Un conjunto de preguntas constituyen el eje articulador del presente número de TRAMAS...: ¿"Para qué buscar en la historia el material constitutivo de un cuento o una novela? ¿Por qué hacerlo? ¿Acerca de qué se escribe, por ejemplo, cuando se escribe sobre la revolución de Mayo?

Estas preguntas, a su vez, generan una serie de problemas acerca de los modos en que se relacionan la historia, lo real, el saber y la ficción. En el estado actual de las reflexiones teóricas, parece evidente que eso que solemos llamar "la Historia", y que en términos generales se reduce a los "grandes hechos" y personajes políticos, pertenece más al plano de lo Imaginario que al de lo real. O al menos que esos hechos y personajes se construyen "también" sobre relatos, sobre mitos, y sobre mitos acerca de esos relatos. Así San Martín termina por parecerse extrañamente a Alfredo Alcón, Lisandro de la Torre a Pepe Soriano y Sarmiento al busto del patio de la escuela.

La literatura argentina, desde la década del ochenta, recurre con frecuencia a esos relatos. Pero, ¿"Qué se recupera de ellos? ¿"Para qué recuperarlos en estos años? ¿"Qué operaciones estaban realizando Ricardo Piglia, Juan José Saer, Andrés Rivera, Carlos Dámaso Martínez o Rodrigo Fresán cuando escribieron sus textos sobre temas o personajes "históricos"?

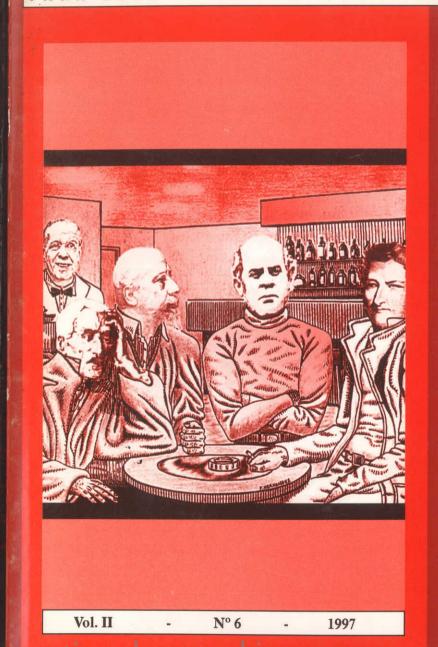
Historia y literatura, pues, en sus relaciones dentro de la compleja trama de discursos que, en el presente, disputan por la legitimidad.



Archivo Histórico de Revistas

TRAMAS

PARA LEER LA LITERATURA ARGENTINA



TITULOS PUBLICADOS NARVAJA EDITOR

POESIA Entre el Silencio y la Palabra Cristina Vasquez y Liliana Martín

De Mares Interiores Adrian Pezolli

Hipogeo Nº 34 Daniel Geisser

A veces Bordo Palabras Blanca Sarrat de Ruiz

Chispas, Presagios de la LLama José Guillermo Mariani

La Brujula Rota Miguel Espejo

Voces de Otra Orilla Gonzalo Vaca Narvaja

Diario del Desierto Héctor Ordoñez

Escrito de los Sentidos Martín Cabrera

Alquimeros Ellas Cesar Vargas

Sobras Completas Sebastián Daparte

El Amor a los 16 Nicolás Manayer

Retrato de un cuarto que mira al cielo Mirta Agostino

Tramas

para leer la literatura argentina

Narvaja Editor

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Literatura e Historia

(la narrativa de los '80 / '90)

El presente número fue hecho con apoyo económico de la FUNDACION ANTORCHAS

Editor Responsable

Gonzalo Vaca Narvaja Mariano Moreno 815 Tel/Fax 25-0382

Director

Carlos Gazzera

Consejo Consultivo

Abelardo Castillo Ricardo Piglia Andrés Rivera

Dirección

Néstor Aguilera Soledad Boero Claudio F. Díaz Ana García Armesto Andrea Guiu Silvana Mandolessi Tania Mastronardi

Dossier de este número

Carlos G. Perna

Fernando Piñero

Clara P. Klimovsky Claudio F. Díaz Candelaria de Olmos

Secretariado de Redacción

Andrea Guiu Carlos G. Perna Suscripciones

Soledad Boero

Tramas Bibliográficas

Fernando Piñero Ana García Armesto

Corrección

Susana Fiorito Gladys Gatti Andrea Guiu

Ilustraciones

Federico Hernández

Relaciones Institucionales

Néstor Aquilera

Asesoramiento Jurídico

Eduardo Garbino Guerra

Asesoramiento Contable

Ana Cabanillas

Asesoramiento Técnico-Informático

David Peker

Diseño de Tapa

Federico Hernández

Diseño Editorial

David R. Smaldone

Referatos en este número

Roxana Patiño Eduardo Romano Saúl Sosnowski

Referatos números pasados

RODOLFO WALSH Jorge Lafforgue - María Paulinelli

ESCRITURA, CUERPO Y SEXUALIDAD

David W. Foster - Eduardo Peñafort Susana Romano Sued

MACEDONIO FERNANDEZ Ana Camblong - Sylvia Iparraguirre María Elena Legaz

DECADA INFAME Y LITERATURA Silva Barei - Carlos Dámaso Martínez Jorge B. Rivera

Corresponsal en Buenos Aires

Laura Limberti Tel: (01) 982 4496

Corresponsal en Bahía Blanca

María Celia Vázquez Tel: (091) 56 0812

Corresponsal para EE.UU.

Emilce Cordeiro e-mail cordeiro@smtp.wpi.edu

Corresponsal para Europa

María Bermúdez Martínez Av. de Galicia 12, 4º Izq. 33005 Oviedo - Asturias - España. Tel: (34) (98) 525-4671 [Particular] Fax: (34) (98) 510-4677 [Univ. de Oviedo]

Registro de la Propiedad Intelectual en Trámite ISBN 0328-2309

TRAMAS... recibe correspondencia en: C.C. 1191 - (5000) Córdoba

Disque TRAMAS... (051) 89-6060 / 232106 / 710363 FAX: (54) (51) 68 3589 - E-MAIL: mainardi@lead.fis.uncor.edu

Todos los artículos publicados en TRAMAS... pueden ser reproducidos total o parcialmente, remitiendo a la Dirección de la revista dos copias de los mismos. Quedan exceptuados los trabajos cedidos especialmente por las editoriales en calidad de «adelantos» o de «publicaciones especiales».

«El único deber que tenemos con la historia es reescribirla»

[Oscar Wilde]

«Hay que admitir que quizás no nos ha quedado otra posibilidad que pensar en nosotros mismos, y en el absurdo de los pequeños actos cotidianos, entre los resquicios que nos ha dejado la Historia. Aunque tal vez ni siguiera eso: la Historia no deja resquicios, siempre es completa y maciza y avasallante. Es uno mismo quien debe abrir la grieta y echar una mirada sobre el pequeño y amable mundo»

[Liliana Heker]

El carácter candente de las décadas que constituyen el cuerpo de reflexión de este número nos plantea la dificultad de establecer una distancia de abordaje crítico sobre los textos que aún circulan junto con nosotros. Este posicionamiento lector enfatiza la imposibilidad de trazar un mapa definitivo de lecturas. De hecho, los mapas fijan itinerarios y fronteras cuyas convenciones son hoy el blanco de sospecha de unos tiempos que han perdido la candidez. El recorrido por la textualidad contemporánea será entonces una incierta exploración de problemáticas que nos comprometen interrogativamente. Para una literatura que se obstina en exorcizar los fantasmas del pasado, sus deudas, sus cuerpos, sus borramientos, sus múltiples versiones, sus mentiras piadosas y de las otras, sus verdades a medias, la historia es tinta fresca que se niega a ser redimida como hecho consumado.

Los años setenta produjeron una compleja red de hechos políticos: desde la lucha por la sucesión del poder dentro de las filas peronistas, y la militarización de sus componentes más radicalizados, hasta la cruenta desarticulación de los mecanismos democráticos de la sociedad por parte de la dictadura militar, y su no menos cruento epílogo que significó para el país, al preludiar la década siguiente, la Guerra de Malvinas. Los ochenta marcan, en sus años iniciales, el comienzo acelerado de la descomposición del Proceso de Reorganización Nacional, y el inicio de la transición política que intenta recomponer el «orden» legal que regula el juego democrático. Gestos de tal recomposición serán la apertura de los ámbitos públicos a la participación ciudadana, el regreso de quienes partieron al exilio, la reivindicación de la militancia política, la movilización de los jóvenes en torno a consignas que cuestionan el

funcionamiento de las estructuras institucionales -de la Universidad, por ejemplo-, a partir de las marcas que habían dejado los años de plomo, la sanción jurídica v social de los comandantes de las Juntas. a través del enjuiciamiento oral y público, una experiencia hasta entonces inédita en Latinoamérica.

El impulso reparador de los ochenta rehabilita la interacción entre las distintas prácticas culturales y las prácticas del poder, que habían pretendido confinar a aquéllas a un estado de inocuidad política, durante los años de censura militar. La restitución de los discursos al espacio público se convierte en caldo de cultivo para las polémicas y los debates, que dejan al descubierto, no sólo las cicatrices de la sociedad civil, sino también los pactos de buena parte de ella con los golpistas. Y la responsabilidad política, en ese proceso, de los intelectuales.

En este mismo sentido de apertura y esclarecimiento opera la incorporación de nuevas herramientas teóricas -de un nuevo corpus-para la crítica, un acento en la problematización de las textualidades, como integrando un circuito de productividad sobre el que actúan, rodeándolo, penetrándolo, conformándolo, las prácticas de la discursividad crítica. La mezcla de géneros, la intertextualidad literaria, el entramado de citas, el fragmentarismo, son estrategias destinadas a desmontar la pretensión de univocidad de los mismos textos. En este punto, resulta pertinente recordar las palabras de Beatriz Sarlo : «Frente a un monólogo (que ocultaba las fracciones entre los diferentes bandos del poder militar, por lo menos durante los primeros cuatro años de gobierno) cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica». Los asedios de la sociología, los estudios culturales, el psicoanálisis lacaniano, por citar algunos ejemplos, abren brechas que profundizan y desestabilizan el canon de lectura.

La literatura misma adopta estos procedimientos autorreflexivos y frecuenta al pasado como a un texto abierto. Al «leer» la historia, la literatura la resignifica. Al problematizarlo, desde el presente, la ficción transforma al hecho histórico en una trama. La historia se hace cuerpo en la literatura; cuerpo que es la resignificación del mito en el peregrinaje del cuerpo/cadáver de Eva Perón en la novela de Tomás Eloy Martínez; cuerpos desterritorializados en las novelas del exilio; cuerpo que es la lengua sin voz del revolucionario jacobino en el texto de Rivera; cuerpo lacerado de la guerrillera sobreviviente en el relato de Liliana Heker... A partir de los ochenta entra en juego un nuevo concepto de legitimidad respecto a las modalidades de narratividad histórica en la ficción, que evalúa la eficacia de sus estrategias y confronta, al mismo tiempo, tradiciones de lectura. La propuesta de TRAMAS... se inscribe, precisamente, en este proceso, en cuanto pretende abrir un espacio donde la pluralidad de voces contribuyan al reconocimiento de la complejidad que pone en fricción a los discursos literarios, y valora a la función crítica en tanto política de lectura, a partir de la recuperación inicial de autores como Rodolfo Walsh, cuyo compromiso intelectual fusiona vida, ficción v testimonio en una misma voluntad textual: la elección de la temática sexo, cuerpo y escritura, donde se patentizan, desde enfoques

disciplinarios diversos, las relaciones de poder y de saber que se articulan entre tales campos de significación; el recorrido por la obra de Macedonio Fernández, desplazada y relegada a un plano de exotismo literario que ignora su voluntad de escabullirse de lecturas canónicas; la encuesta como metodología de apertura dialógica al debate sobre los años setenta en Argentina y su relación con los noventa; el anclaie en la «década infame», cuyas analogías -textuales, políticas, económicas, sociales-arrojan luz sobre las infamias propias de la Argentina de estos tiempos.

¿Cómo «leer» la historia sino desde este fin de siglo en crisis, que borra unas fronteras para trazar otras más rígidas y excluyentes? El mapa actual del poder, que ha sido diseñado por los administradores del modelo neoliberal, deja al descubierto a sus «nuevas» víctimas. Cuerpos desplazados como signos de la nueva visibilidad de la pobreza y un orden «legal» que, tras el intento de clausurar etapas de la historia a través, por ejemplo, del indulto presidencial, pretende ahora ya no regular, sino penalizar a quienes no se ajusten a las nuevas reglas del funcionamiento social determinadas por intereses económicos. Penalización que amenaza extenderse a la posibilidad del uso de la lengua como intérprete de tales conflictos y como instrumento develador de la gramática del poder.

Pródiga en ejemplos de sujeción y sanción a la palabra develadora, nuestra historia ha nutrido a la ficción y se ha nutrido de ella: Castelli, Rosas, Facundo Quiroga, Sarmiento, Yrigoyen, Perón, son inseparables en nuestro imaginario histórico de las ficciones que se han escrito sobre ellos, pero a la vez la literatura argentina abreva de ellos el itinerario de gran parte de sus sueños y de sus pesadillas.

En este número de TRAMAS..., donde la narrativa contemporánea lee la historia argentina de todos los tiempos, concebimos el doble propósito de explorar la trama de analogías que resignifican el presente como lugar de lectura del pasado y la afirmación de la escritura como espacio legítimo de conocimiento. Herederos de los interrogantes abiertos por los ochenta, quienes integramos TRAMAS ... somos, también, contemporáneos de una actualidad problemática. «Leer la historia» es parte de un camino necesario de vigilia crítica frente al porvenir.

TEXTOS CRITICOS

El homoerotismo y la lucha por el espacio en Buenos Aires: dos muestras cinematográficas (1)

Por David William Foster

En la agenda del movimiento contemporáneo en pro de los derechos de los gays y las lesbianas en Argentina, el problema de la visibilidad ocupa un lugar prioritario, esto es, el derecho de las manifestaciones de conducta homoerótica a disfrutar de por lo menos el mismo nivel de exposición pública que las del llamado sexo heterosexual. Semejante meta es compleja, pues comprende una definición de lo que puede ser considerado como la exhibición pública legítima de cualquier forma de sexualidad, de lo que constituye el homoerotismo y, sobre todo, de lo que constituye la exhibición pública en la sociedad latinoamericana (véase Núñez, «La represión sexual», sobre la historia de la sexualidad en Argentina). De más está decir que no se puede generalizar sobre Latinoamérica en estos asuntos. Ni siguiera es posible hacerlo en el caso de un país específico, debido a que existen grandes diferencias entre la capital y las otras regiones. Aun en naciones como Brasil o México, donde coexisten varios centros urbanos principales, las diferencias son enormes ya que, al contrario de los Estados Unidos, la homogeneización de las concentraciones demográficas no es todavía la norma en América Latina. Por ejemplo, las diferencias entre Guadalajara y Monterrey son tan grandes como las que hay entre Río Janeiro y São Paulo, para hablar solamente de ciudades que no son capitales.

La cuestión de lo público/lo privado ha ocupado por mucho tiempo un lugar central en la discusión acerca de la sexualidad en América Latina. También ha jugado un papel destacado en la discusión del homoerotismo, especialmente en aquellas instancias en que se ha intentado contrastar las definiciones estadounidenses del comportamiento entre personas del mismo sexo y lo que comunmente se denomina el código «mediterráneo» (Almaguer, Lumsden,

Núñez Noriega, Murray). En el presente trabajo, se pondrá a un lado el debate sobre quién es identificado como «homosexual», ya que no está directamente relacionado con el tema de la lucha por el espacio. Basta con recordar que en las sociedades mediterráneas sólo se estigmatiza como desviado sexual al llamado participante pasivo en el sexo entre dos hombres y que la homosexualidad, o su equivalente semántico, no suele ser atribuida a las mu-

^{1.} Traducido del inglés por Camille Villafañe; revisión de Gastón Alzate.

jeres (en la medida en que el pene es siempre el significante operante), ni al insertador masculino, ya que, independientemente del sexo del cuerpo penetrado, el insertador está cumpliendo la función definitoria del hombre: el uso activo del pene, lo que es en si mismo un modo de exhibición cuyos efectos pueden ser públicos (por ejemplo, el embarazo de una mujer) o semi públicos (el rumor de que un hombre ha sido penetrado por otro).

Para propósitos de esta discusión, el eje de lo público/lo privado es pertinente en lo concerniente a qué se permite en la exhibición pública y qué es, o no es, considerado como exhibición pública. Esto implica tanto lo que puede ser considerado como existente, puesto que puede ser expuesto en público, como lo que, en efecto, no existe, debido a que no es objeto de examen público. Los actos sexuales al interior de una unidad heterosexual constituida legalmente, no han sido tradicionalmente objeto de escrutinio público. Aunque la sodomía (un acto que en ocasiones se ha definido como cualquier acción sexual para evitar el embarazo) puede ser un asunto de preocupación institucional (para los miembros de la familia, para la policía, para la Iglesia y para la medicina), se parte del supuesto de que la santidad del aposento matrimonial invalida cualquier preocupación pública sobre lo que sucede en ese espacio privado (probablemente el único espacio que se considera más privado es el confesionario). Históricamente, las manifestaciones de amor heterosexual han sido extremadamente circunscritas debido a que son tomadas como sinécdoques de las actividades del dormitorio. Se podría decir que, en la sociedad burguesa convencional, las metonimias eróticas son permitidas en público (el acto de regalar flores o de dejar caer un pañuelo, el lenguaje del abanico), pero no las sinécdoques eróticas (tocarse, besarse, acariciarse, bailar, excepto en sus demostraciones más formalizadas). La producción cultural a menudo ha sido objeto de censura moral, no tanto porque hace referencia directa a los actos sexuales (hasta hace poco tiempo atrás, muy pocas personas se atrevían a realizar producciones públicas no clandestinas de carácter explícitamente sexual), sino porque da una exagerada representación retórica a sinécdoques sugestivas o a metonimias creativas. Tal es el caso de la sutileza en los anuncios comerciales, siendo un buen ejemplo de ello el furor causado por los anuncios de la ropa interior de Calvin Klein.

Más que hacer un estudio detallado de lo que puede ser considerado como la exhibición pública de la sexualidad, mi interés aquí es plantear la necesidad de problematizar lo que puede ser considerado como exhibición pública. Con certeza, nadie querría asumir que todas las formas de la sexualidad —o alguna en particular— puedan ser manifestadas en público y fenómenos como tomarse un lugar público en masa para besarse (kiss-ins) dentro de una extensa y creativa definición de besar, para hacer exhibicionismo (nude-ins) o para coger (fuck-ins; quizás ciñéndonos al sentido literal del verbo operante) sirven, de nombre si no de hecho, para cuestionar lo que se considera como la restricción legítima del sexo público. Considero más relevante la necesidad de entender que aun en las sociedades latinoamericanas supuestamente «modernas» hay ideas radicalmente distintas a las existentes en los Estados Unidos, acerca de lo que es considerado como sexualidad pública legítima, un aspecto que los jóvenes turistas a menudo

otras sociedades latinoamericanas, ya sean «modernas» o no, parecen ser más liberales o indulgentes (como los aspectos de exhibición corporal en Brasil, por ejemplo). La reciente dictadura militar neofacista en Argentina, con su persecución de todo aquello considerado como una manifestación de homosexualidad, también pretendía controlar las exhibiciones personales del cuerpo y del afecto, partiendo de la premisa de que cualquier otra forma de sexualidad que no fuera la estrictamente controlada por la institución del matrimonio, constituía una dimensión de la debilidad de carácter que el autoritarismo militar vivía para combatir. Las prácticas sexuales informales y licenciosas de los jóvenes, fomentadas por la publicidad y la producción cultural en general, eran consideradas como signos mayores del colapso moral de la sociedad argentina, resultante de la invasión funesta de ideologías extranjeras corruptas. «¿Sabe usted dónde están sus hijos ahora y qué están haciendo?» fue la llamada oficial a los padres para asegurarse de que los hijos se mantuvieran alejados de la arena pública y bajo la estricta vigilancia de la autoridad paterna (= Estado) (Kovadloff; yo analizo este ensayo en Violence in Argentine Literature 51-55). En la medida en que se alegaba que un espacio público donde relativamente no hubiera supervisión promovía conductas indecentes, la demanda de alejar a los niños de estos espacios era, en efecto, un intento de combatir un tipo de cultura juvenil puppy love que se creía traería consecuencias que no eran las apropiadas para el estricto cumplimiento de la ideología heterosexual. Una de estas consecuencias, con toda seguridad, era la posibilidad de la seducción homosexual, la cual se pensaba

descubren para su disgusto. Por otro lado,

que ocurría solamente cuando una persona joven caía en las manos inescrupulosas de una persona adulta experimentada.

Vale la pena mencionar dos componentes importantes de la historia sociocultural argentina. Debido al duradero conflicto entre la capital y las provincias, entre «civilización» y «barbarie», la cultura capitalina ha sido a menudo asociada con hombres afeminados; de allí el tratamiento que hace Echeverría del «unitario» en El matadero. La no-ciudad no es únicamente el «campo» sino, de una manera claramente binaria, todo lo que se contrapone al privilegio urbano y a sus parámetros culturales particulares, incluyendo aquellos elementos dentro de la ciudad que se oponen a dicho privilegio (este punto puede ser desarrollado provechosamente si se hace referencia a los Peronistas y anti-Peronistas, y si se asocia a los segundos con el privilegio de la ciudad). Aún queda por hacer un análisis adecuado de la construcción de la masculinidad en Facundo (1848), de Domingo Faustino Sarmiento. Cuando se lleve a cabo, necesariamente tendrá que tratar con la hipermasculinidad de Facundo Quiroga, la voz narrativa de Sarmiento y su identificación con el privilegio metropolitano (incluyendo las continuas difamaciones a las que éste ha estado sujeto en la historiografía argentina), así como con su contraparte, Juan Manuel de Rosas, cuya autoridad provenía de su privilegio de clase, pero cuyo poder político se fundamentaba en las masas no privilegiadas. El machismo argentino típicamente se asocia con un campo mitificado (cf. la figura del gaucho, el «compadrito» suburbano, el trabajador sindicado/peronista, muchos de los cuales pertenecían a los grupos marginados urbanos o eran inmigrantes rurales), mientras que aquellos que disfrutan de los privilegios metropolitanos son vistos como dandies, término que a menudo es un eufemismo para afeminado.

El otro componente se relaciona con la tradición argentina de la educación para un solo sexo, tanto en escuelas parroquiales como privadas. Asimismo, muchos sectores de la educación pública segregan de facto a los sexos por medio de los programas de estudio. De allí que la circunstancia de la homosocialidad forzada se intersecte con el periodo de la formación de la identidad sexual y el comienzo de la experimentación sexual. Las escuelas generalmente son vistas como continuadoras de la formación del sujeto social, función que los padres se han encargado de desempeñar durante los primeros años en nombre del Estado (contrario a la ingenua creencia de que las escuelas continúan la autoridad de los padres, quienes nunca pueden oponerse al Estado de forma efectiva, excepto de maneras simbólicas menores). La homosocialidad no equivale a la homosexualidad. De hecho, la homosocialidad es un componente indispensable de la heterosexualidad compulsiva, ya que es consecuencia de la jerarquización de los roles sexuales y de la necesidad de conformar el lazo hombre-hombre para la realización del patriarcado (Sedgwick). Sin embargo, el espacio homosocial provee, como el mito verdadero de los internados masculinos ingleses nos informa, muchas oportunidades para la conducta homoerótica. El tema de la homosocialidad de ambos sexos en el contexto institucional en Argentina y la presencia de oportunidades homoeróticas continúa siendo un tópico inexplorado, aun cuando ha sido tratado en obras de ficción como Las tumbas (1972) de Enrique Medina, donde el espacio homosocial es un reformatorio masculino (véase Foster, Violence in Argentina Literature 75-97) y en la obra de Manuel Puig, El beso de la mujer araña (1976), la cual se centra en dos hombres presos (sobre el uso de la homosexualidad en la versión filmica, véase Foster, Contemporary Argentine Cinema 123-

Lo anterior nos lleva a preguntarnos qué era lo que los militares entendían por signos de homosexualidad. El principio de un eje de lo privado/lo público, puede dar la falsa impresión de una clara dicotomía entre lo que uno hacía en privado y lo que hacía en público: lo segundo podía ser controlado a menudo mediante métodos draconianos, mientras que lo primero se mantenía fuera del alcance del escrutinio público en tanto las personas no violaran los parámetros establecidos. Las garantías constitucionales a la privacidad del cuerpo es lo que se citaba frecuentemente en estos casos. Mas sería ingenuo asumir que los regímenes autoritarios de facto se preocupaban mucho por una premisa constitucional (puesto que su propia existencia implica una suspensión total de la constitución) o que la división entre lo público y lo privado se podía mantener de forma efectiva. Ciertamente, algunas tradiciones y códigos legales especificaban lo que era público y lo que era privado. Sin embargo, la trasgresión de este nivel de separación no es el objeto central de este trabajo, excepto en la medida en que sirve para insistir en que es sumamente dudoso que cualquier gobierno militar que se creyese con derecho a penetrar en cualquier residencia privada durante la noche fuese a respetar la distribución pública/privada de la conducta sexual, particularmente cuando ésta era una parte central del plan de reforma social que dicho gobierno intentaba impoLo que merece estudiarse con mayor detenimiento son los deslizamientos entre la esfera de lo privado y la de lo público. Dicho análisis debería enfatizar de qué modos las formas de comportamiento en público son susceptibles de ser interpretadas como signos de lo privado, tanto en la dimensión íntima del individuo, como en lo que se podría considerar como físicamente privado. El tipo de deslizamiento al que me refiero se ve ilustrado de forma más vívida por la larga tradición de la homofobia visual, en la que los individuos, por lo general hombres, son objeto de escrutinio en busca de señales de desviación que puedan ser sintomáticas de «degeneración» sexual (véase Blumenfeld, acerca de las ramificaciones de la homofobia). Elementos del vestuario (ropa demasiado colorida, ajustada en zonas estratégicas o descubridoras), elementos del lenguaje (acentos, registros, vocabulario que no mantiene la dicotomía binaria masculino/femenino o que cruza la frontera de un lado a otro), elementos de apariencia corporal (pelo demasiado largo o recortado de manera no convencional, el uso de fragancias u otros cosméticos, distribución inapropiada del cuerpo tal como caderas demasiado amplias o pecho fláccido), y elementos del lenguaje corporal (soltura general de la articulación corporal -paradigmaticamente, la muñeca débil y el apretón de manos poco firme-el movimiento corporal delicado, falta de rigidez al sentarse o al pararse) están sujetos a lecturas interpretativas públicas que permiten que se tomen tales rasgos mínimos, o su alegada coincidencia decisiva, como las formas más emblemáticas de irregularidad sexual en el ámbito privado (véase el libro de Litvin de chistes sobre gays, que permiten una lectura de cuáles son los ideologemas de la cultura gay en Argentina). Por ejemplo, las recientes dictaduras militares en Argentina han hecho del pelo largo un fetiche, convirtiéndolo en un signo sobredeterminado de homosexualidad. Tal fetichismo fue incapaz de excusar el pelo largo por razones religiosas (resultando en una persecución religiosa de la gran comunidad judía ortodoxa en Buenos Aires), mucho menos de mostrar respeto por la moda «hippie», a pesar de que ésta era tan rígidamente heterosexista como los militares. Por supuesto, los militares entendían que el pelo largo era un signo de rebelión y un símbolo internacional de oposición política. Por lo tanto, la atribución de homosexualidad a aquellos que exhibían pelo largo era a menudo solamente una denuncia secundaria y arbitraria de su subjetividad social. Sin embargo, en la medida en que aquellos identificados como homosexuales, ya fuera sobre las bases de tal sobrederminación o de una interpretación de cualquier otro signo somático, a menudo eran interrogados de modo mucho más severo, incluyendo formas más salvajes de tortura, tal identificación difícilmente tenía pocas consecuencias. Al respecto, uno quisiera afirmar que las consecuencias de las interpretaciones homofóbicas raramente son de poca importancia y que las prácticas de violencia entre los gay (gay-bashing) toman formas que en general no tienden a ser sangrientas, pero en el caso argentino estas interpretaciones incuestionablemente tuvieron mayores consecuencias. Por ejemplo, la humillación de rapar públicamente la cabeza a los jóvenes que infringían la ley, fue la forma más leve que tomó dicha violencia.

Distinguir entre lo público y lo privado es difícil en varios otros sentidos. Debido a que la experiencia sexual es uno de los asuntos humanos más privados y a que nuestros códigos sociales están obsesionados por cuestiones de conformidad sexual, es casi imposible entender cómo se pueden hacer distinciones significativas entre lo público y lo privado. Aun en el caso de los individuos que más se ajustan al criterio de la heterosexualidad compulsiva. el respeto, el valor social y el elogio de que son objeto son el resultado de la manera en que, aun de manera únicamente subconsciente, son vistos como cumplidores ejemplares de roles sociosexuales. Ser «nada menos que todo un hombre», «nada menos que toda una mujer» refleja el cumplimiento a cabalidad de su rol y queda prístinamente claro que la conformidad con el rol sociosexual se refiere, por extensión, a todas las manifestaciones de la integridad social.

Por consiguiente, la cuestión de la visibilidad para los gays y las lesbianas en Argentina no se puede ver simplemente como un intento de abrir a la discusión pública el tema de la sexualidad, tanto heterosexual como «queer»(2), que la costumbre y la ley han mantenido apartado del foro público. Tampoco se puede ver como un intento de crear un debate público sobre la cultura queer, debido a que la sociedad argentina, tanto oficial como extraoficialmente, siempre ha abordado de una manera u otra la desviación sexual, hasta el punto en que, como ya he insistido, se han utilizado una serie de presuntos rasgos de conducta homosexual para medir y controlar el comportamiento social. Es importante recordar que el texto fundacional de la ficción argentina, El matadero (escrito alrededor de 1839-40, pero publicado en 1874) de Esteban Echeverría, culmina con el intento de violación homosexual de un oponente político. Este es un ejemplo poderoso de cómo se feminiza y homosexualiza a la víctima, y de cómo la violación se asume como forma apropiada de control social. En este sentido, Argentina siempre ha tenido un discurso público sobre la desviación sexual, aun cuando este tiene poco que ver con el discurso que les gustaría promover a los grupos de liberación (a pesar de que no existe ningún estudio sobre la historia de la homosexualidad en Argentina, Acevedo ilustra muchos de sus comentarios generales haciendo referencia a ese país; los edictos militares reproducidos en Avellaneda proveen una historia sesgada de perspectivas autoritarias en Argentina sobre la sexualidad en general y la desviación sexual tal y como era entendida por esas perspectivas).

¿Cuál podría ser el nivel de discusión que busca el movimiento de liberación gay, en oposición a los viejos parámetros respecto a la homosexualidad? (El trabajo de Jockl constituye algo parecido a un inventario de cuestiones que aún están por ventilarse en Argentina). Por mi parte considero que el reconocimiento de la sexualidad lesbiana debe ocupar el primer plano.

2. El español ofrece pocas alternativas. No existe un equivalente al término «queer», ya sea como un término intermedio entre masculino y femenino o como una ideología separada que cuestiona la construcción de género, y por lo tanto se yuxtapone a gay/lesbiana en el sentido de identidad política e histórica. En Argentina, gay ha llegado a utilizarse como un sujeto y un adjetivo comunes, aunque la marginalización a que han sido sometidas las mujeres a menudo hace necesario usar los términos lesbiana/lésbica para la aclaración de un subgrupo de identidades. Finalmente, quiero argumentar que, en Argentina, gay ha significado menos una identidad subalterna específica y ha asumido el rango semántico de «queer» en los dos sentidos expuestos anteriormente.

Aunque históricamente cualquier señal de asertividad por parte de las mujeres ha sido a menudo atribuida a irregularidades sexuales vagamente definidas y las primeras manifestaciones de feminismo en Argentina podría haber servido para aumentar estas atribuciones; las ideologías sexuales latinoamericanas dificilmente han reconocido la existencia de la lesbiana, así como cualquier idea de la sexualidad lésbica. Qué hacen las lesbianas es una pregunta casi icónica que expresa ignorancia en lo relativo a la especificidad lesbiana. Por consiguiente, la necesidad de llevar el lesbianismo al discurso público al mismo tiempo que se reconoce la diferencia histórica de las mujeres y el hecho de que el lesbianismo no es simplemente una homosexualidad femenina (siendo esta última definida desde la perspectiva del privilegio masculino) constituye un imperativo, simplemente en vista de las diferentes cuestiones que conlleva (Jockl habla de la colaboración con las mujeres 85-88; véase Fuskova y Marek sobre cuestiones lésbicas en Argentina).

Una segunda prioridad es la necesidad de repudiar, si no la palabra «homosexual», por lo menos las construcciones legales y médicas del sexo no heterosexual. En este sentido, el movimiento de liberación gay, con su énfasis en el orgullo lésbico y gay, y en la adquisición de derechos legales (así como en la eliminación de las bases formales para la discriminación), revela sus lazos internacionales (véase la discusión de Buenos Aires en Miller 182-217). Finalmente, además de las formas en las que, al igual que el movimiento gay internacional, el movimiento argentino ha luchado por el derecho a bares, desfiles e instituciones culturales, voy a retomar la pregunta específica sobre la visibilidad, enfatizando la necesidad de una producción cultural (aunque

«cultura» es precisamente lo que queda por ser definido) que inserte a las personas con afilaciones queer dentro del discurso público dominante, como algo más que un punto de referencia para la disolución social y la subversión política (o, se podría añadir, como el estereotipo cómico del trasvesti) (véase Núñez, «El circuito gay»; Núñez, «El ghetto gay»).

En vista de la necesidad de contrarrestar un discurso homosexual viejo pero altamente cargado y de naturalizar una definición más encauzada hacia lo teórico y lo político de la vida lesbiana y gay, la visibilidad cultural necesariamente asume dos dimensiones desiguales. La primera es la necesidad de representar el deseo homoerótico- al menos las metonimias y sinécdoques de la «realidad erótica»-en el ámbito público; la segunda es la necesidad de que los textos culturales se refieran a esa realidad erótica para mostrarla tal y como se manifiesta en el ámbito real. Por ejemplo, todas las formas culturales institucionalizadas (i.e., lo que comúnmente se conoce como la Alta Cultura en oposición a la cultura con «c» minúscula) son, en alguna medida, textos públicos. Aun obras literarias como poesías y novelas, que se leen usualmente en privado, son públicas en el sentido en que se venden públicamente (típicamente con portadas que hacen un despliegue público de su contenido), y que probablemente son anunciadas y comentadas públicamente (en el último caso, ya sea en el contexto de la crítica profesional impresa o en conversaciones generales abiertas). Por su parte, el teatro y el cine implican una exhibición pública de la cultura mucho más directa, debido a que son vistos por múltiples espectadores en espacios a los cuales se tiene libre acceso. La televisión se convierte en un medio público cuando es vista en bares, salas de espera y lugares similares. Se podría incluso argumentar que el sentarse a mirar televisión con la familia en el hogar (en Argentina, las familias de clase media y baja tienden a tener la televisión en el comedor o área de comer) equivale a hacer de éste una forma pública de cultura, al menos en el sentido de «público» como «comunal».

Todas las formas de cultura antes nombradas podrían tener que ver con el tema del deseo homoerótico como un asunto privado: algo que sucede entre dos o más individuos en cualquier tipo de espacio que puede ser reclamado como privado, semiprivado o circunstancialmente privado. Pero también es posible representar el deseo homoerótico como algo que sucede en un espacio público, aun cuando ese espacio no exista como una realidad social verdadera -por ejemplo, que tal imagen sea ilusionismo o modelaje utópico. En el último caso, el asunto de la visibilidad pública se reduplica: la exposición pública es tematizada en un texto que es exhibido públicamente. Una valiosa contribución sería hacer un inventario de las películas y los filmes argentinos que presentan el deseo homoerótico, y resaltar aquellos en los que este deseo es tematizado como algo que tiene lugar-e insisto nuevamente, aunque sea sólo en términos de metonimias y sinécdoques-en la esfera pública. Sin embargo, me limitaré a examinar algunos textos en los que ambas dimensiones están presentes y en donde, además, una problemática de visibilidad se manifiesta en el texto. Se entiende por problemática una percepción de las dificultades de la exhibición pública: los textos comerciales americanos a menudo parecen asegurar que por el hecho de presentar algo de la forma más optimista posible, la audiencia lo aceptará como una realidad social, mientras que los textos latinoamericanos son

mucho más cuidadosos en lo que proponen como posibles realidades sociales. Además, yo esperaría encontrar en ellos algún tipo de reflexión sobre la distinción entre lo privado y lo público, para cuestionar hasta qué punto lo privado puede existir de una manera significativa y hasta qué punto aquello que se entiende como privado es necesariamente también público y, por lo tanto, abierto al juicio y control de una rigurosa vigilancia visual.

Una aclaración: en los productos culturales que representan incursiones en espacios públicos de la cultura gay y lesbiana, tal como es definida por aquellos que se suscriben a ella (ya que viejas representaciones de la homosexualidad han sido típicamente el asunto de aquéllos que de manera homofóbica se oponen a ésta), sería razonable suponer que el interés primario recaería en aquellos espacios que integran la cultura homoerótica dentro de las esferas globales de la sociedad: representaciones relacionadas con espacios privados o semiprivados tales como bares, lugares de reunión de asociaciones activistas, los hogares de «las familias que escogemos» (para utilizar el titulo de Weston), escenas de una producción cultural marcadamente homoerótica tales como el escenario de una telenovela gay o foros especializados como conferencias y otros eventos de carácter académico. Sin embargo, estos espacios promueven la separación de la cultura gay del resto de la sociedad, tanto si se busca tal separación por razones ideológicas («No tenemos ninguna esperanza de ser aceptados allá afuera, así que crearemos nuestro propio espacio aquí») o si se acepta la segregación impuesta («Ellos prefieren estar con los suyos», «Ellos pueden existir en tanto yo no tenga que verlos»).

Una estrategia que podría utilizar la producción cultural lesbiana y homosexual

para superar la segregación buscada o aceptada, consiste en enfatizar la proposición «Estamos en todas partes». Esto significa enfatizar los espacios más públicos, aquellos en los que se pueden encontrar sectores sociales más extensos, tales como manifestaciones políticas, escuelas, oficinas, el seno mismo de familias paradigmáticas y las calles (el sociólogo argentino Perlongher hizo un análisis, extensamente citado, sobre la cultura homoerótica de las calles en São Paulo). Asimismo, los personajes denominados como homosexuales podrían ser presentados como «corazones normales», haciendo eco del título de la obra teatral de Larry, The Normal Heart (1985), en vez de encajonarlos dentro de los estereotipos homofóbicos. Tal opción no debe considerarse necesariamente como un rechazo a los estereotipos, los cuales, en su calidad de roles para ser actuados por agentes sociales específicos, merecen un análisis respetuoso. Más allá, esta elección implica un intento de socavar el principio homofóbico de contrastarse en los estereotipos.

Otra historia de amor (3)

Las políticas culturales de los diferentes gobiernos de «salvación nacional», «liberación nacional» y los «procesos de reorganización nacional» son tan draconianos y conllevan tantos mecanismos de opresión directa y de vasta represión (siendo el peor de estos la autocensura, la cual a menudo se convierte en un mecanismo inconsciente para evitar problemas) que, cuando la democracia institucional es restaurada, tiende a ocurrir un enorme resurgimiento cultural. Por desgracia, tales res-

tauraciones tienden a ser transitorias y el resurgimiento cultural sienta bases nuevas para una nueva ronda de persecución de lo «subversivo», lo «pornográfico», lo «anti-X», tomando como «X» cualquiera de las instituciones que la extrema derecha considera que están siendo amenazadas en ese momento por la cultura: la tradición católica, la familia, las fuerzas armadas, la diferencia sexual y la más idealizada de todas: la misma nacionalidad. No obstante, los resurgimientos culturales que tuvieron lugar en Argentina a finales de la década de los cincuenta y a principio de los sesenta, inmediatamente después del primer período peronista, poco después de la dictaduras militares entre 1966 y 1973, y durante el programa de democratización de principios de los ochenta que siguió al Proceso, son impresionantes. Lógicamente, uno de los ingredientes más significativos de cada resurgimiento es la manifestación de aquellas modalidades o temas culturales que precisamente fueron objeto de control por parte de las dictaduras preceden-

Una de dichas manifestaciones es todo lo que constituye el amor erótico. El amor y el sexo han sido tan problemáticos para los regímenes militares nacionalistas en Argentina que, excepto en sus manifestaciones más caricaturescas o romanticonas, usualmente han experimentado el peso de la censura. Tal vez la única excepción ha sido un texto cultural que presenta, en el espíritu de un filme como Fatal Attraction, las funestas consecuencias que conlleva cualquier desviación de los estrechos conceptos de rectitud moral referentes al amor y al sexo. Lo erótico y lo sexual como categorías de pensamiento y de comportamiento en sí mismas, no son siquiera contempladas.

Reproducido de Contemporary Argentine Cinema por David William Foster, con permiso de University of Missouri Press. Copyright 1992 by the Curators of the University of Missouri.

En el caso de Otra historia de amor (1986), de Américo Ortiz de Zárate. la función del pronominal otra pone de relieve la interacción entre un período de silencio cultural, en el que se le niega una voz legítima a un fenómeno socio-político y el período de producción cultural subsiguiente, en el que es permitido llamarlo por su nombre. Por una parte, «otra historia» forma parte de una serie de documentos culturales en los que se hace énfasis en el amor como un objeto legítimo de análisis sostenido, en oposición a una mitificación. Aunque en realidad, todavía una historia de amor más, forma parte de un proceso de restauración de la facultad para hablar de este complejo fenómeno humano en un medio de comunicación tan peligrosamente influyente como el cine, el cual, por el mismo hecho de ser considerado tan peligrosamente influyente, es uno de los espacios culturales principales en los que el amor ha sido prohibido por la censura.

Por otro lado, el filme de Ortiz de Zárate nos lleva a construir el significado del pronominal de otra manera. Aquí, «otra» se refiere al Otro en un sentido muy real, ya que la historia que se suma al continuo de historias amorosas es de naturaleza homoerótica. Lo que se añade al inventario de las historia románticas cinematográficas, es una de las realidades del amor que han sido agresivamente eliminadas por los programas de desarticulación cultural. Como resultado de esto, un período de recuperación y resurgimiento cultural como el que ocurrió en Argentina como parte del programa de redemocratización, necesariamente implica expandir el registro de las representaciones temáticas legítimas. Lo que está realmente ocurriendo es la amplificación del ámbito de la producción cultural, de forma que éste pueda alcanzar una razonable homología con el ámbito de la realidad social. Aun cuando uno pudiera es-

perar que existiera una coincidencia entre los «culturemas» de la realidad social y su reescritura como temas en una práctica cultural honesta, la meta de la censura es purgar segmentos completos de la producción cultural y suplantarlos con prácticas que no están ancladas legítimamente en la realidad social (esto es, la llamada cultura escapista, evasionista o mitificadora). La homosexualidad es, sin lugar a dudas, uno de los segmentos de la realidad social que los programas de represión cultural fundamentados en principios nacionalistas de corte fascista consideran demoníacos. A éste se contraponen las nociones dulzonas del amor romántico. Ambos temas forman parte del tratamiento que hace Ortiz de Zárate de la relación amorosa homosexual.

La «salida del clóset» de Y (nunca se nombra a los protagonistas del filme) en términos de una sexualidad recién descubierta, es necesariamente una extensión de la expresión de la identidad personal, la cual es permitida cuando se toman en serio las libertades individuales en una Argentina redemocratizada (el mismo hecho de que el filme de Ortiz de Zárate y otros similares pudiesen ser realizados es el resultado de una compromiso real con la libertad individual). Como consecuencia, Y se mueve entre dos mundos cuyo significado va más allá de la mera preferencia sexual. Siguiendo el dictamen de que «lo personal es político», la estructura de la decisión tomada por Y sobre las bases de la relación que surge con Z, es fundamentalmente una afirmación política. No solamente porque la posibilidad de tomar la decisión y atenerse a ella, a pesar de todas las complicaciones que ésta conlleva, está condicionada por circunstancias políticas, sino porque reafirma la privacidad del cuerpo tal y como está garantizada por la constitución argentina (y por la suspensión de la cruzada moral reaccionaria de la dictadura).

Es también una afirmación política porque, más allá de las instituciones políticas activas tales como la iglesia, el ejército y el gobierno-los elementos macroestructurales de la sociedad argentina-al nivel microestructural de las relaciones humanas nucleares, el comportamiento individual encarna y constituye los parámetros de la macroestructura. No es preciso reseñar aguí el extenso corpus de escritos teóricos referentes a la interacción entre los horizontes personales de la dinámica sociopolítica e institucional: ésta es, esencialmente, la principal fuerza constitutiva de la sociedad humana. Pero en lo que se refiere a los textos culturales ficcionales acerca de personas reales, la vida de esta gente sólo puede ser leída como una representación de la macroestructura social, especialmente cuando es presentada en el contexto sociocultural que, como en el caso de Argentina nunca se sitúa muy lejos y menos aun en los ochenta. Más aun, las extensamente promulgadas convenciones culturales del feminismo contemporáneo, así como del movimiento de liberación gay y de la identidad étnica, sirven para asegurar que se le dé una lectura fundamentalmente política a lo personal.

De esta forma, Otra historia de amor se mueve entre dos espacios narrativos que corresponden a dos matrices sociales radicalmente diferentes. El primer espacio es el discreto y continuamente conflictivo mundo matrimonial de clase media de Y. No hay nada específicamente malo con este matrimonio, aparte de la acostumbrada crítica sobre los valores adustos o deshumanizantes asociados con una burguesía siempre temerosa de perder su dignidad, y sobre todo, su posición social. En este contexto, la vida de Y es satisfactoria en

muchos sentidos. El goza de las prerrogativas propias de un administrador de segundo nivel en una empresa comercial, incluyendo la históricamente aceptada capacidad del macho para pagar por escapadas sexuales extramatrimoniales. Es apuesto, se viste bien, es respetado y goza de todas las comodidades prometidas por los medios de publicidad argentinos a aquellos que triunfan y se acomodan al siste-

Cuando Y descubre que es objeto de las atenciones agresivas de Z, los pulcros patrones de su mundo se alteran. Z llena superficialmente la imagen del playboy de vida alegre argentino. Además de poseer un físico atractivo, se gana las simpatía de la gente mediante un comportamiento chabacano estereotipado. La única diferencia significativa es que su preferencia sexual es homosexual. El individuo que él quiere seducir, utilizando una serie de armas de su arsenal de playboy, es Y. Parte de la complicación narrativa de la película es, por supuesto, que Y no sabe cómo reaccionar. Primero confundido y después intrigado, desempeña una serie de acciones dirigidas a enfatizarle al público que Y está entrando en territorio totalmente desconocido. Cuando finalmente acepta los avances de Z, la forma en que debe negociar con su familia, como resultado de que una compañera de trabajo le ha informado a su esposa acerca de la nueva aventura sexual en la que se encuentra involucrado, se convierte en lo desconocido. En una articulación clara de la relación entre lo personal y lo político, Y es rechazado por su esposa, quien intenta suicidarse y quien, en general, refleja el comportamiento de un guión paradigmático de telenovela. Asimismo, lo repudia su hijo adolescente, quien carece totalmente de los elementos necesarios para tratar con el nuevo desarrollo de la vida de su padre. De hecho, éste es uno de

los momentos más críticos del filme: la ausencia de un discurso público sobre la homosexualidad en Argentina significa que el hijo carece de un punto de referencia, que no sea lo homofobia reflexiva (de poca utilidad en el caso de una relación que hasta ese momento se había definido por el respeto), para relacionarse ahora con su pa-

Los espacios narrativos disyuntivos del filme pueden ser vistos como el antes y después de la vida familiar de Y: una serie de relaciones antifónicas que son definidas por las reacciones a aquella conformidad que ha sido remplazada por una escandalosa actividad sexual criminal (al menos en el sentido convencional, si no legal, de la palabra). Pero en realidad, se le presta poca atención a los tonos sombríos del rechazo al que Y se ve sujeto por parte de su familia. De hecho, la drástica determinación de su esposa, quien ahora quiere el divorcio formal y la enajenación de su hijo, conducen a que Y se separe de la unidad familiar heterosexual de una manera que el no hubiera escogido. El apoyo de una tía compasiva y afable, quien comprende la necesidad que tiene su sobrino de hacer algo diferente con su vida, juega, por consiguiente, un papel esencial en su aceptación de la necesidad de terminar con un arreglo doméstico que ya no le ofrece nada para seguir viviendo.

La relación erótica con Z se convierte en el espacio alterno, el otro polo sostenido de la existencia de Y. Haciendo uso de las libertades propias de su mundo masculino, Y crea un nido de amor para Z y para él, el cual hubiera podido funcionar si la disgustada compañera de trabajo no los hubiera delatado a la esposa de Y. No hay duda de que, desde el punto de vista de Y, existe una relación complementaria entre los dos objetos diferentes de la pasión

sexual. Es el descubrimiento de la esposa lo que crea el conflicto, ya que parece que a Z no le interesaba imponer su dominio exclusivo sobre Y. Sin embargo, al final de la película, parece que en realidad Z lo lograra. Y, a quien le habían ofrecido un buen trabajo en España, a último momento pierde el vuelo y regresa a los brazos de Z. De esta forma. Ortiz de Zárate le da a Otra historia de amor un final feliz convencional que es, sin embargo, satisfactorio en la medida en que ofrece, de una manera que no es ostentosa, una denuncia verosímil al esquema narrativo que se había enunciado hasta ese momento.

Lo que ocurre en el curso de esta resolución es la confrontación entre dos espacios eróticos, con un movimiento que comienza con la primacía de uno, pasa por el conflicto entre ambos y llega hasta la ascendencia del otro. Es importante notar que este movimiento no se fundamenta en el rechazo de la heterosexualidad como algo ilegítimo, ya sea porque es hipócrita o porque es castrante para las pasiones humanas. Tal separatismo gay radical se podría defender en el plano ideológico, aunque sería dudoso que recibiera apoyo fuera de un público muy selecto. La realidad es que Ortiz de Zárate trata el tema de la homosexualidad de forma discreta, tanto en sus conflictos con el heterosexismo dominante y, en términos cinematográficos, en su detallada representación de una forma de pasión erótica. La homofobia heterosexista presentada a través de las variadas reacciones melodramáticas hacia Y y Z, y no un impulso separatista gay de parte de los personajes o del director, es lo que convierte en disyuntivos los dos espacios antes descritos. Se podría argumentar, sin embargo, que la inclusión de la homofobia melodramática en el filme es una forma sagrada de predisponer al espectador en favor de un separatismo que, aunque no se

menciona, queda bastante implícito gracias a la secuencia final de los eventos, especialmente cuando Y rechaza una excelente oferta de trabajo debido a que Z no lo puede acompañar.

Una de las claves para entender la legitimación que hace Ortiz de Zárate de la homosexualidad en términos no radicales, se encuentra en el título. La conjunción de términos que otra historia representa, permite varias lecturas. En un sentido, es «simplemente» una historia de amor más que confirma las convenciones narrativas melodramáticas: el otro amante, el rompimiento, el retorno a un equilibrio, todo esto con ayuda de exageradas descargas emocionales. De modo similar a la famosa obra de teatro de Bill Solly y Donald Ward, Boy Meets Boy: A Musical Comedy in Two Acts (1975), en la que el emparejamiento homosexual es tratado como una forma completamente naturalizada de relación sentimental dentro de las fórmulas paradigmáticas «el muchacho encuentra a la muchacha», presentes en la cultura popular. El filme de Ortiz de Zárate trata la relación amorosa entre Y y Z como una confirmación de un antiguo rito de paso: los objetos de las pasiones cambian y la vida continúa después del usual proceso de reajuste. Los adornos melodramáticos sólo sirven para realzar el movimiento y en vez de evitarlo, le dan un sentido de finalidad o, por lo menos, restauran el equilibrio una vez que han pasado las descargas emocionales que lo acompañan, tanto en el caso en que estas son experimentadas de forma directa por parte de los participantes o vicariamente por los espectadores, quienes se encuentran codificados en el circuito de respuestas gracias a la naturaleza misma de la retórica melodramática.

Otra posible lectura del título de la película es verla, no como otra historia, sino como

una historia que simplemente trata del amor. Esto es, la palabra otra se contrapone al significado unitario de historia de amor, con todas las sugerencias heterosexistas que dicha frase posee. Las historias de amor que han sido encumbradas por la cultura occidental, primero a través del concepto del amor como un constructo ideológico v, segundo, en forma de morfologías narrativas sobre el amor, deben, por virtud de la definición ideológica del amor, implicar a un hombre y una mujer como dos categorías del género completamente formadas y diferenciadas. Los personajes homogenéricos en estas narrativas no pueden relacionarse amorosamente. Podrían sentir pasión erótica, la cual posiblemente sería vista como destructiva, en la medida en que Eros está ideológicamente marcado como la antítesis del amor romántico, pero definitivamente lo que sienten no será visto como amor, por virtud de la no realización del rol apropiado. La estructura semántica del amor romántico no tiene cabida para la homosexualidad o para cualquier otra forma de amor que no sea la heterosexual. Debido a que usualmente encuentra su culminación en la reproducción, el amor romántico tiende a excluir de forma rutinaria muchas otras formas de amor heterosexual, que son, después de todo, uno de los aspectos de la pasión geriátrica de los personajes en la obra de Gabriel García Márquez, El amor en los tiempos de cólera (1985). Como en la obra de teatro neofrankestiana de Griselda Gámbaro, titulada irónicamente Nada que ver con otra historia (1972), el filme de Ortiz de Zárate no es simplemente una historia más sino otra historia de amor, cuando se mide a partir de los textos clásicos que establecen los motivos del amor romántico occidental. El hecho de que muchos de nuestros filmes se desarrollan alrededor de estos motivos hace que la relación entre Y y

Z sea verdaderamente otra historia, una historia del otro. Más aun, Argentina posiblemente no tenga las limitaciones legales contra el homoerotismo que todavía existen en amplios sectores de los Estados Unidos, pero podemos estar seguros de que la homofobia se encuentra menos controlada en ese país si se la mide en términos de tolerancia hacia estilos de vida alternos. Tal vez propinarles palizas a los homosexuales (gay-bashing) no esté a la orden del día en Argentina (aunque los actos de violencia ocurren en aquellos contextos donde el machismo predomina), pero los homosexuales constituyen una sociedad fantasma en una nación donde las prácticas sociales cotidianas se hallan sólidamente fundamentadas en la camisa de fuerza de la respetabilidad de la clase media.

Todavía existe un tercer sentido en el cual el título de Ortiz de Zárate sugiere la narración de otra historia de amor. Ha sido ampliamente documentado que hasta el surgimiento del movimiento revisionista de liberación gay, la forma dominante de la representación homosexual en la cultura occidental había sido la modalidad trágica con sus matices melodramáticos. Se pueden señalar algunas instancias de la modalidad cómica, pero éstas implican un ataque satírico contra los gays y no contra los absurdos códigos sociales que los catalogan de ridículos o escandalosos. Las nociones acerca del «problema de la homosexualidad» han dado lugar a una explicación de la trágicas consecuencias resultantes, ya sea de este crimen contra natura -una recreación del personaje Dorian Gray, de Oscar Wilde, como un monstruo homoerótico corrupto-, o de la falta de comprensión y tratamiento adecuado de una forma de debilidad sicosexual que se encuentra en algunos individuos afeminados y desamparados, como el incomprendido suicida, que podría ser víctima de al-

gún cruel Dorian Gray. Aunque no se puede negar la angustia que puede resultar de una orientación sexual ambigua, la cual es similar a los conflictos que pueden surgir de una orientación religiosa o política minoritaria, la concepción de que es posible ser homosexual sin ser suicida o someterse a humillaciones agresivas, incluyendo terapias y tratamientos con drogas, es de por sí una etapa revisionista de un discurso de liberación sexual contemporáneo. (Para propósitos de esta discusión, se deben dejar de lado los peligros inherentes a cualquier discurso que imponga una actitud tipo Poliana hacia una libertad sexual carente de problemas).

Otra historia de amor concuerda con este discurso en su rechazo a la representación de la homosexualidad como una forma trágica de existencia. Es verdad que Y y Z confrontan muchos problemas en su relación, pero la pregunta es ¿En qué relación no hay problemas? En consecuencia, puede negociar con las demandas de su amor sin que el filme tenga que llevar los conceptos de sexo y amor a una armonía fulminante que barra con todas las objeciones, v sin que los personajes funcionen como figuras trágicas en una trama cuya denuncia sería pedagógicamente catártica. De hecho, el final de la película juega con el motivo de la pérdida que es inherente a la modalidad trágica, ya que la alienación, la mutilación y la muerte, son todas variantes extremas de la pérdida del objeto del deseo. Justo en el momento en que parece que Y perderá a Z debido a la excelente oferta de trabajo que se le ofrece en España (una pérdida que en otras circunstancias sería inevitable en términos de una «alta» moralidad, ya que la vida debe continuar), la lógica interna de su mutuo compromiso se afirma con tal retórica de naturalidad que uno podría llegar a creer que Y nunca tuvo intenciones de dejar a Z y que

todo el proceso de irse a Ezeiza era simplemente una broma pesada. Esto posiblemente es una exageración, pero un hecho evidente en la acción narrativa es que la unión de Y v Z se reafirma al final de la película como algo totalmente consonante con las circunstancias que ahora sus vidas han asumido. No es que no vaya a haber problemas - nadie cree que aun los más insípidos finales felices de textos culturales impliquen que las tensiones cotidianas han sido eliminadas- sino que los conflictos no serán el resultado de la ilegitimidad intrínseca de la relación que sirve de eje narrativo definitorio. Por lo tanto, Otra historia de amor es en esencia un intento de legitimar un tipo de historia acerca de las pasiones humanas, uno en el que se presenta un amor homosexual mutuamente satisfactorio, otro registro de un amor que, si bien no es ahistóricamente feliz, es sin embargo legítimo.

Las formas que Ortiz de Zárate utiliza para legitimar la relación entre Y y Z y evitar, al mismo tiempo, alienar a la clientela de la que depende la circulación de una producción costosa, son sumamente interesantes. A diferencia de los medios impresos, las películas comerciales aún no pueden ser muy audaces. Esto es especialmente cierto en Argentina, donde las normas de decencia pública están más claramente definidas y puestas en vigor que en Europa occidental y en Estados Unidos, donde el cine es más sospechoso que los libros y las revistas. Además, este medio todavía es casi un lujo (en términos de la economía local, las entradas al cine cuestan tres veces más que en Estados Unidos) y, para decirlo con claridad, las audiencias argentinas prefieren las películas americanas más ideológicamente falsas que una producción nacional seria. Por lo tanto, directores como Ortiz de Zárate enfrentan la difícil tarea de tratar con un tema circunscrito por la con-

dena social, sin alienar a un público que se presupone está mayormente compuesto por personas predispuestas a condenar la película. Ciertamente, el filme podría estar dirigido a los ya convencidos, pero esto limitaría sus posibilidades comerciales y, quizás algo más importante aún, socavaría el proceso de liberalización de la producción cultural argentina, dentro de cuyos parámetros Otra historia de amor fue planeada con relación al contexto de la tiranía homofóbica de los militares.

Permítaseme enumerar varios detalles presentes en la película sobre Y y Z, que confirman lo que hasta el momento había permanecido implícito y que ahora afirmo de manera categórica: dentro de los confines establecidos por el código social argentino, a Ortiz de Zárate no le quedaba otra alternativa que hacer de sus amantes homosexuales una pareja de «decentes» amantes homosexuales. De esta manera, ellos y su relación excluyen cualquier reflexión crítica sobre las bases del erotismo en la sociedad argentina. Ambos hombres pertenecen a la vasta clase media argentina, ambos son comerciantes que visten y se conducen como tales. Más aún, en la mejor tradición de las películas estilo Hollywood, los dos están en buen estado físico, son apuestos y es únicamente la discreción del director la que nos impide ver -tal y como podríamos esperar, en la medida en que Hollywood asimila las últimas modas- nalgas bien formadas y axilas y ombligos simétricamente distribuidos. Y es un hombre de familia suficientemente responsable v atento, mientras que Z cuida de su madre enferma, razón por la que no puede viajar con Y a España. Ambos respetan a sus compañeros de trabajo: Y es serio y reservado, y Z exhibe un estilo picaresco que parece ser muy atractivo para un sector del público argentino. Los dos son, en todos los aspectos, personas ma-

duras y equilibradas, tanto que uno podría interpretar su homosexualidad —la preferencia abiertamente declarada de Z y la preferencia en desarrollo de Y-como su único defecto o simplemente como una extensión natural de su afinado equilibrio. El gesto ideológico de Otra historia de amor se halla razonablemente dirigido hacia la segunda interpretación, ya que toda la elaboración narrativa de la película está construida alrededor de la confirmación de la coherencia interna de la decisión de los personajes, como una extensión «natural» de su naturaleza humana.

En lo referente a la representación narrativa, los detalles de la pasión homoerótica son tan discretos que al espectador desconcertado le quedan muy pocas cosas específicas que objetar, mientras que el espectador imaginativo podría preguntarse si Y y Z realmente tienen una idea clara de lo que deberían estar haciendo para que los conflictos que les esperan valgan la pena. Sólo se muestra la más leve sugerencia de descubrimiento corporal, el más escueto asomo de un abrazo pasional, los más pequeños indicios de las múltiples complejidades del entrelazamiento de cuerpos y almas de maneras que confirman la gran importancia que se le da a lo erótico, especialmente en aquello que podría denominarse como su dimensión transgresiva. El sexo franco como un hecho real de la vida está ausente en esta película. Las formas en que Y y Z hacen el amor son prácticamente una parodia del minimalismo paródico del Teatro No japonés. La presentación más arriesgada de un acto sexual es una escena en la bañera, en la que el momento culminante entre los dos hombres es filmado a través del reflejo borroso de una botella de vino, un hecho que implica la naturaleza celebratoria de su unión. Este toque «kitsch» podría estar dirigido a darle un matiz artístico, pero podría tam-

bién significar que el director se echó para atrás. Quizás haya un segundo nivel de significado, que intenta parodiar las convenciones propias de las escenas de amor heterosexual en su modalidad más romántica. De cualquier modo, la película se convierte en una parodia de corte postmodernista que no tiene nada que ver con su seriedad como un texto que reivindica ciertas decencias humanas básicas. En un último análisis, una vez que la esposa y el hijo de Y han sido confinados en el dominio de los códigos morales fosilizados, todos quedan sonrientes en Otra historia de amor, como si el nivel general de regocijo fuese suficiente para llevar al espectador mas escéptico a apoyar de forma entusiasta una pasión homoerótica asimilable dentro del discurso dominante del amor heterosexual, sea este romántico o no.

Aun cuando el amor romántico podría mantener su gancho sentimental sobre los sentimientos argentinos, existe una rica vena de producción cultural, tanto a nivel elitista como popular, capaz de reconocer manifestaciones materialistas más crudas del amor erótico que el romance del intercambio de tarjetas impresas. Un estudio de estas manifestaciones debería empezar necesariamente con el tango, un fenómeno musical, poético y bailable, cuya rígida brusquedad en varios registros, comenzando con el sentimentalismo inverso de su glamorización del sadomasoquismo emocional, ha llegado a ser una parte integral de la cultura argentina, que se ha convertido en ancla de múltiples variedades del amor no romántico. Escritores tan populares como Enrique Medina han trazado los muchos aspectos de la pasión sexual no romántica y han planteado una serie de problemas ideológicos en los que no profundizaremos aquí, comenzando con la acusación de voyerismo antifeminista lanzada contra Medina. Y un escritor modernista tan complejo como Julio Cortázar, ha hecho toda suerte de sugerencias acerca de una interpretación antirromántica del sexo, aunque tampoco él carece de lectores consternados gracias al desequilibrio que revela su ficción en el tratamiento del tema erótico.

Lo que pasa en la película de Ortiz de Zárate, sin embargo, es que en el proceso de proponer una legitimidad sanitizada y una naturalidad para la pasión homoerótica, evita el «trabajo sucio» del sexo. No quiero decir con esto que la película sea deficiente porque omite presentar sin adornos la hidráulica sexual, sino que pasa por alto el hecho de que el sexo, como cualquier otro aspecto de la vida, se enfanga en el lodo de la historia. Una manera de indicar que el texto narrativo está enfocándose en la naturaleza material de la historia, es referirse de vez en cuando a lo que realmente sucedió, lo que en el caso del sexo significa una real e inconfundible relación sexual. El propósito de representar actos inconfundibles en la cultura contemporánea es remediar el carácter antimaterialista de nuestra interpretación prevaleciente del sexo y recordarnos que cualquier amor romántico, visto como una ideología que debe ser desacreditada, significa, sobre todo, quitarle la suciedad al sexo. Por otra parte, la narrativa puede alegorizar o presentar como metonimia la suciedad de la vida al mostrar las implicaciones de lo material, que es lo que normalmente ocurre en las bromas «sucias». No creo que haya una sola escena «caliente» en toda la ficción de Faulkner, pero la dura realidad del sexo se comunica de la misma manera y esto se aplica a las mejores de las grandes películas de Hollywood circunscritas por el Acta Hayes.

Sin embargo, para los propósitos sociohistóricos inmediatos de la película de Or-

tiz de Zárate, la representación a modo de sinécdoque de las condiciones materiales del sexo es lo que más se echa de menos. Aparte de las secuencias relacionadas con las reacciones melodramáticas de la familia de Y por su reorientación sexual, más allá de la crítica que se hace a la hipocresía burguesa con respecto al sexo en Argentina, hay muy pocas alusiones a la dinámica social del sexo en dicha sociedad. Es cierto que está el problema de la venganza de uno de los compañeros de trabajo hacia Y. al mandarle un anónimo a su esposa; el que esto sea una forma de conducta productiva y casi socialmente aceptable es una manifestación de la hipocresía imperante. También están los inconvenientes que tienen los dos hombres con el director de la compañía para la cual trabajan, ya que sus superiores no pueden aceptar las posibles consecuencias de un escándalo para sus negocios. Este conflicto entre la realidad de los negocios y la dignidad humana, no obstante, se localiza en la película en la ruindad de un grupo de empleados y no hay indicio alguno de la relaciones coextensivas entre negocios, moral y tiranía autoritaria, que se plantean mediante el personaje de Roberto en The Official Story, de Puenzo. Y y Z terminan siendo perseguidos por sus superiores por causa de sus vidas sexuales privadas. Pero esta persecución no asume verdaderas dimensiones amenazantes, en la medida en que al menos Y, tiene los recursos, incluyendo una oferta de trabajo fuera del país, para sostenerse económicamente a sí mismo y a su pareja (además, no se hace mención de las consecuencias que le traerían los acuerdos de separación casi draconianos que existen en Argentina). Tampoco se hace ningún intento por establecer conexiones entre las actitudes de sus jefes y cuestiones de ideología política acerca de la trasgresión sexual en Argentina, como

los que se encuentran con respecto a Estados Unidos en la versión fílmica de *The Torch Song Trilogy*, de Hierve Fierstein.

Puesto de una manera simplificada, pero en términos que denotan la insatisfacción de este espectador con la ausencia de situaciones difíciles de la vida real en la película de Ortiz de Zárate, a Y y Z las cosas se les hacen muy fáciles. Una vez más, es un problema de equilibrio. En el afán por demostrar que el amor homosexual no necesita ser ni melodramático-al menos, no más melodramático que en la vida-ni trágico, Otra historia de amor da la impresión de que las prácticas sexuales transgresivas no conllevan consecuencias trágicas. Pero, por supuesto, las hay. Estas no requieren la imagen de un soplete en los genitales, como en Orpheus Descending, la sutil fuga homosexual de Tennessee Williams, o la castración, como en algunas novelas de Faulkner. Pero los gays son objetos de violentos ataques físicos en la vida real, y la vida real de Argentina bajo la dictadura militar envolvió mucho más que las humillaciones simbólicas de que eran objeto los jóvenes con pelo largo, como podían atestiguar los atractivos reclutas que participaban en las brigadas de entrampamiento en los baños públicos para hombres. Si la moralidad sexual burguesa occidental tiene en general un efecto entumecedor sobre la manipulación erótica del cuerpo, con variadas consecuencias sangrientas para aquellas manifestaciones demasiado abiertas, la doble transgresión que conlleva la homosexualidad merece agresiones mucho más fuertes. Y y Z no tuvieron que padecer casi nada por sus transgresiones. Aun el intento de suicidio de la esposa de Y funciona como una manera de trivializar su mismo sufrimiento, pues lo traduce a una respuesta melodramática convencional, privando de este modo al espectador de la necesidad de entender que ella también es una víctima de la hipocresía sexual y no sólo un signo desechable y conveniente de ésta.

Al interpretar las posibilidades del amor homosexual que saludablemente, no es ni melodramático ni trágico, Ortiz de Zárate borra todo, excepto las más fugaces referencias a lo históricamente material y sucio, las angustias que no se alivian fácilmente, las agresiones verdaderamente sangrientas, los malentendidos a menudo desastrosos causados por códigos sociales dobles y defectuosos. En resumen, borra la pasión real del sexo cuando éste es una manipulación erótica transgresiva del cuerpo con resonantes y profundas consecuencias sociopolíticas. En su afán de hacer de la homosexualidad algo pasable, o al menos no amenazante para una audiencia general argentina, Ortiz de Zárate ha desprovisto su tela narrativa de cualquier entendimiento sólido acerca de cómo la homosexualidad continúa siendo, quiérase o no, una experiencia amenazante para el individuo circunscrito por el código sociopolítico en Argentina. Y estos códigos no pueden ser transcendidos, de la misma manera que la historia no puede moverse sólo con las buenas intenciones. Una y otra vez el aparente realismo de la película oculta el hecho de que el texto está pasando por alto sectores significativos y siempre presentes de la realidad, para insertar la preferencia por un significado social. Ese significado puede ser en verdad preferible, empezando por la más modesta definición de dignidad humana; pero lo que constituye un obstáculo implacable para su realización no puede ser simplemente sacado del texto social al ignorarlo en las revisiones interpretativas del texto. Al revelar y representar aspectos de la realidad social obliterados por la tradición cultural argentina, una película como Otra historia de amor puede dar la impresión de que ha dicho lo que era necesario decir, cuando, de hecho, silencios significativos permanecen todavía sin ser expresados. *Otra historia de amor* es un buen filme, en la medida en que presenta un mensaje revisionista positivo, pero, al hacerlo con tanto entusiasmo, evade varios obstáculos de la realidad sociopolítica argentina que se hallan presentes, queriéndolo o no. El hecho de que este filme nunca tuvo el impacto que uno podría esperar en una película que representara prácticas sexuales, refleja la existencia de esos obstáculos.

Adiós, Roberto

La primera película gay producida en Argentina durante el periodo inmediato al retorno de la democracia institucional(4), es Adiós, Roberto (1985) de Enrique Dawi. Adiós, Roberto se caracteriza por la insistente utilización del espacio público para presentar varios niveles, reales e imaginarios, de identificación gay. El filme de Dawi es el primer filme argentino explícitamente gay y a pesar de lo que se podría esperar a modo de incómodas reseñas (véase, por ejemplo, la de Jorge Abel Martín en Tiempo argentino, citada en Manrupe y Portela 7), esta película todavía no tiene igual en su tratamiento de las dimensiones sicológicas de la homofobia internalizada y del

auto-desprecio. La trama es muy simple: como resultado de la crisis que le causa el descubrimiento de que es gay, un hombre (Marcelo) se separa de su esposa y de su pequeño niño. Debido a sus limitados recursos económicos, a instancias de su primo, se muda con Roberto, quien vive solo y también resulta ser gay. El principal atractivo del filme es el juego de seducción que se da entre ambos hombres y la expectativa de acerca de si van a convertirse en amantes. El final es abierto, aunque el título se refiere al intento de Marcelo por separarse de Roberto: Dawi evidentemente intenta evitar un final feliz, estilo telenovela, como el que Ortiz de Zárate preferiría. Semejantes finales felices constituyen definitivamente un factor positivo en la producción cultural homoerótica, ya que son algo así como una transgresión de la afirmación heterosexual de que el amor entre personas del mismo sexo siempre termina trágicamente. Sin embargo, especialmente debido a la falta de un análisis substancial de las circunstancias y las motivaciones, pueden dar la falsa impresión de que tal transgresión es un asunto simple. La importancia del final del filme de Dawi radica en cómo este confirma que la identidad gay del esposo todavía se encuentra en proceso de desarrollo y, más importante aún-a través de las experiencias vacilantes del filme—lleva a que la audiencia contemple

^{4.} No sé de ninguna película lesbiana hecha en Argentina, aunque ciertamente se podría hacer una lectura de muchos filmes como planteamientos, implícitos o explícitos, de temas lesbianos, como, por ejemplo, Yo, la peor de todas, sobre la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, de María Luisa Bemberg (1990). Asimismo se podría argumentar que en otros se insinúan cuestiones gay. No estoy tomando en cuenta el filme El beso de la mujer araña (1985), a pesar de haber sido hecho por Héctor Babenco, director argentino establecido en Brasil y basado en la novela publicada en 1976 del escritor exiliado argentino Manul Puig, aunque la traté en Contemporary Argentine Cinema. Aun cuando casi toda la acción tiene lugar en una prisión (también un microcosmos social, aunque uno en el que la violación homosexual, en oposición al deseo homoerótico, es un instrumento de control social), el personaje principal, gay, ahora convertido en un colaborador de la revolución social, se mueve brevemente en un espacio urbano mayor, vestido estereotípicamente como un hombre gay, antes de ser asesinado por la policía.

los subversivos durante la dictadura mili-

el proceso enormemente complejo que implica para el individuo la construcción de una subjetividad homoerótica aceptada en su totalidad.

El filme es importante por su representación de la relación entre los dos hombres, uno de ellos un gay declarado y el otro todavía en el proceso de aceptar su sexualidad v experimentando frecuentemente momentos de negación, incluyendo una escena crucial en la que una borrachera le permite al último empezar a desvestir al primero en una divertida inversión del curso que uno esperaría que tomara la seducción. Esta película también es de interés porque da por sentada la legitimidad de dos hombres viviendo y durmiendo juntos (la escena inicial), aun cuando al igual que en Otra historia de amor, nunca puede representar directamente el juego del deseo homoerótico. (5) Pero su aspecto más llamativo, es la representación de la homofobia internalizada de Marcelo y la manera en que esta representación es manejada en espacios públicos paradigmáticos dentro de la ciudad de Buenos Aires.

La película presenta once situaciones en que los intentos de aceptar su homosexualidad son cuestionados. En nueve de éstas, el reto proviene de espectros de su subconsciente. Estos fantasmas son los individuos encargados de la formación de su subjetividad, y, si bien es cierto que nadie es criado como gay, estos confirman con énfasis la prioridad, el privilegio y la obligación de una subjetividad heterosexista. Estos individuos son, en primer lugar, sus padres y en segundo lugar, agentes paralelos a sus padres, un sacerdote y su esposa. A una tercera categoría pertenecen aquellos individuos que, durante la vida de una persona, están encargados de juzgar su sexualidad y de condenar las maneras en que ésta queda sin realizarse: amigos, compañeros de trabajo, relaciones eróticas circunstanciales (en este caso una prostituta), profesionales médicos (en este caso un siguiatra, al cual Marcelo acude por ayuda) y, de especial significación para la cuestión de la exposición pública, las personas que se encuentren en la calle. Dawi ubica el escrutinio de todos estos monitores sexuales autoritarios sobre Marcelo y cuando uno se da cuenta de que eso no es privativo del caso de Marcelo, sino que todos los individuos están sujetos a esta clase de control, el filme asume una elocuencia adicional en la medida en que hace explícito lo que la mayoría de nosotros experimentamos inconscientemente en la rutina diaria social de nuestras vidas: los discursos que se usan abiertamente contra Marcelo como condena por apartarse de la heterosexualidad compulsiva forman parte de los códigos que se supone todos debemos tener interiorizados. hasta el punto de no saber siguiera de su existencia.

Lo singular de la película de Dawi no es la decisión de explicitar solamente esos códigos al personificarlos en individuos que hostigan a Marcelo por el giro que su vida ha tomado, sino que esas escenas ocurran esencialmente en los espacios públicos en que Marcelo desarrolla su vida. Por lo general, estos individuos se le aparecen a Marcelo y lo atacan verbal y físicamente, sin que otros que están a su alrededor tengan idea de la agresión a la que está siendo sometido. Por ejemplo, al principio del

filme se le aparece su severo y autoritario padre quien ya ha muerto. Mientras lo golpea con brutalidad, le pregunta si él o su madre se han equivocado al criarlo, y le dice que, si estuviera vivo, se habría muerto de humillación al saber en lo que su hijo se ha convertido. Dawi está jugando con expresiones tales como «¡ Oué diría tu padre si estuviese vivo!», « Espera a que tu padre se entere de esto», «Lo que necesita ese niño es una buena paliza para que se enderece» y así por el estilo. El hecho de que los compañeros de trabajo de Marcelo ignoren la violencia a la que se ha visto sujeto frente a ellos, sirve para enfatizar que la mayor violencia causada por la homofobia es aquella que proviene del odio internalizado: el autodesprecio que resulta de la discrepancia entre los códigos sociales internalizados por el individuo y la subjetividad revisada que se encuentra construvendo. Al mismo tiempo, la internalización del conflicto, en vez de, digamos, hacer de aquellos que rodean a Marcelo testigos de los ataques, parece sugerir que, a pesar de la clase de rumores que destruyen el matrimonio de uno de los personajes en Otra historia de amor, no todo el mundo alrededor de nosotros es partícipe en el proyecto de vigilancia sexual.

Los otros ejemplos del uso del espacio público en el drama sexual de Marcelo abarcan un café del vecindario, en donde se imagina que un viejo amigo se le aparece para reprocharle el que haya abandonado sus raíces, lo cual explica cómo pudo terminar durmiendo con un maricón; el amigo reaparecerá en otra escena. Al otro extremo de la escala social de su amigo de la niñez se encuentra el abusador del barrio quien, después de que Marcelo leyera una noticia sobre el asesinato de un homosexual, lo arrastra hacia un carro no identificado (una clara referencia a las fuerzas especiales que abiertamente perseguían a

tar) y le dice que va a resolverle el problema «en nombre de la moral y las buenas costumbres». Mientras se encuentra sentado en un parque de diversiones, su madre se le aparece y se echa a llorar desconsoladamente a su lado. Y, en una escena culminante, Marcelo, quien ya ha dejado a Roberto y está quedándose en un hotel, recibe la visita de su padre, su madre, el cura, una ex-novia, su esposa y una prostituta que en un delirio anterior le informó que es el primero de sus clientes que «se ha pasado para el otro lado». Confrontado por lo que se ha convertido en un ejército agresor, Roberto huye del hotel y, en la manifestación más importante de sexualidad pública de la película (ya que la indecencia y la manifestación de la sexualidad son identificadas como equivalentes), Marcelo se lanza a la calle en pantaloncillos. No quiero exagerar el potencial erótico de esta escena, excepto para subrayar que sería imposible negar cierta implicación erótica a la aparición pública de este personaje casi desvestido (y esto, sin tomar en cuenta cualquier atractivo particular del cuerpo del actor que personifica a Marcelo, Carlos Andrés Calvo). Por supuesto, Marcelo es arrestado por la policía y, mientras intenta llamar a Roberto para que lo saque de la cárcel, experimenta la única visión positiva de la película: un grupo de madres con pancartas lo exhortan a que regrese con Roberto con el estribillo «Volvé Roberto». Esta es la segunda referencia política de importancia que se hace en el filme a las dictaduras militares neofascistas, ya que el espectador reconocerá inmediatamente la referencia a las Madres de Plaza de Mayo, quienes han marchado demandando información sobre sus hijos desaparecidos, muchos de los cuales fueron identificados como queer por los militares, sobre la base de una reciprocidad semántica entre la sexualidad (queer) y lo política-

^{5.} En otro lugar he escrito sobre el filme de Luis Humberto Hermosillo, Doña Herlinda y su hijo (1984), que también está basado en una consideración de lo privado vs. lo público y en el que hay una representación explícita crucial de los actos del deseo homoerótico (Foster, «Queering the Patriarchy in Hermosillo's Doña Herlinda y su hijo»).

mente subversivo, y para tratarlos conforme a esto. Es posible que muchos de estos muchachos fueran queer(6), por ninguna otra razón que por virtud de las probabilidades estadísticas y que, en el contexto del proceso de redemocratización politica y de cambio institucional, la defensa que hacen estas madres de Roberto sea por extensión una apertura de parte de los padres hacia la aceptación de sus hijos gay. Finalmente, las Madres de Plaza de Mayo influyeron en un importante cambio del paradigma político en Argentina cuando se convirtieron en la única protesta pública organizada contra la tiranía, que desafiaba de forma efectiva la represión autoritaria. Gracias a la homofobia del autoritarismo militar, al asociar la habilidad de Marcelo para percibir, a través de esta visión. un escape de los códigos sociales homofóbicos lanzados al unísono contra él por los fantasmas que se reúnen en su cuarto de hotel, Dawi establece una serie de correspondencias entre lo privado (su drama personal) y lo público (su defensa por parte de una multitud de mujeres), que es especialmente rica en significados simbólicos.

Adiós, Roberto es valiosa para una discusión de la cuestión de una visibilidad legitimizadora del deseo homoerótico en el espacio urbano de Buenos Aires, pues «espacializa» hábilmente los aspectos de la redefinición sexual de Marcelo en dos niveles: como película, en su calidad de forma cultural pública, y al tematizar los deta-

lles de dicha redefinición en una serie de espacios públicos y privados interrrelacionados. En la medida en que el movimiento de liberación gay y lesbiano continúe madurando en Argentina y traiga consigo más amplias oportunidades para la visibilidad del deseo homoerótico, sería interesante ver hacia dónde se dirigirá la producción cinematográfica marcadamente gay y cuál será la gama total de la producción cultural. El hecho de que los dos filmes mencionados en este trabajo son de años muy cercanos al retorno de la democracia constitucional, indica la importancia inmediata que la representación del deseo entre dos personas del mismo sexo tenía para estos directores, así como la necesidad de ofrecer una producción a las audiencias argentinas. Si bien puede ser un poco sorprendente que no se haya producido nada parecido en la década siguiente, el hecho es que las audiencias argentinas ahora tienen acceso a una gran variedad de películas gay y lesbianas provenientes de los Estados Unidos y Europa, Las mismas han sido presentadas en salas de cine (a menudo como parte de exhibiciones especiales: Edward II [1991] de Derek Jarman fue incluida en 1994 en un ciclo de películas sobre el cine británico reciente) o están disponibles a través de la renta de videos. La exposición a este material, así como a las traducciones de obras literarias extranjeras. contribuirán al continuo desarrollo de una visibilidad queer en Buenos Aires (7)

La Ultima Tentación de Eva

Historia nueva de una pasión argentina

Por Paula Siganevich y Adrián Cangi

Néstor Perlongher escribió varios textos sobre Eva Perón en los que circularmente parecería estar buscando una respuesta a la misma pregunta ¿cómo apropiarse de semejante cuerpo y de la fuerza simbólica que moviliza?

Entre la saga de mujeres que retrata, ella ejerce una fascinación particular que la transforma en joya de la poesía neobarroca rioplatense, arrastrándola del altar a los márgenes del arrabal.

Travestido el cuerpo, travestida la escritura, la historia es recuperada como ruina, imprimiéndose en la caducidad alegórica de un rostro-cadáver la representación del erotismo y la muerte. Contra las apropiaciones del poder, Perlongher ríe y, mientras huye, revela las pistas de esas imposturas de la historia argentina.

El 26 de julio de 1952 a las 20.25, el tiempo se detuvo. Eva Perón, líder espiritual de la nación, ingresa en la eternidad. La eternidad no es sino ese topos donde el tiempo vuelve a curvarse, deja de ser ordinal y se proyecta ascendente como un vector que busca su punto cardinal, desplazando el centro de gravedad de los cuerpos a un estado glaciar llamado vida eterna. La creencia en la inmortalidad despliega la doctrina del juicio, ese imperativo que escribe con una plumilla sobre los cuerpos el deber, en el acto. La eternidad clausura el tiempo de la acción y la heroína habita un cosmos santificado, aquel de un movimien-

to originario que la arrastra hasta solidificarla en el cenit. A las 20.25, el tiempo celeste arrasa la ciudad contagiando míticamente el orden del tiempo vacío y secular, santificándolo con la fuerza de la identidad del cuerpo sagrado. Una especie de tiempo espiritual y monacal se abrió sobre los argentinos, impregnando una zona intocable, palpitante de resentimientos, rodeada de sacerdotes terribles que aplican la tiranía a su técnica de aglomeración y de un ejército de salvación con adoradores del inmaculado poder, que activa el afecto en las fuerzas populares.

^{6.} Es importante recordar que en 1973, en el punto culminante del movimiento guerrillero en los orígenes del movimiento gay en Argentina, el Frente de Liberación Homosexual apoyó a la izquierda peronista y a los Montoneros.

^{7.} Véase Foster, «Teatro norteamericano» en revista Teatro XXI, otoño 1996, para una discusión del teatro gay reciente en el circuito comercial de la Avenida Corrientes.

El cuerpo y nombre de Eva santificada por el Estado y glorificada por sus fieles porta sobre sí todo el peso de la moral cristiana. Habiéndose desatado de su parte perecedera, su alma estalla como un gas que busca el alma colectiva. En los dobleces del discurso, sin embargo todavía lejos del paraíso, su cuerpo, más cercano al infierno de aquí abajo, despliega esa fuerza erótica que esconde todo fetiche. El alma se desprende del cuerpo cristalizando un aura armonizadora y redentoria, suave y amorosa, con un dejo de revolucionaria entrega a los otros. Ascendida el alma, el cuerpo es meticulosamente limpiado hasta de las manchitas de cáncer que anidaban bajo la piel -dirá Perlongher-, tratado como una joya brillante, embalsamado y devuelto ennoblecido en su rictus de belleza sublimada. El mito es la forma política con la que se representa la eternidad: ese tiempo curvado y cardinal que religa rebaños y los pacifica frente a la promesa del símbolo que retorna acrecentando su fuerza en el ritual.

El poder del César y sus centuriones no opera en la represión despótica sin una promesa y una creencia a la luz del día. El cuerpo inmolado de Eva es la figura del alma colectiva y la promesa continua modelada por el poder del imperio. El poder del César se infiltra a través de su figura fuera y dentro de nosotros proyectando su práctica de dominio en la historia.

¿Cómo apropiarse de semejante cuerpo y de la fuerza simbólica que moviliza los afectos? Sólo en un tiempo fuera de quicio, que ha perdido su eje cardinal, en un tiempo rectificado, puede accederse a la materia del cuerpo santificado, sin pleitesías, sin festejos inmaculados, por la voluntad de poderío de una vida ajena a los juicios morales, donde sólo los afectos interpretan. Sólo el desvarío que nos proyecta fuera de la fuerza centrípeta de los rituales

populares, puede devolvernos un otro cuerpo de Eva, no sin riesgo de ser absorbidos por el huracán que sopla desde el paraíso v nos empuja irremediablemente hacia su centro. En un tiempo fuera de quicio, abandonado por los dioses, la ley del relato es forma pura y vacía, diseminación, oscilación donde yo es siempre otro.

Una saga de mujeres atrajeron el ojo perlonghereano: Madame S, siempre regenteando: Dolly la renga, con su hijo; Marta la linda, mujereidad bizca en los laberintos de maquillaje; Chola, la joya del bulo con dejos de incrustaciones de un bretel; Ethel, replegada en su lamé y las proliferantes tías que reojean los apretados interiores desde el cansancio. Cuerpos de mujeres mutantes, relevados en ese mirar resbaladizo, anamórfico. En la saga de esas mujeres de las márgenes, corporizadas en zaguanes de entrega, reinó una diosa soberana a la que Perlongher admiró y amó, que lo llevó a los límites de la fascinación misma. Sólo porque la fascinación no lo inmovilizó, logró pervertir esa zona de influencia ineluctable del mito, hasta apropiarse de ese otro cuerpo en los claroscuros de la historia argentina.

Esa mujer es la misma que originó un breve cuento de Rodolfo Walsh en 1965, iniciando una peregrinación escritural que no se detiene hasta hoy, cuando las condiciones del mercado la han transformado de historia en mito y de mito en producto. Más allá de ser un personaje, Eva Perón representa, en la poesía y prosa de Perlongher, la llama viva de su propia pasión política. Siempre que la convoca o la alude, la provecta hacia un devenir que es cada vez su registro completo de la sociedad. Ese cuerpo de mujer funciona como superficie de

resonancia de la pregunta ¿cuántas versiones hay de la historia y cuántos relatos? Múltiples, la historia argentina prolifera en historietas inacabadas esperando interpretaciones que la constituyan en monumento y se provecta hacia el futuro. Eva Perón es ese cuerpo al que se le pide un único registro, se lo sanea de sus dobleces y contradicciones hasta alcanzar esa fuerza homogénea de los grandes relatos. Perlongher ríe y mientras huye, revela las pistas de esa impostura constitutiva de la historia argentina.

La primera presencia de Eva Perón en la escritura de Néstor Perlongher confluye en el poema El cadáver publicado en 1980 en el poemario Austria-Hungría de la editorial Tierra Baldía. La siguiente en el cuento -texto breve, texto maldito-Evita vive, publicado por primera vez en inglés en 1983, incluido en My deep dark pain in love, en una selección que Winston Leyland realizó en San Francisco para la Gay Sunshine Press. Este cuento de imprecisa datación (misteriosa coincidencia con el zarandeo del propio cadáver de Eva Perón) fue publicado en Suecia en 1985 y en Buenos Aires en la revista El Porteño. Su última aparición fue en la revista Tramas nº 2 en 1995.

Sin embargo, copias mecanografiadas circulaban ya en 1975 en Buenos Aires con una nota aclaratoria cuyos principales términos eran los siguientes. «Eva Perón, conocida popularmente como Evita, fue la poderosa mujer del General Perón, Murió de cáncer en 1952, en el apogeo de su poder. Sus multitudinarias exeguias se prolongaron en una profusa idolatría. Se escribían cartas a Evita en el cielo». El poeta recuerda en esa nota también, cómo la convocaban los peronistas: «Evita vive en las manifestaciones populares», «Evita vive en las villas», «Evita vive en cada hotel organizado» (slogan del movimiento de inquilinos peronistas). Su postrer texto sobre Evita es El cadáver de la nación. Este poema se publica en Hule, en Buenos Aires en 1989 bajo el sello de edición de la editorial Último Reino.

En los tempranos setenta, el crimen organizado es la marca de época que transformará la historia argentina de utopía en cadáveres y el sueño de la revolución en una democracia subdesarrollada. Cada una de estas escrituras, modela la práctica de una subjetividad cuya voluntad de poderío alcanza el gesto de impostura y cuyo ejercicio político ha sido la inversión en cada acto de resistencia, donde las líneas de fuga, -sus acciones, temperamento, carácter y destino-coinciden con los fuegos de las márgenes a los que Eva dirige sus obsesiones hasta la muerte. La fascinación que moviliza a Perlongher hacia Eva no alcanza los modos de la idolatría utópica o ideológica, sino ese movimiento que traza su pendiente en la inmersión social. Leios de huir fuera de lo social, esos cuerpos lo hacen hacia otras planicies que crispan cada frontera, cada moldeado.

«Estos textos -concluye Perlongher en la nota aclaratoria a Evita vive- juegan en torno a la literalidad de las consignas con las que los peronistas mentaban a su líder, haciendo aparecer a Evita inmersa y diluida con la fuerza de su discurso en 'situaciones conflictivas y marginales'». Oue el poeta muestre su intención: jugar en torno a la literalidad de las consignas históricas, pone a los textos en el abismo de la verosimilitud. Poner la escritura en tensión, urdir entre los hechos y la letra el espacio de la ficción hasta devolver los relatos a la escena con la potencia de lo alegórico que ha desmantelado lo simbólico: allí está el estilo.

A la manera de un museo de tortura, el barroco con sus dejos funerarios prodiga a la

santa furiosamente maguillada, suspendida sobre la sociedad que reposa sobre un crimen cometido en común. La heráldica barroca apela a un motivo: el rostro como ruina de los embates del tiempo. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro convertido en objeto de culto, pero todo rostro finalmente escapa a la condición de dominio de la percepción, cuando lo que es específicamente rostro es aquello que no se reduce a ésta. Cuando la piel se ha desvanecido, el rostro preexiste como señal de una acción, de una prohibición: por el rostro se vence, también se mata. El rostro está expuesto invitándonos a un acto que oscila y sobre todo en Eva, entre la morigeración de las pasiones y la pura violencia. El rostro es aquello que no se puede matar y que los vaivenes de la historia pueden reducir a calavera, pues la muerte arroja un cuerpo que carece de expresión: la muerte de Eva no es bellísimamente equilibrada, no es expresiva como una puesta en escena del rostro, que carece, que ha sido extirpado de todo rasgo; humano, sin embargo, en esta figura suya, la del cuerpo en el féretro, se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general sino también la historicidad biográfica de una subjetividad. De Eva en El cadáver emana un aroma a «flores viejas» y «perfumes chillones», «su olor a orquídeas descompuestas» y un breve resumen: «a las 20.25 ella entró por Casanova» luego «dos millones de personas, fueron detrás de su cureña».

Atrás quedaban los rasgos evanescentes de su pasado de actriz «que se fue de Los Toldos con un cantor de tangos» y que alcanza los modos de la representación del poder cuando «conoce en un temblor al general y lo seduce, con sus maneras de princesa ordinaria». Atrás, la historia de

los veinticinco cajones para desvanecer el rastro del verdadero, aquel que debe ser escamoteado al fervor del pueblo. Lo que queda es lema y rostro: Evita vive en un rostro y en las miradas de su culto.

La poesía enuncia la simultaneidad (cronológica y espacial) de lo posible y lo imposible, de lo real y lo ficticio; todas las preguntas que se suceden en El cadáver responden a una lógica negativa: «¿Por qué no entré por el pasillo?, ¿qué tenía que hacer en esa noche?, ¿dónde rueda el rodete?, ¿v si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?»

Lo primero, entonces, es no aceptar su muerte: «como en un juego, ya/ es que no quiero entrar a esa sombría convalescencia,/ en ese entierro». Todo es posible cuando resulta improbable ingresar en la eternidad. Resistir la sombría convalescencia implica a su vez, moderar el rictus de melancolía. Desde este punto, todo es posible de ser dicho pues el tiempo será rectificado. «Evita vive» paragramáticamente, abriéndose en una nueva escena a la historia. Para Perlongher la historia ha devenido alimento ritual, porque la planteó en su extensión total y en cada fragmento apropiado, reservándose el poder de comunicarse diariamente, con la magia del suburbio, en un acto de devoración de la historia-Dios, haciéndola en la refriega una historia-objeto. Ésta sólo es posible como objeto de apropiación consumada, es decir, por una parte, terminada, cumplida y, por la otra, devorada, ingerida cuando el estilo y la habilidad del delirio se conjugan en un oficio que permite la marcha, cuando el cadáver lo ha detenido todo. Allí el esguince y el guiño ; y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte? Eva es para Perlongher una pieza fulminante de la historia-objeto y tal vez cumpla el sueño lamborghiniano de la referencialidad loca,

en un efecto de corte con toda una militancia tilinga, blandengue, que más que revolución, deseaba el resto de las exequias y la contemplación y venta monopólica de su rostro. Escribir esa otra historia es una tarea mayor de desconfianza del cuerpo consagrado y de su uso colectivo. Y allí la literatura es pensada como arma y el arte como pifio.

III

En Evita vive, la primera escena tiene lugar en un hotel del bajo, donde apropiarse de Eva significa huir a la tierra arrasada del mito, de sus efectos gregarios y sus fundamentalismos. Espectros de Genet merodean los zaguanes y Eva carnalizada como la diosa blanca y rubia -la de rodete e inconfundible piel brillosa- la santa protectora y madre de los descamisados, es alcanzada en el encuentro carnal, en el ritual pagano, donde la santa oscila hacia una mujereidad reventada y cargada de maquillaje, transformándose en el goce delirante en la «puta madre» siempre deseada, aquella que puede hacer devenir macho a la loca latina, a la marica envidiosa o viceversa. Sólo porque era inconfundible, flaquísima y brillosa: toda una joya. (8)

El bulo con reminiscencias de tocador de arrabal promete el «encame asegurado» y una conversación de mujer a mujer o de marica a marica, de mujer de marinero a mujer de general, reverbera en los claroscuros de la calle Reconquista, «pues de los marineros, nunca se sabe al igual que con los generales». Los marineros y los

generales son templados en las tempestades y en la espera. Cuerpos en latencia, bestiales, sólo saciados en la violencia del mar o en la aceración de la guerra. Y ese cuerpo marino yace en el bulo y se vuelve dulcísimo, y el general se diluye donde el sudor enloquece, donde la raza inmoviliza, donde sólo queda una opción: «batirse con el negro en la espesura». Más que una opción, un goce, pues el morocho Jimmy alcanza para ambas.

Y el relato reedita las vergas erizadas de Querelle en una oscilación de Brest a Buenos Aires, bajo el mismo tórrido verano donde los cuerpos se arremolinan frente a la opacidad del cristalino y en ese amasijo el ojo sectoriza.

Sectoriza algunos movimientos que siempre se suceden como puntuales operaciones perlonghereanas; un rodete que se deshace, alguien que rueda entre las piernas del morocho y una charlita frívola de sintaxis apretada, cortita, chismoseos de lumpenar. Variaciones sonoras sobre un mismo tema que unen los gestos de Evita y los de Chola⁽⁹⁾. La ocasión, el acontecimiento, hace del cuerpo su posición, su giro o proliferación. La vista todo lo distorsiona en el gesto de pantomima que se repite: «tenía la cabeza metida entre las piernas del morocho y, claro, estaba en la penumbra y muy bien no la había visto». Ese mirar resbaladizo se estremece por momentos, se fija ante el brillo «¿Evita, dije, yo no lo podía creer?» «¿Evita, vos?»

Pervertirse en la acción destruyendo a la santa madre, sus protecciones, sus joyas,

^{8.} Dice Perlongher: «Hay que trabajar para convertirlo todo en una joya. Que todo resplandezca, brille». Néstor Perlongher en La Caja nº I, setiembre-octubre 1992. La joya es para él la materia de la heráldica barroca. Pero la iridiscencia no es sólo la de la joya barroca; los objetos significativos también toman la posición de una joya. Tal es el caso de una «verruga abrillantada» o de Eva misma.

^{9.} Néstor Perlongher: Chola o el precio, en El libertino nº1, Buenos Aires, Abril 1992.

La tersa piel, la rubia espléndida se diluye para dar paso a una mujer de unos 38 años, un poco con aire de estar muy reventada, sobrecargada de maquillaje, con lo que queda del rodete entre los humos de la casa de fumo. Allí fue el delirio, la autoridad llegaba a reprimir y Eva todo lo invirtió: «le rasgó la camisa al cana, le descubrió una verruga roja y se la empezó a chupar». Las verrugas son esas rugosidades, esos excesos plegados de carne, que anidan

como indicios de una topografía conocida y circulada. Son marcas para el baqueano y dan paso a un conocimiento que subvierte el poder de la autoridad. Verrugas rojas, verrugas abrillantadas; también modos de la joya, Y ése es el objetivo, como en Azul(10). Siempre hay que acabar con ellos, porque no son insensibles. Su causa era noble, Eva estaba con el residuo del pueblo del lado del placer y la suya era toda una cruzada: «quería repartir un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbien». Al final del relato las cosas no quedaban tan claras, tan transparentes y «si te digo donde la vi la primera vez te mentiría». ¿Me llamo Evita, y vos? Chiche, le contesté». «Cuando me la terminé de garchar me dijo con la boca chorreando de leche: Todos los machos del país te envidiarían, chiquito: te acabás de coger a Eva». Pero el sutil giro de la línea final torna inapresable lo dicho actualizando la operación deleuzeana «escapar es cosa hecha o jamás se hará», pues «los nombres que acá doy son todos falsos». Desmanteladas las identidades, siempre como materia moviente y superficie de tránsito de las intensidades, Perlongher logra un socavamiento de la lengua imperial, haciendo del santuario un carnaval, de los recuerdos y duelos una potencia hacia el futuro, una creación constante donde los fantasmas son interrogados sin pleitesías.

Dice Tomás Eloy Martínez: «los homosexuales fueron quienes mejor han entendido la yunta histórica de amor y muerte. Todos se imaginan fornicando locamente con Evita», con lo que sugiere que las prácticas sexuales, las posiciones de las políticas sexuales, plantearían un modo cognitivo que establecería diferencias de saber sobre el objeto. Nada más alejada la posi

ción de Perlongher a la fijación en un movimiento, cuando toda su potencia ha estado puesta en destaponar la circulación de intensidades, de flujos deseantes. Para Martínez, la homosexualidad es aceptada en la medida en que permite categorizar, precisar y dejar de esta forma de ser un problema sustantivo para convertirse en un simple caso de los problemas de categorización del imaginario sexual, que distribuve en cada sociedad el campo fungible y verbalizable de los comportamientos simbólicos. La oscilación y derivación perlonghereanas se oponen a la fijación, instalando en el ojo de los Tomás E. Martínez una estética de la imaginación pornográfica con el consabido riesgo precisado por Sontag, cuando explica que la pornografía como género literario propone que libertarios y aspirantes a censores estarían de acuerdo en reducirla a la categoría de síntoma patológico y producto social incierto. Tal vez el costado libertario de Martínez roce el interés de apelar a los sentimientos morales del lector; sin embargo, la imaginación pornográfica estaría diciendo algo que vale la pena escuchar: el transgresor no sólo viola una norma, emprende su marcha adonde los demás no van y sabe algo que los demás desconocen.

Perlongher ha mostrado aquello que Bataille reclamara en toda su obra: algunos sólo viven a través del exceso y el placer flota en esa entrega a un estado de existencia abierta, tanto a la muerte como a la alegría. El horror es inseparable de la materia misma del placer, pues el horror refuerza la atracción y excita el deseo. Lo que Bataille ha desnudado es ese nexo imprescindible y subterráneo que une en la experiencia el erotismo y la muerte, espesor imprescindible en Evita vive.

Perlongher responde en El cadáver de la nación a las preguntas que él mismo se había formulado años atrás en El cadáver: «; y yo debo negarme a empalagarme con la transparencia de su cuerpo? ¿a entrar nomás por ese pasillo donde muere en su féretro?» Perlongher se ha negado a la muerte de Eva, mas no a su caducidad, haciendo uso de la historia en la escritura, de la historia con los caracteres de la caducidad y que aparece bajo la forma de ruina. Si lo que aparece ha sido reducido a escombros por la caducidad del tiempo, la tragedia del cuerpo de Eva es recuperada por la fisionómica alegórica del barroco, que es siempre historia escrita en la faz de la naturaleza.

El cadáver de la nación recrea la leyenda de Evita, sugiriendo varias operaciones al mismo tiempo: por un lado, enlaza su tradición con las fuerzas de lo americano, mostrando cómo en las sociedades llamadas «exóticas» la ritualización de las ceremonias está vinculada al chamanismo y al bardajismo, la sexualidad ritual y el travestismo. Por otra parte, realiza el paroxismo del barroco, uniendo en una oscilación interminable lo más alto v lo más bajo, con los propios materiales del continente que alcanza en Eva su propia musa inspiradora. Eva por fin deviene Zombi, término que en el culto vudú designa al dios serpiente y a su fuerza sobrenatural, cadáver dotado de vida aparente. Eva sobrenatural, diosa pagana, funcionaria del sexo y también madre, ha mutado sus pieles y sus máscaras en el zarandeo de su caducidad.

Perlongher, al ponerla tan cerca de sí -hilarante, extravagante, histérica- vuelca finalmente su placer en los cruces con la socialidad. Allí están «los peronios, sus súbditos tostados», «los que erigieron altares en

torpes casillas de chapa», los trabajadores por ella movilizados.

Turbulento y profundo, bailarín incluso en la batalla como Dioniso, el trágico héroe rioplatense sabe que «hav cadáveres» por venir. Éste, el de Eva, será sin embargo el que ayudará a «morir así, venciendo, aniquilando», también sosteniendo la ilusión.

Referencias

- ACEVEDO, Zelmar. Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos. Buenos Aires, Ediciones del Ser, 1985.
- ALMAGUER, Tomás. «Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior.» différences 3.2 (1991): 75-100.
- AVELLANEDA, Andrés. Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- BLUMENFELD, Warren, ed. Homophobia: How We All Pay the Price. Boston, Beacon Press, 1992.
- FOSTER, David William. Contemporary Argentine Cinema. Columbia, University of Missouri Press, 1992.
- FOSTER, David William. «Queering the Patriarchy in Hermosillo's Doña Herlinda y su Hijo.» (a aparecer).
- FOSTER. David William. «Teatro norteamericano/teatro gay en Buenos Aires.» Teatro XXI 2.2 (otoño 1996): 5-7.
- FOSTER, David William. Violence in Argentine Literature; Cultural Responses to Tyranny. Columbia, University of Missouri Press,

- FUSKOVA, Ilse, and Claudina Marek. Amor de mujeres; el lesbianismo en la Argentina, hoy. Buenos Aires, Pianeta, 1994.
- JOCKL, Alejandro, Ahora, los gay. Buenos Aires. Ediciones de la Pluma, 1984.
- KOVADLOFF, Santiago. «Los chicos y la dictadura.» Argentina: oscuro país; ensayos sobre un tiempo de quebranto. Buenos Aires:, Torres Agúero Editor, 1983. 39-47.
- LITVIN. Aníbal. Los más abiertos chistes de homosexuales. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1995.
- LUMSDEN, Ian. Machos, maricones and gays: Cuba and Homosexuality. Philadelphia, Tempe University Press, 1996.
- MANRUPE, Raúl, and María Alejandra Portela. Un diccionario de films argentinos. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1995.
- MILLER, Neil. Out in the World: Gay and Lesbian Life from Buenos Aires to Bangkok. New York, Random House, 1992.
- MURRAY, Stephen O. Latin American Male Homosexualities. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1955.
- NÚÑEZ, Angel. «El circuito gay porteño.» Humor (enero 1993).
- NÚÑEZ, Angel. «El ghetto gay.» Noticias (4 de julio 1991).
- NÚÑEZ, Angel. «La represión sexual en la argentina.» SexHumor (junio 1987; julio 1987).
- NÚÑEZ Noriega, Guillermo. Sexo entre varones; poder y resistencia en el campo sexual. Hermosillo: El Colegio de Sonora, Universidad de Sonora, División de Ciencias Sociales, 1994.
- PERLONGHER, Néstor. O negócio do michê; prostituição viril em São Paulo. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire. New York, Columbia University Press, 1985.
- WESTON, Kath. Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship. New York, Columbia University Press, 1991.

LECTURAS

Narrar la Escritura: los Discursos de lo Real

Un recorrido cronológico por principios de los 80

Por Pablo Heredia

El objetivo aquí no es específicamente el de mostrar los rasgos sobresalientes de una tipología literaria en un momento especial de la historia argentina, sino el de precisar los componentes referenciales que el género narrativo adopta en su configuración discursiva. Es posible leer en la trama de sus búsquedas retóricas la instauración de nuevos intersticios, fisuras, deslindes y articulaciones simbólicas que las voces estructuran estéticamente para poder expresar una resistencia cultural ante la opresión social de los militares.

La novela estructura los significados de un discurso que se construye en relación alusiva con el texto de la realidad que la Junta militar en el gobierno sostiene con su acción. Lo literario recorre un sentido que opera en los registros de su propia retórica expresiva -los exámenes a las formalidades del género por ejemplo-, constituyéndose generalmente sobre la base de la construcción de una «verdad» que escenifica la relatividad de «lo real». El recorrido abarca el contenido «argumento» y la forma «narrativa» por las grietas y las contradicciones del autoritarismo, orientándose a la edificación de otro discurso, crítico, solidario, confluyente, indagatorio de la identidad, resistente y alusorio.

«A falta de filósofos, en América la novela, especie de brujería, es nuestra ciencia por ahora para intentar saber qué somos.»

Daniel Moyano

El proceso militar y la construcción de la realidad: discursos sociales

Los tópicos acerca de aquello que la crítica cultural contemporánea llama la «realidad social», requiere para nuestro análisis sobre la narrativa escrita durante el último proceso militar en la Argentina, por sobre todo torbellino de cambios (específicamente en el ámbito de las mentalidades), mantener como un emergente cotidiano el estamento fenomenológico de la conformación discursiva de los textos literarios.

El objetivo aquí no es específicamente el de mostrar los rasgos sobresalientes de una tipología literaria en un momento especial de la historia argentina, sino el de precisar los componentes referenciales que el género narrativo adopta en su configuración discursiva. Es posible leer en la trama de sus búsquedas retóricas la instauración de nuevos intersticios, fisuras, deslindes y articulaciones simbólicas que las voces estructuran estéticamente para poder expresar una resistencia cultural ante la opresión social de los militares.

La novela estructura los significados de un discurso que se construye en relación alusiva con el texto de la realidad que la Junta militar en el gobierno sostiene con su acción. Lo literario recorre un sentido que opera en los registros de su propia retórica expresiva -los exámenes a las formalidades del género por ejemplo-, constituyéndose generalmente sobre la base de la construcción de una «verdad» que escenifica la relatividad de «lo real». El recorrido abarca el contenido «argumento» y la forma «narrativa» por las grietas y las contradicciones del autoritarismo, orientándose a la edificación de otro discurso, crítico, solidario, confluyente, indagatorio de la identidad, resistente y alusorio.(1)

Como introducción al tema reproducimos a continuación un recorte del «inventario» discursivo que constituyó el texto de la realidad de los militares:

«(los jóvenes, a diferencia de los adultos) ...buscan siempre identificaciones horizontales, despreciando toda relación vertical.» (Del discurso que pronunció el Almirante Massera, al ser designado profesor honorario de la Universidad del Salvador. En La Prensa. 27 de noviembre de 1977.)

«La crisis actual es el resultado de la frustración de un optimismo insensato que nace de la conjunción del racionalismo científico, el maquinismo, el romanticismo y la democracia. También es una crisis de la religiosidad.» (Del discurso de Raúl Casal, secretario de cultura, al poner en posesión de su cargo al nuevo subsecretario de cultura, Víctor Luis Funes. En La Prensa, 20 de junio de 1978.)

«Por eso es imprescindible que la élite que gobierna no salga de la masa, a no ser a modo de complemento. Lo ideal es que los intereses de esa masa puedan ser defendidos por élites surgidas de otros sectores sociales, más aptos, más capaces, más genuinos...» (Del discurso del General (RE) Ibérico Saint Jean, gobernador de la provincia de Buenos Aires, en el acto conmemorativo del 25 aniversario de la creación de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de La Plata. En La Prensa, 23 de noviembre de 1978.)(2)

Lejos de realizar una historia sobre el ejercicio del poder del gobierno militar, incluyendo hechos, decretos e intimidaciones a través de las formas de la censura, de la coersión, del destierro y llanamente del asesinato, la tarea consiste aquí en observar cómo funcionan discursivamente es-

De estas tres citas se desprende a simple vista un eje de contenido ideológico que va a estar presente, delineando y proyectando las acciones del gobierno, en todos los discursos oficiales y de instituciones afines al régimen: la oposición Gobierno Militar-autoridad(autoritarismo)-individualismo-orden-nosotros (lo nuestro)/Democracia-socialismo(lo social)-caos-otredad (lo ajeno). La operación de estos términos con sus consecuentes significados, en correlación directa con los referentes a los que se remiten (o sea, a los hechos protagonizados por las mismas voces que emiten dicho discurso), es el matiz terriblemente novedoso de este texto de la realidad «nacional» que construyen los militares. A diferencia del texto de la realidad que se manifestaba como un espacio de la diversidad discursiva en el país antes del golpe militar, este discurso subvierte los vínculos simbólicos establecidos socialmente entre los significados y los significantes, mediante el acto de la violentación de los referentes que configuran «lo real» -cultural. Es decir, al significante pueblo le suscriben el significado masa (anómala, caótica, ignorante), cuvo sustento de verosimilitud -de «verdad» referenciada- está dado por el referente que ellos mismos, en la práctica extradiscursiva, están modificando para que coincidan programáticamente los términos de su lógica (su justificación).

Ahora bien, la imposición violenta de este texto de la realidad obliga a sus emisores a recurrir desesperadamente a una violencia mayor (el terrorismo) para justificarlo, dado que una ruptura caótica de los significados que lo mantienen vigente implica un desvanecimiento de la verosimilitud (veracidad) del trabajo del poder sobre la construcción de los referentes.

Ante la presión y opresión de este discurso que traslada constantemente un poderhacer-transformar a sus referentes para imponer la legitimidad de sus voces se produce, al mismo tiempo, un discurso que logra ejercer, bajo el silencio y la alegoría. un texto de la realidad, cuya red simbólica (lógica significativa) se opone diametralmente a la del gobierno militar. Para este discurso al que le llamaremos «de la resistencia» -con algunas variantes que serán precisadas más adelante-, los significados del «orden» se presentan en los términos de corrupción y terrorismo, los de la «autoridad» en violencia, debilidad e ignorancia, y los de lo «nuestro-nosotros» en ausencia, duda o ruptura de la identidad.

El discurso de la resistencia cultural, que define e intenta proyectar un sistema significativo sobre la expresión de un texto de la realidad alternativo, está registrado desde dos puntos de observación: por un lado, el de las voces del exilio y, por el otro, el de los permanecientes(3) que, dados los recursos narrativos para nombrar los referentes y operar con sus significados, así como también para elaborar una estética de la cultura en una situación particular de su historia, se configuran con algunas variantes retóricas.

Lo narrable: los discursos del género

La narrativa argentina del período 1976-1983 se desarrolla sobre las líneas generales de una ruptura en la expresión social de

tos datos de la historia en la narrativa litera-

El texto de la realidad es una categoría que permite, en principio, pensar lo real referencial como un fenómeno constructivo de los significados latentes en el cuerpo social de una cultura determinada, el cual se proyecta en un texto que permite al sujeto aprehender y organizar con un sentido el mundo objetivo extrapistemológico y extraescritural. Deriva este concepto de la idea de que es posible comprender la «realidad social» como un sistema sígnico portador de expresiones históricas, culturales y artísticas. En un texto literario, por ejemplo, se puede leer intertextualmente la realidad a través de los ejes paradigmáticos de la cultura referida en la trama del relato.

Las citas y las referencias al periódico fueron tomadas de la investigación realizada por Andrés Avellaneda, en su libro Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983. Tomo II, Buenos Aires, CEAL, Nº 158, 1986. pp. 161, 170 y 175, respectivamente.

^{3.} Permanecientes es un término acuñado por el periodista Carlos Brocato en su libro El exilio es el nuestro. Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1986.

los paradigmas culturales vigentes hasta el golpe militar de 1976. La represión cultural ejercida desde el poder estatal del gobierno militar apuntó a desestructurar los di-versos significados discursivos que operaron alrededor de los términos hegemónicos del paradigma ideológicocultural de los 60 y los 70, tales como los de unidad e identidad argentina y latinoamericana, revolución social, cultura nacional y popular y libertad de expresión. Implica esta acción programada por el Estado militarizado un discurso oficial sustentado en un intento por legitimar en la sociedad -a través de la violencia de la censura- un paradigma que se erige como una respuesta al anterior que, a grandes rasgos, consiste en Patriotismoamigos del régimen/Apátridas al servicio del comunismo internacional; los significados que se desprenden de ambos términos varían en su expresión, pero casi siempre se reducen al campo diseñado por su retórica. Asimismo, este discurso de la represión ideológico-cultural se sustenta para fundamentarse con significados experienciales y operar socialmente con su retórica-, en los significados que impone el despliegue de la acción militar sobre aquellos que se resisten a su aceptación.

Claro está que dicho discurso represivo implica un control de los significados puestos en juego por el discurso de la resistencia cultural. Dicho control, como es lógico. no puede alcanzar los niveles metafóricos del lenguaje literario y de sus manifestaciones discursivas (símbolos, parábolas, elipsis, alegorías) expresadas en algunos casos en un tratamiento peculiar de los géneros narrativos, tales como el ensayo y la crónica de ficción, el policial o el testimonio, entrecruzados en la elaboración de un paradigma alternativo orientado a complejizar los límites de la ficción: escritura-ficción/literatura-ficción.

Uno de los problemas que los narradores abordan en su escritura como una resistencia a la imposición de la censura es el registro de la problemática del lenguaje en la trama novelesca. Pensar las formas de narrar lo real, la historia y el pensamiento es una constante autorreferencial, que configura a los textos literarios de este período en un contrapunto discursivo entre la trama del relato narrado y el ensayo especulativo sobre lo narrable en la litera-

Uno de los textos fundacionales en el tratamiento de este problema, que abre un antecedente para las formas del discurso ensayístico en la conformación del texto literario en algunos narradores de los 80, es Respiración artificial (1980) de Ricardo Piglia. El entrecruzamiento de los géneros del ensayo y del epistolar en la composición de un relato referido en la trama de otro relato (el escritor que narra el proceso de escritura de un relato), se construye desde la ficción instaurada por un narrador -mediante la voz de un personaje presente en la trama sólo por medio de sus cartas- que a su vez compone la trama de uno de los niveles del relato, el de la búsqueda de un pariente. Este personaje-discurso epistolar (Marcelo Maggi) es el que aporta una de las voces a lo narrado y el que fija la operatividad de la trama novelesca en el proceso de escritura del narrador: «¿Cómo narrar los hechos reales?» es el problema que prefigura la trama del relato, ya que con esa cita de Joyce concluye la primera carta «...y así empieza verdaderamente esta historia.»

La indagación sobre lo narrable de los hechos reales se conforma en un discurso que constituye el relato de la búsqueda del tío desaparecido que le envía las cartas. Lo «real» narrable (los hechos reales) se traduce también como «experiencia vital», espacio de expresión en el cual se alude en este texto al vacío histórico provocado por el régimen militar en ese momento, como es posible observar en la carta que Emilio Renzi le envía a Maggi:

«Porque a lo sumo ; qué es lo que uno puede llegar a tener en su vida salvo dos o tres experiencias? Dos o tres experiencias, no más (a veces, incluso, ni eso). Ya no hay experiencias (¿las había en el siglo XIX?) sólo hay ilusiones. (...) Pero ¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida?»(4)

La referencia al siglo XIX representa en la trama del relato (Renzi, historiador, está detrás de algunos documentos de un antepasado de la familia política de Maggi) un espacio discursivo «permisible» para expresar una forma de réplica a la censura. De este modo, es posible para el enunciador, a través de una concepción de lo narrable del género epistolar («anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo»), introducirse en una crítica al autoritarismo del gobierno militar. La circunstancial ausencia del interlocutor en el género epistolar implica en este sentido un diálogo diferido, posible solamente en el futuro, ya que, en el presente, reina en el país el monólogo autoritario del discurso militar.

La incorporación del discurso ensayístico, con los códigos lingüísticos y epistemológicos del género, se impone en la trama novelesca con los significados retóricos de la ficción narrativa. Lo «real» se presenta también, en este sentido, en la existencia de una forma de mostrar una verdad. Desde la ficción se funda un espacio del pensamiento a través de una lengua que concentra «lo real», proyectada hacia afuera de lo literario-ficcional.

A través de esta lectura de Respiración artificial se puede explicar una de las formas en que un narrador «permaneciente» en el país durante este período logra expresar su resistencia cultural a la dictadura militar. El trabajo con los géneros y su operatividad discursiva en la problemática del acto narrativo referido en la trama novelesca, como así también la recuperación de un caso indeferenciado en la historia nacional del siglo XIX, conjuntamente con el argumento de la búsqueda de un pariente que huyó de la familia y que continúa desaparecido para ella, le permiten al narrador aludir a la falta de libertad de expresión (censura) y al mismo tiempo construir una utopía (espacio de un futuro que permita el diálogo y por ende la disensión). Asimismo, se registran alusiones a las formas de narrar -contar, cronicar, disentir, denunciar-la realidad impuesta por el terrorismo de Estado, sorteando y sobreponiéndose a la censura por medio de figuras retóricas como la elipsis, la alegoría y el símbolo: vinculados éstos al exilio (interno v externo) y a la desaparición de personas que se mantuvieron en la oposición o en el margen del sistema autoritario y arbitrario del gobierno militar.

Un problema semejante se plantea, aunque sobre un nivel de abordaje diferente, en Nadie nada nunca (1980) de Juan José Saer, novela publicada en México. Al problema trabajado por Piglia «¿Cómo narrar los hechos reales?», Saer problematiza el proceso de la escritura manifiesta como un intento de aprehensión filosófica del tiempo vinculado al acto de narrar. La superposición del pasado inmediato con el presente, a través de la alternancia de voces narrativas, le otorgan al relato un ritmo que escenifica los estados temporales de una cultura situada en una región determinada:

^{4.} PIGLIA, Ricardo, Respiración artificial, Buenos Aires, Sudamericana, 1988. p.42.

el litoral santafesino. El vacío de la transcurrencia en ese espacio geográfico se convierte en una interpretación alegórica de la parálisis cultural de la sociedad argentina durante el proceso militar. Esta visión del tiempo se afianza en una contraposición de ritmos narrativos. Por un lado, los discursos del narrador testigo que observa el mundo representado, y por el otro, la voz de los personajes observados (el bañero que comenta los hechos misteriosos en el lugar) y la crónica del periodista (Tomatis) que narra, con las estrategias del género policial, el suceso de la matanza de caballos bajo el clima de la represión militar. El discurso de la crónica policial (conjuntamente con los de sus comentarios) se presenta como un espacio vital para la narración de «hechos», cuyo ritmo temporal está representado por varias voces que testimonian una interpretación y un sentido a los acontecimientos. La problematización del acto narrativo como un espacio de la comunicación se configura como una metáfora de un intento de diálogo y, además, de una eficacia del relato para mostrar «lo real».

Vinculada a estas posibilidades de una narración de los «hechos reales» se impone la descripción de un tiempo detenido en el vacío, en el que los hechos no existen porque, alegóricamente, la represión del Estado inmoviliza y suprime la acción:

«Transcurre un instante en el que ningún instante transcurre. 'No es posible', se dice el bañero. 'No es posible que no transcurra nada. Algo tiene que transcurrir'. Y sin embargo sabe, percibe que no transcurre nada. Se siente como si estuviese mirando el instante con una lupa enorme, que produce un aumento de tales proporciones que el punto del instante que él está contemplando, por estar tan alejado de los bordes que continúan transcurriendo, permanece inmóvil y sin transcurrir, »(5)

A la concepción del tiempo en tanto vacío de transcurrir, es decir, de hechos que movilicen al sujeto que percibe el tiempo (sujeto histórico), se suma la visión del espacio, categoría filosófica que en esta novela rechaza el vacío temporal y se sustenta en lo real como construcción de las percenciones humanas.

«Aquí, desde luego, todo es desierto, pero no hay lugares desiertos. Nadie ha visto nunca un lugar vacío. Cuando uno lo mira, va no está vacío -uno mismo es el que mira, la mirada, el lugar. Sin uno, no hay mirada ni tampoco lugar.»(6)

Esta observación epistemológica -el hombre constituido por el espacio y por la conciencia de ese espacio- se traduce en una estética que presupone la aprehensión de lo «real» en el paisaje observado por el hombre. Al respecto, el fundamento de la realidad tiene su correlato con la visión del espacio:

«XV. No hay, al principio, nada. Nada. En la luz de tormenta, en la inminencia del aguacero -el primero, después de varios meseslas cosas ganan realidad, una realidad relativa sin duda, que pertenece más al que las describe o contempla que a las cosas propiamente dichas...»(7)

La concepción de que el hombre es el portador de la rea-lidad, se corresponde, en fin, con el acto narrativo que es-tructura la idea de lo «real» como una categoría inherente al narrador y, por ende, como una estética que se configura con el mundo representado a través de las percepciones sensoriales.

Este registro del proceso escritural en el acto de narrar (que se traduce en una estética, una moral y un programa estilístico) se observa, en suma, en el vínculo con las categorías de verdad y de lo real. Daniel Moyano, en El vuelo del tigre (1981), recorre este planteo por medio de un discurso simbólico; y, a semejanza del problema epistemológico que trabaja Saer en Nadie nada nunca, lo «real» y la verdad -categorías de la conciencia del pensar- se concentran en un único símbolo: el de la vida. La violencia y el odio, simbolizados en el infinitivo «matar» (que no es la muerte, hecho natural de la realidad) constituyen la paradoja: la acción de la locura niega «lo real». La alegoría de los pájaros, símbolo de la experiencia de la libertad, le permite al narrador interpretar los mecanismos patológicos de los represores, aludidos simbólicamente en la trama novelesca del relato:

«A lo mejor esas verdades no están para pensarlas y solamente hay que arrimarse a ellas, si se les pone un pensamiento encima mueren antes de nacer. (...) Los pájaros no piensan el mundo; lo conocen desde siempre y no se lo representan. Lo conocen, lo habitan, lo miran, lo esperan sin violentarlo para nada; se acoplan a su ritmo y eso les basta. Y el mundo entonces puede hacer lo suyo, que es permanecer dentro de su forma para que todos podamos vivir dentro de ella. Lo que pasa es que todavía no conocemos esa forma, la confundimos al pensarla, que es como matarla.»(8)

El acto de no pensarse implica en este caso una afirmación de la vida, un mero estar no más, fundante de la libertad en concomitancia con la naturaleza del cosmos. Este discurso simbólico es una respuesta al avasallamiento de la represión que intenta

sustituir «lo real» a través de la figura de un gendarme del «orden» (Nabu), agente de los documentos, decretos y leyes; en fin, de la palabra escrita:

«Esas gentes no pueden ver lo real porque en el fondo le tienen miedo al mundo y a la vida. Y de ahí les brota el odio y la locura »(9)

En Ni el tiro del final (1982), José Pablo Feinmann, desde el género policial, escenifica en diferentes niveles (la trama policial en la que participa el músico-escritor, conjuntamente con la inserción de un relato paródico), la impunidad de los empresarios en el sistema económico del proceso militar, y la frustración y el desaliento de los intelectuales frente a esa situación. Hugo Foguet se propone, en Pretérito perfecto (1983), representar una respuesta al interrogante ¿Cómo narrar en el mundo provinciano? O ¿Qué es lo narrable en este mundo y bajo estas circunstancias? Los personajes, pertenecientes a un selecto ambiente intelectual de la ciudad de Tucumán, construyen desde el diálogo una visión de los presupuestos teóricos del acto de la escritura durante el período previo a la dictadura militar:

«La novela es un mundo autónomo que dicta sus propias leyes. Cada novela necesaria es un cosmos y como todo cosmos tuvo principio en un caos y es mejor entrarle rápido y a los manotazos y ponerle orden, pero no el orden jodido que viene de arriba sino el que impone la imaginación. ¿Estamos en condiciones de hacer la novela? Tenemos un back-ground formidable: la revuelta.»(10)

El género de la novela, entonces, se erige como la representación de un mundo autónomo que forma parte del campo del

9. Ob. cit. p.200.

MOYANO, Daniel, El vuelo del tigre, Barcelona, Plaza y Janés, 1984. p.200.

SAER, Juan José, Nadie nada nunca, México, Siglo XXI, 1980. p.180.

Op. cit. p. 201.

^{7.} Op. cit. p.203.

conocimiento del hombre, constituyente y constructor de *lo real* del cosmos en tanto relato de la existencia.

«La verdad histórica y el arte si no son antagónicos le andan raspando. La novela es una lectura muy válida de la realidad que no todos están dispuestos a aceptar.»⁽¹¹⁾

La novela como discurso de una «lectura de la realidad», es también uno de los planteos que estructuran la trama de *Libro de navíos y borrascas* (1983), de Daniel Moyano. El acto de narrar en el proceso creativo (o de reconstrucción de la realidad en este caso) del narrador, mediante el discurso del testimonio y de la memoria, se entrecruza en la trama del relato con los significados del interrogante ¿Para qué narrar lo «real»?

«Y tomando prestado el clima de los viejos relatos sobre fantasmas mi burda historia real puede ganar enfantasía y entrar decentemente en el mundo de la comprensión, contándola como al descuido y un poco para olvidarme de ella.»⁽¹²⁾

Asimismo, la «historia real», en tanto relato narrativo, es un hecho del lenguaje literario:

«Contar una historia supone enredarse enteramente con el lenguaje. Los soldaditos de plomo o el barquito de papel irán de un lado a otro según los lleven las palabras.»⁽¹³⁾

Lo narrable aquí se transforma entonces en un *qué* y *para qué* narrar desde lo «real» circunstancial:

«Escribir una novela pastoril, qué mierda, por qué no, en una pampa soñada, como la de don Enrique Larreta por ejemplo. O ser un poeta como Arturo Capdevila, metido en problemas orientalistas que nunca hacen mal a nadie, o en plan evocativo poder escribir algo parecido a Allá lejos y hace tiempo; o cantarle a los ganados y las mieses, maravillosos mundos sin desaparecidos ni asesinos...»⁽¹⁴⁾

El problema de lo narrable en la literatura como un presupuesto discursivo está presente desde otro punto de vista en la novela La luz argentina (1983), de César Aira. En la trama del relato se desplazan dos personajes (una pareja en vísperas del nacimiento de un hijo), por el espacio geográfico de una ciudad bajo un clima de asfixia social producido por un fenómeno metereológico inexplicable. El absurdo de lo que el narrador sobre el final llamará «contexto» configura una alegoría de la represión militar. Ese no poder circular por la ciudad repliega a la pareja al estrecho espacio de su departamento, único reducto de la intimidad manifiesta en el diálogo, los sueños y la producción creativa. El discurso de la parodia para aludir a esta situación permite introducir elementos fantásticos e insólitos, tan absurdos como el discurso del Estado militar, orientado a crear el vacío y a manipular la reflexión en el conjunto de la sociedad:

«De modo que cada cual, según sus recursos mentales, pensó en los relámpagos. Una prueba más de que un acontecimiento del mundo externo, cuando resulta lo bastante curioso, puede dictar el curso de las ideas de la gente. (...) Es que en el tiempo de la naturaleza el pensamiento no tiene tiempo para hacer frases.» (15)

La ausencia de «hechos» en el relato que se desarrolla sobre este «contexto» se convierte en el componente discursivo de una reflexión final en la que el narrador plantea las formas y el contenido del acto de narrar en la actualidad. Desde una concepción de la historia y del tiempo, negados en tanto que han desaparecido las acciones que justifican a los hombres cosmológicamente, el narrador se interna en el discurso del ensayo para definir los presupuestos culturales que operan en el proceso del acto de narrar:

«Dos interrupciones operan sobre esta calma: la clásica es la pasión. El multiplicador de pasiones es la literatura. Desde el alba de la civilización las pasiones han sido siempre nuevas, por lo tanto ficticias. La pasión presupone la existencia de un héroe, o un personaje por lo menos, y luego de una situación. ¿Pero cómo podría haber una situación menor que el mundo entero? Es preciso representarla como un resumen, breve y seco. (...) Pero de este asunto sólo puede ocuparse un arte antiguo y prestigioso, y muy especializado: el arte del relato.» (16)

La concepción del relato literario como un espacio de representación amplia –aunque parcial y omniscientemente ficticia— de las pasiones humanas, es decir, como un saber que refiere a la construcción de la historia misma, se concentra en un género moderno: la novela.

Desde una percepción parecida a la de Hugo Foguet, la novela como género se constituye para Aira en un espacio de expresión en el que lo «real» se construye desde la conciencia cultural y estética del hombre; postura que intenta, durante este período de represión y censura, desplazarse ideológicamente por la inmunidad del código de la ficción.

Por último, uno de los textos que trata con mayor amplitud el abordaje narrativo de lo «real», poniendo en juego el interrogante ¿cómo narrar lo inenarrable? es El entenado (1983) de Juan José Saer. El género de la crónica testimonial permite al narradorprotagonista introducir en la trama el discurso del ensayo a modo de una interpretación de los hechos narrados a medida que se van relatando. Un anciano español del siglo XVI narra su experiencia cuando era adolescente en el litoral santafesino, junto al pueblo indígena que lo secuestró, luego de matar y practicar la antropofagia con su jefe (supuestamente Solís) y sus compañeros. El recuerdo le permite relatar el episodio en el presente del acto de narrar, espacio de la conciencia en donde la interpretación antropológica y cultural se hace efectiva y actual. Y aquí es donde la trama escenifica la interrogación ¿cómo narrar lo «real» con los datos del recuerdo? Y aún más ¿cómo narrar lo que cultural y socialmente es incomprensible para nuestra conciencia del mundo? Como el narrador de Libro de navíos y borrascas de Moyano, el anciano que se ha consagrado monje para pensar y recordar escribe para comprender.

En suma, desde la concepción de la vida y de los mundos posibles, lo «real» conforma la verdad, categoría sociológica que está comprendida dentro de las percepciones sensoriales y forma parte de una capacidad inalienable de la cultura universal situada en un espacio determinado. Estas posturas epistemológicas, leídas dentro del contexto de la represión militar, operan como un fundamento opuesto al discurso de la imposición autoritaria de la verdad sustentada en la violencia y su efecto, la muerte.

^{11.} Op. cit. p.164.

^{12.} MOYANO, Daniel, Libro de navíos y borrascas, Buenos Aires, Legasa, 1983. p.10.

^{13.} Op. cit. p.10.

^{14.} Op. cit. p.207.

^{15.} AIRA, César, La luz argentina, Buenos Aires, CEAL, 1983. p.57.

Síntesis: ¿la historia es presente?

La categoría de lo real está vinculada con el entramado discursivo de las formas de representación histórica, no en lo que atañe a las referencias documentales (veraces o no), sino como categoría de interpretación de la realidad en el acto de narrar. La historia deviene en la trama narrativa un aspecto del presente que opera en el proceso de la escritura como el referente de lo real que se está problematizando. El presente aludido en la ficción se constituye en historia, en tanto categoría de lo real que debe sortearse (la censura) o comprenderse para construir el futuro.

Carlos Dámaso Martínez, en Hay cenizas en el viento (1982), aborda el concepto de la historia presente («actual») como una referencia inaprensible en el acto de narrar, debido al vacío de significados que produce la realidad absurda de la represión militar.

«¿Te parece, ahora, que la historia ya no tiene puntos de referencias, que estás metido en ella como algunos personajes en una novela confusa, llena de recovecos y túneles secretos? »(17)

La historia se plantea como un significado referencial (un estado temporal marcado por el absurdo y la violencia) que no aporta un dato de «certidumbre» al acto de narrar, dado que en la trama del relato prevalece la alusión de que «realmente nada es real». Con igual perspectiva crítica sustenta César Aira el relato de La luz argentina,

estructurado sistemáticamente con la categoría de la ahistoria de la modernidad:

«Debería haber una historia concisa, o al menos perceptible, pero no la hay: un niño debe aprender a ver no las formas precisas de las escenas sino su niebla, la dilatación del espacio poblado...»(18)

La historia como una percepción del presente, significado registrado en lo real del contexto, es la categoría que opera -como en los textos de Dámaso Martínez y de Aira- en la trama de Pretérito perfecto de Hugo Foguet. Es interesante el abordaje de este tema desde el título mismo de la novela, en el que el tiempo verbal refiere una conciencia del hombre sobre la memoria y su consecuente posición en la historia, como una forma de respuesta a la desintegración de su identidad cultural.

«Y nos negamos a imaginar el futuro; el futuro no existe; sólo cuenta el presente-el ayer y el mañana y la historia -el pretérito perfecto de Clara Matilde, la forma subjetiva del pasado que aspira a sobrevivir en el presente, el tiempo recobrado por la palabra- ha caducado.»(19)

El lenguaje es un componente de la historia y, cuando se desplaza por la confusión babélica, el vacío de significados (o la imposición violenta de un único sentido para aprehender la realidad) provoca una pérdida de la vigencia de «lo real» para interpretar el movimiento del pensamiento huma-

«¿Sería cierto que la historia se aceleraba y el fin estaba próximo, o ya la historia estaba cumplida y todo lo que podía ser pensado históricamente -y previsto- había sido ya dicho en ese lenguaje de la historia (Axelos) y vivíamos, acaso sin saberlo, en la posthistoria ?»(20)

En estos últimos textos los registros de una problematización de la historia están vinculados con lo real de los significados que se imponen violenta y autoritariamente sobre la sociedad. Es el caso, por último, de lo real de la situación del hombre exiliado. La violencia de la represión se manifiesta con los significados de lo falso y de la muerte, y está presentada, no como una categoría histórica, sino como una ficción creada para inmovilizar y despojar al hombre de la identidad de sus prácticas y pertenencias culturales.

En síntesis, los textos literarios tratados aquí, plantean las formas, los mecanismos y los presupuestos estéticos del acto de narrar, como un modo de abrir epistemológicamente un espacio de expresión ideológica ante la censura y el autoritarismo impuesto como sistema de comunicación por el gobierno militar. Desde estas propuestas narrativas, en las que los relatos se estructuran con los mismos procedimientos utilizados en el proceso de creación de la escritura, el género de la novela en la Argentina se constituye, además, como un espacio de reflexión ideológica sobre las estrategias expresivas de la resistencia cultural.

Bibliografía

AVELLANEDA, Andrés: Censura, autoritarismo y cultura: Argentina: 1960-1983 (tomos I y II), Buenos Aires, CEAL, 1986.

BALDERSTON, Daniel y otros: Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires, Alianza, 1987.

Encuesta a la literatura argentina contemporánea: Buenos Aires, CEAL, 1982.

FEINMANN, José Pablo: El mito del eterno fracaso, Buenos Aires, Legasa, 1985.

KUSCH, Rodolfo: Geocultura del hombre americano, Buenos Aires, García Cambeiro, 1976.

LOTMAN, Jurij: Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1978.

PIGLIA, Ricardo: Crítica y ficción, Buenos Aires. Siglo Veinte, 1990.

REATI, Fernando: Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985. Buenos Aires, Legasa, 1992.

RICOEUR, Paul: Texto, testimonio y narración, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983.

SOSNOWSKI, Saúl (Compilador): Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino, Buenos Aires, EUDEBA, 1988.

VIDAL. Hernán (Editor): Fascismo y experiencia literaria: reflexiones sobre y para una canonización, Minneapolis, Institute for the study of ideologies and literature, University of Minnesota, 1985.

^{17.} DAMASO MARTINEZ, Carlos, Hay cenizas en el viento, Buenos Aires, CEAL, 1982. p.44.

^{18.} AIRA, C., La luz..., op. cit. p.128.

^{19.} FOGUET, H., Pretérito..., op. cit. p.232

Eva Perón Mujer, Personaje, Mito

Por Graciela Michelotti-Cristóbal

El texto de La razón de mi vida produce un efecto contrario al intento propagandístico de la persona de Perón que lo inspirara, para convertirse en una ficción que atiende a la formación del mito Eva. Con el correr de los años, Evita pasa a ser «la razón de la vida» del peronismo, cuyo pueblo la sigue y la abandera como su representante. Algo similarmente inverso ocurre con los textos aquí analizados: Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez, La pasión según Eva, de Abel Posse y Eva Perón. Una biografía, de Alicia Dujovne Ortiz, escrita originalmente en francés con el título de Eva Perón. La madone des sans-chemise. Biographie (1995). Estas novelas, que aparentemente intentan recuperar el personaje, producen un discurso estático, cerrado, que no hace más que destruirlo nuevamente, fijándolo en la inmovilidad de un ícono que acentúa lo pasivo.

Si se piensa en nombres de mujeres presentes en la conciencia histórica/ mítica/ popular latinoamericana, el de Eva Perón ocupa, sin duda, un lugar destacado.

Es un personaje que supera su mera relación con los hechos históricos y se implanta en el imaginario popular, por un lado, como abogada de los pobres, madre de los desamparados, amante ideal y fiel y, por otro, con el rol de oportunista, a la que guía exclusivamente el deseo de ascender de clase social, y que al hacerlo arrastra con ella a toda una masa de seres marginados.

La manipulación del símbolo «Evita» comienza durante la vida de Eva Perón con la aparición de *La razón de mi vida* (1951), texto escrito bajo su nombre por la pluma de un escritor fantasma, Raúl Mendé⁽²¹⁾. Este escritor fue a su vez contratado por Perón para reemplazar al autor de la primera versión del libro, el periodista español Penella da Silva, cuyo marcado interés por el aspecto feminista del personaje le costó el fracaso de su proyecto.

La razón de mi vida, que tiene originariamente como objeto convertirse en material propagandista de la figura del general Pe-

^{21.} Eduardo Romano, miembro del referato de este número, apunta que en realidad La razón de mi vida fue redactada por Penella de Silva y que Raúl Mendé era, por ese entonces, Ministro de Educación y Justicia. La dirección de la revista encontró ambas versiones sobre el redactor de esa obra atribuida a Eva Perón. En consecuencia, preferimos dejar el texto de nuestra colaboradora en su original y citar esta oportuna intervención del profesor Romano.

rón, sienta las bases para la creación de un mito que se revierte. Con el correr de los años, Evita pasa a ser «la razón de la vida» del peronismo, cuyo pueblo la sigue y la abandera como su representante.

Inmediatamente después de su muerte, acaecida en 1952, aparecen textos marcados por una evidente intención crítica del fenómeno Eva Perón y del peronismo, agentes y/o productos de la ideología del régimen de la Revolución Libertadora que defenestra a Perón en 1955 y que les sirve de marco. (22)

Una vez creado el mito Eva Perón, su historia se siguió escribiendo en los muros de las calles de las ciudades de Argentina con su nombre como emblema. Así, aquel ubicuo «Si Evita viviera sería...», que empieza a aparecer después del cordobazo de 1969, podía completarse con tantos adjetivos como intereses políticos existieran.

Entre las memorias relacionadas con la figura de Evita, merecen tenerse en consideración la de Erminda Duarte, hermana mayor de Eva Perón (1972) y la del doctor Ara, su embalsamador (1974), las dos aparecidas alrededor de la fecha del tercer gobierno de Perón (1973-1974), por ser fuentes a las que repetidamente se refieren los nuevos textos sobre el tema.

Entre los intentos histórico-ensayísticos deben ser destacados por su seriedad el de Julie Taylor, *The Myths of a Woman* (1979) y el de Nicholas Frazer y Marysa Navarro, *Eva Perón*, aparecido en inglés en 1981.

Más recientemente ha ocurrido una explosión de textos que van de la novela a la

crónica periodístico/biográfica que tratan el tema de la vida de Eva. La recientemente aparecida *Y ahora hablo yo* (1996) de Lilian Lagomarsino de Guardo, dama de compañía de Evita hasta el año 1947, ya desde el título hace alusión a las diferentes voces que previamente trataron el tema.

Entre los anteriores caben destacarse la obra de Abel Posse, La pasión según Eva (1994), Santa Evita de Tomás Eloy Martínez (1995), primera en records de venta durante varios meses en Argentina, y otros países de Latinoamérica, y la biografía de Alicia Dujovne Ortiz escrita originalmente en francés con el título de Eva Perón. La madone des sans-chemise. Biographie (1995), aparecida posteriormente en español como Eva perón. Una biografía.

Me interesa destacar los elementos que tienen en común las tres obras narrativas mencionadas más arriba. En especial, pero no exclusivamente, dos de ellas, La pasión según Eva y Santa Evita, escritas por hombres, deconstruyen el mito de Evita para convertirlo en otro ícono donde se acentúa lo pasivo. Las dos novelas comparten, además de la obvia referencia religiosa, el tratamiento del personaje real vuelto objeto. En la obra de Posse no es la mujer la que cuenta «su»pasión, como podría sugerir el título, sino que se trata del relato de su vida en función de la llegada a la muerte que es el «lugar» desde donde se presenta la narración a cargo de múltiples voces.

La novela de Martínez retoma el momento final de la obra de Posse y propone un relato que cuenta las peripecias del cadáver de Evita muerta, valga la redundancia, (23) y de las desventuras de los hombres que dispusieron de él.

Ambos grupos de textos, los de marcada intención novelesca y los de intenciones analítico-históricas parten de un punto en común: deben enfrentarse con el hecho de que la vida de Eva Perón está llena de mentiras, de contradicciones, muchas de carácter inexplicable, que no hacen más que cimentar las bases del mito. La fecha de su nacimiento, la de la muerte de su abuela. acontecimiento que supuestamente marca un hito en su desarrollo emotivo, la edad de su partida hacia la gran ciudad, las circunstancias que hacen posible ese viaje, la hora/fecha de su casamiento, la hora de su muerte, para citar algunos dudosos puntos claves de la biografía, empiezan a ser ficcionalizados por la misma Evita, su familia y su entorno político, antes de que la construcción del espectáculo que es el mito de Eva Perón se ponga en marcha de modo total. De manera que los escritores que emprenden la tarea de intentar rescatar la vida de Evita desde el mundo de la ficción encuentran que tienen que competir, no sólo con colegas que han hecho anteriormente lo mismo, sino con la novela y el espectáculo teatral y cinematográfico que fue Evita en vida. Según se verá más adelante este modelo es el que se presenta como el competidor más difícil de superar.

Así planteada la situación no sorprende observar que entre los distintos intentos se establezca un diálogo intertextual que recupera la multitud de voces y de versiones que han venido contando esta historia.

A modo de ejemplo citaré el episodio de la muñeca con la pierna rota, regalo de Reyes, único juguete con el que se entretenía Evita/niña. Su referencia aparece al principio del texto en el caso de Eva Perón. Una biografía, al final en la obra de Abel Posse y en el capítulo 10 de la novela de Martínez. Todos la comparan con Eva; en el primer caso se lo hace por medio de una interpretación psicológica, la pierna que le falta a la muñeca es el pene que Evita nunca tendrá; en el segundo, se identifica el destino incierto que sufrió la muñeca con el destino sufrido por el cadáver de su dueña y, en el tercer caso, se la convierte en el cadáver mismo a quien una de sus guardianes llama «La Pupé» (Santa Evita, 235).

Son muchos los otros ejemplos que podría traer a colación sobre este reaparecer de elementos que se reinterpretan. El caso de la muñeca me interesa especialmente porque ilustra de manera adecuada el intento de fijar al fenómeno Evita en un objeto, decorativo, pasivo, manejable y moldeable a gusto de su poseedor.

El libro de Alicia Dujovne Ortiz es una recopilación de fuentes previas a las que se les han agregado algunas opiniones personales, muchos signos de admiración, algunos diálogos imaginados, y alusiones a elementos «folklóricos» entre las que caben las reiteradas referencias al tango, los guanacos (especie de entidades míticas que representan el enemigo que hay que cazar y conquistar desde la perspectiva de un Perón muy «patagónico»). (24)

Dujovne Ortiz incluye múltiples referencias, (a veces decididamente cursis), a las diferencias de personalidad de los esposos Perón:

23. Se podrían agregar innumerables referencias gramaticales que atribuyen un papel pasivo a la figura de Eva. A modo de ejemplo vayan: «Se fue volviendo hermosa con la pasión» (pág. 12); «Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo» (pág. 21) Referencias a Eva Perón como «la muerta» o «la difunta» (pág.

^{22.} Entre los más clásicos se pueden incluir: el libro de Ezequiel Martinez Estrada, Libro negro de la segunda tiranía (1956) y el de María Flores (Mary Main), La mujer del látigo (1955). Cabe notar que este último había sido publicado previamente en inglés antes de la muerte de Eva con el título The woman with the Whip

^{24.} Supongo que estos elementos adquieren una característica aún más sospechosamente folklórico/turística al estar presentados en un texto escrito originalmente en francés.

«Pero Perón era un solitario, y ahora por primera vez tenía una presencia a su lado. Una presencia. ¡Qué fascinación y qué alivio! El, que no era más que una ausencia pura, cómo no se iba a dejar llenar de Eva hasta los bordes (al tiempo que creía crearla). Esa ausencia, que le venía del desierto. De la Patagonia donde había crecido de un padre soñador y de una madre redonda y poderosa como la tierra misma. Y del ejército.» (pág. 76) (Mi traducción)

Se repite aquí la tradicional alusión a la complementariedad de los sexos para explicar simbólicamente la dualidad del poder. Julie Taylor ya señala esto en 1979 y lo compara con otra «pareja» latinoamericana conformada por el poder controlado, político: Fidel Castro, y el poder no controlado, místico: Ernesto Guevara. Curiosamente, ahora que esta ola de reescritura del mito de Eva Perón parece haber llegado a su fin en la Argentina, se anuncia (Pagina 12, Suplemento literario dominical, número 1, agosto 1996) la próxima aparición de, por lo menos, dos películas sobre la vida del Che. Se trata aquí de otro personaje cuyo cadáver también sufrió durante años el destino de ser desaparecido, (aunque no por razones fácilmente explicables con argumentos necrofílicos) y me atrevo a imaginar que también pronto se hablará de alguna novela.

En el caso de Eva Perón no se descubre en los textos estudiados en este trabajo una intención de incorporar el mito, dándole una voz nueva a la Evita viva, usando por ejemplo, el elemento de la parodia, tan común en los escritos de la nueva novela histórica de las últimas décadas. Se reconocen algunos de los elementos (palimpsesto, intertextualidad, metaficción, reescritura de la historia) que Seymour Menton⁽²⁵⁾

califica como comunes a este tipo de novela, pero en los tres textos se observa una intención de reescribir seriamente el mito, repitiendo consabidos paralelismos dicotómicos y/o reforzando la idea de lo pasivo en el personaje de Evita.

Para las fuentes, Dujovne Ortiz sigue con mayor frecuencia el diagrama de Eva Perón, de Marysa Navarro. La disposición de los capítulos es idéntica. Incluso se repite el dispositivo de colocar fotos que se intercalan en el texto o lo enmarcan.

Las fotos, que aparecen en gran cantidad de estudios sobre Eva Perón, reiteran la categoría de espectáculo, de objeto para ser nombrado, que vuelve permeable la figura de la primera dama. Curiosamente el libro de Alicia Dujovne Ortiz, que se presenta como biografía y no como novela, no tiene citas bibliográficas ni referencias claras a sus fuentes. En contraste, el libro de Navarro y Frazer aparece documentado con varias notas y citas bibliográficas.

Paralelamente la novela de Posse tiene bibliografía y algunas notas. La de Martínez carece de bibliografía, abunda en notas e incluye al final una lista de «Reconocimientos» a personalidades que ayudaron al autor a completar la obra. Esta confusión genérica no abarca el uso de las fotografías. Las «novelas», como propuestas obras de ficción, eluden la intercalación de fotos. En el caso de las obras de Posse y de Dujovne Ortiz, sólo aparecen retratos en collage de Eva en la tapa y contratapa, con las acostumbradas fotos de los autores en una de las solapas del libro. En Santa Evita no aparece ninguna foto de la mujer. Las reemplaza una imagen de «Evita santa» con reminiscencias marcadamente iconográficas y una foto del autor que ocupa la contratapa completa.

Algunas de las recreaciones o explicaciones de Ortiz contribuyen a reiterar la imagen de beatífica pasividad que las novelas de Posse y Martínez presentan. Por ejemplo, cuando compara el color rubio del cabello teñido, de gran artificialidad, con la aureola o los fondos dorados de los santos de la pintura medieval.

Según Ortiz (esto también aparece de manera muy explícita en Navarro) hav varios momentos en que Evita «nace»: cuando conoce a Perón es uno de ellos, cuando se tiñe el pelo, cuando se pone el primer traje diseñado por Paco Jamandreu, el 17 de octubre, etc. Es interesante observar esta sobreabundancia de nacimientos impuestos sobre un personaje de orígenes inciertos, de nacimiento ilegítimo, y de muerte eternizada por la momificación y desaparición de su cadáver, como si este dispositivo permitiese aprehender mejor un sujeto que se presenta, desde sus orígenes, como elusi-

Abel Posse en La pasión según Eva también habla de ls diferentes vidas de Eva: la Eva niña de Los Toldos y Junín, la Eva de Buenos Aires antes de conocerlo a Perón y la Eva post Perón(26). Como contraste con la novela de Tomás Eloy Martínez, que se ocupa primariamente del cadáver, La pasión según Eva se presenta como un proceso de generación de otra «no vida», como la llama Posse, en una cuenta regresiva que dura nueve meses y que culmina en el momento de la muerte. La novela entera gira alrededor de este tiempo de gestación de la muerte, que aparece como una paradójica nueva vida de Evita, no sólo la vida del mito sino también la de la regeneración de su historia, siempre incompleta, siempre recreada a través de textos que se repiten a sí mismos o se contradicen.

Dujovne Ortiz, por ejemplo, aclara una de las «mentiras» de la biografía de Eva escrita por su hermana Erminda, Según Ortiz, la abuela murió después de la nieta, de modo que Eva no pudo llorarla, como dice Erminda, que pone la fecha de la muerte en 1927, ni como repite Abel Posse, que recuenta la historia del ataque de nervios de Evita en su velorio. Hasta aquí la contradicción. Pero es más interesante observar las coinciden-

Ambos autores buscan en esta abuela un origen femenino del espíritu tribal con que caracterizan a doña Juana, la madre de Eva (los vecinos la recuerdan como una leona defendiendo a su cría, según Alicia Dujov-ne Ortiz) y del esíritu de lucha que continuaría en su hija. Posse la repite en la descripción de la madre y los cinco hijos que van al velorio de Juan Duarte, amante de Juana Ibarguren y padre de Eva y sus hermanos: «En fila india, respetando el orden de la tribu» (Posse, pág. 34), frase que concentra en una imagen el concepto de tribu y de animal seguido de su cría.

De esa manera se crea para Eva Perón una genealogía popular que la lanza a la protección de la tribu de sus amados «cabecitas» como lo había hecho su madre con su familia. La preocupación por la justicia social demostrada por Eva Perón se coloca así en un marco de irracionalidad.

La imagen de madre vicaria se extiende a la de amante vicaria cuando las mujeres (¿y hombres?) peronistas, después de haberla rechazado, la aceptan como aquella a través de la cual podrán relacionarse con Perón: «Oligarcas a otra parte, viva el macho de la Duarte» (es uno de los slogans populares de la época citado por Dujovne Ortiz) y «El 17 de octubre tuvo la fuerza de un acto erótico, de un gran himno de

^{26.} En total tres vidas (149), a las que, si se le une la existencia de después de muerta resultan cuatro, como los evangelios a los que el título de esta novela se refiere.

^{25.} Seymour Menton: Latin America's New Historical Novel. Austin, University of Texas Press, 1993. Histórico de Revistas Argentinas

amor» (Posse, pág. 206), son buenos ejemplos para ilustrar lo dicho. La figura vicaria aparece como elemento que alude a otra cosa. Recordemos que los santos son también intermediarios entre los seres humanos y un ser superior. Nos encontramos de nuevo con la imagen de una Evita que se presenta huidiza de sí misma. (27)

La novela de Posse está narrada desde una variedad de voces que cuentan la historia a un interlocutor indefinido. Este interlocutor también reemplaza vicariamente a un lector al que no se alude nunca directamente (varios fragmentos aparecen precedidos de alusiones al relato oral: «mire», «vea», «le cuento», «si Ud. me permite», «disculpe que interrumpa», «ya que me pregunta»), como si estas voces establecieran un diálogo con un interlocutor fantasma. En el agradecimiento (Posse, pág. 321) se denomina a la obra «novela coral», y se da por entendido que el autor actúa como director y público de las múltiples voces.

A veces la voz corresponde a la de un narrador testigo, otras a la de personajes vinculados con la historia(28) o a la de la misma Eva que en cierta oportunidad inicia su relato con un «ya que me lo preguntás» (Posse, 223).

Las múltiples voces aportan distintas perspectivas de épocas, características de clase y de nivel de intimidad de los que conocieron a la Eva Perón histórica, pero es el

caso del personaje de Eva donde el sistema falla; se presenta otra vez una nueva versión de las voces que han venido contando la historia pero otra vez se nos escapa la voz de Evita que se parece demasiado a la del autor. A modo de ejemplo vaya la siguiente cita. Dice Evita de los hom-

«¡Saltimbanquis, resoplantes acróbatas que suben y bajan por nuestros pechos. Envolventes ilusionistas ilusos. Empujados, acosados, por el insaciable ardor del animal del [sic] celo permanente!» (pág. 18).

con un barroquismo sospechosamente muy cercano al del autor de Daimón y Los perros del paraíso.

En otras oportunidades, más escasas, se nos presenta la versión de Evita que habla

«¡Que ubiquen a ese imbécil de Juárez y que le adviertan que no existe libertad de prensa alguna, que ahora soy yo la única que tiene libertad de prensa!... Ubicarlo y hacerle la advertencia de que si vuelve a meterse conmigo, con mi pasado o con mi familia, va a aparecer acribillado en un zanjón... No quiero saber nada de parientes ni de hermanos ni de infancia ni de la puta que me parió!» (Mis negritas).

Es esta la Evita a quien se debe temer, abusadora del poder, vengativa y mal hablada. Sorprendentemente es esta también una Evita españolizada que usa infinitivos a modo de imperativo «ubicarlo y hacerle la advertencia» como ninguna mujer latinoamericana de su clase y su época lo hubiera hecho.(29)

En conclusión, entre estas dos voces de Evita, la poética y la supuestamente textual todavía queda por descubrir una nueva voz, no por eso más verídica ni más fiel a una realidad determinada, pero sí más poéticamente creadora de su propio dis-

Algo semejante sucede en Santa Evita de Tomás Eloy Martínez. El segundo epígrafe de la novela: «Quiero asomarme al mundo como quien se asoma a una colección de tarjetas postales» adjudicado a la misma Evita, parece una invitación al lector a asomarse a la vida de Eva Perón como la actividad de quien contempla un objeto estático, ya sea una colección de tarjetas postales o de estampas de santos. La novela está presentada en 16 capítulos, cuyos respectivos títulos congelan otras correspondientes frases extractadas de discursos de Evita, de La razón de mi vida o de entrevistas como la del epígrafe, correspon-diente a la Revista Antena. El mismo coronel Moori Koenig, encargado de la «desaparición» del cadáver de Eva Perón, sentirá la atracción de mirar fotos invitándonos desde el principio de la novela a compartir con él esa actividad que paraliza al objeto retratado (Evita) y al objeto que mira (Koenig/lector): «El coronel no pudo apartar los ojos de las fotos que retrataban a una criatura etérea y marfilina» (25). El coronel mira la figura de una mujer que padece... «un encantamiento que tal vez fuera el de la Bella Durmiente... Estaba tan bien conservada que hasta se veía... un rosado indeleble en la aureola de los pezones» (25), y a la que el acto de ser mirada automáticamente erotiza.

El anónimo «Comando de la Venganza» que quiere rescatar el cadáver de su destino incierto, acude por su parte al recurso de las fotografías para asustar al Coronel que está a punto de empezar su tarea de esconder, en el laberinto de la intriga y el secreto, el cuerpo de Evita. Aquí la foto no sólo cobra valor de agente cosificador sino también de agente reproductor, ya que Evita no sólo se reproduce en diferentes cadáveres (hay otras tres «momias» de cera), sino también en fotos de esos cadáveres: «Que existan fotos así es imprudente» dice Koenig (156). La relación con la multiplicidad de textos que han reproducido la historia de Eva Perón es inmediata. Es hora de dar una lectura final y única a esta historia.

En este mundo de seres cosificados (Evita/ cadáver/ fotografías), actuantes desposeídos de la razón (Koenig), el único personaje que se mantiene activo y lúcido es el narrador. Su propósito es demitificar la misteriosa historia de los múltiples paraderos del cadáver de Evita y lo logra gracias a una meticulosa pesquisa en su activo papel de periodista/ investigador privado/ narrador. Como elemento activador de su rol se adjudica el misterio propio de Evita/ mito que al final de la novela aparece convertida en objeto, en cadáver ya oficialmente enterrado. Dice el narrador que, en el letargo de una depresión sufrida en 1989, oyó una voz que: «...me hizo levantar de la cama y me internó en una aventura sin la que Santa Evita no existiría. No ha llegado aún el momento de contar esa historia, pero cuando la cuente se entenderá por qué» (64). La obra deja contestados para siempre los interrogantes so-

^{27.} Julie Taylor (op. cit., capítulo 2) hace un análisis activo de la función vicarial de Evita al interpretar el culto por Eva Perón como un medio que permitió a la clase media peronista conectarse con la clase trabajadora sin identificarse

^{28.} Algunos de esos personajes, no muy fácilmente identificables en una primera lectura son: el padre Benítez, confesor de Evita; un vecino/a de Junín (págs. 25, 27); alguien que relata la historia del enamoramiento de Eva adolescente con el anarquista Damián, según relato de Martín Prieto (88, 89); el crítico teatral Chas de Cruz (124); el actor Marcos Zucker (127); la actiz Sivana Roth (131); un diálogo de una persona indefinida con un interlocutor llamado Bachi (146); la actriz Elena Lucena (153); el libretista de Eva (166); un fotógrafo (176); un camarada militar (180); un dirigente del gremio de la carne (185); Muñoz Azpiri, acompañante de Eva en Europa (189); Vera (Pichel), una amiga periodista de Junin a la que le habla Evita (193): Pierina Dealessi (200); uno de los militares que depusieron a Perón en el 55 (209); Renzi, su ayudante en los últimos años (211); el dueño de la chacra de San Nicolás (216) el embajador de Franco, José María de Areilza; su ginecólogo (283).

^{29.} Hay otra oportunidad en que el narrador se refiere a los militares llamándolos «horteras», palabra de uso en España que parece habérsele colado a nuestro escritor después de sus numerosos «exilios» diplomáticos.

bre el destino del cadáver de la mujer, al mismo tiempo que abre otros dirigidos hacia el autor que promete una continuación en una probable próxima novela. El «secreto» de Evita del que habla Posse, que él no puede revelar porque no le ha sido confiado⁽³⁹⁾ ahora es el nuevo secreto de Tomás Eloy Martínez, lo que le permite convertirse, por otro lado, en el modelo de la única fotografía de esta novela.⁽³¹⁾

El mismo Martínez hace un paralelo entre el embalsamador y el biógrafo:

«El arte del embalsamador se parece al del biógrafo: los dos tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la pose con que debe recordarlos la eternidad. «El caso Eva Perón», relato que Ara (el médico embalsamador español) completó poco antes de morir, une las dos empresas en un solo movimiento omnipotente: el biógrafo es a la vez el embalsamador y la biografía es también una biografía de su arte funerario. Esto se ve en cada línea del texto: Ara reconstruye el cuerpo de Evita sólo para poder narrar cómo lo ha hecho.» (pág. 157)

Mis acotaciones anteriores permiten suponer que este es el mismo proceso que ha sufrido el autor de esta novela. Martínez se ha propuesto investigar los laberintos del viaje del cadáver de Evita para poder narrar cómo lo ha hecho. Así se justifican las autoreferencias al contexto que lo rodea (i.e. relato sobre las condiciones meteorológicas en el suburbio de New Jersey donde vive y escribe) y los reconoci-

mientos a distinguidos personajes que lo ayudaron a la realización de la obra, todos encabezados por una ubicua primera persona: «me guió», «me permitió», «me refirió», «me enseñó», «me dieron todas las facilidades», etc.

En el capítulo ocho, Tomás Eloy Martínez hace un estudio exhaustivo de los antecedentes literarios del tema e, indirectamente por lo menos, de su propia novela.

Señala a Ezequiel Martínez Estrada como el iniciador de la visión lesbiana que continúa Copi, en *Eva Perón*, texto al que Martínez no sabe si llamar comedia o drama.

En todas las referencias a textos literarios anteriores, Martínez agrega su propio comentario crítico, que incluye también citas. (Me animo a pensar que estas páginas de la novela bien podrían haber sido presentadas en esta conferencia conun posible título del tipo de «Antecedentes literarios del motivo Eva Perón. Evaluación crítica»). El narrador/ periodista/ investigador se ha convertido ahora en colega. Del texto de Copi, Martínez dice que el escritor no tiene el lenguaje de la calle que le permitiría reproducir el de Evita pues él pertenece a otra clase social.

Con el texto de Néstor Perlongher, El cadaver de la nación en Evita vive (1989) se nos presenta la evaluación más positiva. También hay referencia al texto de Juan Carlos Onetti, Ella (1953). Del de Jorge Luis Borges, El simulacro, se dice que «a Borges le salió mal porque le quedó una Eva mejor que la que quería».

Al cuento de Rodolfo Walsh, *Esa mujer* (1961), maravilloso relato que es fuente directa de esta novela, no se hace juicio crítico aquí sino en el capítulo trece, cuando se recuenta el tratamiento del tema en el ámbito periodístico y en el «Reconocimiento» del final. (Se dice de este cuento que no fue escrito como un cuento sino como la transcripción de un diálogo, pág. 304).

Curiosamente no encontré referencia a la obra de teatro de Mónica Ottino, Evita y Victoria, de 1985, ni al poema Eva Perón de María Elena Walsh que presenta la imagen de una Evita «hermana» de las otras mujeres, las que la odiaron y las que la idolatraron. Las dos obras han tenido amplia aceptación popular en Buenos Aires y ambas han sido escritas por mujeres. Nótese que tampoco hay referencia a la novela de Posse.

Ya sea por ausentes o por criticados los antecedentes literarios sólo parecen ocupar el lugar de un prefacio de este texto que se presenta como final.

Empecé este trabajo refiriéndome a cómo el texto de *La razón de mi vida* produce un efecto contrario al intento propagandístico de la persona de Perón para convertirse en una ficción que atiende a la formación del mito Eva. Algo similarmente inverso ocurre con los textos aquí analizados. Estas novelas, que aparentemente intentan recuperar el personaje, producen un discurso estático, cerrado, que no hace más que destruirlo nuevamente, fijándolo en la inmovilidad del ícono.

No deja de llamar la atención que este fenómeno ocurra justamente en un momento particular de la realidad socio-política en Argentina, cuando el tema de las diferencias sociales y de clase vuelven a tener relevancia sin precedencia desde, justamente, la aparición del movimiento peronista.

Se refiere al paradero de Evita por unos meses en el año 1943, y que en Santa Evita se interpreta como el, en otras partes, sospechado embarazo y consecuente aborto con complicaciones (252).

^{31.} Ya en una de las primera páginas el narrador/ autor (en esta obra es particularmente dificil deslindar los límites de ambos) impone una interpretación única a un hecho literario al hacer mención del cuento de Cortázar Casa tomada presentándose como voz autorizada (y autoritaria) que puede develar misterios: «...todos desconfiaban de todos. Una asidua pesadilla de las clases medias era la horda de bárbaros que descendía de la oscuridad para quitarles casas, empleos y ahorros, tal como Julio Cortazar lo imaginó en su cuento 'Casa tomada's (18). Esta visión de la literatura como respuesta directa a la realidad política inmediata, adjudicándole un valor cercano al periodismo, y por otro aldo, el proponer una interpretación única a un cuento de características netamente ambiguas, sirve como antecedente a un texto que intentará fosilizar el recuerdo de un mito de características también ambiguas sobre la base de

Tomás Eloy Martínez y la Novela de la Historia

Por María Paulinelli

El reconocimiento de la importancia que adquieren las novelas de la Historia en cuanto ratifican la crisis de la objetividad en el discurso histórico, pero también en cuanto suponen nuevas formas de elaboración de estos discursos narrativos, remite incuestionablemente a Tomás Eloy Martínez.

La Novela de Perón y posteriormente Santa Evita implican avances en este tipo de construcción discursiva. Primeramente, en esa multiplicidad de accesos, pero también como la posibilidad de verdades a mostrar. Después en el avance de la escritura que se convierte en la realidad del discurso a partir de una enunciación centrada en el performativo.

De allí que sea posible afirmar que las novelas de la historia de Tomás Eloy Martínez inciden en esa crisis de la Historia como verdad, proponiendo una nueva forma de construirla a partir de la multiplicidad de enunciaciones, pero también a partir de un discurso que se erige incuestionablemente como realidad.

En el vasto entramado de discursos de la contemporaneidad, pueden reconocerse, como paradigmas innegables, los relatos que —desde la ficción— indagan, preguntan, representan la realidad social mediata e inmediata.

Este acercamiento entre planos presuntamente inconciliables —la intangibilidad de una ficción por un lado y la concreta referencialidad de lo real por el otro— deviene de las transformaciones implícitas en la interdiscursividad como recurso, pero también en la crisis de legitimación de algunas formas de representación. Es así que la relación novela/historia adquiere una parti-

cular densidad que se traduce en la transformación de los procedimientos narrativos y en la imbricación, mixturación —quizás— de ficción y realidad.

La Historia ha perdido, en lo que va del siglo, su carácter de ciencia objetiva, comprobable, para adquirir el carácter de discurso: una construcción verbal ideológica⁽³²⁾, un nuevo tipo de relato cercano a la escritura de ficciones.

Esta cercanía, esta difuminación de límites es lo que posibilita esa ficcionalización de la Historia pero también explica la historicidad de las ficciones.

Barthes, Roland: El susurro del lenguaje. Buenos Aires, Paidós, 1992; Haydn, White: El contenido de la forma. Barcelona, Paidós, 1991; Yeyne, Paul: Cómo se escribe la Historia. Madrid, Alianza, 1985.

La multiplicidad sucede a la certeza de una única versión. Las posibles versiones se enredan alrededor de la verdad asediándola para complementarla, construirla, crearla.

La Historia transita, pues, otro camino. Se hace relato, novela, biografía. Abandona los enunciados verificables y la remisión a un determinado y específico hecho. Se ficcionaliza en la narrativización de situaciones. Y en esa transformación adquiere la performatividad de la instancia de discurso, quedando constituida en eso: un discurso.

En esta paradoja, en este cruce –donde las verdades de la Historia se buscan, no en los hechos, documentos, testimonios, sino en la realidad de un discurso sobre ellosemerge una propuesta: las novelas de Tomás Eloy Martínez.

Viejo transeúnte de búsquedas en los caminos de la Historia, su rastro se dibuja en las metáforas que muestran y señalan este tránsito. Los ojos de la mosca en *La Novela de Perón*⁽³³⁾ como la multiplicidad de accesos pero también como la posibilidad de verdades a mostrar. La mariposa con su cuerpo de anchas alas, internándose en la muerte y en la vida y resucitando, existiendo en la crisálida que es la escritura hecha discurso: *Santa Evita*⁽³⁴⁾.

Es este avance victorioso de la escritura lo que nos interesa recorrer, desmenuzar, destejer.

La Novela de Perón y la multiplicidad de enunciaciones.

Publicada en 1985, incursiona en el pasado reciente de los argentinos, no para exponer explicaciones, sino para plantear in-

terrogantes. De allí la complejidad narrativa que toma como eje determinado tiempo histórico: el comprendido entre el regreso de Perón desde Madrid y la tragedia de Ezeiza.

En el desarrollo del relato, constantes remisiones al pasado permiten historiar los orígenes del movimiento peronista y de su líder, para confluir el 20 de Junio de 1973. En el Epílogo se rememora la muerte del General.

Este entramado de sucesos y los personajes que lo cruzan proceden de la Historia y la ficción. Escudriñan, exprimen, sectorizan ,en un intento de globalizar la imagen de Perón y de recuperar una visión de la Argentina de esos años. La narración fragmentaria-resulta de distintas enunciaciones sobre referentes comunes. De allí la imbricación de relatos y testimonios, el escalonamiento de memorias y reescrituras. De allí, también, la alternancia de personas reales, existentes - Perón, su familia, López Rega- con personajes de ficción -Emiliano, Zamora, Arcángelo Gobbi, Num Antezana, Diana Bronstein. Todos conformando la multiforme visión de un movimiento, más aún, de la sociedad argentina. Todos, ratificando ese carácter ambivalente de la Historia que no termina de reconocerse, comprenderse y que implica -a su vez- una lectura sobre las posibilidades del discurso al enunciarse. Así la inclusión de memorias y contramemorias, como los distintos enunciados sobre los mismos referentes, ratifican esa pérdida de la unicidad y objetividad.

Pero también inciden en esa ambivalencia el sentido de las reflexiones de Perón sobre la autobiografía, las implicancias de la reescritura de las mismas por López Rega, el cuestionamiento de la infalibilidad del discurso político y su función modeladora en la sociedad; la desmitificación lenta y parsimoniosa del General y de otros protagonistas. Poliédrica enunciación enriquecida por la incorporación de discursos literarios, históricos y periodísticos como de la cultura popular que confluyen en un entramado textual con variadas y disímiles lecturas.

Un fragmentario referente y una laberíntica visión permiten a Tomas Eloy Martínez, no sólo unir/recomponer sino también decir/desdecir, ratificar/rectificar las visiones que representan y pueden representar la Historia. De allí la incertidumbre y la difuminación de figuras y de límites. De allí también la revisión de las formas de representación de lo real presentes en un metalenguaje permanente.

El reconocimiento de un discurso que se constituye mediante la suma, superposición, estructuración con otros discursos; de la inclusión de todos los posibles referentes; de la articulación entre lo histórico y lo ficcional, entre lo subjetivo y lo objetivo. Todas presuntas formas de existencia que ratifican ese sentido de precariedad en el reconocimiento y representación de lo real, infectado por la incorporeidad trastabillante de la ficción. Por eso, la novela no sólo expone sino que básicamente propone interrogantes.

La Historia en crisis admite esa ambivalencia de discurso histórico y ficcional. De allí el sentido de 'novela' –discursos de ficción– con 'de Perón' –referente histórico. Santa Evita: la realidad de discurso.

La imagen de la mariposa –metáfora del texto como se ha señalado – adentra en la novela que se expande desde una fecha: 26 de Julio de 1952 –día del fallecimiento de Eva Perón – a un antes y un después. La historia de la vida y la historia de la muerte, corporizada en el cadáver.

En el centro como un gozne articulador — pero en el que a su vez reposa la continuidad de la vida que genera el texto— el escritor Tomás Eloy Martínez. Como la mariposa al volar, las alas dejan zonas claras o en penumbras: iluminaciones, destellos, oscuridades. El cuerpo es quien orienta en esa vasta urdimbre. De allí que se recorren esos años de la historia del país, se accede al rostro y a la imagen de Eva en una búsqueda sutil y empecinada.

El uso del constantivo permite a ese narrador –presuntamente impersonal – desandar
los caminos del olvido y recuperar la memoria. Algunas marcas en el texto remiten,
certifican la veracidad de ese recorrido. Por
un lado, los mojones del relato –los títulos
de los capítulos – están extractados de discursos o textos autobiográficos de Evita.
Es «su voz» la que organiza esos «llamadores» como pueden denominarse los títulos. La referenciación de los mismos aparece en el índice (incluido en el final texto)
donde con los «Reconocimientos» cumplen la función de indicadores de las fuentes documentales empleadas.

Por otra parte, esa remisión a «lo real» se cumple mediante otros recursos como las transcripciones⁽³⁵⁾; las notas al pie de página que explican, refuerzan, ratifican o cuestionan la documentación empleada⁽³⁶⁾;

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

^{33.} Martínez, Tomás Eloy: La Novela de Perón. Buenos Aires, Planeta, 1992.

^{34.} Martínez, Tomás Eloy: Santa Evita. Buenos Aires, Planeta, 1995.

^{35.} Santa Evita, pág.93.

^{36.} Santa Evita, págs. 131, 133, 148, 286, 287, 290.

la contraposición entre versiones que lo llevan a transcribir y comparar (las diferencias entre fechas y 'modos' de llegada de Eva a Buenos Aires(37); las fuentes documentales que - como se dijo- se enumeran no sólo al final del texto, sino que son analizadas, evaluadas y mediatizadas por el autor; de allí 'por qué esta urdimbre de lo real no resulta tan diáfana ni transparente'. Se insiste en la ambigüedad de las fuentes(38) y en la ambigüedad que supone su mediatización por el lenguaje(39). De allí las múltiples y variadas recurrencias que abarcan las de información tradicionales (archivos, revistas, etc.) ensayos históricos, textos biográficos o de ficción, hasta entrevistas y testimonios de los más variados (desde personas vinculadas a Evita hasta novelistas o accidentales testigos de algún acontecimiento) pasando por los relatos de la memoria colectiva. (40)

Y siempre, como el cuerpo a partir del cual las alas tienen vida y movimiento: Tomás Eloy Martínez, incidiendo en el constantivo y transformándolo en performativo que—como señala Benveniste—identifica la instancia de discurso que lo contiene y en que es producido y también el enunciado a cuenta de ese yo».

Si el performativo identifica la instancia de discurso, se asiste al lento develamiento de esa realidad construida, pero también se asiste al circular tiempo de la memoria en que se inscribe el relato y a la construcción de ese vo en el discurso. Señala así: «No quería repetir la historia que me habían contado... Así estuve tres años, esperando, rumiando. La veía en mis sueños... Empecé a ver sus películas, a oír las grabaciones de sus discursos, a preguntar en todas partes quién había sido, cómo y por qué... Acumulé ríos de fichas y relatos que podrán llenar todos los espacios inexplicados de lo que, después, iba a ser mi novela... Hubo un momento en que me dije: si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo»(42). Es decir, la lenta construcción de una verdad que es a su vez verdad/realidad del yo que enuncia. «Y entonces salí -continúa el texto- en la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras. Al despertar de un desmayo...»(43). Proposición que inicia el texto y que incluye a los lectores en la circularidad del relato. «Desde entonces he remado con las palabras... No sé en que punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora, tengo que escribir»(44). Performativo en la enunciación del yo, de la instancia de discurso y de la referencialidad a ese yo enunciador.

Reiteradas veces el texto ratifica ese hacer de la escritura, ese lenguaje que construye, esa dimensión lingüística que se estruEl hacer de la escritura pues: enunciación de un yo que implica la existencia de un tú que escucha, lee y recepta. Correlación de subjetividades, como señala Benveniste. «Unicidad específica de yo/tú. El yo que enuncia el tú a quien yo se dirige son cada vez únicos» (46). Por eso el tú pluralizado en Ustedes. «Les conté todo lo que Ustedes ya saben» (47) que reafirma la situación comunicativa de un discurso a partir de la transparencia de su performatividad.

Una realidad de discurso que borbotonea en la ilusión de lo real. «Yo no sabía aún que la realidad no resucita: nace de otro modo, se transfigura, se reinventa a sí misma en la novela» (48). Pero también una realidad de discurso que borbotonea la realidad de una ilusión: «Perón y Evita mintieron... Mintieron porque habían decidido que la realidad sería, desde entonces, lo que ellos quisieran» (49).

Las novelas de la Historia de Tomás Eloy Martínez inciden en esa crisis de la Historia como verdad, y proponen una nueva forma de construir la verdad a partir de la multiplicidad de enunciaciones, pero también de la posibilidad de construir la verdad a partir de un discurso que se erige incuestionablemente como realidad.

ja en los significados (Eva Perón, su vida, su cadáver) de una enunciación que busca constituirse como realidad. Pero también, con las resonancias sonoras que el significante Evita tiene, supone, implica, relaciona⁽⁴⁵⁾.

^{37.} Santa Evita, pág. 319.

^{38.} Santa Evita, pág. 143. Así dice: «las fuentes son siempre un dolor de cabeza, no se bastan a sí mismas. Deben ser confirmadas por otras.»

Santa Evita, póg. 143. Así afirma: «Las fuentes son de confianza dudosa pero sólo en el sentido que lo son la realidad y el lenguaje: se han infiltrado en ellas.»

^{40.} Santa Evita, pág. 195.

^{41.} Benveniste, Emile: Problemas de Lingüística General. México, Siglo XXI, póg 165.

^{42.} Santa Evita, pág. 390.

^{43.} Santa Evita, pág. 390.

^{44.} Santa Evita, pág. 390.

^{45.} Santa Evita, pág. 131.

^{46.} Problemas de Lingüística General, pág. 167.

^{47.} Santa Evita, pág. 245.

^{48.} Santa Evita, pág. 254.

^{49.} Santa Evita, pág. 144.

Andrés Rivera: La Historia en Acto

Por Edgardo H. Berg.

Se podría decir que con algunos de sus textos, Andrés Rivera ha alcanzado uno de los puntos más altos de la narrativa argentina contemporánea -basta citar a La revolución es un sueño eterno, que ya ha pasado a formar parte de la lista de los grandes textos de nuestra literatura—.

Articulada en relación a la polémica sobre nuestra historia pasada y presente, la poética de Rivera reconoce una doble tradición, un doble linaje. Por un lado, sus textos se inscriben en la gran tradición del drama isabelino, en donde la historia entra en escena como una genealogía del poder. Por otro lado, desarrollan y amplifican los núcleos básicos de la ficción política nacional: la historia es un laboratorio epistemológico que permite pensar las lagunas fácticas, las causas ausentes y las escenas no dichas por la historiografía oficial.

El presente trabajo, intenta atravesar de un modo parcial y fragmentario, algunas de las aristas de eso que llamamos «la escena historiográfica en Andrés Rivera». (50)

> «El lenguaje del pasado es siempre oracular»

> > [Friedrich Nietzsche]

Sabemos con Roland Barthes que la novela histórica del siglo XIX es solidaria en los rasgos principales de su poética, con una forma de escribir la historia, de hacer la historia. (51) Si bien de Amalia de José Marmol a Los dueños de la tierra de David Viñas –para dar dos ejemplos emblemáticos de la serie nacional– es visible observar el desajuste y asincronía con el canon y estatuto de la novela histórica europea, en muchos de los textos narrativos de las últimas dos décadas es posible hablar de disolución o reacomodamiento de la novela histórica. Nuevas formas narrativas que abandonan el paradigma clásico (representacional) y estructuran caminos

^{50.} Con ligeras variantes, el presente trabajo reproduce las ideas desarrolladas en mi artículo «La cita del pasado en los textos de Andrés Rivera», en Revista Actual (Mérida), nº 33, Febrero-Mayo de 1996, págs. 111-120.

Cfr. Roland Barthes: «El efecto de realidad», en Barthes et. al., Lo verosimil. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, págs. 99-101.

de interrogación sesgados y oblicuos en una temporalidad discontinua. El tiempo del reloj y del calendario han sido reemplazados por tiempos fracturados y simultáneos. Además, con el desarrollo de nuevas regulaciones y regímenes del relato, se rompe con el criterio o «tropo» de la causalidad y la linealidad narrativa. Novelas en donde la estratificación, la discontinuidad, las disrupciones cronotópicas, el mosaico de citas y fragmentos discursivos van trazando nuevas formas de hermeneusis histórica. Ante las limitaciones de la representación realista y la servidumbre del referente, son ficciones que articulan un saber sobre lo real histórico siempre inconcluso e ininterrumpido: al oír las voces polifónicas de la textura de la Historia.

Frente a la imposición del olvido y a la reconciliación amnésica del relato del poder, muchas de las mejores novelas de las últimas décadas en la Argentina ejercieron una obstinada interrogación sobre la historia nacional y polemizaron, en muchos casos, en el momento en que no era posible decir.

Textos que comparten un tejido común de motivos vinculantes y que pueden ser leídos, en el contexto de la problematización e interferencia con la Historia. ¿Cómo narrar la historia? ¿Qué puede decir la ficción literaria sobre los acontecimientos pasados? ¿Cómo narrar a partir de los blancos y lagunas que deja sin llenar la docta versión oficial? ¿Cómo hacerse cargo del pasado? ¿Cómo reordenar esa masa informe de hechos, esa cadena de datos que nos llegan como ruina textual? En definitiva, ¿qué (cuento) cuenta el novelista de la Historia?

Si al igual que los mitos, todas las vertientes oficiales apuestan a la fetichización del pasado —la de-generación del documento en monumento nos dice Foucault— y a decretar cuál es la verdad única e irrefutable, la narrativa de estos últimos años disputa y confronta con los deseos imaginarios de la historia oficial: interviene —reescribe— ahí donde las otras prácticas sociales callan u ocultan.

Creo que teniendo en cuenta este contexto de renovación narrativa, puede leerse la «pasión» historiográfica de Andrés Rivera. Sin en un comienzo los textos narrativos del autor estuvieron marcados por los modos de la «novela social», propios de los `60 -como por ejemplo, en El precio (1957) o en Los que no mueren (1959)-, a partir de los '80, el desarrollo de nuevas formulaciones escriturarias han renovado su poética -de Nada que perder (1982) a El farmer (1996)-. (52) No se trata de textos que intenten exorcizar el pasado o reconstruir ruinas arqueológicas, sino más bien, de narraciones parciales y fragmentarias que convocan la cita del pasado -las escenas y fragmentos discursivos del pasado nacional- para llevarla a juicio y «pasarle el cepillo a contrapelo». Frente a la historiografía oficial y folletinesca -la que lee Isabel Starkey a Cufré en En esta dulce tierra- o a las «leyendas» ortodoxas de la escritura de la Historia, los textos de Rivera interrogan el dictum oracular del pasado; articulan un saber sobre lo real histórico que disputa y confronta con los deseos imaginarios de la institución historiográfica. Lejos del modo dogmático del hacer creer o de la legitimación de la literatura por su capacidad mimética, la última pro-

ducción del autor disuelve y corroe la poética de la historia de los textos precedentes, elaborando formas narrativas más cercanas a la alegoría y el fragmento. Son ficciones que articulan una constante relectura de la historia nacional -Una lectura de la historia, se titula un volumen de cuentos del autor- pero en una resolución formal que renuncia al totalitarismo estético la verdad de la ficción ya no radica en el totum hegeliano- y disemina un saber fracturado y discontinuo. Formas de centrar el debate con la Historia en micronarraciones o en relatos parciales y contradictorios que más que formular respuestas definitivas, están unidos por una preocupación casi obsesiva por la búsqueda de sentidos heterodoxos y en su desarrollo, parecen preguntarse cuáles son los lugares, mecanismos y efectos del poder que cambia las posiciones de los sujetos y actores de la historia.

Cada momento histórico construye su ritual. Lo propio de la escena historiográfica en Andrés Rivera es representar un teatro bufo sin próceres ni cuadros estáticos. Y en esa escena móvil y de continuas correcciones, es frecuente la proliferación de versiones, la alternancia o bifurcación de los desenlaces y un peculiar sistema de correspondencias o mediación por analogías que, como constelaciones de sentido. enhebran diversas escenas y fragmentos del pasado nacional. ¿Quién fue Mauricio o Moisés Reedson? ¿El de la pasión libertaria por los oprimidos o el personaje polifacético y contradictorio que surge del testimonio de los testigos? ¿No es La sierva con respecto a El amigo de Baudelaire un contracanto o con-versión de la dialéctica entre amo y esclavo que regula el dominio y el poder sobre los cuerpos? ¿Y no es eso lo que nos cuenta la narradora de Los vencedores no dudan? ¿Cuál de los derroteros posibles elegimos de Cufré?

¿El del encierro y la locura, bajo el control de su ex amante Isabel Starkey? ¿O el de Cufré sobreviviente de las tropas de Felipe Varela que opta por las causas perdidas?

Se podría decir que la poética de Rivera funda un espacio polémico del proceso histórico; como si fuera un diario privado –no es casual que las ruinas o desechos de la Historia se filtren en las formas de la autobiografía, como en el diario privado de Castelli o Bedoya—, interminable y secreto, donde las prácticas y discursos, coagulados históricamente, son revisados, combinados o reformulados: como escenas y palabras invertidas o anacronismos deliberados.

Textos que operan con los fragmentos del discurso histórico aplicando modelos proyectivos y retroactivos para de-construir la temporalidad homogénea del relato de los vencedores. O convocan la cita del pasado para hablar del presente o para trasladar y recuperar en el «otro» lugar, las huellas utópicas interruptas. Dicho de otro modo, esa nueva narrativización de la Historia, transforma todo presente de la enunciación en un futuro-pasado. Es una historia retrospectiva que elige el pasado como fundamento del presente -aquí el viejo topoi «historia magistae vitae», acuñado por Cicerón, recobra otra vez significación-, o es una historia provectiva que, entre lo que sucedió y lo que se puede esperar aún, imagina los posibles narrati-

El presente de la enunciación, desde donde se producen los relatos, nunca se oculta. Frente a la voz narrativa «gnómica» u «objetiva» de la historia oficial que juega a las escondidas o se camufla en el cuadro estático del pasado, la voz ventrílocua del sujeto textual—«ese viejo ventrílocuo» nos dice La revolución es un sueño eterno—

^{52.} Para estas mínimas reflexiones sobre el corpus de Rivera, sigo las siguientes ediciones: Andrés Rivera: Nada que perder. Buenos Aires, C.E.A.L., 1982; En esta dulce tierra. Buenos Aires, Folios, 1984; Los vencedores no dudan. Buenos Aires, G.E.L., 1989; El amigo de Baudelaire. Buenos Aires, Alfaguara Literaturas, 1991; La Sierva. Buenos Aires, Alfaguara Literaturas, 1992; La revolución es un sueño eterno [1987]. Buenos Aires, Alfaguara Literaturas, 1993; El farmer. Buenos Aires, Alfaguara Literaturas, 1996.

que deconstruye en el aquí y ahora. La Historia en Rivera no es una historia muerta o una historia narrada en tercera persona. (53) Arrancados de su contexto, esos fragmentos discursivos y escenas del pasado son mapas de lectura o vectores de significación de la historia más reciente.

«Vamos subiendo en el escalafón de las naciones prósperas, ricas y civilizadas» (1992: 91-2) ¿Qué es esta elocución casi bíblica atribuída a Juárez Celman en La sierva y que me suena tan próxima? ¿O la figura de su ministro «que gozaba de la confianza de los inversores extranjeros»? ¿O la deserción de los condiscípulos del burgués Bedoya «que llamaron a morir por el socialismo, el anarquismo, la igualdad? (1991:76-7). Como Pierre Menard, el sujeto textual hace uso táctico o exaspera la técnica del anacronismo deliberado o el hipérbaton histórico, teje una trama de tiempos simultáneos y paralelos. Una forma de adueñarse del pasado para convocar en una cita encubierta, el encuentro entre generaciones; y enhebrar la transdiscursividad de la intrahistoria -de Rosas a Perón. de la persecución y represión política de los personeros de la Mazorca a la de la última dictadura militar en En esta dulce tierra, o la migración de una cita de las Madres de Plaza de Mayo en el relato autobiográfico de Saúl Bedoya en El amigo de Baudelaire.

La relación polémica frente al archivo de la historia se vincula con una voluntad de transformación. Una voluntad de reescribir la historia y convertir en protagonistas a aquellos sujetos que han sido derrotados, expulsados o están prontos a morir.

Leída como utópica, la literatura construye el revés de la trama oficial de la historia: escribe la historia de los vencidos. Víctimas o revolucionarios, traidores o héroes, los personajes de Rivera siempre ocupan un lugar antagónico o disputan una verdad contra el status quo. En este sentido, los personajes que la padecen, testigos o mártires, pueden ser vistos como figuras – en el sentido barthesiano del término—⁽⁵⁴⁾ o lugares de anclaje donde se dirimen las relaciones sinbólicas, las luchas y enfrentamientos, las morales o lecturas de la historia: lo que la historia debió ser y no fue, y la que todavía no es aún.

La Historia, desde la perspectiva de los oprimidos, no es sino la historia de una suma de derrotas.(55) Y muchos de los relatos de Rivera recorren como obsesión los pliegues de fracaso y pueden ser leídos, en este sentido, como distopías. La derrota de la revolución de Mayo, la de los alzamientos de los caudillos federales o la de las luchas sindicales de principios de siglo se puede leer en La revolución es sueño eterno, en El amigo de Baudelaire o en Nada que perder. Esa empatía con el vencido le permite a Rivera espiar las razones del fracaso; definir los puntos de ausencia, los saltos al vacío y las lagunas fácticas de la máquina histórica. Se trata, en definitiva, de salir de una historia lineal y cronológica para escenificar la trama sincrónica y diacrónica, las discontinuidades y rupturas, los paralelismos y simetrías de los procesos históricos.

Pero también, la Historia es un «teatro paradojal», un escenario dónde los sujetos – «marionetas que proliferan, tenaces en el escenario de la historia» (Rivera: 1993, 26)–

Cuando los actores son expulsados del régimen de la Historia o la padecen como anagnorisis o rememoración, pueden entrever a contraluz el funcionamiento oculto de la máquina polifacética que desplaza los linajes paternos y permuta la cadena onaomástica de la historia. Como un carnaval rabelesiano, las identidades se cruzan, intercambian y mudan. Si la historia es un teatrum mundi –topoi recurrente en la obra de Rivera—, un escenario donde se produce la mutación de las identidades y los roles, los protagonistas sólo pueden reconocerse cuando han salido de ella.

El excluido narra entonces, la trama de fracasos y traiciones en un registro cómico o trágico: es un yo histrión que se mira en la escena de la historia como un turista o extranjero. Porque han salido de la Historia. Castelli, Bedoya o Rosas pueden autorrepresentar la escena, decir un trozo de verdad. Visitar la historia como un turista o un extranjero es ir a ver una composición de lugares. Un itinerario siempre móvil y cambiante que va de un tiempo de «gloria» a uno de «prueba»: un pasaje de la historia pública a la historia privada. De ahí que la ficción en Rivera se detenga en los combates solitarios de los protagonistas -ese estar frente a la muerte en Castelli, padecer la derrota o la locura en Cufré o el exilio en Rosas son sólo instancias de un mismo proceso-. Cuando el vector tiempo cambia su orientación en el instante epifánico del peligro, los actores reconocen la trama topoelocutiva de la historia que transforma los anclajes de los sujetos interlocutores de la Historia.

Pero también, la escena historiográfica muchas veces, se traslada al ámbito privado e íntimo. Las luchas y enfrentamientos de los sujetos actores o figuras son, ahora, articuladas sobre el cuerpo y la sexualidad. La sexualidad o el erotismo habla elocuentemente el lenguaje del poder; o mejor aún, para decirlo con palabras de Foucault: «las relaciones de poder penetran los cuerpos». (56) Pero ese juego sádico de dominio y servidumbre es un juego peligroso, de relaciones móviles e intercambiables. Ese «otro» sujeto que está sujeto a un «collar de perro» o a los juegos perversos de un «sacrosanto torturador» que rige sus actos por «la espada y la cruz», puede ocupar el lugar de dominio o subvertir la ley que rige el destino de los cuerpos; puede cambiar el porvenir y provocar el pasaje de esclavo a amo. La resistencia o la transgresión siempre proviene de aquel cuerpo que es víctima de la opresión o de la sumisión. Esa inversión o desplazamiento de las posiciones, en el escenario de la historia de los cuerpos, es el pasaje que cuenta la narradora de Los vencedores no dudan o Lucrecia en La sierva. Esta última nouvelle .junto a El amigo de Baudelaire, configura una serie textual, una suerte de bildungsroman, atravesada por los ritos del poder. En el entramado de las relaciones de poder, el cuerpo se ha convertido en el centro de una lucha o disputa por el dominio del «otro»; pero también, es el lugar donde se puede infringir la máxima transgresión. Esto es lo que hace Lucrecia, invirtiendo la norma contractual, la esclavitud comprada por el estanciero y representante de la burguesia floreciente de fin de siglo pasado, Saúl Bedoya.

En el relato fragmentario de la derrota de un Cufré medio loco o alucinado, en el dia-

cambian el disfraz para invertir los lugares y posiciones en el baile de las máscaras.

^{53.} Cfr. Michel de Certeau: La escritura de la historia. México, Universidad Iberoamericana, 1993, págs. 62-63.

^{54.} Cfr. Roland Barthes. S/Z. Buenos Aires, Siglo XXI, 1991, págs. 55-56.

^{55.} Cfr. Walter Benjamin: «Tesis de filosofía de la historia» en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1987, págs. 175-191.

^{56.} Hago uso del título de una entrevista realizada a Michel Foucault por Lucette Finas, que me parece una buena consigna para leer los textos de Rivera. El enunciado completo es: «Les rapports de pouvoir passent á l'interieur des corps». Cfr. Michel Foucault: Microfísica del poder, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1979, pág. 153.

rio privado de un Castelli convertido en bufón shakespeareano o en el mónologo salvaje de Rosas, devenido en granjero de las afueras de Southampton, se puede leer lo que la imaginación histórica oculta o tergiversa: la trama de traiciones y disputas que invierte o transmuta las posiciones de los actores en el escenario de la historia.

¿ Qué fabrica un novelista cuando hace historia? Entre lo prohibido y lo permitido, entre lo que no se dice u oculta, articula una suerte de contramemoria o sutura un vacio sobre el canon del relato historiográfico. Dicho de otro modo, escribe la lectura de la Historia sobre las grietas y lagunas de la historia ya leída: traslada la pregunta sobre la historia en el tiempo imposible del imaginario.

Voz y Escritura de la Historia en La revolución es un sueño eterno de Andrés Rivera

Por Martha Barboza de Tesei

La escritura de la Historia desde la ficción implica buscar en las fisuras de la memoria y de la verdad legitimada otras versiones posibles, simuladas, pero tan verdaderas como las del discurso histórico.

En La revolución es un sueño eterno de Andrés Rivera, Castelli produce «un» discurso de la verdad, no la verdad. Para lograrlo, debe enfrentarse a una situación particular que lo obliga a abandonar su reconocido rol de orador e iniciarse en una tarea escrituraria que le resulta extraña y ajena. Ante la lengua mutilada y la voz que se pierde y se niega, se abre un espacio en el que se inscribe «un gesto ambiguo que participa simultáneamente de la memoria y del olvido». Escribir, para Castelli, es reconocer la inalterabilidad de la letra: es concebir al signo escrito como la marca que permanece, que no se agota en el presente de su inscripción y que puede dar lugar a una interacción en ausencia, y más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que la ha producido en un contexto dado.

Así, por un lado, Castelli vive la escritura como una condena, como una angustia, como una ineludible necesidad de creer en la permanencia de la escritura y en la fugacidad de la voz. Sin embargo, la huella de la voz persiste en su escritura a través de una aproximación grafemática que intenta conservarla. Por otro lado, experimenta el doble enigma de la escritura: escribe por y para la escritura, pero se generan lectores y finge escribir para los otros cuando, en realidad, lo hace para sí mismo.

La proximidad de la muerte y un estado de mutismo que habla por su sola presencia, se proyectan en una escritura que pretende dar la versión de su vida y de la historia. Con su «verdad» intenta aniquilar y descalificar la verdad del texto Uno, al mismo tiempo que trata de legitimar la verdad del texto «otro» (el

«...la gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno».

Carlos Fuentes

La construcción de otra historia a partir de acontecimientos históricos oficialmente reconocidos es la marca más sobresaliente que la nueva novela histórica adquiere en los últimos años. A partir de un proceso de deconstrucción del gran mapa histórico de nuestra sociedad, los escritores seleccionan aquellos fragmentos que los sumergen en las fisuras, en las zonas oscuras que ocultan una historia no conocida y que, en no pocas ocasiones, explican mejor las crisis sociales de una determinada época. Buscan construir desde los márgenes otro mapa histórico donde los marginados, los vencidos, los sin voz ocupen el lugar que la historia institucional les niega. Todo ello como búsqueda de una comprensión del presente desde el pasado y desde un espacio escriturario donde se pueda ubicar el tiempo de los hechos referidos y hacer olvidar o recordar que tales hechos provienen del discurso de la historia.

La novela histórica no se propone como objetivo competir con la historia, sino brindar otras versiones. La ficción produce una espacio discursivo donde confluyen diversas formas de escribir una historia diferente. Propone una variada gama de percepciones fragmentarias, enfrentadas o no, de los mismos acontecimientos.

La escritura de la historia desde la ficción implica buscar en las fisuras de la memoria y de la verdad legitimada, otras versiones, simuladas, pero tan verdaderas como las del discurso histórico convencional.

No obstante, el discurso histórico le proporciona al escritor un saber que muchas veces resulta insuficiente. Acude, entonces, a documentos y archivos para seleccionar los datos que luego ficcionalizará.

Esta indagación de las fuentes le permite descubrir zonas olvidadas, silenciadas, censuradas de nuestro pasado, y construir un nuevo discurso desde las fisuras y discontinuidades que la historia oficial manifiesta. Andrés Rivera, uno de los más importantes escritores de este género en Argentina, opina que: «La ficción, aquella que suele rechazar los textos canónicos; la que siempre funda sus propias leyes, se lee en los espacios en blanco, en las interrogaciones que formula, en lo que devela y en lo que calla. La ficción, se sabe, toma un momento de la historia y lo somete a sus códigos. A partir de allí, de ese encuentro fugaz, todo -las exasperaciones, los éxtasis, los abatimientos- se remite a las dotes del narrador para construir un universo que ilumine los extravíos de los que hablan por boca de los triunfadores e, inclusive de los vencidos» (57)

La novela histórica argentina de los últimos años tiene en Andrés Rivera una de las figuras más representativas. Su producción narrativa experimenta también las transformaciones estéticas que se producen en nuestra literatura. Dichos cambios implican, en la práctica escrituraria de este autor, la conjugación de una postura ideológica y una modernización literaria que se concreta en textos que evidencian un cúmulo de información proveniente de las diferentes lecturas de este autor.

Andrés Rivera pone en práctica una escritura que oscila entre los márgenes y el centro por los que discurre el poder. Los personajes de sus novelas entablan una lucha interior contra un poder que los avasalla y ante el cual necesitan rebelarse, pero también es fuerte en ellos la ambición personal y la conveniencia. Este juego de fuer

zas contradictorias y en pugna permanente sólo es posible en la figura de un sujeto fragmentado, fisurado, acosado por el deseo del poder y de la resistencia.

La selección de determinados personajes y acontecimientos históricos le permite al autor conformar, a través de la ficción, una serie de figuras actanciales que recorren con cierta regularidad e insistencia nuestra historia. Así, víctimas, fracasados, revolucionarios, oportunistas, marcan el travecto de una historia que se debate entre utopías y derrotas, entre voces y silencios.

La revolución es un sueño eterno (1987) aparece como un texto cuya estructura narrativa y discursiva presenta diferencias con respecto a su producción anterior. La trama se organiza alrededor de un personaje cuya participación en la historia nacional fue significativa (aunque poco conocida): Juan José Castelli, el gran orador de la Revolución de Mayo. En esta figura se concentran la reflexión, la crítica y el cuestionamiento, no sólo sobre los acontecimientos históricos ocurridos entre 1789 y 1811, sino también sobre la participación que este personaje tuvo en los mismos.

Sin embargo, lo que podría parecer en principio un relato lineal, cronológico, si se quiere convencional de una vida, resulta una narración fracturada, que fluctúa permanentemente entre espacios y tiempos diferentes que se superponen y responden a los juegos de la memoria y del olvido. Estos desfasajes temporo-espaciales hacen difusos los límites y algunas veces desorientan al lector. Todo esto, como producto de la situación extrema en la que se encuentra Castelli: la proximidad de la muerte inevitable a causa del tumor que le carcome la lengua. Y es justamente esta instancia la que da origen a la necesidad de la escritura que sustituye la voz negada, censurada, tanto por la enfermedad cuanto por el poder que ha condenado al ilustre orador de mayo a la pena máxima: el silencio y el aislamiento. No obstante, su mutismo habla por su sola presencia, porque su silencio es un silencio sonoro. Este enmudecimiento voluntario tiene por contrapartida el silencio conspiratorio de los otros: «Mírenme, escribe Castelli, 'Ustedes' me cortaron la lengua. ¿Por qué?. 'Ustedes' tienen miedo a la palabra, escribe Castelli. Y ese miedo se los vi, a 'ustedes', en la cara. Lo vi en la cara de ustedes, y vi cómo se las retorcía, y cómo les retorcía las tripas.»(58)

El espacio de enunciación que ocupaba la voz es tomado por la letra. Sin embargo, la práctica escrituraria resulta extraña a un personaje que se destacó por su oratoria. De ahí que el acto de escribir se convierta a lo largo de todo el texto en un significante insistente cuyo sentido no sólo remite al acto mismo de la escritura, a su empiria, sino también al reconocimiento de la palabra escrita como el único y verdadero sostén de toda revolución.

«Un país de revolucionarios sin revolución se lee en aquello que no se escribe»(59)

Castelli toma conciencia de que el signo escrito es la marca que permanece, que no se agota en el presente de su inscripción y que puede dar lugar a una iteración en ausencia y más allá de su presencia como sujeto empíricamente determinado, en un contexto que lo somete al enmudecimiento obligatorio y voluntario a la vez. Sin embargo callarse, según Sartre, «no es quedarse mudo, es resistirse a hablar y, por

58. Andrés Rívera: «La Revolución es un sueño eterno» (de aquí en adelante citado como RSE). Bs. As.: Alfaguara, 1987,

^{57.} Andrés Rivera: «La ficción de la realidad» en Clarín, Bs. As. 22 de Setiembre de 1994

pág. 46. 59. Ibídem, pág 78.

eso, hablar todavía». La escritura se convierte para Castelli en un espacio donde puede inscribir su historia, su alegato de defensa, sus derrotas, sus miedos, sus necesidades.

Castelli produce un discurso de la verdad, no la verdad. Y para lograrlo debe enfrentarse a una situación particular que lo obliga a abandonar su reconocido rol de orador e iniciarse en una tarea escrituraria que le resulta extraña y ajena. Ante la lengua mutilada y la voz que se pierde y se niega, se abre un espacio en que se inscribe «un gesto ambiguo que participa simultáneamente de la memoria y del olvido».

Por un lado, Castelli vive la escritura como una condena, como una angustia, como una ineludible necesidad de creer en la permanencia de la letra y en la fugacidad de la voz. Sin embargo, la huella de la voz persiste en su escritura a través de una aproximación grafemática que intenta conservarla. Por otro lado, experimenta el doble enigma de la escritura: escribe por y para la escritura, pero se generan lectores y finge escribir para los otros cuando, en realidad, lo hace para sí mismo. Para Castelli, la escritura implica la lucha por la presencia, por la conservación, pues la escritura marca y deja marcas. Todo lo que le es confiado permanece y la historia lo institucionaliza. « La escritura es recuerdo. el recuerdo escrito prolonga la vida durante(60).

Precisamente, la proximidad de la muerte y un estado de mutismo que habla por su sola presencia se proyectan en una escritura que pretende dar la versión de su vida y de la historia. Con su verdad intenta aniquilar y descalificar la verdad del texto uno, al mismo tiempo que trata de legitimar la verdad del texto otro (el suyo).

La enfermedad es, para el personaje, la marginalidad y el aislamiento en la Diferencia constituída, es la marca irreductible que lo lleva a escribir y narrar lo que vive y experimenta en tal situación; todo esto consume las horas y perturba la normalidad de estar vivo, provocando, en consecuencia, la materialización de una personalidad disuelta, la ruptura de una identidad que se creía estructurada y determinada. El mal físico es reconocido como esencialmente propio, insustituible e imposible de compartir, y la escritura, experimentada como un acto de extrema soledad, es la concreción de esta Diferencia insuperable que le genera angustia e incertidumbre. «¿ Quién escribe las preguntas que escribe esta mano? ¿El orador de la Revolución? ¿El representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú? ¿El lengua cortada? ¿Quién de ellos dicta estos signos? Acaso alguien que no es ninguno de ellos?»(61)

Con la voz que se pierde y la escritura que se impone, emerge un sujeto escindido, fragmentado, diversificado, extraño a sí mismo, por la desapropiación de la palabra oral. Es la voz sin voz, un susurro casi inaudible, confundido con la vibración y el trazado áspero de la pluma sobre el papel. Algún otro mueve la mano que escribe por su boca. Se narra en el lenguaje de sus otros y juega con ellos.

Cuerpo y escritura se deconstruyen en un proceso que tiende a rechazar y a retener, a la vez, la huella de la voz inscrita en los cuadernos de tapas rojas que constituyen el espacio concreto, donde la grafía del orador se materializa. Este juego oscilatorio entre oralidad y escritura se desplaza a la narración misma: Castelli-narrador se aproxima y se distancia de sí para reconocerse, o no, en los acontecimientos que evoca y en los que participó. Así, la Revolución de Mayo, de la cual fue uno de los principales ideólogos, es negada en algunas circunstancias y rescatada en otras. «La revolución -escribe Castelli, ahora, ahora que le falta tiempo para poner en orden sus papeles y responderse- se hace con palabras. Con muerte. Y se pierde con ellas... Te escribo, entonces, desarmado, y me acojo al sueño eterno de la revolución para resistir a lo que no resiste en mí. Te escribo, y el sueño eterno de la revolución sostiene mi pluma...»(62)

Esta actitud conflictiva, que experimenta el sujeto de la narración con respecto a los acontecimientos que narra, se hace más evidente en el procedimiento discursivo a través del uso indiferenciado de la primera, segunda y tercera persona. El texto no se produce como una biografía tradicional, donde un narrador relata y describe la vida de un personaje desde una exterioridad ajena a la experiencia del protagonista. Se construye como el informe de una vida, como una textualización que exige una interminable interpretación y reinterpretación. Esta condición textual no está determinada exclusivamente por actos consistentes en hablar y escribir, sino que también depende de actos de conceptualización: de generar esquemas de interpretación a través de los cuales la memoria semántica otorga coherencia a los elementos de la memoria episódica. El grafema, objeto misterioso casi inasible, obsesivo, va construyendo un yo de la escritura que se multiplica a lo largo de esta particular biografía. La narración de una historia diferente -la insistencia de la variaciónmarcan una diacronía donde la historia del vo se disuelve en una historia de interro-

gantes mayores. El yo, el tú y el él marcan la proximidad y la distancia, que con respecto a los hechos mantiene el personaje. Juan José Castelli se narra y se describe a sí mismo a través de una mirada fragmentaria y selectiva de los sucesos históricos que acuden a su memoria. La voz enunciadora que asume se dispersa, se disemina en múltiples voces que hablan y callan a través de la marca de la letra; sin embargo, escribe lo poco que puede y puede poco frente a la multiplicidad de hechos que pugnan por salir de su memoria para ocupar un lugar en el espacio escriturario. Estos desplazamientos muestran un personaje desdoblado que asume los roles de actor protagonista de los hechos y de público que juzga su actuación. De modo que el discurso se construye como un programa histórico/narrativo que bucea en un pasado de gloria y de triunfos aparentes, y emerge a la superficie del presente de la derrota, de la muerte, del abandono, de la soledad. «Me veo, en alguna de las desveladas noches en que recupero al orador de la revolución, al representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú, montado a caballo, y lárgandome sin rumbo, el sol en la cara.»(63)

La estructura y el desarrollo del relato responden a dos ejes principales:la palabra y la revolución: En su mayor parte, el texto constituye un soliloquio muy particular que simula al otro del diálogo, lo corporiza como sujeto mudo, como cuerpo enunciado pero no enunciante, lo que le permite efectuar una vasta reflexión sobre su conflictiva relación con la escritura y sobre los mecanismo e ideales utópicos que sostienen toda revolución. No obstante, la revolución que el narrador refiere no es la que está marcada por el triunfo, sino aquella

^{60.} Blanchot, Maurice: El paso (no) más allá. Barcelona, Paidós, 1994, pág 62.

^{61.} RSE, pág 99.

^{62.} RSE, pág 46 y 125

^{63.} RSE, pág. 128.

(la de Mayo) que condujo al fracaso y a la derrota de sus pricipios gestores.

Andrés Rivera toma la vida de Castelli y los acontecimientos históricos con los que estuvo vinculado para reflexionar sobre una historia cargada de traiciones, derrotas y sometimientos que se proyecta con cierta regularidad hasta nuestros días.

La estrategia de acudir a documentos y archivos (confirmada por el mismo autor) corroboran la veracidad de los datos históricos que se leen en la novela y manifiestan, a la vez, una actitud revisionista aparente del autor. La reflexión y el cuestionamiento hacen de él más un filósofo de la historia que un historiador. El personaje Castelli es investido por el sujeto de la historia que sin dejar de lado totalmente la biografía cotidiana y familiar, efectúa un análisis crítico de su vida social y política. Desde la lengua muerta y corrompida surge una escritura que más que narrar la enfermedad física pretende dar testimonio del fracaso de una sociedad que ha abandonado el provecto de la revolución.

Así la utopía y la derrota, la escritura y la historia, la realidad y la verdad constitu-yen los principales tópicos que organizan y estructuran el relato. «En esas desveladas noches de las que te hablo, pienso, también, en el intransferible y perpetuo aprendizaje de los revolucionarios: perder, resistir. Perder, resistir. Y resistir. Y no confundir lo real con la verdad.» (64)

La distancia y la proximidad que existe entre el sujeto histórico Castelli de la *realidad* y el sujeto histórico Castelli creado por Rivera, aun siendo el mismo y distinto, están dadas por los sucesos transcurridos entre ambos. Rivera le presta la vida a Castelli para generar una verdad que se vincu-

la con la semejanza/diferencia y que puede correr la suerte o el riesgo de que este Castelli imaginario sea el Castelli real. Sin embargo, llega más al lector una ficción de Castelli que el dato pretendidamente objetivo de los historiadores. La ficción se ha apropiado del espacio de verdad ocupado por la Historia. El problema reside en saber si los datos históricos están al servicio de los requerimientos de la ficción, o si, por el contrario, la imaginación está sometida a la memoria codificada de una comunidad. En última instancia, según Rivera, la historia es ficción y lo que se escribe es ficción sobre ficción. Como cualquier otra novela, la que tiene un marco histórico, o un protagonista que puede ser reconocido por el lector, necesita un disparador para contarnos una historia de la Historia.

La Revolución es un sueño eterno, como otras novelas de Rivera, otorga a la nueva novela histórica argentina una nueva significación que se conecta con la necesidad de encontrar respuestas a una historia presente conflictiva y confusa. Es, en cierto modo, una manera de hablar del presente a partir de un pasado alejado y muchas veces borrado de la memoria colectiva. Se produce, como sostiene Claudia Gilman, «el paso de una sociología escrituraria, que busca encontrar lo general en lo particular, hacia una narración de lo singular que permite pasar de la lógica de la acción colectiva y la desborda, localizando los fragmentos de la historia privada y la relación con el poder.»(65)

La historia triunfalista e incuestionable es desplazada por una historia cargada de fracasos, mentiras, traiciones y utopías. Hechos y personajes idealizados por la historia oficial, son desmitificados, desentroni-

Desde la ficción, Andrés Rivera propone al lector la otra historia, la de los vencidos, la de los sometidos, la de los silenciados. Como sujeto, constituido por el relato, busca lo real establecido para luego negarlo, rechazarlo, eludirlo, y desde lo ilusorio, construir otra realidad que explique lo real del presente; pues como lo expresa Nicolás Rosa «leer lo real a través del discurso es construirlo: y el discurso, una usina de producir realidades, una fábrica de relatos.» (66)

En consecuencia, el juego entre ficción e historia, entre la voz y la escritura que trata de registrar una *realidad*, tiene como finalidad brindar otra versión de la historia nacional y poner de manifiesto las diversas lecturas e interpretaciones a las que puede ser sometida. La linealidad histórica es fracturada para indagar desde los intersticios aquellos acontecimientos que otorguen un sentido más convincente a nuestro presente.

Andrés Rivera crea así un espacio textual que, a partir de la lectura de otros textos, asume los silencios de la historia oficial argentina y genera una resistencia al olvido obligatorio al que es con frecuencia sometida una sociedad.

Bibliografía

- BLANCHOT, Maurice: El paso (no) más allá. Barcelona, Paidos, 1994
- BLOCK DE BEHAR, Lisa: Una retórica del silencio, Madrid, Siglo XXI.1994.
- BRUNER, J. y WEISSER, S: «La invención del yo: la autobiografía y sus formas», En cultura escrita y oralidad de Olson D. y Torrante N. Barcelona, Gedisa, 1995.

- CERTEAU, Michel de: La escritura de la historia, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- : Historia y psicoanálisis, México, Universidad Iberoamericana, Bs As. Hachette, 1989.
- GOLDMAN, Noemí: El discurso como objeto de la historia. Bs As. Hachette, 1989.
- JITRIK, Noé: Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género. Bs. As., Biblos, 1985.
- LOZANO, Jorge: El discurso histórico, Madrid, Alianza, 1994.
- PERETTI, Cristina de: Jacques Derrida. Texto y deconstrucción, Barcelona, Anthropos, 1989.
- PERILLI, Carmen: Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana, Tucumán, UNT, 1995.
- : Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992, Bs. As., Letra Buena, 1994.
- QUATRICCHI-WOISSON, D.: Los males de la memoria, Bs. As., Emecé, 1995.
- Revista Criterios, La Habana, Casa de las Américas nº 31, enero junio de 1994.
- RIVERA, Andrés: La revolución es un sueño eterno, Bs. As. Alfaguara, 1987.
- RODRIGUEZ GARCIA, José: Verdad y escritura, Barcelona, Anthropos, 1994.
- ROSA, Nicolás: Artefacto, Rosario, Beatriz Viterbo Editora. 1992.
- SPILLER, Rolland (Ed): La novela argentina de los años 80, Frankfurt, Vervuet Verlang, 1991.
- VEYNE, Paula: Cómo se escribe la historia. Foucault revolución a la historia, Madrid, Alianza, 1984.
- V.V.A.A.: Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar, Bs. As., Alianza, 1987.
- WHITE, Hayden: Metahistoria, México, FCE, 1992.
- : El contenido de la forma, Bs. As.: Paidos, 1992.

zados y mostrados en sus errores y debilidades.

^{64.} RSE, pág. 130.

Claudia Gilman: «Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera», en la novela de los años 80 de Roland Spiller, Frankfurt, Vervuet Verlag, 1991 pág 51.

Una Despedida al Exilio Qué solos se quedan los muertos, de Mempo Giardinelli

Por Rhonda Dahl Buchanan

El 30 de noviembre de 1984 en la librería «El Juglar» de la colonia Guadalupe Insurgentes, el escritor chaqueño Mempo Giardinelli (Resistencia, 1947) dio una charla de despedida a México, la tierra generosa que le albergó durante casi nueve años de exilio. En vísperas del regreso a su patria, Giardinelli quiso rendir homenaje al país donde se formó personal y profesionalmente, y donde tuvo vivencias que le marcaron para toda la vida. Al grupo de amigos, periodistas y lectores allí reunidos, Giardinelli declaró: «Mi historia personal ya no es la misma. Ya no soy el mismo que vino hace años» (Giardinelli, «Mi despedida de México»). Confesó que al preparar el equipaje para el retorno a la Argentina, iba dándose cuenta de lo mucho que llevaba consigo: el amor por esa tierra entrañable que llegó a ser su «otra patria,» mucha artesanía y música mexicana, bastantes libros para armar «la mejor biblioteca mexicana de Buenos Aires» (Rosales), y el primer original de Qué solos se quedan los muertos, la novela que acababa de terminar en los últimos meses del destierro, obra que representa para el autor una despedida a los años del exilio y «un homenaje a México» (Méndez-Faith 319-320).

> «The struggle of man against power is the struggle of memory against forgetting.»

> > [Milan Kundera]

Qué solos se quedan los muertos (Buenos Aires: Sudamericana, 1985) es la quinta novela de Giardinelli, aunque su primera obra publicada inicialmente en la Argentina ya que los libros anteriores vieron la luz en México, los Estados Unidos y España, y sólo a partir del advenimiento de la democracia aparecieron en su propio país como reediciones. Durante los años del exilio (1976-1984), Giardinelli publicó una

antología de cuentos, Vidas ejemplares (Hanover, New Hampshire, 1982), cuatro novelas y dos volúmenes de ensayos sobre el género negro, y por lo tanto, recibió más atención crítica en el extranjero que en la Argentina donde sus libros fueron prohibidos durante la dictadura. En el momento del regreso a la Argentina, el «hijo pródigo» gozaba de más renombre en el exte-

rior donde le consideraban uno de los representantes sobresalientes del llamado posboom, que en su propio país.

Afortunadamente ese desequilibrio ha sido rectificado durante los últimos diez años en que Giardinelli ha publicado varias antologías de cuentos, entre ellas, Cuentos: Antología personal (Buenos Aires: Puntosur, 1987) y El castigo de Dios (Buenos Aires: Norma, 1993), y dos novelas, Santo oficio de la memoria (Bogotá: Norma, 1991), ganadora del prestigioso galardón Premio Rómulo Gallegos en 1993, e Imposible equilibrio (Buenos Aires: Planeta, 1995), su última novela hasta la fecha. Además de publicar obras de ficción, Giardinelli ha hecho un gran esfuerzo por promover la cultura en la Argentina. En 1986 fundó Puro Cuento, una revista literaria valiosa que dirigió hasta su cierre en 1992, y actualmente dirige un programa semanal sobre temas culturales para la televisión argentina, atiende talleres literarios, escribe artículos periodísticos para varios diarios, y sigue publicando libros de ensayos críticos.

En numerosas ocasiones, Giardinelli ha sido invitado especial a congresos literarios y universidades de los Estados Unidos, Europa y muchos países latinoamericanos, donde le piden que hable sobre la literatura argentina de su generación. Como portavoz involuntario del «posboom,» Giardinelli ha expresado con mucha cautela sus opiniones sobre las nuevas tendencias estéticas de este período finisecular que es también fin de milenio, abogando por el uso del término de narrativa de «la democracia recuperada» en vez del discutible etiqueta del «posboom» (Pellón 81). En la tercera Feria Internacional del Libro de Bogotá, Giardinelli planteó una aproximación a esta corriente de la literatura

hispanoamericana que él considera demasiado vigente para juzgar en su totalidad:

«Posmodernidad, posboom o como quiera que se llame, para mí es eso: en la literatura una escritura del dolor y la rebeldía pero sin poses demagógicas, sin volvernos profesionales del desdén, de la suficiencia, del exilio «ni de nada». Quiero decir: ser posmoderno es ser moderno siempre, joven siempre, rebelde siempre, transgresor siempre, y disconforme y batallador como constante actitud ética y estética.» (Giardinelli, «Variaciones sobre la posmodernidad» 31)

A la luz de estas observaciones, vamos a analizar Qué solos se quedan los muertos, una novela que es, de hecho, «una escritura del dolor» y un texto de carácter transgresor de un autor que aspira a ser, en sus propias palabras, «un apasionado testigoprotagonista de este tiempo» (Giardinelli, «Variaciones» 31). Qué solos se quedan los muertos es una novela que admite varias lecturas porque no se inscribe dentro de una sola línea discursiva; es una historia de amor y de nostalgia, una narrativa entre lo policíaco y lo político, y una obra de exilio que rinde homenaje al país de albergue a la vez que se despide del mismo. Además, incorpora una reflexión sobre la violencia y la muerte y un cuestionamiento de la «historia oficial» promulgada durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional.

Qué solos se quedan los muertos ocupa un lugar clave dentro de la producción literaria de Giardinelli porque marca los primeros pasos hacia la reintegración a la nueva democracia argentina y el final de un ciclo en el cual se reúnen los temas que han sido una presencia ineludible en todos sus textos: el exilio, la violencia, la muerte, el amor, la política, y su tierra nativa. el Chaco, entre otros motivos recurren-

cuestionamiento del autoritarismo, tema central de ¿Por qué prohibieron el circo? (México: Oasis, 1983). Este libro es la reedición de su primera novela Toño tuerto rey de ciegos, obra que fue requisada de las bodegas de la Casa Editorial Losada el 23 de julio de 1976, días antes de su programado lanzamiento distribucional. El parentesco entre Qué solos se quedan los muertos y su primera novela publicada La revolución en bicicleta (España: Pomaire, 1980) se encuentra en la indagación inquietante del protagonista exiliado para entender los hechos históricos que le forzaron a dejar su país. La mujer, una figura significativa en toda la obra de Giardinelli, sirve como agente catalizador en su novela El cielo con las manos (Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1981) y también en Qué solos se quedan los muertos porque es el encuentro con una mujer amada del pasado lo que conduce a los protagonistas a una búsqueda de los orígenes. En estas dos novelas, el autor experimenta con el lenguaje, incorporando expresiones mexicanas con argentinismos, resultando en una fusión lingüística que el autor denomina «argenmex» (Kohut 44). Con Luna caliente (México: Oasis, 1983), recipiente del prestigioso galardón mexicano Premio Nacional de Novela, Giardinelli hace sus primeras incursiones en los códigos narrativos del género negro, utilizando algunos de los recursos policiales que luego le servirán en Qué solos se quedan los muertos como pretexto para reflexionar sobre la sociedad argentina.

tes. Vemos, por ejemplo, en esta novela el

Giardinelli plantea en esta novela algunos de los mismos problemas y temas que expone en sus obras anteriores; sin embargo, los reúne de una manera novedosa. La experimentación artística es un aspecto íntegro de la filosofía literaria de este autor para quien la creación literaria es un acto

de transgresión en el cual el escritor debe experimentar con el lenguaje, invertir códigos estéticos convencionales y romper con su propia trayectoria artística, como él explica en una entrevista cuando habla de sus propios libros:

«Lo que ocurre es que cada uno de ellos es totalmente diferente del anterior, cosa que, entre paréntesis, me ha criticado más de uno. Pero la creación es eso: si yo ya sé cómo se hace algo, no me quiero quedar en ello. Me exijo estar siempre al borde del precipicio. Eso es lo apasionante, lo que vale la pena... Yo, en materia literaria, creo que lo que define a un artista. o al menos lo que quisiera que me defina a mí, es el no quedarse en la autocomplacencia: buscar la audacia constante.» (Juri 100)

Estas palabras de Giardinelli bien podrían describir a sus personajes, seres marginados que se encuentran «al borde del precipicio,» es decir, en un punto crítico de la vida que les exige reflexionar sobre sí mismos y sus circunstancias, para luego actuar de una manera decisiva. Esto es el caso de José (Pepe) Giustozzi, protagonista de Qué solos se quedan los muertos, un periodista argentino exiliado en México, quien en el otoño del 1984 después de la restitución de la democracia en su país, sabe que debe tomar una decisión determinante y. sin embargo, se siente paralizado, en un estado de limbo, como nos confiesa en la primera página de su historia: «Yo había estado, hasta ese momento, mordiendo un lápiz mientras miraba por la ventana preguntándome qué decisión importante sería capaz de tomar. Si es que había alguna decisión que tomar. Ese era el problema: estaba en blanco, vacío» (13).

En este momento, poco después de haber renunciado a su trabajo en el diario, Pepe recibe una llamada telefónica que le sacu-

de de su inercia y le lleva a enfrentarse con los fantasmas del pasado que le han impedido retomar los pasos perdidos para volver a su tierra. La llamada viene de una mexicana que Pepe desconoce, una tal Hilda Fernández, quien le pide que venga a Zacatecas para sacarle de un apuro a su vecina Carmen Rubiolo, la mujer que él había amado hacía diez años en Buenos Aires. En seguida Pepe se pone en acción para ayudar a Carmen, pensando en las posibilidades que el reencuentro pueda depararle a pesar de las circunstancias funestas que provocaron la llamada, el asesinato de su compañero Marcelo Farnizzi. Por lo tanto, Pepe llega a Zacatecas ansioso v excitado por ver a Carmen, dispuesto a saldar viejas cuentas con ella para volver a seducirla de nuevo y amarla como debía haberlo hecho hace una década. Entre las fantasías que rondan por su cabeza en ese entonces, ninguna le anuncia lo que le espera en Zacatecas durante los próximos días, que dentro de 48 horas Carmen estará muerta y le tocará a él sumergirse en el submundo de los narcotraficantes y oficiales corruptos, arriesgando su propia vida para esclarecer la muerte de ella y expiar el tremendo sentido de culpa que viene cargando encima.

El reencuentro con Carmen, seguido por su muerte misteriosa es lo que desata una serie de grandes interrogantes de índole psicológica y filosófica, y una autocrítica severa a nivel personal y colectivo que forman una parte significativa del «testimonio apresurado» que Pepe escribe velozmente en el Hotel Calinda durante sus últimas horas en Zacatecas. Varias veces el narrador se detiene para advertirle al lector que quizás lea algún día sus páginas, que «este texto, contra lo que pudiera parecer, no es ni pretende ser una novela policial» (169). Aunque Pepe niega que su texto sea una novela policial, no obstante, los críti-

cos que han reseñado la novela no dejan de elogiar la maestría con que el autor maneja los recursos policiales en el discurso narrativo, con comentarios como el siguiente:

«De allí el gran encanto de la novela: para el que quiera vivir toda la hondura de un sentimiento, aquí lo descubrirá, para el amante del género policial, tendrá una buena búsqueda de culpables, y para el lector inquieto por el devenir de un mundo conflictuado, las reflexiones de Mempo Giardinelli lo harán repensar el mundo que nos ha tocado vivir.» (Bonori-

A primera vista, parece que Giardinelli ha seguido hasta la perfección el modelo de la «novela dura,» un género literario del cual es un gran admirador y crítico. Obviamente, Giardinelli aprendió algo de los maestros norteamericanos que tanto le fascinaron en su juventud, y cuyas obras llegó a analizar en El género negro (México: Editorial Universidad Autónoma Metropolitana, 1984), una compilación en dos volúmenes de sus ensayos críticos sobre la novela dura. El lector aficionado a la literatura policial encontrará en Qué solos se quedan los muertos las convenciones literarias propias del género: la violencia, la pasión, los crímenes, la corrupción de las autoridades, las drogas, el chantaje, la muerte; todo narrado en capítulos breves y tensos con un lenguaje depurado que atrapa e intriga al lector mientras que mantiene el suspenso hasta la última página. Además, el protagonista posee algunas de las cualidades de los anti-héroes norteamericanos como Marlowe y Spillane. Pepe Giustozzi es un «grandote» solitario que da lástima, capaz de sufrir grandes emociones aunque no las exprese facilmente. Es un tipo que sabe sobrevivir en la calle y que sale a menudo con comentarios

humorísticos como: «Entonces me metí en un bar, donde aún había alguna gente y una rubia falsa cantaba Garota de Ipanema en un portugués tan bueno como mi alemán» (57), o hace observaciones tan cínicas como: «Estaba muerto de hambre. v además desconcertado. Mala junta. Súmenle al hambre y al desconcierto una buena porción de autoritarismo, y tendrán una descripción de América Latina» (70).

Aunque el hilo narrativo de corte policial entretiene al lector, constituye sólo la urdimbre de la novela cuyo enfoque principal no es el esclarecimiento de un crimen sino una pesquisa epistemológica que lleva al protagonista a un examen de sí mismo y su sociedad. De hecho, el manuscrito que escribe Pepe en su habitación del Hotel Calinda no es una novela policiaca sino una parodia del género negro. En su estudio A Theory of Parody, Linda Hutcheon define la parodia como una repetición que incluye una diferencia, una imitación que incorpora cierta distancia crítica, resultando en una inversión irónica que abarca desde la burla desdeñosa hasta el homenaje reverencial (37). A la vez que Giardinelli critica ciertos aspectos de la novela «dura,» también aboga por una revalorización de un género literario que en sus mejores páginas es capaz de revelar tanto sobre una sociedad moralmente resquebrajada.

En su estudio Detective Fiction from Latin America, Amelia Simpson dedica un capítulo a la evolución de la literatura policial en la región rioplatense y señala que el modelo clásico de la novela policial, conocida como la «novela de enigma» o el «whodunit» en ingles, llegó a la Argentina a fines del siglo pasado y fue cultivada en este siglo por Borges, Bioy Casares y Leonardo Castellani, entre otros (29-33). La segunda variante de la literatura policial,

«la novela dura» o «hard-boiled model» de los escritores norteamericanos como Raymond Chandler y Dashiell Hammett. entró en la Argentina en los años cuarenta (42), pero no gozó de gran popularidad hasta los sesenta y setenta cuando escritores como Juan Martini. Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia y Sergio Sinay, entre otros, la abrazaron como vehículo para indagar sobre el problema de la violencia institucionalizada y la represión política (Simpson 52).

A lo largo de su estudio, Simpson distingue entre «la novela de enigma» y «la novela dura,» explicando que en la fórmula clásica el crimen ocurre como un acontecimiento singular, es decir, como una aberración en una sociedad regulada, mientras que en la novela dura aparece como un síntoma de una sociedad enferma y caótica cuya misma corrupción fomenta la violencia. Por eso, la fórmula clásica hace hincapié en el esclarecimiento del crimen para restituir el «statu quo» y la estabilidad social, en tanto que la novela dura subordina la búsqueda de pistas que aclaren un misterio a otro tipo de exploración que revela mucho más sobre una sociedad moralmente en quiebra (46).

Según Simpson, en la segunda variante de la literatura policial se nota un elemento de nostalgia de parte del investigador por una utopía perdida que no se puede recuperar (14). En los textos que modifican radicalmente los cánones de la novela policial, el significado se genera de la diferencia entre el modelo convencional y el nuevo texto, como lo explica Simpson:

«In those works that are not simply rote imitations of foreign models, attention is often purposefully drawn in the narrative to differences between the model and the new text. In the justaposition of these two texts within one narrative framework, a

palimpsest is created. The new text is written over the surface of the old (the foreign, imported detective model), which itself remains legible beneath the surface.» (23)

La diferencia principal que distingue Qué solos se quedan los muertos de una novela policiaca es el énfasis en el acto de escribir como proceso hermenéutico que somete al protagonista a un examen de su propia consciencia y una interpretación de la reciente tragedia argentina. Al fondo de esta investigación está la muerte de Carmen, hecho que provoca la confrontación de Pepe con los fantasmas del pasado que le han condenado a la nostalgia perpetua por un tiempo irrecuperable que sólo existe en su memoria, y aún allí sobrevalorado porque quizás no fuera tan bello como él quisiera recordarlo. El esclarecimiento de las circunstancias que condujeron a la muerte de Carmen pasa a ser una preocupación secundaria para Pepe, y al final, deja de importarle en la medida que va descubriendo verdades de índole personal.

En un último acto de deseperación, Pepe escribe un testimonio introspectivo que es en efecto la novela que el lector tiene entre sus manos. Recuerda en él los eventos de los cuatro días de su estancia en Zacatecas, al mismo tiempo que trata de rendir cuentas y de expiar la culpa que carga por no haber podido salvar a Carmen. Sólo después de su muerte, comienza Pepe a darse cuenta del tamaño de su pérdida y de la dimensión de su amor. El texto no es únicamente una indagación sobre la muerte de Carmen sino también un homenaje a ella y a los otros miembros de su generación que en los primeros años de los setenta eran unos jóvenes idealistas que todavía creían en el sueño de la utopía democrática, en una nueva Argentina libre de miedo y violencia.

La pérdida de Carmen es lo que incita a Pepe a reconstruir los acontecimentos que rodean su muerte y a revisar su propio papel en aquella tragedia. Sin embargo, la crónica que escribe a regañadientes se convierte en otro texto, en un exorcismo involuntario pero imprescindible, como el mismo narrador confiesa al lector:

«Y ahora que la muerte de Carmen me ha removido todo y me ha metido en esta especie de laguna estigia de lamentaciones y dolores, advierto que esto que redacto fervorosamente, apasionadamente... es sólo un necesario desahogo, una indispensable reflexión alrededor de la idea que son los muertos los que se friegan, los que se frustran, los que sufren y pierden, porque para ellos se acaba todo y entran en el olvido, en la soledad, en el gran silencio.» (130)

De estas reflexiones proviene el título de la novela que evoca los versos de Bécquer a la vez que resucita en la memoria el recuerdo de toda una generación derrotada en la historia reciente de la Argentina. El texto codificado dentro de la trama polical es una elegía a un amor perdido, un homenaje a una mujer que representa a todos los compatriotas muertos, desaparecidos y exiliados que perdieron la vida en la lucha por la libertad. En el proceso de escribir, Pepe se da cuenta de que es la responsabilidad de los sobrevivientes recordar a los demás y revisar el pasado para que ese terrible capítulo de la historia argentina no vuelva a repetirse «nunca más.»

Aunque Pepe admite «que a los argentinos nos cuesta la autocrítica» (118), hace digresiones en su relato detectivesco para derrumbar ciertos mitos nacionales, como el del «empate histórico» que plantea la hipótesis de que todos los argentinos cargan la misma culpa por lo que pasó en el país, es decir, que todos se equivocaron

por igual. También examina a su propia generación, cuestionando sus ideales, sus esperanzas y sus actitudes demasiado inocentes e ingenuas. La crítica se torna más personal cuando Pepe se analiza a sí mismo en su testimonio introspectivo. En estos momentos, el texto cumple una función especular, reflejando no sólo los aspectos nobles de su carácter sino también la sombra negra que se esconde en la parte oculta del espejo. Con cierta resistencia y mucha bronca, se enfrenta con su propio exilio y reconoce sus debilidades y miedos. Cuestiona la medida de su culpa, indaga su papel en la historia de su generación y explora sus prejuicios, su machismo, su desamor y su propia capacidad para transgredir con violencia los límites de la conducta humana.

En su libro El escritor y sus fantasmas, Ernesto Sábato se refiere a «la literatura de situaciones límites» con unas palabras que podrían servir de prólogo a la novela Qué solos se quedan los muertos:

«El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales.» (67-68)

Estas palabras de Sábato captan la situación «límite» en que se encuentra Pepe durante sus últimas horas en Zacatecas cuando se encierra en su habitación del Hotel Calinda para dejar lo que podría ser su último testamento. No en vano evoca el infierno dantesco durante este proceso:

«lo terrible en todo caso es quedarse fuera de la historia, sin brújula y sin destino, como sólo quedan los muertos, porque no

es cierto que te espera Anquises en el infierno de Virgilio, ni Virgilio en el de Dante, no hay más infierno que vivir equivocado ni más cielo que el reino de este mundo.» (142-143)

Para Pepe, la experiencia en Zacatecas ha sido un viaje por la cornisa de su propio infierno durante el cual Carmen le ha servido como su Beatriz, ayudándole a descubrir «que el infierno está en cualquier parte y que el cielo y el infierno son sólo una cuestión de óptica, de fe para quien la tiene, pues están donde cada uno quiere colocarlos» (231).

En su indagación Pepe no encuentra las respuestas a todas sus preguntas, como tampoco llega a esclarecer totalmente las circunstancias de la muerte de Carmen. En realidad estos detalles dejan de obsesionarle, mientras va descubriendo que lo protagónico es la búsqueda misma que le prepara para tomar una decisión y para actuar con un sentido moralmente ético. En una entrevista con la escritora cordobesa Tununa Mercado. Giardinelli hace unos comentarios sobre la importancia del acto de escribir que se pueden relacionar al testimonio que deja Pepe en el Hotel Calinda: «para mi escribir es buscar. No sé qué, pero yo busco. Como si lo protagónico fuera la búsqueda misma y no el objeto buscado» (Vogue).

Antes de terminar su diario zacatecano. Pepe ejecuta dos acciones que en cierta forma representan actos de purificación que le preparan para tomar la decisión que quedaba pendiente cuando comenzó su relato, la de despedirse del exilio y volver a su tierra. Primero, tira la cocaína que había encontrado en la casa de Carmen, y después quema uno por uno los treinta mil dólares de los narcotraficantes que, de una manera u otra, provocaron la muerte de Carmen y Marcelo Farnizzi. Entonces, con

la conciencia limpia y la dignidad intacta, concluye su testimonio con el siguiente anuncio: «Y ahora voy a cerrar la valija. Y bajaré a entregar las llaves. Y a pagar la cuenta» (233). A nivel simbólico estas tres acciones son significativas, especialmente si se toma en cuenta que las llaves son representaciones de la iniciación (Cirlot 159). Al cerrar la valija y entregar las llaves. Pepe cierra también un capítulo de su vida y cruza el umbral hacia otra etapa vital, trascendiendo de esta manera los límites del estado marginal en que ha permanecido durante los años del exilio. Aunque el futuro que le espera es inseguro, Pepe está dispuesto a ser protagonista del destino que le toque, dicho en sus palabras, está listo para «pagar la cuenta,» es decir, a enfrentarse con la muerte a las manos de los mafiosos que lo persiguen, o si logra eludirlos, a regresar a su patria e integrarse a una nueva sociedad argentina.

Obras citadas

- BONORINO, María Inés: «Qué solos se quedan los muertos: Una novela de Mempo Giardinelli». La Capital, Rosario, 13 de octubre 1985.
- CIRLOT, Juan Eduardo: A Dictionary of Symbols. New York, Philosophical Library, 1962.
- GIARDINELLI, Mempo: «Mi despedida de México». Librería El Juglar, México, D. F., 30 nov. 1984.

- : Qué solos se quedan los muertos. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- -: «Variaciones sobre la posmodernidad (o: ¿Qué es eso del posboom latinoamericano?)». Puro Cuento 23, julio/agosto 1990, págs. 30-32.
- HUTCHEON, Linda: A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York, Methuen, 1985.
- JURI, Daniel: «Por la palabra: Entrevista con Mempo Giardinelli.» First, Buenos Aires, 22 de julio 1988, págs. 96-100.
- KOHUT, Karl: Un universo cargado de violencia: Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli. Frankfurt, Vervuert, 1990.
- MENDEZ-FAITH, Teresa: «Entrevista con Mempo Giardinelli». Discurso Literario 5.2, Primavera 1988, págs. 312-321.
- MERCADO, Tununa: «Entrevista con Mempo Giardinelli», Vogue México, oct. 1983.
- PELLON, Gustavo: «Ideology and Structure in Giardinelli's Santo Oficio de la memoria» in Studies in 20th Century Literature 19.1, Winter 1995, págs. 81-99.
- ROSALES, Patricia: «En el Adiós de Mempo Giardinelli.» Excelsior, México, 30 nov. 1984.
- SABATO, Ernesto: El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires, Emecé, 1976.
- SIMPSON, Amelia: Detective Fiction from Latin America. Rutherford, Fairleigh Dickinson UP, 1990.

La Escritura de la Historia en Daimón

Por María Alejandra Minelli

Los perros del paraíso, Los heraldos negros y Daimón (1989) forman la trilogía del descubrimiento elaborada por Abel Posse. Daimón, como novela vertebrada por un proyecto escriturario metahistórico, se vincula con el proceso de deconstrucción de la narrativa historiográfica colonial. Sin embargo, si bien la historia de Daimón se escribe desde la perspectiva de los vencidos, se descarta la figura del conquistador santo para configurar la del conquistador enloquecido y se adopta un esquema operatorio que remite al neobarroco; en este texto, América sigue siendo un espacio próximo al origen del mundo, fantástico, pero también maldito y demencial. El peregrinar insurrecto de Lope de Aguirre es el eje a partir del cual se constituye una mirada panóptica sobre la historia latinoamericana y una representación de América Latina que no ocultan la presión ejercida por la masa de formaciones discursivas que componen el archivo cultural acumulado desde la conquista.

Daimón (1989), junto con Los perros del paraíso y Los heraldos negros forman la trilogía del descubrimiento elaborada por Abel Posse. En esta novela el narrador configura una representación de América ritmada por las permanentes muertes y acoplamientos, de una feracidad exasperante y de una belleza excesiva; por este espacio deambulan desde el siglo XVI al XX, encerrados en una espiral de eterno retorno, Lope de Aguirre y sus marañones. Según el mismo autor lo declara, su proyecto de escritor en esta trilogía tiene que ver más con una metahistoria que con la novela histórica: «En estas novelas ingresa el tema histórico de una forma muy especial. Yo no me propuse escribir una novela histó-

rica de ninguna manera. Voy más allá de la historia, a la metahistoria si quieres, para comprender nuestra época, para comprender nuestra raíz, nuestra ruptura, nuestra adolescencia eterna. Esas novelas exploran temas como el descubrimiento de América (Los perros del paraíso) y el conquistador loco (Daimón), que es Lope de Aguirre, el conquistador que nos queda a América, porque la idea de autoridad y poder en este continente nos viene del conquistador loco y no del conquistador santo; es la imagen que inventó España para poder soportar el genocidio. Por eso hay un juego de anacronismos constantes: el pasado y el presente están mezclados en un tiempo circular. »(67)

^{67.} Entrevista a Abel Posse, publicada en Revista Iberoamericana nº 146/147, Pittsburgh, 1989, págs. 499-500.

Esta explicación vincula a Daimón con un proyecto de reflexión sobre la historia de la conquista, destinado a desentrañar las significaciones imaginarias sociales que instituven un «modo de ser» latinoamericano con respecto a la autoridad y el poder. La alusión al «invento» de España de la imagen del «conquistador santo», remite al concepto de imaginario social según lo define Bronislaw Baczko (68) por cuanto se refiere al intento español de legitimar su poder, darle una identidad y afirmarse en sus acciones por medio de la figura del «conquistador santo». Al mismo tiempo, por la «voluntad de comprender nuestra raíz» expresada por Abel Posse, el provecto narrativo de Daimón se constituye en una indagación en torno a las significaciones imaginarias sociales en el sentido que Cornelius Castoriadis da a este concepto: «Son aquello por medio de lo cual y a partir de lo cual los individuos son formados como individuos sociales», «nos ponen en presencia de un modo de ser primero imaginario, irreductible» y «condicionan y orientan el hacer y el representar sociales».(69)

Mundos en Conflicto

La novela está dividida en dos partes de cinco capítulos cada una; esta estructura bipartita representa la matriz de confrontación entre el ejercicio público del poder y la plenitud de la vida privada, oposición central en la configuración del argumento de *Daimón*.

La primera parte, La epopeya del guerrero, se inicia con dos epígrafes titulados Civilización y Barbarie; el primero corresponde a la carta VII de Cristóbal Colón a los Reyes (Jamaica, 1503) y sugiere un concepto de cuerpo y comportamiento social marcado por la perspectiva europeo-católica: el cuerpo, la belleza y la espontaneidad bajo la sospecha de pecado. El segundo epígrafe corresponde a un poema de Nezahualcovotl (1, Conejo 1402 - 6 Pedernal 1492) y expresa el ansia de inmortalidad y triunfo colectivos. Estos epígrafes como los que encabezan la segunda parte-, crean una atmósfera especial, dan tono, adelantan los ejes centrales de la narración, dividen el texto y condensan -formal y temáticamente- su economía del sentido. En el caso de los dos primero epígrafes, además de la oposición explícita de los títulos Civilización y Barbarie, la marca temporal de dos sistemas de medición del tiempo diferentes señala la confrontación de dos mundos: el del conquistador y el del indígena.

La segunda parte, La vida personal, se inicia con un epígrafe que condensa un resumen analítico (al modo de las crónicas) y una cita de Curiosidades zoológicas, de J.W. Kilkenny; ambos giran en torno al tópico del poder desde la perspectiva del que lo ejerce, en el primer caso, y desde la perspectiva de un «observador zoológico», en el segundo; los dos enuncian el cansancio que produce el ejercicio del poder y la decadencia del viejo Aguirre.

Los capítulos de *Daimón* están organizados a partir del diálogo con un doble códi-

go de discursos europeos: el tarot (en francés y en español) y un «copete» analíticodescriptivo, a la manera de las crónicas de la conquista. Del primero se desprende un sentido fatalista de la existencia (porque todo ya está escrito y el tarot lo revela) e históricamente cerrado en un ciclo (porque son las cartas de la baraja y no hay otras posibilidades). Del segundo código, surge una reminiscencia del discurso imperial, discurso que a lo largo del texto se subvierte por que se utiliza su código a fin de narrar la historia de Lope de Aguirre, un traidor rebelde a la corona española. Incluso, por la inversión operada, la acción del 12 de octubre de 1492 es narrada desde el punto de vista americano: «El 12 de octubre de 1492 fue descubierta Europa y los europeos por los animales y los hombres de los reinos selváticos»(70). Y, de la misma manera, el descubrimiento de las ruinas de Machu Pichu es focalizado desde la perspectiva de sus habitantes: «¡El gringo! ¡El gringo! ¡Concha 'e su madre! ¡El gringo que viene para descubrir!».

Lope de Aguirre: Traidor y Rebelde

Caracterizado por epítetos como solitario, traidor, rebelde, peregrino, el personaje Aguirre aparece posesionado por el demonio de la lujuria, Asmodeo. Sobre su capa rotosa, como cada vez que inician una nueva etapa, Lipzia le echa las cartas y especifica: «Es la conjunción de Marie con Venus. Eso es... Es la lujuria: aquí ves las

patas de cabra inconfundibles, el macho cabrío hembra. ¿Ves los senos? Pero no hay que olvidar que es Satán. Satán que es fundamentalmente un desafío al orden que los hombres han atribuido a la voluntad de Dios»⁽⁷²⁾.

Aguirre, poseído por el «demonio» de la guerra y el sexo, es un solitario con fantasías eróticas encarnadas en Sor Ángela y la Mora; él y sus enamoradas configuran un tríptico de la herejía; por diferentes razones son tres sujetos heréticos: Aguirre por su blasfemo demonismo y porque por su sublevación se ubica fuera de la legalidad del Imperio, Sor Ángela (la monja-niña con que se casa) porque se aparta de las normas de la Iglesia hasta la perversidad; «';Oh, Señor!;Oh..., Señor!', murmuraba. Pero la culpa y esa pena malamente católica contenían su revés de perversidad. Sor Ángela sentía que estaba llamando la atención del Señor sobre ellos. Y una vez que el Señor se fijara en ellos (se lo presumía en la distracción cósmica) quedaría transformada en el Supremo Voyeur: en el tercero vejado»(73). La Mora por su parte, también transgrede normas hegemónicas: las morales y las políticas, por cuanto es una prostituta que luego entra en la clandestinidad de la lucha subversiva.

Enmarañado en su imaginación erótica y anclado en el poder, Aguirre vive desconfiando de sus hombres y preocupado por lo que se dice de él, por cuál es su fama. Para él, el poder es: «¡Darles palo, palo!¡Romperles las costillas a palos!¡Más vale un ahorcado de más que de menos!»⁽⁷⁴⁾.

^{68.} Según Bronislaw Baczko, el imaginario social es una pieza efectiva y eficaz del dispositivo de control de la vida colectiva y del ejercicio del poder. Las sociedades inventan sus propias representaciones globales, ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman un poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos. Los imaginarios sociales son emblemas, para representarse y visualizar la propia identidad, generadas por el poder. Todo poder se rodea de representaciones que lo legitiman y engrandecen. (Los imaginarios sociales, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991).

Cornelius Castoriadis: La institución imaginaria de la sociedad. Tusquets, Barcelona, 1983, tomo II, págs. 320-22.

^{70.} Daimón, pág. 28.

^{71.} Daimón, pág. 215.

^{72.} Daimón, pág. 55.

^{73.} Daimón, pág. 157.

^{74.} Daimón, pág. 152.

Poseído por la obsesión del poder y el sexo, es un energúmeno nacido en medio de la violencia y dispuesto a imponer algún tipo de legalidad. Su dominación es carismática, en el sentido que Max Weber da a la expresión(75), opera a partir del terror, genera una «devoción aterrorizada» por su persona y por eso la base de su autoridad es irracional. Como lo señala Weber, su poder no tiene estabilidad, depende del éxito y queda rezagado cuando se consolida la estructura permanente de la acción comunitaria. Por eso, con el fracaso del Imperio Marañón, su vejez y el advenimiento de la República, Aguirre queda desposeído de autoridad y se torna un sujeto desencajado de los tiempos modernos (época en la que prevalecen, al menos formalmente, los poderes de la tradición y la asociación racional).

Desde su visita a Cartagena -en 1719-, durante el advenimiento de las repúblicas americanas y hasta los regímenes golpistas del siglo XX, Aguirre experimenta un proceso de marginalización, cada vez más aislado del poder abatido y avergonzado, se siente -según lo señala el narrador- más y más americano: «Por primera vez en sus largas vidas se sintió americano. Al menos con el rencor del americano y ese cierto orgullo vegetal y paisajístico que con el tiempo sería confundido con mero folklorismo»(76). También su visita a la República Marañona acentúa su sentimiento de exclusión: ante la comprobación de que todos sus marañones están encaramados en el poder republicano, Aguirre se exalta exclamando: «Estos cojudos terminarán

por hacernos sentir fuera de la realidad»(77). Rebajado, disminuido, en harapos, de alpargatas, con sus tobillos como «palitos de ceibo», el personaje Aguirre se americaniza, incluso a los ojos de los propios americanos: «Ya no se lo tenía por ibérico, o su hispanidad quedaba ya asimilada en la desgracia»(78). En el siglo XX, Aguirre aparece perdido en el centro de una gran ciudad -mareado en la disparatada esquina de Florida y Garcilaso de la Vega-; al ser confundido con un mendigo comprueba que su poder ya no es reconocido y, en efecto, sus marañones -ahora en el poder por un gobierno de factoterminan apresándolo y sometiéndolo a torturas. Su exclusión de los cambios implicados por la modernidad se metaforiza en la escena de Carrión y Doña Inés cenando en Au Pied du Cochon y Aguirre observándolos a través de un ventanal. Es una noche de fiesta en Manaos (capital del caucho, según reza un letrero con centenares de bombillas eléctricas), la misma noche que, emblemáticamente, la Galli canta seis veces «Addio al passato».

Fuera de esta desarticulación con los nuevos tiempos Aguirre sufre depresiones por el poder, se hastía. Al encontrar «el Dorado», el reino de Paytiti, luego de la euforia inicial, cae en la melancolfa y sólo puede salir de ella abandonando a sus hombres para ir en busca de Sor Ángela, dejando la guerra para ir por el sexo: es «la hora de los cuerpos».(79)

Aguirre, El Salvaje

También, el demonismo de Aguirre surge de este cambio de perspectiva, asimilado a lo salvaje, escribe a Felipe V: «Es justo que estas tierras estén más de parte del Demonio que de Dios; porque si fue en nombre de Dios que estas gentes padecieron tu azote, por demás claro está que prefieran probar del lado de Satán»(83). Correlativamente, para él «todo lo bueno le había venido del demonio»(84): la guerra, el sexo y la posibilidad de ser alguien, de ocupar un lugar en la Historia: ser el rebelde artífice del «primer territorio libre de América», el Imperio Marañón, ser algo más que «un cabrón de armas», algo más que «Una nulidad, un cagatinta armado»(85). Portador del «discurso salvaje», Aguirre se afirma por oposición al Imperio español, se

siente americano y es visto como tal, no sólo porque cambia sus botas por ojotas o alpargatas, sino -especialmente- porque: «El viejo se sentía inclinado a una mayor comprensión, Era como si hubiese subido español y bajado americano. Una cierta neutralidad sobona, un dejarse vivir. Casi preferir el destino al propósito. Cierta complicidad con la ignorancia y la derrota» (86)

Si por una parte, el personaje Aguirre se torna el portavoz de los derrotados con respecto a los discursos europeos identificados por Briceño Guerrero (87), por otra, una nota a pie de página contribuye a dar el tono de la nostalgia de horizontes culturales vedados por el discurso mantuano: «1. En su enfermiza afición por los aparatos de tortura habían bautizado 'Cruz del Sur' a la misma constelación romboidal estrecha y alargada, que los tupí-guaraníes llamaban Omoy-Coyé, que podría traducirse como 'Vagina Celestial'. (Dicc. Guaranítico, Rodríguez & Cohen, Mont. 1925)»(88). Aunque paródica, y probablemente apócrifa, esta cita metaforiza la alteridad inasimilable y opresora que representa el discurso cristiano-hispánico desde la perspectiva de narración de Daimón.

Lope de Aguirre, sublevado contra el rev español, se asimila a lo que Briceño Guerrero denomina «discurso salvaje»(80); esta mutación es señalada, ya en los primeros capítulos, por Lipzia: «Los amautas del Cuzco te embrujaron: dicen que te condenaron a vivir v a que te vuelvas indio. para que veas lo que se siente»(81); luego, la transformación es confirmada a lo largo del relato, inclusive en la carta que le envía a Felipe V; Aguirre afirma que su propio alzamiento «es el eterno alzamiento de América»(82)

^{75.} Max Weber: Sociología de la dominación. Fondo de Cultura Económica, México, 1969.

^{76.} Daimón, pág. 100.

^{77.} Daimón, pág. 183.

^{78.} Daimón, pág. 231.

^{79.} Daimón, pág. 135.

^{80.} Definido por Briceño Guerrero como «albacea de la herida producida en las culturas precolombinas de América por la derrota a manos de los conquistadores y en las culturas africanas por el pasivo traslado a América en esclavitud»; este discurso es depositario de resentimientos y nostalgias, sobrevive «en sumisión aparente, rebeldía ocasional, astucia permanente y oscura nostalgia» asentado en la más íntima afectividad. Se interpenetra, parasita y obstaculiza mutuamente con el «discurso mantuano» (cristiano-hispánico) y el «discurso europeo segundo» (sus palabras claves en el siglo XIX fueron modernidad y progreso y en el XX desarrollo). Los tres discursos de fondo del pensamiento americano, en El laberinto de los tres minotauros, Monte Avila, Caracas, 1993, págs. 8-9.

^{81.} Daimón, pág. 20.

^{82.} Daimón, pág. 99.

^{83.} Daimón, pág. 99.

^{84.} Daimón, pág. 30-31.

^{85.} Daimón, pág. 45-46.

^{86.} Daimón, pág. 168.

^{87.} Ver nota 14.

De la misma manera, el discurso europeo segundo, importado desde fines del siglo XVIII, planificado para la vigencia de los derechos humanos de toda la población en pos de la modernidad y del progreso, es desenmascarado en los diálogos que Aguirre mantiene con Lipzia y con Doña Elvira durante su visita a la República Marañona(89): el verdadero móvil no son los principios revolucionarios, sino el comercio, y es la velada en casa de Elvira -desenvuelta entre música de piano, perfumes franceses y sedas europeas- el escenario en el que Aguirre vislumbra que Libertad, Igualdad y Fraternidad son una farsa montada para el aprovechamiento de unos pocos.

La Desmesura Barroca

Severo Sarduy señala la «desmesura barroca» de Daimón (90) y, efectivamente, una lectura del texto a la luz del esquema operatorio que codifica el neobarroco(91) -lectura en la que sólo apuntaré algunos ejemplos ilustrativos-, confirma que Daimón exhibe en su conformación buena parte de este esquema. Presenta un proceso de gradual enmascaramiento y de irrisión: a través de la sustitución de un significante por otro totalmente alejado de él, que adquiere sentido en el contexto, se enmascara e indica la figura de Stalin: «A su lado Trotzki con sobretodo de cuero y anteojos

de dentista. Más atrás un desconocido con bigotes napolitanos»(92). También, por medio de la proliferación, se oblitera el significante caos reemplazándolo por una cadena de significantes que progresa metonímicamente circunscribiéndolo; a través de una «lectura radical», podemos leer el desquicio que produce la inaplicabilidad del saber europeo en una América ubérrima: «Los números que eran producto de tres décadas de cálculos arábigos se habían sumergido en la sopa de papel. Pero lo más grave fue cuando armaron el astrolabio: el trípode de raíz de olivo había echado raíces y la escala de alturas se había hinchado de tal modo con la humedad que ubicó a Antares entre el Sol y la Tierra» (93). Inversamente, a través de la condensación se nos presentan dos significantes en uno, por ejemplo: el arenal de oro es el «orenal», el oro dorado es «doror» y la Mora «parecía Dalmira Sáenz salvando a Bolívar»(94).

La confusión, el enfrentamiento, la interacción de distintos estratos y texturas lingüísticas generan un carácter esterofónico que conecta a Daimón con una red de textos: la cita de T.S. Eliot a través del fado (canción popular portuguesa) que canta una prostituta en un burdel(95), la de los textos del historiador argentino Enrique de Gandía -aludidos por la mención de su nombre(96) - y la de personajes literarios que representan la marginalidad generada por el proceso de modernización -como Erdosain y Martín Fierro, por ejemplo(97)le otorgan un carácter polifónico. Asimismo, en la citada escena de Au pied du Cochon, la reminiscencia de Los ojos de los pobres de Baudelaire(98) da el tono (de manera latente, sin aflorar a la superficie) de los efectos de la modernización observada por un «flaneur» marginalizado y desposeído: Lope de Aguirre. De manera más evidente, es posible leer el texto como desfiguración de una obra anterior, que hay que leer en filigrana: las crónicas; por eso Daimón presenta una estructura generada por la parodia(99), en la que las crónicas y el tarot son textualidades que establecen un diálogo orientado a destronar y discutir el metadiscurso de la historiografía colonial.

Daimón ostenta las marcas que, según Severo Sarduy, son propias del barroco: la artificialidad (apoteosis del artificio) y la parodia (fundada en la carnavalización). La superabundancia, las ambigüedades y profanaciones inundan la novela de Abel Posse v reflejarían -como el neobarroco- «la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico»(100). Por lo tanto, lo neobarroco metaforizaría en Daimón el orden

discutido y haría que esta novela se incluyera en el «proceso de deconstrucción de la narrativa historiográfica colonial»(101); sin embargo, la peregrinación espacio-temporal de Aguirre es el eje a partir del cual se despliega un cuadro viviente en el que se efectúa un reparto de identidades que no se desprende totalmente de las ideas recibidas de un registro histórico eurocéntrico.

Como novela vertebrada por un proyecto escriturario metahistórico, Daimón ofrece una reescritura de la historia de Latinoamérica en la que es pertinente analizar la representación de lo americano y de lo europeo que se construye en ella. Si Europa aparece representada metonímicamente a través de sus hombres -astutos, ladrones. codiciosos, con sus cuerpos bajo sospecha de pecado y sembradores de destrucción y muerte-, lo americano, por su parte, exhibe una representación un poco más compleja que incluye a sus aborígenes y a todo su espacio.

Las amazonas -las mujeres americanas en las que más se detiene esta narración-son representadas como la encarnación misma del goce y la sensualidad, en tanto que los aborígenes aparecen representados como orgullosos de su resentimiento, fatalistas, y fijados en «la retórica de la ruina»(102).

^{88.} Daimón, pág. 35.

^{89.} Daimón, pág. 178

En la solapa posterior de la edición de Daimón consignada, se cita la crítica que Sarduy publica en Le Nouvel Observateur de París. Se lee allí: «Daimón, por su desmesura barroca y su fasto cromático, casi enceguecedor, dista mucho de ser sólo una novela histórica (...) Me pareció descubrir en esta novela toda una cultura marginal, paródica, loca».

^{91.} En su artículo El Barroco y el Neobarroco, Severo Sarduy intenta restringir el concepto de Barroco reduciéndolo a un esquema operatorio preciso que codifique la pertinencia de su oplicación, en América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1972, págs. 167-84.

^{92.} Daimón, pág. 227.

^{93.} Daimón, pág. 43.

^{94.} Daimón, pág. 265. En este caso, la condensación alude a Manuela Sáenz, pero también a Dalmiro Sáenz, el escritor argentino autor de Carta abierta a mi futura ex-mujer (1987).

^{95. «}Abril es el mes más cruel» (Daimón, pág. 87) remite al primer verso de El entierro de los muertos, en La tierra baldía (1922) de T.S. Eliot.

^{96.} Daimón, pág. 108.

^{97.} Daimón, pág. 235.

^{98.} Daimón, pág. 229. La escena señalada remite subrepticiamente al texto de Baudelaire Los ojos de los pobres, incluido en El

^{99.} En el citado artículo, Severo Sarduy señala que el Barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia formulado por Backtine en 1929.

¹⁰ Severo Sarduy, op. cit., pág. 183.

^{101. «}La postmodernidad, como época en la que se ponen en discusión y se des-estructuran los grandes meta-discursos, ha contribuido considerablemente en el proceso de deconstrucción de la narrativa historiográfica colonial, porque ha permitido, por un lado, relativizar el registro monológico y unilateral de registros de la historia, por el otro, ha ampliado el espectro de lectura de los textos coloniales, fundamentados, casi siempre, en los testimonios oficiales eurocéntricos.» Gina Saraceni: «Hacia una revisión crítica de problemas y tópicos coloniales», en Estudios, nº 6, Caracas, 1995, págs. 105-106.

^{102.} Daimón, pág. 239.

A este perfil identitario se añade la representación de un espacio caracterizado como un ámbito de tal intensidad de vida que genera en los europeos angustia, impotencia y frustración: en América, todo ese ser en su libertad se opone al hacer europeo. Estas oposiciones: retoricismo e (implícitamente) razonamiento y ser/ hacer. se expanden vertebrando un esquema ideológico en el que se otorga categoría ontológica a características históricamente modeladas y modelables; así los europeos son constituidos como «los hombres activos»(103), en tanto que lo que cifra la identidad americana es el «preferir el destino al propósito» y «cierta complicidad con la derrota»(104); en otras palabras, si los primeros se ajustan al papel de sujetos agentes, los segundos quedan asimilados al de sujetos pacientes.

Si bien la historia de Daimón se escribe desde la perspectiva de los vencidos, se descarta la figura del conquistador santo para configurar la del conquistador enloquecido y se adopta un esquema operatorio que remite al neobarroco, en este texto, América sigue siendo el espacio próximo al origen del mundo, fantástico, pero también maldito y demencial. Dentro de este contexto, el daemon(105) de poder y deseo de Lope de Aguirre -transtemporal y transindividual- seguirá operando en todos los tiempos transmigrando de un cuerpo a otro, como se sugiere al final de la novela; de este modo la «significación imaginaria social» del conquistador enloquecido -del energúmeno autoritario, portador de un «discurso salvaje» - persistirá a lo largo de la historia latinoamericana condicio-

nando el hacer y el representar de estas sociedades. Así, el peregrinar insurrecto de Aguirre termina siendo el eje a partir del cual se constituye una mirada panóptica sobre la historia latinoamericana y una representación de América Latina que no ocultan la presión ejercida por la masa de formaciones discursivas que componen el archivo cultural acumulado desde la conquista. (106)

Bibliografía

- BACZKO, Bronislaw: Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- BRICEÑO GUERRERO, J.M.: El laberinto de los tres minotauros, Monte Avila, Caracas, 1993
- CASTORIADIS, Cornelius: La institución imaginaria de la sociedad. Tusquets, Barcelona. 1983
- POSSE, Abel: Daimón. Emecé, Buenos Aires, 1991.
 - —: «Entrevista con Abel Posse», por Magdalena García Pinto, en Revista Iberoamericana nº 146/147, Pittsburgh, 1989, págs. 493-506.
- SAID. Edward: *Orientalismo*, Libertarias, Madrid, 1990.
- SARACENI, Gina: «Hacia una revisión crítica de problemas y tópicos coloniales», en Estudios, nº 6, Caracas, 1995. págs. 105-116.
- SARDUY, Severo: El Barroco y el Neobarroco, en César Fernández Moreno (comp.): América Latina en su literatura, Siglo XXI, México. 1972, págs. 167-184.
- WEBER, Max: Sociología de la dominación. Fondo de Cultura Económica, México, 1969.

102

Al Otro Lado de los Andes La identidad argentina y la otredad chilena

Por Martín Kohan

«Social groups also tend to define their national identity and national consciousness in negative terms, i.e, through distinction from or comparison with neighbours.»

Peter Alter, Nationalism

«Resta un chileno de un argentino, o viceversa. O súmalos. Haz lo que quieras, de acuerdo. El resultado será el mismo: un fantasma.»

César Aira, Los fantasmas

Este trabajo reflexiona sobre las construcciones de las identidades nacionales y de cómo éstas se construyen mediante un sistema de producción de igualdades y diferencias, teniendo en cuenta, además, la importancia de las fronteras como un sistema de producción de esas diferencias/ igualdades. En este marco, se analiza, en un recorrido rápido y representativo cómo la literatura argentina, de Sarmiento a César Aira da muestras de esas diferencias/identidades respecto a la construcción de una otredad chilena: El límite andino establece un sistema de diferencias que, aunque sin dejar de ser tal, no determina una alteridad absoluta (de ahí la necesidad de leer la frase de Sarmiento en contrapunto con los versos de Echeverría). Y esto porque la guerra independista es una guerra nacional, pero a la vez continental (fundante de la identidad latinoamericana) exige que se piense a ese otro en términos de fraternidad: es un otro, pero no es completamente otro.

I. El mal que aqueja a la Argentina

En 1845, durante el gobierno de Rosas, Sarmiento, que por entonces se encuentra en su exilio chileno, escribe en *Facundo*: «*El*

mal que aqueja a la República Argentina es la extensión» (107). Con lo cual apunta Sarmiento a una cuestión propia de la modernidad: cómo dar velocidad a los desplazamientos, cómo acortar las distancias. Aquella frase, además de acentuar un afán

107. Ver Domingo Faustino Sarmiento, Facundo, Editorial Losada, Buenos Aires, 1994, pág. 59.

^{103.} Daimón, pág. 39.

^{104.} Daimón, pág. 168. Según se señala en el texto, estas son características que muestran que Aguirre se ha vuelto americano.

^{105.} Daemon-daemonis es un latinismo frecuente en la lengua eclesiástica, donde ha tomado el sentido especial de espíritu infernal o demonio. A. Ernout y A. Meillet, Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoire des mots, París, 1979, pág. 163.

^{106.} Como señala Edward Said, las representaciones «porque son representaciones están incrustadas primero en la lengua y después en la cultura, las instituciones y el ambiente político del que las hace», Orientalismo, Libertarias, Madrid, 1990, pág. 322.

Sin embargo, la frase no es escrita sólo en el exilio, en esa extraterritorialidad que supone, en términos generales, todo exilio, sino que se escribe concretamente en Chile. Es decir que Sarmiento se encuentra en un país que se caracteriza por lo angosto de su territorio, por lo estrecho de su superficie, por alargarse tanto como la Argentina pero sin expansión alguna a lo ancho, y es allí precisamente donde escribe: «El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión». Tal vez se trata de un descuido, de cierta sarmientina despreocupación, o tal vez se trata de su inveterado afán de provocación; lo cierto es que Sarmiento define a la extensión como un mal justamente allí donde, habiendo un mal, ese mal es la falta de espacio.

Para Sarmiento, la vastedad del territorio argentino es, entre otros factores, un considerable obstáculo para la modernización del país. Como intelectual de la modernización. Sarmiento proyecta un país en el que esa y otras rémoras premodernas se vean superadas, pero como intelectual de la nacionalidad (y no es lo uno sin ser lo otro) articula su proyecto modernizador con un complejo aparato de invención de una identidad nacional(108). La frase sobre el mal que aqueja a la Argentina no sólo se hace cargo de los problemas del país, de su carácter y de su necesaria modernización, sino que señala una inflexión básica en la constitución de la identidad nacional argentina, y eso sólo porque Sarmiento la escribe en Chile.

104

Toda constitución de una identidad nacional supone una frontera (y Facundo se inicia con un cruce de frontera: con Sarmiento atravesando la cordillera de los Andes), al otro lado de la cual se encuentra un otro. La definición de identidades nacionales supone el trazado de un mapa (en la coincidencia relativa entre mapa político y mapa cultural se basa la institución de nacionales Estados modernos(109), cuyos bordes establecen cierto grado de homogeneidad hacia adentro y cierto grado de heterogeneidad hacia afuera: un mapa en cuyos límites se establecen diferencias).

Al ocuparse Sarmiento de los males que aquejan a la Argentina, orienta su reflexión hacia la necesidad de inventar una identidad que sea a la vez nacional y moderna; al escribir esa frase en Chile, después de transponer una frontera tan particularmente rotunda como lo es la cordillera de los Andes, capta lo que en esa identidad nacional ha de haber como contraste con un otro: la queja por la demasiada extensión del país sobre el cual escribe no deja de contrastar con lo ceñido del territorio del país en el cual está escribiendo. Chile, mediando el cruce de una frontera, aparecería como la otredad de la identidad argentina.

La llanura pampeana representa buena parte de ese mal que aqueja a la República Argentina; Facundo contiene una de las más notables descripciones de la pampa, hecha siete años antes de que Sarmiento efectivamente la conociera. Antes que Sarmiento, sin embargo, Esteban Echeverría había consagrado una descripción de la pampa en el poema La cautiva. La primera parte de ese poema (titulada, significativa-

mente, «El desierto») comienza de esta manera: «Era la tarde, y la hora / en que el sol la cresta dora / de los Andes. El desierto / inconmensurable, abierto / v misterioso a sus pies/se extiende, triste el semblante, / solitario y taciturno / como el mar...» (110)

Echeverría define aguí varios de los tópicos fundamentales: el desierto, la inconmensurabilidad, la comparación entre la pampa y el mar(111). Pero a la vez invierte ocho años antes de que se publique Facundo- la operación de Sarmiento, en la medida en que Echeverría se sitúa en un escenario pampeano desde el cual, según se pretende, se vería la cordillera de los Andes. Es decir, a pesar de que la trate primero como un desierto, luego la adjetive de inconmensurable, más adelante la compare con el mar. Echeverría describe a la pampa como si la pampa fuese angosta, al mencionar a los Andes como primer referente topográfico de la descripción.

Si, según diría Sarmiento, el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión, Echeverría ha anulado la anchura pampeana al hacer visibles a los Andes; esto es: ha descrito la geografía argentina como si se tratara de Chile. El texto de Echeverría complementa al de Sarmiento, pero a la vez lo invierte: si Sarmiento delimita la identidad nacional argentina en términos de un contraste geográfico con Chile, Echeverría alerta sobre la posibilidad de que ese contraste se atenúe: si bien las fronteras son un sistema de producción de diferencias, siempre puede ocurrir que ese otro que las fronteras producen, se acerque peligrosamente a la mismidad.

II. Un abrazo dispar

El cruce de la cordillera de los Andes es una escena fundante para la identidad nacional argentina, y no sólo porque Facundo (un texto canonizado en la literatura argentina como fundacional) se inicia con la puesta en escena de esa travesía, sino porque el cruce de la cordillera de los Andes es el episodio más importante de la gesta sanmartiniana (y la gesta sanmartiniana es. a su vez, el tramo más importante del relato de origen de la identidad nacional argentina: el relato de la lucha independentista).

Si todas las identidades nacionales se construven mediante un sistema de producción de identidades y diferencias, el momento en el que las fronteras se establecen y se cruzan no puede menos que ser central en el relato de esas identidades nacionales. Por eso la exaltación de la figura de San Martín como héroe máximo, por eso la exaltación del cruce de los Andes como su máxima proeza.

El límite andino establece un sistema de diferencias que, aunque sin dejar de ser tal, no determina una alteridad absoluta (de ahí la necesidad de leer la frase de Sarmiento en contrapunto con los versos de Echeverría). Y esto porque la guerra independentista es una guerra nacional, pero a la vez continental, y si como guerra nacional implica que al otro aldo de las fronteras ha de haber un otro, como guerra continental (fundante de la identidad latinoamericana) exige que se piense a ese otro en términos de fraternidad: es un otro, pero no es completamente otro.

^{108.} Ver Tulio Halperín Donghi, Una nación para el desierto argentino, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

^{109.} Ver Ernest Gellner, Naciones y nacionalismo, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

^{110.} Ver Esteban Echeverría, La cautiva, en AA.VV.: La poesía gauchesca en lengua culta, Ciordia & Rodríguez Editores, Buenos Aires, 1951, pág. 83.

^{111.} Sobre el sistema descriptivo utilizado por Echeverría, ver Alfredo Rubbione, «Las ficciones de la referencia; Esteban Echeverría y el origen del paisaje nacional», Revista SyC, Nº 3, Buenos Aires, septiembre de 1992.

En «El abrazo de Maipú», el óleo de Pedro Subercaseaux, este doble aspecto de indentidad y diferencia se ve nítidamente condensado. En medio de la algarabía por la victoria contra los españoles, se abrazan el héroe chileno, Bernardo O'Higgins, y el héroe argentino, José de San Martín. En el abrazo se plasma la fraternidad, pero sobre ese plano de paridad y de semejanza se distinguen dos órdenes de diferencia simbólica. En primer lugar, aparece la representación de la diferencia política a través de los símbolos nacionales: detrás del abrazo de San Martín y de O'Higgins, ondean las dos banderas, la bandera de Chile y la bandera del Ejército de los Andes (que en su escudo y en sus colores, remite a la argentina). En segundo lugar, la diferencia se marca en la forma en que los dos héroes se abrazan: el abrazo, en sentido estricto, le corresponde solamente a O'Higgins, que apoya su mano izquierda sobre el hombro derecho de San Martín. No puede decirse, sin embargo, que San Martín esté también abrazando a O'Higgins. Su brazo derecho no lo vemos: queda oculto por los caballos que los héroes están montando cuando se encuentran. El brazo izquierdo San Martín lo eleva, y en su mano sujeta el sombrero bicorne. Pero ese brazo se dirige en sentido contrario a aquel en que se encuentra O'Higgins, en lugar de ir en busca de su abrazo, y asciende hacia lo alto en un movimiento que acompaña al de las armas y al de las enseñas (los sables y los fusiles, así como las banderas, se levantan como signo de celebración).

Falta aún, para sellar la disparidad de este abrazo, considerar el brazo derecho de O'Higgins: ese brazo está inutilizado por una herida que O'Higgins recibió en Cancha Rayada, y se lo ve sostenido desde el cuello por un pañuelo. Ese brazo niega físicamente el abrazo, pero le da por eso mismo su carácter: San Martín ya es, en esta imagen del abrazo de Maipú, en el orden simbólico, lo que luego será, en el orden político, en el Perú: un protector. En «El abrazo de Maipú», entonces, San Martín no tanto se abraza con O'Higgins como se deja abrazar por él; el abrazo de O'Higgins es, además, incompleto, porque O'Higgins está desvalido, y es por ese desvalimiento que San Martín queda en el lugar de la protección hacia el otro. En ese punto se articula la definición de la identidad nacional argentina con su problemática definición de identidad continental: si es posible pensar en términos de fraternidad latinoamericana, será siempre al precio de concebir a los argentinos como hermanos mayores, y a la Argentina como una especie de nación exportadora de héroes libertadores (la serie se abriría con José de San Martín y culminaría con el Che Guevara).

Por otra parte se advierte que el caballo de San Martín aparece de frente: la silueta de San Martín se recorta impecablemente como efigie de la heroicidad, su imagen es, de por sí, la imagen del vencedor. O'Higgins, en cambio, adopta una postura que sólo adquiere su significación en relación con San Martín: su figura no podría recortarse como emblema autónomo. Su brazo izquierdo (amén del derecho, que está anulado, gloriosamente anulado, sí, pero anulado) llega a lo más alto sólo porque la línea en que se curva se prolonga en el brazo izquierdo de San Martín. Sólo por la mediación de San Martín cobra altura esta imagen del abrazo de Maipú.

III. El impostor y el fantasma

Una vez constituídos los Estados nacionales, el cruce de la cordillera de los Andes se convertirá en un asunto de tipo burocrático administrativo. El Estado, quien establece una pertenecia nacional para todo ciudadano, ejerce su función de control en la frontera.(112)

Con la guerra de Malvinas, sin embargo, va en 1982, toda una zona de la narrativa argentina modificó el paradigma del relato de identidad nacional y cuestionó, al menos en parte, al legitimidad de la articulacion estatal de dicha identidad. Se alteró el sistema de producción de diferencias culturales, se atacó la formulación y la idea misma de los valores y las tradiciones nacionales, se postergó la representación de héroes en favor de la representación de pícaros, y se desplazó el tono épico por el tono farsesco.(113)

«Memorándum Almazán» de Juan Forn⁽¹¹⁴⁾ vuelve sobre la articulación de la identidad nacional argentina en relación con al otredad chilena, pero lo hace en términos de lo institucional y administrarivo, por una parte, y por la otra, bajo la impronta corrosiva de muchos de los relatos sobre la guerra de Malvinas. La historia transcurre en una embajada (en la embajada argentina en Santiago de Chile) y lo que cuenta es una farsa (un chileno llega a la embajada y se hace pasar por un argentino, ex combatiente de Malvinas).

El espacio de la embajada modifica los términos de la frontera y la territorialidad, llevándolos al plano de la representación simbólica estatal: la embajada representa al territorio argentino, aun estando en territorio chileno. La identidad fingida del supuesto ex combatiente, en base a la compasión que despierta por su aparente condición de tal, logra burlar las instancias de control (a los representantes en la embajada, a los informes de migraciones, a las referencias de la Cancillería en Buenos Aires). Pero la trampa, finalmente, se descubre, y el texto de Forn, que se plantea en principio como un relato de la identidad en farsa, acaba reponiendo cierta diferencialidad. Lo que cae en «Memorandum Almazán» es la idea de una identidad nacional definida en términos de política estatal. Los mecanismos de control político fracasan en el texto: no es desde allí desde donde se advierte la diferencia. La diferencia aparece en el uso de la lengua. El chileno había hasta entonces disimulado su condición de tal, sobre la base de una coartada relacionada con la guerra de Malvinas: la guerra, según él, le había provocado una insuperable mudez. Mientras la farsa de la mudez se sostiene, no hay manera alguna de establecer que el supuesto ex combatiente en realidad es un chileno. Suprimida la lengua hablada, nada distingue en este texto al chileno de un argentino. Es en el acento, como inflexión de la lengua hablada donde se marca la identidad nacional: cuando Almazán finalmente habla, queda claro que es chileno.

En «Memorándum Almazán», el mecanismo consistente en inventar a un otro para inventar a un yo se presenta entonces como fraude, como engaño, como falsificación. En la medida en que la trampa se descubre, sin embargo, el texto recupera, después de haberla puesto en crisis, la certeza de una definición de identidad. La trama se sostiene en una transitoria indeci-

^{112.} En Hijo de ladrón (Bruguera, Barcelona, 1980), por ejemplo, dice Manuel Rojas: «...esto sería fácil si no fuera por las autoridades. El túnel es ancho y se pasa en una hora, pero, no, señor. Alto ahí. Aparece la autoridad: a ver los papeles. ¿Chileno? ¿argentino? Muéstreme su libreta de enrolamiento, muéstreme su pasaporte, muéstreme su equipaje.» (pág. 182).

^{113.} Ver Kohan, Martín; Blanco, Oscar; Imperatore, Adriana: «Trashumantes de neblina, no las hemos de olvidar (de cómo la literatura contó la guerra de Malvinas)», Revista Espacios de crítica y producción, Nº 13. Buenos Aires, diciembre 1993/

^{114.} Forn, Juan: Nadar de noche, Planeta, Buenos Aires, 1992.

sión respecto de esas categorías, pero no en una indecibilidad definitiva que lleve a cuestionarlas como tales. Hay, en una última instancia, una identidad falsa y una identidad verdadera, alguien que en efecto se es y alguien que sólo se pretende ser, hay un chileno en el cual la historia de Malvinas es falsa y hay un mendocino en el cual la historia de Malvinas es verdadera.

Pero la ambivalencia amenaza permanentemente toda pretensión de certeza y de solidez (va en el contrapunto construido entre Sarmiento y Echeverría en las primeras formulaciones de esta operación de constitución de identidad). Es en Los fantasmas de César Aira(115) donde el juego ambivalente se plasma del modo más radical. La novela de Aira sitúa a un grupo de chilenos en Buenos Aires, más concretamente en una obra en construcción en el barrio de Flores(116). La cuestión de la verificación de identidades por parte del Estado -allí donde se instalaba un relato como el de Juan Forn-queda desplazada en este texto, porque los chilenos, siendo residentes ilegales, la han eludido. Aira suprime el aspecto del control estatal en el relato, para centrarse en la puesta en cuestión de las diferencias culturales.

Las frecuentes formulaciones paradójicas de los textos de César Aira, en las que se comienza afirmando una cosa y se termina afirmando la contraria, sin que por eso la segunda parte anule o desmienta la primera(117), corroen ya toda certeza y la permanencia que cualquier definición de identidad mínimamente requiere. En Los fantasmas, ese juego se articula concretamente en la relación entre argentinos y chilenos. Toda una parte de la novela -especialmente la primera-sostendría la hipótesis de la diferencia: «Los chilenos eran diferentes, más pequeños, más serios, más compuestos»(118). Las diferencias pueden marcarse a nivel físico (se dice de un personaje que tiene «cara de chileno»(119) o de apariencia física (respecto del hábito, inusual en Chile, de que un hombre lleve el pelo largo(120). Las diferencias también se reconocen en el uso de la lengua: sea a nivel gramatical (el continuo uso del tú por parte de los personajes chilenos) o lexical (con expresiones como: «Lueguito vengo» o «Los huevones entre tanto seguían mirándola»(121), o bien en la manera de articular: «la voz... como toda chilena la tenía bajísima de por sí»(122). En otros casos se reconoce una diferencialidad establecida desde lo económico (la diferencia de la moneda) o desde la planificación estatal de la educación (la necesidad de rendir equivalencias para continuar los estudios en Argentina)(123); pero nunca se plantean como conflictos económicos o políticos, sino que se integran a la esfera de las prácticas culturales.

La hipótesis de la diferencia no se postula, sin embargo, en la novela de Aira, sino para que otras zonas del propio texto comiencen a contradecirla, corroyendo todo lo que pudiera haber allí de certidumbre. ¿Puede hablarse, realmente, de una diferencialidad chilena? Aira insiste en enunciar diversos rasgos que distinguirían a los chilenos, pero esa supuesta particularidad se va tornando cada vez más difícil de sostener, a pesar de lo que en apariencia se afirma. Se dice por ejemplo: «Eran dos chilenas típicas, a más no poder. Había que verlas juntas para notar hasta qué punto de caricatura realizaban el tipo. La coincidencia resulta notable, sobre todo, porque no se parecían en nada»(124): ¿cómo sostener una tipicidad tan enfática, si ni siquiera hay una característica que las dos mujeres tengan en común? Se dice también: «Como muchos chilenos, tenía el hábito secreto e inofensivo de darle largas explicaciones casuísticas a un interlocutor imaginario»(125): ¿en qué sentido habría alguna singularidad en una definición tan amplia, tan general como ésta? Y luego: «Era bastante casera, como todos los chilenos, cuando no son viajeros por excelencia; ella tenía algo de las dos cosas»(126): ¿cómo asegurar un principio de identidad, cuando la paradoja desarticula el enunciado mismo de los rasgos particulares?

Hay dos figuras en Los fantasmas, la del albañil y la del novio de Inés Viñas, que completan los mecanismos de desarticulación de identidad. El albañil es un santiagueño, es decir, es un argentino nacido en la provincia de Santiago del Estero. Como satiagueño, no presenta menos particularidades diferenciales que los santiaguinos: es tan peculiar (o tan poco peculiar) ser santiagueño como santiaguino, aunque en un caso y en otro se impliquen distintas pertenencias nacionales. Y si el uso de la lengua es una marca definitoria de la diferencia (tanto en Aira como en Forn), el único que provoca alguna curiosidad entre los albañiles es el del santiagueño (lo notan, extrañamente, en una frase tan breve como ésta: «Qué raro», que es todo lo que el santiagueño dice).

El otro caso es el de Roberto, el novio de Inés, a quien se define como «un chilenoargentino»(127). Con Roberto, con la idea de un personaje chileno -argentino, el sistema de producción de diferencias y especificidades termina por desarmarse(128). La sucesión de opiniones respecto a lo argentino y a lo chileno que los otros personajes tejen en torno a él, parece concluir en este punto: «Se sacó los lentes negros, y mostró unos ojos verdes pequeñitos de niño bueno. ¡No parece chileno! exclamó la Carmen, mientras su marido opinaba exactamente lo contrario, ¡Hay tantas especies de chileno! dijo Elisa. Es lo que

^{115.} Aira, César: Los fantasmas. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1987.

^{116.} Los términos que la novela pone en juego constituyen, de alguna manera, una cifra de toda invención de identidad: se trata de una construcción poblada de fantasmas. Entre las figuras involucradas en esta obra en construcción se destaca, por ejemplo, un paisajista.

^{117.} Se dice por ejemplo en Los fantasmas: «Los hombres lo volvían distinto, a la vez menos chileno, menos austeramente chileno que cuando estaban hablando las mujeres solas, más internacional, menos artificiosamente exiliado, y más chileno también, en cierto modo» (pág. 73).

^{118.} Los fantasmas, pág. 16.

^{119.} Los fantasmas, pág. 21.

^{120.} Los fantasmas, pág. 19.

^{121.} Los fantasmas, pág. 46 y 58. El subrayado es nuestro.

^{122.} Los fantasmas, pág. 65.

^{123.} Los fantasmas, pág. 17 y 57.

^{124.} Los fantasmas, pág. 64.

^{125.} Los fantasmas, pág. 56.

^{126.} Los fantasmas, pág. 40. Ver también la cita incluida en la nota 15.

^{127.} Los fantasmas, pág. 72.

^{128.} Antes se menciona a «una famosa diseñadora de modas, argentina pero hija de chilena (Los fantasmas, pág. 57). En el cuento de Juan Forn, la condición de hijo de una chilena forma parte dee la coartada del impostor (Nadar de noche, pág. 88).

digo yo, repuso Roberto» (129). La diversidad de lo chileno acaba impidiendo una definición en particular, de la misma manera que la presencia del satiagueño indicaba la diversidad de lo argentino y, con ello, la flaqueza de toda definición que pretenda verdaderamente ser a la vez singular y abarcatoria.

El cruce de la cordillera de los Andes constituía, como delimitación de frontera, una operación básica de la construcción de identidad nacional: la invención de un otro, mediante la escisión de lo argentino y lo chileno. Es cierto que en toda tentativa de integración emergía la diferencia: tal es el caso del ejército de San Martín y O'Higgins (al que también se llamó «argentino-chileno») en el cuadro de Subercauseaux. Pero es igualmente cierto que todo propósito de establecer un sistema de diferencias

aparece amenazado en dos aspectos: primero, porque lo que se supone diferente llega a resultar indistinguible de lo que se define como propio; segundo, porque lo que se postula como homogéneamente propio resulta continuamente socavado por lo que en su propio centro se revela como heterogeneidad. Estos mecanismos llegan a su punto límite en la novela de César Aira: en Los fantasmas se vuelven paradoja e imposibilidad. Roberto, chileno-argentino, convierte en agregación lo que debería disociarse; ya sin una lógica contrastativa, tanto lo chileno como lo argentino se terminan vaciando. Las certezas de una diferencialidad nítida, de que la cordillera de los Andes siempre resultó ser un símbolo y una promesa, se desvanecen en la ambivalencia. Son el resultado de un puro artificio al que siempre es posible revertir.

Roberto Arlt en Ricardo Piglia: Provocaciones Políticas

Por Jorge Alejandro Bracamonte

El presente ensayo propone indagar cómo la tradición literaria de Roberto Arlt ha sido reelaborada en Respiración artificial de Ricardo Piglia. Para ello rastrea las características de la lectura/reescritura que Piglia viene desarrollando desde la década de 1960, lo que lleva a observar cómo su apropiación del legado arltiano tiene las características de una operación de lectura/escritura estrechamente vinculada a los problemas de las lenguas literarias y políticas argentinas. Según esta línea, se postula que lo arltiano en Respiración artificial tiene dos aspectos: a)lo que es retomado temática y estilísticamente por la novela. b)Lo que sirve en dicha novela para enunciar un nuevo programa cultural-literario, instalado de manera desafiante en los contextos del Proceso de Reorganización Nacional (1976-83). En este último aspecto se concentra el trabajo, para intentar una mirada abarcativa de lo que implicó dicho momento histórico para el país.

¿Acaso la figura de Roberto Arlt, reescrita y discutida otra vez a partir de principios de la década de 1980 (una primera discusión culminó al finalizar los '50, la segunda en el primer lustro de los '70), remite a nuevos usos políticos de la ficción en contextos donde precisamente lo político ha sido reprimido? Esto, que puede ser analizado en numerosos textos, encuentra un lugar privilegiado para la reflexión en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia⁽¹³⁰⁾. Hacia allí converge la constante indagación sobre literatura/política que desarrolla Piglia desde la década de 1960, tanto en su siste-

ma ensayístico como narrativo, indagación donde resulta clave el autor de *Los siete locos*.

¿Por qué Arlt? Es decir: ¿Por qué este Roberto, cadáver imposible de la tradición literaria argentina, es interrogado una vez más, como esfinge con claves políticas cifradas en lo que sobre su literatura se dice en el relato de Piglia?

Para comenzar: es Renzi, la voz principal, quien construye el argumento reivindicatorio de Arlt. Justamente él, a quien no le interesa la política, ejerce una apasionada

citas del presente trabajo. Edición original: Buenos Aires, Pomaire, 1980.

130. Ricardo Piglia: Respiración artificial. Buenos Aires, Sudamericana, 1988. A esta edición corresponden las

^{129.} Los fantasmas, pág. 87.

defensa de la política literario-lingüística del escritor de El juguete rabioso. El construye discursivamente esa figura (que a diferencia de Franz Kafka por ejemplo, no actúa en ningún relato menor de la novela), figura que deviene a la larga uno de los modelos literario-culturales sustentados por las tesis ensayadas en el marco de la narración novelística. En la reivindicación arltiana disparada entre las páginas 165 y 176, es posible leer algo que está más allá de lo que dice el personaje de ficción. Aludidas en su figura están algunas de las tesis principales sobre literatura argentina sustentadas por Piglia hasta ese instante(131). Y además algunas consideraciones, condensadas y transformadas por cierto, que otros críticos han realizado sobre Arlt(132). Este Roberto Arlt es un entramado discursivo organizado por la voz privilegiada de Emilio, voz poderosa que habla sobre cómo trabajan las ficciones arltianas con los discursos de la vida social, pero que además habla sobre el estilo del autor de Los siete locos, elemento estético y cognitivo de polémica valoración para críticos y escritores hasta bien entrada la década de 1980(133). Dicha voz logra que Arlt se convierta en el otro polo definitorio de la literatura del país, en contraposición-casicomplementaria con un menos discutido antagonista, Jorge Luis Borges. Esta oposición, ya discutida en el campo literario argentino desde mediados de los '60, se actualiza en Respiración artificial. Y si

bien es la figura de Arlt la que a la larga nos preocupa, resulta inevitable pensar el juego de dicha figura en la trama en relación con la de Borges.

Entonces remarcamos esta cuestión: en la construcción de la figura de Arlt actúan decisivamente algunos discursos críticos sobre su obra. Y también esta otra: lo que Renzi dice está en tensión con la defensa que Marconi hace de Borges, lo que no implica una negación de Borges. Antes bien: lo que Emilio sí realiza es la negación de la visión convencional, museificada, estereotipada que ensaya Marconi. Y ante esto Renzi sugiere revaluar a Borges, pero haciéndolo desde Arlt.

Es más: Respiración artificial muestra en gran medida una arquitectura filo-borgeana (asimismo joyceana) por su carácter conceptual, por el lenguaje preciso y de matriz intelectual-literario, por ciertas tipologías de mixtura ficción/ensayo que realiza, por su deliberada mostración de trabaio con los géneros literarios y culturales que evidencian algunas secuencias importantes del relato -género epistolar al principio, montaje de discursos históricos y coetáneos luego, después una discusión intelectual a la que no se le niega un ritmo de payada muy sofisticada (lo que menta entre otros a Borges), etc. (134) Inclusive en esta línea se puede pensar en ciertos relatos que combinan componentes hiper-heterogéneos para aludir a nuevos sentidos

gracias a los cruces insólitos (a la manera de los textos de Ficciones y El Aleph, segmento decisivo de la producción borgeana). A saber: el microrrelato del juego de la taba, donde un conflicto lingüístico remite a Hjemslev (pág. 178); o la conexión Hippias-(Descartes-Heidegger)-Hitler, surgida por una combinatoria azarosa acontecida en la biblioteca (pág. 240 y ss.). Respiración artificial posibilita una nueva circulación de lo literario-cultural institucionalizado por la literatura borgeana, cuestionando, sí, sus presupuestos ideológicos. Aguí aparece el trabajo de nueva escritura que realiza Piglia, que evita la estilización borgeana, a pesar del cuño de Borges en el texto. La distancia irónica respecto al autor de Ficciones por parte de Renzi se aprecia en que si bien lo reivindica como lector/ escritor/crítico, por otro lado lo pone como el escritor que condensa y culmina la literatura argentina del siglo XIX, o como alguien que desde una literatura «alta» baja -a diferencia de Arlt que siempre anda por debajo-para reescribir el habla de las clases populares. La tradición de Borges resulta retomada y discutida; Respiración artificial disfruta de una arqui-textura y lenguaje tributarios, en varios aspectos, del escritor de La intrusa, pero, y esto es lo importante, cuestionando sus presupuestos ideológicos. Y la figura del deseo de construir esos nuevos presupuestos ideológicos para la escritura del escritor en la sociedad aparece entonces en la invocación a Arlt.

Si aceptamos que la novela de Piglia ha actuado como texto narrativo de vanguardia en los ochenta y noventa, no resulta extraño entonces que en la diacronía de la literatura argentina esta novela venga a confirmar una vez más esa paradoja constitutiva de dichos tipos de textos, sean poesía o narración: que a pesar de su gesto y logro de construir algo-nuevo, algo-

novedoso-de-cara-al-futuro, a la vez reconstruyen y se legitiman, mirando para atrás, en ciertas tradiciones de la literatura nacional, que en su actualización les permite decir ciertas cosas o aludir a ellas. En esta paradoja que enmarca Respiración artificial se instala otra, particular de su textura: que a pesar de su arquitectura filoborgeana, no deja de llamar a uno de los espectros más incomprendidos e incomprensibles de la literatura argentina, el espectro del «indigno» Roberto Arlt. ¿Paradoja sólo literaria?

Discusión

En los contextos del Proceso de Reorganización Nacional (1976-83), constituir un espacio de discusión, en el marco de la ficción, remite a la posibilidad de poner en circulación voces y diálogos clausurados. La discusión entablada en el Club Social de Concordia, Entre Ríos, en la que participan sobre todo Tardewski, Marconi v Renzi, pretende responder a varias preguntas: ¿sobre qué puede hablar la literatura? ¿cómo puede hacerlo? ¿qué efectos puede producir la literatura en la sociedad? ¿cómo circula lo social en lo literario?

Además, en esa discusión, en sus diálogos por donde circulan polémicas explícitas y ocultas -explícitas respecto a la literatura, o respecto a los pasados históricos actualizados en la enunciación; u ocultas, que aluden a cómo nombrar lo innombrable-, se ponen en primer plano voces: voces de los presentes en el Club, y en ellas las de los que están reconstruidos en las historias que cuentan -Enrique Ossorio, Marcelo Maggi, la refinada escritora anacrónica frustrada por Marconi, o el Tardewski discípulo de Wittgenstein relatado por el Tardewski presente-. Esas voces en escena figurativizan la importancia de las

^{131,} Ricardo Piglia: Crítica y ficción. Buenos Aires, Siglo veinte-Universidad Nacional del Litoral, 1990. Aquí el autor desarrolla varias de sus lecturas sobre literatura argentina. En el capítulo Sobre Roberto Arlt amplía lo señalado sobre el escritor durante su trayectoria crítica y lo que enuncia parcialmente Emilio Renzi en la novela.

^{132.} Nos referimos a diversas consideraciones de David Viñas sobre Arlt, y sobre todo a los trabajos de Oscar Masotta: Sexo y traición en Roberto Arlt. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965, y de Diana Guerrero, Arlt. El habitante solitario. Buenos Aires, Granica editor, 1972.

^{133,} Julio Cortázar: Apuntes de relectura. Prólogo a Roberto Arlt: Obras Completas. Buenos Aires, Lohlé. 1981. Aquí el estilo arltiano encuentra grandes dificultades de recepción en un gran lector como es Cortázar.

^{134.} Respiración artificial tiene una fuerte marca de James Joyce. Ver: Retrato del artista adolescente. Bs. As., Santiago Rueda, 1987. Ulises. Bs. As., Santiago Rueda, 1972. Finnegans wake. Barcelona, Lumen, 1993. Renzi y su discusión en el Club activan en nuestra memoria las discusiones del joven Stephen Dédalus, sobre todo las de la primera novela de Joyce.

posibilidades de diálogo en una cultura que en sus distintos ámbitos tiene instaurada una clausura de voces: voces residentes en el país que en planos institucionales no pueden manifestarse o son desoídas, voces culturales interdictas, voces acalladas, voces exiliadas, voces desaparecidas⁽¹³⁵⁾.

La estructura discursiva instala en el interior de la novela, en una secuencia culminante -cuando Renzi llega a Concordia-, la instancia de la voz. Y esa voz que posibilita la discusión implica el aire, un aire cuya nueva circulación en el organismo de la literatura y de la sociedad metaforiza el título del relato. Es un aire urgente, de una respiración de movimientos inspiratorios y expiratorios aún forzados ya que es un aire solicitado y brindado en una situación límite, que comienza a circular en un momento de inflexión, por la lenta recomposición de los campos literarios y políticos del país, y por una etapa de relativa disminución de la violencia estatal directa y absoluta implementada en los trágicos primeros tramos de la dictadura militar(136). Dicho principio de diálogo, de posibilidades de reunión para reactivar conversaciones, se da como una actitud de resistencia construida por la figura del encuentro -el de Renzi, Tardewski y amigos; el encuentro simbólico Renzi/Maggi-, en un contexto donde, si bien los encuentros en los ámbitos de las instituciones políticas resultan imposibles, comienzan a restablecerse lentamente los canales del cuerpo social. El organismo social recupera lentamente una respiración casi perdida en una etapa comprendida entre los bienios 1975-76 y 1979-80, el momento de mayor terrorismo estatal. Recordemos, además, las clausuras de todos los ámbitos de reunión y encuentro social, hasta los mínimos, establecidas por las disposiciones de la Junta Militar. La figura de esa acotada reunión de intelectuales y agentes culturales marginales en un lugar del interior del país, lugar de una provincia de fuerte tradición en nuestro pasado político, adquiere una nueva proyección en tanto desafío en un horizonte cultural que todavía se muestra clausurado.

Si en Evaristo Carriego de 1930 y Discusión de 1932, Borges había realizado recorridos estableciendo conexiones entre los diversos ámbitos cultos y populares por la trayectoria de una mirada que los indagaba y discutía; en la discusión de Respiración artificial convergen miradas de diferenciados intelectuales, que de alguna manera postulan un programa para ver cómo es posible que se vuelvan a reconectar los distintos ámbitos y espacios culturales y sociales. El aire de las voces reactiva discusiones. Y esas discusiones constituyen otro Salón Literario, necesario y a la vez no del todo posible en esas coyunturas de la cultura argentina. En la novela esta idea del Salón Literario se relaciona con la mención de la Generación de 1837. con las ambiguas relaciones existentes entre Enrique Ossorio - supuesto integrante de dicha generación-, los miembros prin-

El nuevo Salón Literario reconformado en Concordia, un lugar posible para la paz, se instituye como una propuesta programática: las nuevas discusiones, afrontando las clausuras existentes, realizan las posibilidades literarias en tanto desafíos artísticoculturales. Pero la condición de posibilidad del encuentro de voces en el Salón de Respiración artificial no es el encuentro propiamente dicho de actores. Lo que posibilita esa escena de voces es la correspondencia epistolar reconstruida a partir del narrador-Renzi, que comienza a organizar el relato con el interrogante «; Hay una historia?» (pág. 13). Las voces vuelven a circular. Pero gracias a la escritura: lo escrito posibilita el encuentro dialógico. La escritura del narrador, que reorganiza una historia -y en ella tantas otras- para encontrar el sentido de las experiencias, y lo epistolar, que establece un contacto mediato y diferido entre los diversos actores, muestran que lo escrito es lo que permite la circulación más eficaz de lo cultural frente a las instancias de clausura en lo social. De allí el valor de las letras de cambio, cartas, diarios, bibliotecas y archivos, sobre lo que se reflexiona de modo constante, en particular en el capítulo III de la Parte I. Las escrituras, a veces cifradas y herméticas para burlar la censura, en otras ocasiones de carácter más denotativo, son el medio de circulación. Y ellas permiten, en este caso, la recomposición mínima de lazos que posibilitan cierto Salón, reabrir discusiones y debates y repensar, esbozando nuevos programas literario-culturales e histórico-políticos, el estado de una Nación.

Esto conforma ese costado de ensayo que, en tensión constitutiva con las series narrativas del relato, caracteriza visiblemente a *Respiración artificial*.

Una Figura para Desafíos de una Política Cultural (I)

Piglia, escritor de compleja poética, partícipe de la izquierda intelectual cercana a lo nacional-popular, revalúa en su escritura la escritura borgeana. Y en esa matriz culta, de texto literario refinado y sofisticado, coloca una discusión que, Renzi mediante, invoca a Arlt. Si hablamos de un Salón donde se proponen programas literario-culturales para desclausurar los espacios de un cuerpo social violentado y destruido en gran parte de sus tejidos, en ese Salón se convoca a Arlt como componente decisivo de una tradición sobre la que se asientan los nuevos programas, la nueva literatura que se está realizando en función del futuro. Lo dicho por Renzi (y por Piglia) ha tenido intensas proyecciones en las discusiones literario-políticas de los '80 y '90: desde este punto de vista es interesante lanzar una nueva mirada desde nuestro horizonte presente.

¿Por qué precisamente Roberto Arlt? La respuesta exige tener en cuenta dos aspectos: el del propio sistema estético de Piglia y el del sistema literario argentino. Veamos algunas consideraciones que integran ambos niveles.

En 1965, Piglia realiza un balance de la trayectoria político-cultural de la izquierda en el país a partir de las coyunturas nacional e internacional. A la vez propone repensar una política revolucionaria y un proyecto nacional de liberación que incluyan transformaciones de concepción en cada esfera de prácticas específicas, transformaciones

cipales del Salón –Gutiérrez, Echeverría, Alberdi, también Sarmiento— y Pedro de Angelis, y con ese interrogante que queda pendiente en el fragmentario tercer capítulo: «Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?» (pág. 94).

^{135.} Beatriz Sarlo y otros: Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.
Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987. Fernando Reati: Nombrar lo innombrable. Buenos Aires, Legasa, 1992. Saúl Sosnowski (Compilador): Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino. Buenos Aires, EUDEBA, 1988.

^{136.} Por supuesto que la represión y censura diagramadas desde el Estado militar continuaron hasta 1983. Además sus efectos culturales fueron abrumadores y aún continúan incidiendo en el país. Lo mismo se puede decir de los Grupos de Tareas de la represión que, menos orgánicos, siguieron actuando en los organismos de Seguridad del Estado recuperada la democracia. No obstante es posible afirmar que entre 1976-80 se registra la mayor cantidad de desaparecidos. Yer Martin Andersen: Dossier secreto. El mito de la Guerra Sucia. Bs. As.,

específicas que contribuyan al proyecto revolucionario global. Este programa enmarca su visión de las complejas relaciones entre literatura y sociedad, complejas relaciones a indagar en el programa cultural de una revista. «Publicar una revista literaria supone asumir una responsabilidad: resolver esta problemática (la de superar la falsa conciencia, la de las mistificaciones culturales e ideológicas) también en literatura... Entendiendo a la literatura como un elemento más en el proceso de desmistificación y toma de conciencia. Como una de las más sintéticas y elaboradas formas de la conciencia nacional. Un modo de significar (y no de reflejar), de iluminar la realidad a través de una praxis específica»(137). Los elementos consignados le permiten en ese momento formular propuestas para las prácticas de la crítica literaria y la escritura, en un programa mayor de política cultural. Allí propone leer tanto a Borges como a Arlt, apropiarse de ellos por una lectura política que ingrese por lo estético y a partir de ello llegue a analizar cuestiones como las relaciones entre estilo e ideología. «Ambiguas, las palabras modifican a quienes las utilizan: lectores, escritores... No es con literatura (únicamente) como vamos a transformar el mundo. Vamos a cambiarlo también con ella. Es necesario estar atento, deshechar la tentación de la irresponsabilidad. Escribir es, en un sentido, un acto político...»(138). Lectura/escritura como prácticas complementarias, vinculadas en este caso por los pasajes críticateoría crítica (ya entonces importantes estos componentes en la poética de Piglia),

que adquieren en tanto prácticas específicas su verdadero alcance político. Por consiguiente, leer para este Piglia de mitad de los '60 no es atender a los contenidos, sino atender a los contenidos por sus formas, por las características formales de los lenguajes que vuelven significativa una literatura. Desde esta perspectiva y ya en ese instante, un Borges conservador y un Arlt heterodoxo, escritores de obras fascinantes y anticanónicas, deben ser leídos de nuevo desde una crítica literaria revolucionaria. En esta línea Arlt no sólo vale por sus contenidos, o por su testimonio de «torturado» y «desesperado» ante la sociedad burguesa, sino porque su literatura es «valiosa», «viva», novedosa,

El anterior es un primer momento decisivo de la apropiación pigliana de Roberto Arlt: corresponde a un momento de crisis de las izquierdas nacionales, pero donde, debido a esta crisis, es necesario formular nuevas políticas desde ese lugar. Están actuando los contextos de los reacomodamientos operados durante el período 1953-1965 y 1966-73 que van a generar la diversidad de un nuevo espectro político denominado Nueva Izquierda Nacional(139). Tanto los proyectos de las distintas esferas específicas como el proyecto general revolucionario reconocen el objetivo de una utopía socialista a realizar en el marco inmediato de las problemáticas revolucionarias. Piglia postula, en este marco, para esa izquierda nacional, una apropiación compleja y eufórica de las formas de la cultura, en particular de una de las más refinadas de estas formas, la literatura, donde Arlt resulta integralmente significativo.

El primer trabajo está presidido por interrogantes que son recurrentes en su reflexión: ¿ Oué hay que tener para ser escritor? v ¿Oué se puede tener con la literatura? Respecto a Arlt, estos interrogantes llevan a que Piglia vea en su obra, a partir de un análisis minucioso de El juguete rabioso y del inaugural relato Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires, la constitución de una tradición de escritura novedosa en la Argentina. Las tesis principales del ensayo muestran cómo la escritura de Arlt, un pobre de origen, de acceso marginal a la cultura letrada, a la educación y a la propiedad de bienes de capital, produce en las ficciones que genera las riquezas a las que no puede acceder socialmente. El robo de propiedades materiales y simbólicas, el delito y la producción mágica de bienes -sin la mediación alienante del trabajo- son en estas ficciones las metáforas de las carencias culturales y materiales, que a la vez producen las riquezas de la escritura. Piglia observa cómo en Arlt ingresan de este modo, volviéndose lenguaje, los problemas de la riqueza capitalista y el dinero, inaccesibles para los excluidos y marginados de las sociedades modernas. En Arlt todo se compra y vende, todo cuesta -por empezar el acceso a la cultura-, pero el dinero a su vez tiene el valor de una ficción, es la gran

ficción que mueve las sociedades contemporáneas, un valor que como tal se falsifica, roba, o es objeto de estafas en su circulación, y a partir de esto mueve las creencias de dichas sociedades. Arlt logra poseer esa ficción del dinero sólo en su escritura, por eso en su escritura se mira a los ricos desde la vereda de enfrente, se planifican maneras de producir dinero sin la mediación alienante del trabajo, inventándolo. Es más: Piglia observa cómo Arlt no sólo tematiza las cuestiones de la riqueza v el dinero, sino que sobre todo las vuelve lenguaje. «En un momento del relato, Astier cuenta los billetes de su primer robo «aquel dinero -dice- nos hablaba con su expresivo lenguaje». Para ganar esa expresividad v convertirse en el lenguaje el signo- de la ficción, el dinero debe llevar grabada la historia de una adquisición basada en el delito y la transgresión, opuesta en todo a la rutina del trabajo productivo. Es la oscuridad paradójica que rodea el origen de la riqueza lo que está en juego: para que el dinero valga como signo literario debe encerrar la memoria de un relato donde se lea la aventura prodigiosa de las malversaciones y los crímenes que lo han producido.»(142)

La política capitalista en una sociedad subdesarrollada es pensada desde la teoría crítica por Piglia al analizar la manera en que se constituve la escritura arltiana. En vez de analizar lo político-contextual de los textos de Arlt, como escogen con diversa suerte otras líneas críticas, profundiza el análisis específico de la ficción y allí observa cómo se resuelven elementos provenientes de la historia política y económica. La

El instante anterior culmina en dos textos distintos sobre Arlt publicados por Piglia durante el primer lustro de la década de 1970. Por un lado el ensayo Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria(140) Por otro Homenaje a Roberto Arlt, una ficción-ensavo.(141)

^{137.} Ricardo Piglia: Literatura y Sociedad. En: Literatura y Sociedad. Buenos Aires, Revista trimestral, Año I, Octubre-Diciembre 1965.

^{138.} Ricardo Piglia: art. cit. supra.

^{139.} Para un rastreo cultural-ideológico de este proceso ver: Oscar Terán: Nuestros años sesenta, Bs. As., Puntosur, 1991.

^{140.} Ricardo Piglia: Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria. En: Revista Los libros. Buenos Aires, nº 29, 1973. Reeditado como Ricardo Piglia: Introducción. En: Roberto Arlt: El juguete rabioso. Buenos Aires, Austral,

^{141.} Ricardo Piglia: Homenaje a Roberto Arlt. En: Nombre falso. Buenos Aires, S. XXI, 1975.

^{142.} Ricardo Piglia: Op. Cit. en nota nº (137).

lectura teórico-crítica de lo literario se convierte en práctica y valoración política. Entre el texto de 1965 y éste se verifica un ajuste de exigencias específicas, lo que amplía al mismo tiempo posibilidades de examinar lo político.

En Homenaje a Roberto Arlt, ficción-ensayo escrito coetáneamente, se realiza mediante una narración la apropiación de la tradición literaria de Arlt, y a la vez se propone una versión política sobre la vida y textos del autor de Los siete locos y sobre los procedimientos de lectura crítica operados por el narrador-protagonista Piglia. Puntualiza Adriana Rodríguez Pérsico: «Toda literatura es autobiográfica, dice Borges. Según Piglia, el crítico comparte esa experiencia; su empeño por desvanecer límites definidos lo metamorfosea en un autobiógrafo que reconstruye su vida mientras piensa los otros textos, objetos de su quehacer. Este escritor-lector-crítico interviene fervoroso por descubrir rastros, por unir cabos sueltos, por atar los hilos que le permiten interpretar el pasado porque esa operación ilumina el presente»(143). Homenaje a Roberto Arlt es una meta-ficción sobre la ficción: se cuenta la búsqueda de un inédito de Roberto Arlt -búsqueda detectivesca, en el tipo del policial negro-, a cargo de un crítico que prepara una edición «Homenaje» a Roberto Arlt por los treinta años de su muerte. Publicado en 1975, el relato tiene un tiempo cercano de composición al del ensayo de Los libros. El crítico de la ficción es nombrado como Ricardo Piglia, lo que incorpora al escritor-crítico al mundo ficcional que realiza el homenaje a Arlt. Además, ya en su edición original, en un pie de página, se traza el paralelismo Arlt-

Borges, culminando lo apuntado embrionariamente en 1965. Pero no sólo esto: si en el ensayo publicado en *Los libros* el dinero, como valor de cambio ficticio que regula la sociedad, internalizado en las figuras del robo, fraude y falsificación en las ficciones de Arlt, era leído por Piglia como condición productiva de la riqueza de la escritura arltiana; en *Homenaje a Roberto Arlt* se ficcionalizan las maneras arltianas de producir literatura. Es decir: ¿Cómo escribe Roberto Arlt? Y además: ¿Qué tuvo Roberto Arlt para ser el escritor que fue, para escribir lo que pudo escribir?

En la escritura del relato convergen usos de conceptos de la teoría literaria, la historia política y la crítica arltiana, y la lectura de textos de Arlt o emparentados con su tradición: Dostoievski, Leónidas Andreiev, la estética boedista, Juan Carlos Onetti. En función de lo que luego ocurre en Respiración artificial, interesa remarcar un aspecto: el que contribuye a la eficacia política de la ficción Homenaje a Roberto Arlt. Se construye la versión de un Roberto Arlt de ideas anarco-socialistas, pobre e inventor hasta sus últimos días, que no vacila en plagiar un texto para hacer otro y poder firmarlo y obtener unos pesos. Por otro lado el crítico, a medida que reflexiona sobre la literatura arltiana, piensa en las distintas funciones de las normas estético-literarias en una sociedad, a medida que se producen los cambios históricos y los distintos momentos de la lucha de clases, comprendiendo así las verdaderas conexiones entre lenguajes/política. Finalmente, en el supuesto cuento Luba de Arlt que se anexa al relato -que toma mucho de Las tinieblas de Leónidas Andreiev, transformado

deliberadamente por Piglia a efectos de mostrarlo como un texto ambientado en el Buenos Aires de la década de 1930 y escrito por Arlt-, se manifiesta lo político en la historia del revolucionario que hace tiempo en un prostíbulo, resguardándose de la policía que lo busca(144). Así el texto, un homenaje a una tradición literaria que es pensada en tanto lectura y origen de escrituras específicamente poéticas, se convierte, por el tipo de mosaico cultural que lo va conformando, en un texto cuya eficacia ficcional v crítica deviene también eficacia política. Si respecto al ensayo de 1965 señalamos que allí Arlt es releído en función de ser evaluado en una política cultural revolucionaria que apunta crítica pero eufóricamente hacia el futuro, es posible señalar respecto a Homenaje a Roberto Arlt lo siguiente: este texto reescribe ficcionalmente la tradición literario-cultural de Arlt, pero a la vez, por su modo de interiorizar la política, reelabora las tensiones que experimentan los campos intelectual y político argentinos durante el primer lustro de los '70, por lo menos cómo percibe esas tensiones el sector donde se ubica Piglia.

¿En qué basamos lo antes dicho? En la historia del anarquista, que remite a la Rusia de las rebeliones contra el absolutismo zarista (primer texto de Andreiev), al Buenos Aires de la década del treinta, donde se confrontan anarquistas y represores (el texto apócrifo adjudicado a Arlt, deliberada falsificación que surge del juego ficticio de Piglia) y al presente de enunciación de Homenaje a Roberto Arlt—la Argentina del período 1970/75—, cuando los diversos sectores revolucionarios del espectro político consideran inminente la realización

de un socialismo en el país (militando eufóricamente en ello), a pesar de que son numerosas las acciones represivas y los impulsos de distintas políticas reaccionarias (que comienzan a afianzarse decididamente durante el lopezrreguismo, para implementarse férreamente a partir de marzo de 1976). La versión ficticia de Piglia de la tradición arltiana, con estos usos políticos que manifiestan discursivamente las tensiones apuntadas, se reelabora luego en tanto programa en Respiración artificial. Pero este programa, escrito durante el lustro siguiente al de la publicación de Homenaje a Roberto Arlt, se instala en una tierra devastada por el terror militar-estatal, donde se sigue levantando la necesidad de una utopía, pero en contextos donde esto implica una actitud de resistencia político-cultural reelaborada desde lo literario. Si en el sistema poético de Piglia, Arlt se inserta en un programa cultural de euforia revolucionaria a mitad de los '60, o se vuelve después, a casi diez años, una tradición literaria solidaria con la revolución frente a las amenazas reaccionarias; de cara a los '80 Arlt es una de las bases para relanzar una literatura que, como el país, ha sido atacada por el autoritarismo, y por consiguiente debe reformular sus estrategias discursivas.

Una Figura para Desafíos de una Política Cultural (II)

Señala Roberto Echavarren que hacer literatura y hablar sobre literatura constituyen las dos caras de *Respiración artificial*; caras que, sin separación tajante.

^{143.} Adriana Rodríguez Pérsico: Introducción. En Ricardo Piglia: Cuentos morales. Buenos Aires, Austral, 1995. Lo autobiográfico es fundamental para estudiar Piglia: según él mismo señala, su nombre es Ricardo Emilio Piglia

^{144.} Leónidas Andreiev: Las tinieblas y otros cuentos. Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1953.

tienen la virtud del contraste que permite al lector examinar qué es literatura y qué es crítica, alcanzando el lector por esto mismo ciertas comprobaciones paradojales ajenas a sus prejuicios (por ejemplo el prejuicio de tomar a la crítica y a la literatura como dos esferas ajenas entre sí).(145)

La Primera parte de la novela es invención, ficción, literatura. Allí la historia ficticia es una investigación de fantasías históricas vividas por Renzi, Maggi, Luciano y Enrique Ossorio, el cual no sólo habla de sí mismo en el siglo XIX, sino que inventa cartas que atribuye a otros personajes, algunos imaginados un siglo después, en la Argentina y el mundo del siglo XX. La Segunda parte -»Descartes»- es un diálogo de interlocutores presentes, que ofrece la contrapartida crítica de la Primera parte, realizándose en esta Segunda Parte un enjuiciamiento de productos literarios y culturales. Lo que las dos partes tienen en común, dice Echavarren, aparte del personaje Renzi, es una preocupación por la tradición literaria y su capacidad de iluminar el presente histórico. En Respiración artificial a partir de interrogar sobre el carácter de las prácticas escriturales -que Echavarren examina según el criterio de literariedad-, se llega a la indagación sobre la legitimidad de las estirpes de escritores, pensadores, imaginadores, narradores. En otras palabras: surge la necesidad de recomponer los legados culturales y literarios, las tradiciones, el origen de las mismas. Se interrogan los orígenes de las tradiciones que se busca recomponer en el relato. El escritor, marginado y exiliado por su propia práctica, en una sociedad de mar-

ginados, exiliados y perseguidos por el poder político, busca recomponer la cadena de antecesores literarios que legitimen su práctica en esa sociedad destruida por la ilegitimidad de la dictadura militar. Las tradiciones tienen padres simbólicos. Y éstos sus sucesores, que en sus propios textos operan reivindicaciones y desvíos con respecto a aquellos. Ahora bien, de antecesor a sucesor lo que cuenta no son los individuos en cuanto tales, sino la tradición que han ayudado a construir. Esa tradición de textos es la verdadera historia, en tanto esta historia resulta para cada uno de los escritores un modo de acceso al origen.

En Respiración artificial se recomponen tradiciones literarias y culturales que ayudan a reconstruir las verdaderas historias del pasado, casi destruidas por el terror político-cultural del Estado dictatorial. «...Hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado...» dice Maggi al inicio (pág. 20). Y son estas recomposiciones las que muestran puntos de partida del nuevo programa a realizar. Los principales legados literario-culturales a los que apunta la novela son Sarmiento y Alberdi, Borges y Arlt, y muy lateralmente Macedonio Fernández y Martínez Estrada. Todas resultan fuertes tradiciones que han reelaborado la lengua literaria incorporando a tal lengua las dinámicas y tensiones de la historia política.

Como ya apuntamos, Emilio Renzi es borgeano en su lenguaje. Y en sus diálogos sobre la historia con Maggi, o en los escritos de Enrique Ossorio, aparecen las presencias —con sus grandes desvíos también— de Sarmiento y Alberdi. Estas tradi

ciones –hablamos sólo de las argentinas—son estilizadas y reelaboradas por la práctica escritural, pero jamás cuestionadas por ninguna voz del relato. En cambio la tradición de Arlt sí: ¿cómo es posible que una tradición homenajeada en un texto anterior del autor sea discutida aquí? ¿qué valor adquiere este debate en el texto?

La discusión comienza por la literatura. Y las preguntas centrales son: ¿qué define una lengua literaria? ¿qué define una lengua nacional? Según Renzi, Lugones «...es el primer escritor argentino que, a diferencia de Sarmiento, Hernández, etc, cumple en la sociedad una función política exclusivamente como escritor. Es el poeta nacional, el guardián de la pureza del lenguaje... Lugones cumple un papel decisivo en la definición del estilo literario en la Argentina...» (pág. 169). Antes ha dicho que «...La autonomía de la literatura, la correlativa noción de estilo como valor al que el escritor se debe someter, nace en la Argentina como reacción frente al impacto de la inmigración... La literatura... en la Argentina; pasa a tener, digamos, función específica... La literatura, decían a cada rato y en todo lugar, tiene ahora una sagrada misión que cumplir: preservar y defender la pureza de la lengua nacional frente a la mezcla, el entrevero, la disgregación producida por los inmigrantes...» (pág. 168). Lugones institucionaliza la lengua literaria argentina y en ella el modelo de lengua nacional. Funda institucionalmente el modelo del escritor argentino con su tradición, paradigma del idioma. Arlt es el único que rompe radicalmente con este modelo, al incorporar otra lengua social opuesta al modelo de pureza y al escribir con una mala escritura, de una manera contraria a las normas estilísticas del escribir bien. «...Porque ese buen estilo le tiene horror a la mezcla. Arlt, está claro, trabaja en un sentido absolutamente opuesto. Por de pronto maneja lo que queda y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. No entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y liso... Para Arlt la lengua nacional es el lugar donde conviven y se enfrentan distintos lenguajes, con sus registros y tonos. Y ése es el material sobre el cual construye su estilo...». Y precisa: «... Ese estilo de Arlt, hecho de conglomerados, de restos, ese estilo perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del tema de sus novelas. Ese estilo es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra...» (pág. 169).

Hablando de literatura se habla de política. La caracterización instala a la norma lingüístico-política, emblematizada por Lugones, como una norma respecto a la cual definen sus posiciones los distintos escritores que ingresan en la discusión. Borges, que mantiene una posición ambigua respecto a Lugones -rompe con él, pero a la vez siente el peso de su modelo escritural-, inscribe una tradición que no logra producir la ruptura radical que sí produce Arlt, el único que subvierte esa norma, que conspira, que atenta anárquicamente contra aquella tradición del escritor establecida. «La suva es mala literatura, una escritura perversa. El estilo de Arlt es el Stavroguin de la literatura argentina... Es un estilo criminal, hace todo lo que no debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años se había entendido por escribir bien en esta descolorida república» (pág. 166). El estilo/lengua arltiano conspira, subvierte lo establecido por el Estado en la lengua de la república: la descripción de su literatura/ idioma se vuelve implícitamente contra lo

^{145.} Roberto Echavarren: La literariedad: Respiración artificial de Ricardo Piglia. En: Revista Iberoamericana. España, Nro. 125, Octubre-Diciembre 1983. En los desarrollos referidos a legados literarios seguimos este trabajo. También ver: Marta Morello Frosch: Significación e historia en: Respiración artificial de Ricardo Piglia; en: Hernán Vidal y otros: Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización. Minneapolis-Minnesota, Hernán Vidal Editor, 1985.

instaurado en el presente inmediato de Respiración artificial.

Incluso yendo más allá: la historia de la novela comienza en abril de 1976 (el mes siguiente del golpe militar). El viaje a Concordia se realiza un año después. Y el presente narrativo se instala en abril de 1979. Frente al golpe militar y los sucesivos aniversarios opera una acción narrativa que trata de reaccionar ante sus efectos, superarlos por la acción de la memoria literaria y cultural, resistiendo de esta manera, apostando de alguna forma al futuro. «...El estilo de Arlt es una masa en ebullición, una superficie contradictoria...» (pág. 170): esto, señalado en la ficción por Emilio en abril de 1977, se vuelve sobre una sociedad que, bajo pleno control militar, parece una superficie lisa, pero sin embargo no lo es. En marzo de 1977 desaparece Rodolfo Walsh(146). Casos como el de su desaparición permiten cierta difusión, en ciertos ámbitos del país o en el exterior, de lo que sucede a miles de ciudadanos. Comienza la resistencia de las Madres de Plaza de Mayo. Frente a la palabra oficial de la Junta Militar, esa imagen de la lengua arltiana deviene alusión de lo que ocurre en los resquicios de lo social. En abril de 1979 cuando en la historia ficticia Emilio enuncia su correspondencia con Marcelo y el viaje a Concordia, ocurridos tres y dos años atrás respectivamente-, se registran movilizaciones socio-culturales que logran cierta trascendencia. Desde 1978 se vienen produciendo parciales huelgas obreras de oposición a la política económico-social de la dictadura. Las mismas no logran un fuerte impacto hasta 1981-82, pero manifiestan ciertas reacciones. Las denuncias

de violaciones a los Derechos Humanos en Argentina ya tienen importancia a nivel internacional(147). Y el Mundial de Fútbol de 1978 ha tenido efectos indeseados por la Junta Militar, pues no toda la publicidad y movilidad social ocurridas en su marco han podido ser controladas. Además, entre otros acontecimientos, se intenta en 1979 la Contraofensiva impulsada por la organización Montoneros, suicida operación político-militar que más alla del análisis y valoración aparte que merece, manifiesta que en los resquicios de lo instaurado por el poder político se perciben posibilidades reales o delirantes -como es el caso mencionado- de resistencia y oposición(148). La ebullición que denota el estilo arltiano (y el deseo de que esa ebullición vuelva a ocurrir en un presente de derrota) remite a eso otro que no se puede decir, que en gran medida no se sabe, pero que está cifrado en la caracterización políticocultural.

En esta misma línea, la imagen que describe la lengua del estilo arltiano como una «...marea de jergas y de voces...» (pág. 169), que es la propuesta para un lenguaje plural profundamente político y antiautoritario para desarrollar de allí en más, se vuelve en sí misma, en tanto metáfora, manifestación rotunda de la represión: no son sólo las voces vivas las que debe rescatar esa marea, sino también -y muy en especiallas voces de los cuerpos desaparecidos. Ellas deben encontrar algún lenguaje que las nombre en medio del Horror. Todas esas voces han muerto ahogadas por las infames y numerosas tecnologías de la tortura y el asesinato, y muchas además han sido arrojadas al Río de la Plata o a otros espejos turbios del interior del país. La imagen de la «marea» como imagen de la lengua implica en esos contextos una alusión de vastos alcances, alusión que expresa la necesidad de recuperar a las víctimas del Holocausto. (149)

Así lo que comienza como literario termina como político en Respiración artificial, en particular cuando entra en juego el legado arltiano. Por esto nos ha interesado el rastreo de los textos piglianos previos más significativos sobre Arlt. Ellos siempre han interrogado sobre lo político de su lenguaje ficcional. Y a su vez funcionan como citas transformadas en la reivindicación de Renzi, junto a alusiones a la crítica existente sobre Arlt: «...al menos los críticos dicen que es ilegible: no lo pueden leer, desde su código no lo pueden leer. El estilo de Arlt, dijo Renzi, es lo reprimido de la literatura argentina...» (pág. 167) Como ocurre en toda la novela, no se deja de preguntar cómo narrar, cómo leer, cómo escribir. Pero, precisamente, a la hora de proponer un programa de escritura, es el lenguaje de Arlt el que sirve como modelo para esa escritura a realizar que proclama la novela: un lenguaje de esas características es el que mejor puede hablar de lo reprimido en ese momento.

Según Kathleen Newman «...como Roberto Arlt, Ricardo Piglia escribió una novela durante la dictadura militar que trata sobre la historia, la revolución y la represión política... Aunque la violencia nunca se menciona directamente, el libro se centra en aquello que no puede decirse, o sea en ciertas verdades históricas y políticas y en la cuestión de cómo narrar

los hechos reales... al denunciar las desapariciones y torturas que ocasionó el golpe militar, se trata, definitivamente, de una novela que tiene la 'violencia de un cross a la mandíbula'»(150). Newman analiza pasajes donde leemos esas denuncias implícitas y en particular repara en los numerosos muertos y desaparecidos sugeridos por el relato, subrayando lo significativo de la carta de Echevarne Angélica Inés, donde se describe la escena de un cuerpo torturado (págs. 98-100). Lo que Arlt buscaba provocar con su literatura adquiere vigencia en esta novela escrita durante el Proceso de Reorganización Nacional, que llega a un gran despliegue de estrategias textuales alusivas para narrar lo que sucede en la sociedad.

Varios tópicos arltianos son tematizados en esta novela de Piglia en un nivel más visible: las cuestiones del fracaso, la traición, la delación, la verdad a descifrar en las mujeres, en los ambientes populares y en los ambientes prostibularios. Y por supuesto la discusión sobre la historia política del siglo veinte, en particular las historias de otros genocidios y de otros proyectos de dominación política(151). Pero esto pertenece a aquello que Respiración artificial incorpora temática y estilísticamente en su propia dinámica textual. Lo otro, lo arltiano programático, se vuelve sobre el mismo texto, pero a la vez queda pendiente, como un desafío que desde la literatura se lanza hacia una sociedad que está comenzando a buscar los caminos de su recomposición.

^{146.} Horacio Verbitsky: Rodolfo Walsh y la prensa clandestina. Buenos Aires. La Urraca, 1985.

^{147.} Ver Martin Andersen: Op. Cit., pág. 296 y ss.

^{148.} Richard Gillespie: Soldados de Perón. Los Montoneros. Bs. As., Grijalbo, 1987. Pág. 317 y ss.

^{149.} Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires, EUDEBA, 1984.

^{150.} Kathleen Newman: La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina. Buenos Aires, Catálogos, 1992.

^{151.} José Amícola: Astrología y fascismo en Roberto Arlt. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1994. La elaboración literaria que Arlt realiza de la violenta política de su tiempo —en particular del fascismo—, sin dudas se conecta con la reflexión que en la novela de Piglia se desarrola respecto a Hitler y el nazismo.

Graciela Montaldo dice que «Nuestra década del Ochenta cristalizó en Respiración artificial de Ricardo Piglia una versión maniquea de la cultura argentina en la cual la disputa entre la modernidad de Arlt y la inclinación hacia una tradición premoderna en Borges, resolvía nuestras tensiones culturales»(152). La crítica de Montaldo mira desde los noventa hacia aquella oposición, sumando elementos de nuestra historia cultural que complejizan y relativizan por cierto la dicotomía de aquella novela. Nos preguntamos si esto último sería posible si cuestiones como aquellas no hubieran emergido de alguna forma como lo hicieron en su momento. Y si la forma literario-cultural en que emergieron no fue producto ella misma de poner de manifiesto lo reprimido, de decir lo prohibido, lo censurado, lo callado, lo que no se podía decir pero se debía decir en un momento histórico de nuestra cultura que todavía no hemos terminado de evaluar. O que recién comenzamos a evaluar en sus verdaderas dimensiones. Confrontar Borges/Arlt no es sólo pensar qué ayudó a constituir nuestra literatura, sino también interrogar de algún modo cómo se ha conformado nuestra contradictoria y trágica modernidad, con sus caras/documentos de civilización/barbarie. Por ello se suman a la discusión de Respiración artificial Sarmiento, Alberdi, Lugones, Macedonio... nombres de un mínimo consenso para interrogar el pasado en una tierra devastada, donde había que empezar a construir entonces, en 1980, un difícil futuro, éste, nuestro presente.(153)

Cola de Lagartija: La Novela como Encrucijada

Por Silvia Kurlat

La sexualidad opera en primer plano en Cola de lagartija (1983), la novela de Luisa Valenzuela, pero no como un objeto capaz de operar independientemente dentro de la misma, sino como un espacio donde es posible acumular los semas sobre los cuales el texto no puede hablar abiertamente. No sólo ésto, sino que, además, la sexualidad permite marcar el campo de la violencia política y del caos social porque opera, como lo señala Bataille, bajo la sombra de Tanathos.

La novela se articula en torno a la figura del Brujo, seudónimo con el que se conoció popularmente a López Rega, quien fuera sucesivamente Secretario de Acción Social y Ministro durante la gestión presidencial del Gral. Perón, y luego, de su viuda. La suya es la voz narradora más importante en la primera y tercera partes del texto, y es por donde se desgrana el hilo que ordena los acontecimientos en la novela.

«Por eso, cuando organicé el movimiento, lo organicé sobre tres patas; no sobre una ni sobre dos. Nosotros manejamos la acción popular a través de la línea política, y la manejamos en la línea política por el lado masculino y femenino.»

> Declaraciones del Gral Perón en Mayoría, 14 de enero, 1973

Si algo caracterizó el último gobierno peronista en Argentina (1973-1976) fue la constante presencia del caos político y de la violencia social que, como nunca antes en la historia del país, desarticuló todas las formas tradicionales de relación del poder y del campo social, y, por ello mismo, las formas discursivas generadas desde el campo cultural. La muerte del Gral. (R) Juan

Domingo Perón en julio de 1974 puso en evidencia hasta dónde esa crisis había afectado a la sociedad: desaparecida la única figura que todavía parecía regular las coordenadas de cruce y referencia de los últimos treinta años en la política nacional, la sinrazón de la violencia desborda definitivamente todo el ámbito institucional y se desbarranca en un proceso que culminaría

125

^{152.} Graciela Montaldo: De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1993.

^{153.} Fredric Jameson: Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico. Madrid, Visor, 1989.

con el golpe de estado de marzo de 1976, y se prolonga en una dictadura militar sin precedentes, por los siguientes ocho años. Es en ese espacio de cambios políticos que se originan desde la subida de Cámpora al poder hasta la caída de Isabel Perón, donde debe ubicarse Cola de lagartija (1983) de Luisa Valenzuela.

Antes de iniciar el análisis detallado de la novela, es preciso hacer algunas consideraciones de orden teórico sobre el tipo de discurso que articula el texto. En principo, una primera lectura señala la fuerte presencia de una sexualidad perversa y una narratividad cuyo sema es la violencia. Sin embargo, habría que considerar estos elementos como claves de una organización textual en donde la operación central, mucho más que mostrar un espacio social caótico, intenta reconstruir a través de la fragmentación, los hechos que parecen desvanecerse en la memoria histórica colectiva. Así, como señala Marta Morello-Frosch,

> «Narrar la historia sería entonces la función de organizar estas nuevas lecturas del pasado, esto es lo que denomino la ficción de la historia. Es esta una escritura de resistencia que se impone como meta la reconstrucción del sujeto histórico. Ubicada entre una versión oficial autorizada, texto fictivo sobre el acontecer nacional, y un contexto histórico que no refrenda dicho discurso, la ficción de resistencia intenta relacionar nuevamente ese sujeto aislado y silenciado y se ubica en espacios discursivos muy reducidos y específicos.»(154)

Es en este sentido que podría decirse que Cola de lagartija opera con un lenguaje altamente metaforizado, por una parte, y

que, por otra, las operaciones de ese lenguaje sirven para re-llenar los huecos, los vacíos, los silencios que el discurso oficial se niega a, o no logra, expresar. De ahí que ya desde las primeras líneas, el texto haga específica esta intención:

«Habría que intentar darle la palabra a ver si logramos entender algo de todo este horror. (...) - Es una historia demasiado dolorosa y reciente. Incomprensible. Incontable »(155)

Si efectivamente la Historia no puede narrarse como una secuencia lógica por ser incomprensible y por lo tanto no narrativizable, el texto deberá acudir a un metalenguaje que le permita acceder a la narratividad de lo histórico, pero desde algo así como el revés de la trama. Es cierto que la sexualidad opera en primer plano, pero no como un objeto capaz de operar independientemente dentro de la novela, sino como un espacio donde es posible acumular los semas sobre los cuales el texto no puede hablar abiertamente. No sólo ésto, sino que, además, la sexualidad permite marcar el campo de la violencia política y del caos social porque opera bajo la sombra de Tanathos. Como señalara Georges Bataille en su ya clásico trabajo Erotism: Death and Sensuality:

> «The desire to kill relates to the taboo on murder in just the same way as does the desire for sexual activity to the complex of prohibitions limiting it.»(156)

Así pues, el elemento constructivo de la novela es el intento de reconstruir la memoria histórica en el espacio alineado del caos político y social a través de un len-

guaje altamente metaforizado. Para hacer ésto, como se verá, el texto parte de dos preguntas básicas que cuestionan ese pasado.

La novela se articula en torno a la figura del Brujo, seudónimo con el que se conoció popularmente a López Rega, quien fuera sucesivamente Secretario de Acción Social y Ministro durante la gestión presidencial del Gral. Perón, y luego, de su viuda. La suya es la voz narradora más importante en la primera y tercera partes del texto, y es por donde se desgrana el hilo que ordena los acontecimientos en la novela.

Como señala Fernando Reati, el Brujo

«...está obsesionado con el poder y el uso de la violencia, la que entremezcla con la sexualidad perversa y omnívora.»(157)

Esta obsesión por el poder, sin embargo, no es exclusiva del personaje sino de todos: es objeto de deseo inalcanzable en el Garza, tema de conversación de las distintas voces de los militares, objeto contra el cual se opone Navoni a la vez que lo ejerce y lo desea, parte de la novela, etc. Lo que en realidad el texto pone en evidencia es la ferocidad de la lucha por el poder, haciendo una mostración casi grotesca de los mecanismos utilizados por los diferentes actores sociales en el período en el que se inscribe la novela. Así pues, la primera pregunta sobre la que opera el texto en este nivel es en realidad la que articula la totalidad de la estructura textual: ¿quiénes y cómo luchan por el poder?

Evidentemente, el Brujo es quien concentra el grado máximo de poder dentro de la novela. El suyo es un poder que existe por encima de las instituciones y más allá de las coyunturas históricas específicas:

«Oficialmente nadie puede encontrarme, ni los gendarmes, ni la policía de mi país, a pesar de que una vez fueron mis colegas y conocen mis mañas, ni Interpol ni la CIA ni el FBI ni la KGB ni ninguna de esas siglas que fueron especialmente creadas para no encontrarme.» (pág. 17)

Al convertirse en una figura con rasgos casi totalitarios en el texto, concentra sobre sí al menos dos claves en donde se pueden re-conocer las marcas del discurso oficial del último período del peronismo: por una parte, la concentración del poder alrededor de las figuras claves de la derecha fascista del movimiento peronista y, por otra, el surgimiento de las formas de accionar político al margen de la ley en la sociedad. En este sentido, es importante señalar que, para toda la generación que inicia su producción literaria en la década del setenta

«... los personajes de las novelas funcionan así como el locus de una dialéctica cuyo proceso queda manifestado y a menudo excedido en lo práctico.»(158)

En efecto, la función de la voz del Brujo dentro del texto opera como un espacio de cruce entre todo discurso oficial en el poder y el discurso específico del peronismo de los años setenta visto, de más está decirlo, a través de las consecuencias que produjo. En este sentido, la voz del Brujo es altamente consciente de su función:

«El vaivén para quienes como yo hacen la historia, por dentro y por fuera, viviéndola y narrándola, justificándola y/o modificándola. Quienes como yo detentan el poder -jy son tan pocos!- son los únicos que pueden permitirse este inapreciable lujo: hacer realidad los sueños o pasar con toda impunidad del dicho al hecho.» (págs. 119-20)

^{154.} Marta Morello-Frosch: «La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente», en Daniel Balderston (ed.): The Historical novel in Latin America, Ed. Hispamérica, Gaithersburg, MD, 1986, pág. 201.

^{155.} Luisa Valenzuela: Cola de lagartija, Ed. Bruguera, Bs. As. 1983, pág. 7.

^{156.} Georges Bataille: Erotism: Death and Sensuality, City Lights Books, San Francisco, 1986, pág 72.

^{157.} Fernando Reati: Nombrar lo Innombrable, Legasa Ed., Bs. As. 1992, pág. 224.

^{158.} Marta Morello-Frosch, en el artículo ya citado, pág. 207.

Al poner de manifiesto la relación de la voz narradora con el espacio histórico, todas las lecturas posibles deberán confluir sobre ese punto: es la clave de la metáfora sexual, explica el sistema de referencias y permite distinguir la función de las otras voces dentro del relato. El Brujo se convierte en una metáfora sobre el poder, pero, y sobre todo, es él mismo, en tanto que personaje, clave de las entradas históricas. En este sentido, sus tres testículos, más allá de la marca de una masculinidad hipertrofiada(159), remiten tanto al discurso ideológico del peronismo («ni yankees ni marxistas, peronistas», «San Martín, Rosas, Perón», «Evita, Perón, Isabel», etc.) como a las marcas patriarcales del discurso autoritario. Es por ello que, en tanto que figura andrógina, el Brujo representa un punto culminante en la creación de la figura autoritaria: no hay más otredad que la propia, espejada sobre sí misma, anulando toda posibilidad de ser de los otros. En ésto, coincido con Fernando Reati en que

«A través de la sexualidad andrógina se logra reducir la variedad política a una uniformidad estática, a una univocidad estática que suprime la disidencia...» (pág. 227)

Sin embargo, lo que Reati no llega a ver es la profunda voluntad de perpetuarse a través de la reproducción con que el discurso autoritario intenta legitimarse dentro de la historia, y los constantes fracasos a los que se enfrenta. Es ésta precisamente la voluntad del texto expresada a través de la narradora en la segunda parte (ver más adelante). La búsqueda del hijo engendra-

do en su propio ser en el final de la novela («Padre, madre e hijo soy, y esta pasividad en la que me encuentro no es tal (...) yo que crece y yo mi propio ser, mi englobamiento.» -pág. 297-) es complementaria de los actos rituales de canibalismo que el Brujo ejerce devorando a sus propios hijos recién nacidos en el principio del texto. Ambos actos muestran cómo las conductas autoritarias deben operar al margen de la ley (social, institucional, religiosa, etc.) y son, además, ejemplos de la incapacidad de continuidad de los sistemas que promueve el discurso del Brujo. Que Estrella sea su hermana no hace sino acentuar esta característica: remite a la detentación del poder dentro de un sistema cerrado en donde sólo participan iguales(160), y es por eso mismo que se convierte en un sistema de reproducción estéril. La no continuidad del discurso autoritario del Brujo se hace presente en todos los niveles de relación que el personaje va trazando a través del texto. En primer lugar, y en forma más evidente, en su relación con el Garza tanto por su condición de eunuco, como por la homosexualidad que vuelve a semantizar el problema de la esterilidad de la relación entre iguales. Pero también en la relación con las mujeres con que el Brujo se cruza, ésto parece repetirse cada vez con más intensidad. La primera de esas mujeres es Seisdedos, sobre cuyo cuerpo infantil explora la femeneidad todavía no desarrollada, y que es por ende, todavía, cuerpo andrógino. La segunda es la Intrusa, esposa del Generalís, de quien el propio narrador dice:

«Una mujer débil, ésa, que se dejaba aplastar por los hechos (...) Sacudí un poco a la Intrusa para hacerla reaccionar y decidí en ese mismo instante convertirla en mi aliada.» (pág. 116)

Como la Machi, la viuda se convertirá en un mero instrumento del Brujo para acceder a un nuevo círculo de poder, garantizado, no por la relación de iguales (de alianza por mutuo consentimiento) sino por su uso. También aquí la relación es yerma: Machi será devorada en un ritual orgiástico, la Intrusa será hecha a un lado una vez consolidado el poder del Brujo y de los militares. La última de las mujeres con quien el Brujo establece una relación (y aquí sí, puede afirmarse que tal vez ésta sea la única que pueda entenderse así dentro del texto) es la Muerta(161). El cuerpo muerto de Evita se convierte en un objeto de deseo necrofílico por parte del narrador. Este deseo nunca es satisfecho dentro del relato porque oculta un segundo deseo que tampoco puede satisfacerse en la novela: la posesión del cuerpo vivo de la Nación(162). Poseer a Evita es poseer la Patria, porque a través de ella se puede acceder al dominio sobre el Pueblo, al menos, como categoría abstracta. En este sentido, es sobre ese cuerpo muerto que aparece el primer enfrentamiento discursivo dentro del texto. Porque así como el Brujo establece una relación necrofilica con la Muerta, los Pueblistas (una de las principales voces-otras de la novela) establecen una relación simétrica, mistificada, con la Santa. La Muerta se convierte así en un signo vaciado de significado, del cual, tanto el

Brujo como sus enemigos intentan apropiarse para acceder a nuevas formas de poder. El enfrentamiento entre unos y otros se vuelve complejo en varios niveles. En primer lugar, porque quien efectivamente tiene el cuerpo de la Muerta es el Brujo. pero es un cuerpo vacío de significado y por lo tanto distorsionado (le hace colocar un dedo índice falso), ilegítimo. A su vez, los Pueblistas tienen el significado, pero no tienen el cuerpo, por lo tanto ese significado es una pura abstracción inoperante, y por eso mismo, también distorsionada. Desde esta perspectiva el texto muestra el hiato que existe entre quienes detentan el poder y quienes se lo han entregado. En un segundo nivel, tanto el deseo necrofílico como el místico coinciden en el espacio de la muerte: se desea la muerte, y ese deseo atrae sobre sí mismo la violencia. En el caso de la novela, el signo y significante distorsionados que se concentran en la figura de la Muerta hacen explícitos los enfrentamientos dentro mismo del peronismo en su última etapa. En este sentido, la violación de los tabúes relacionados con la muerte muestra, en un tercer nivel de lectura, la ineficacia tanto del autoritarismo como de la violencia política. Si como dice Georges Bataille,

> «Death and reproduction are as diametrically opposed as negation and affirmation». (163)

la novela refuerza en este nivel la esterilidad de toda voz autoritaria o dependiente de formas autoritarias.

^{159.} La importancia de lo masculino dentro del discurso fascista no sólo se relaciona con un sistema patriarcal de referencia, sino también con la función racionalizadora de ese género tanto para lo social como para lo natural. La demasía se vuelve un rasgo grotesco que permite al discurso abrirse hacia nuevos niveles de interpretación.

^{160.} Existe en la literatura latinoamericana una larga tradición en cuanto a la función del incesto, especialmente dentro de la novela histórica. Durante el siglo XIX, expresa tanto la voluntad de las clases altas de impedir el ascenso de los grupos mayoritarios al control social, como la decadencia e imposibilidad de continuidad en los sectores dirigentes. Esta tradición continúa en la novela argentina del siglo XX a través de textos fundamentales como por ejemplo Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sábato.

^{161.} Es conocido que la posesión del cuerpo embalsamado de Eva Perón fue objeto de disputas durante años. Cuando finalmente su viudo lo recuperó, López Rega intentó varias veces resucitarlo o al menos, transmigrar su alma al cuerpo de Isabel (que en un momento dado agregó el apellido Duarte a su propio nombre).

^{162.} Como subtexto de esta lectura es necesario recordar que una de las características fundamentales del discurso autoritario de los sectores de derecha, tanto en los meses previos al golpe como más tarde, fue hablar del país en términos de Patria-Nación como cuerpo enfermo carcomido por el cáncer (enfermedad de la que murió Evita) del comunismo y el terrorismo internacionales.

^{163.} Georges Bataille: Erotism..., ver cita, pág. ?

Oueda todavía un último nivel de lectura que puede desprenderse de lo sexual/religioso anterior: las connotaciones ideológicas sobre las que el enfrentamiento entre el Brujo y los Pueblistas están operando. Para ello, es necesario detenerse un momento en el concepto que el peronismo tenía sobre los enfrentamientos sociales(164). Según esta concepción, la nación es siempre un cuerpo tomado por un enemigo interior que es necesario aniquilar. En este sentido, tanto la guerra como la violencia se dan un marco en que aparecen como condición previa de la apertura de un espacio político en aparente equilibrio. Así las opciones de acceso al espacio político siempre deberían darse a través de un cierto nivel de violencia transformadora: esa es la postura asumida tanto por el Brujo como por los Pueblistas. Desde la perspectiva de la ideología textual propuesta por el texto puede verse la futilidad de tal postura: uno y otros serán aniquilados por sus propias acciones. Los pueblistas morirán a manos de la represión instrumentada desde el Estado, y el Brujo se convertirá en una sombra de sí mismo:

> «Y después nada. Sólo un pálido eco repitiendo despojos,» (pág. 300)

Desde esta perspectiva, ambos discursos acaban siendo maniqueos e imploran bajo el peso de sus propias contradicciones.

Así pues, pasada casi una década de los acontecimientos que preludiaron el golpe de 1976, pasada la dictadura y la censura sobre casi diez años de historia nacional, el texto puede reflexionar desde un ámbito completamente diferenciado que, y esto ha de tenerse presente en la lectura de la novela, no hubiese sido posible en los años

setenta. La voz de la narradora en la segunda parte enfrenta al discurso del Brujo (y de alguna manera también el de Navoni) desde la distancia histórica y la experiencia personal. La narradora expresa:

"De haber trepado el brujo me quedaba sin novela. Pero qué alivio hubiera sido, qué alivio." (pág. 159)

En este sentido narrar se convierte en una operación de sigiloso rescate de voces-otras, capaces de confrontar la discursividad del Brujo por una parte, y mostrar las fisuras en el accionar de los Pueblistas (a través de la relación con Navoni), por otra. La voz autoritaria del Brujo se verá en entredicho constante ante la presencia de la narradora que será capaz de ir recortando espacios propios y socavar la discursividad oficial. Si al principio de la novela el Brujo afirma:

«...(¿dije que estoy escribiendo mi novela? Mentí. En realidad estoy componiendo un diario íntimo para que el hoy tenga lugar en todos los tiempos. Aunque estas etiquetas son despreciables; mi vida y por lo tanto mi diario constituyen una gran novela. La novela. La Biblia)» (pág. 51);

la narradora contrataca más adelante afirmando:

«¡La pucha! esta biografía se me está saliendo de madre, el brujo cobra más y más vida propia y ya no puedo tomarlo a la ligera. Los acontecimientos nacionales son demasiado graves para que una se ponga a escribir rituales mágicos.» (pág. 199)

El primer nivel del enfrentamiento discursivo es claro: discurso monológico frente a discurso polifónico. Pero también enfrentamiento de narradores por ejercer el poder dentro del texto, es decir por adueñar-

se de la historia, y por lo tanto de la Historia. Aceptar la operación de lectura propuesta por el Brujo implica una lectura parcializada de la realidad y sometida a una verdad única capaz de cubrir todos los acontecimientos del texto. La irrupción de la voz de la narradora que reflexiona sobre su propio quehacer literario, pone en tela de juicio el valor de la verdad que el texto establece, pone en entredicho la voz de los otros narradores y, en consecuencia. también ataca las bases de lo que se entiende por Historia. Donde el discurso autoritario impone la presencia de un Yo individualista cuya discursividad se basa en una metaforización desconcertante de lo real, la voz de la narradora provee un contradiscurso cargado con los semas de valores colectivos y la politización de la esfera privada, a través de la presencia de un nosotros que marca la presencia de Navoni (en su papel de amante y compañero de lucha), como la complicidad del lector para la interpretación de signos y claves. En el texto total de la novela, ambas voces coexisten creando un espacio donde se reflexiona sobre el pasado sin excluir ninguna de las voces que contribuyen a crearlo. Dice la narradora:

«Y yo desde esta forma tan pasiva de la acción que es la escritura, quisiera detener-le la mano, acabar con su influencia accediendo quizás a la total pasividad, al silencio. Detener el horror evitando nombrarlo, de eso se trataría (...) creí que era necesario mantener viva la memoria como arma de defensa y de esclarecimiento. Ahora me temo todo lo contrario, temo que el nombrar genere.» (pág. 245)

Cada forma de discursividad entraña sus propios riesgos, pero esos riesgos son plenamente asumidos por esa yo que cede constantemente la palabra a los otros, sólo para que ellos mismos se enreden en sus propios errores.

En el enfrentamiento entre los discursos del Brujo y la narradora aparece un segundo nivel de lectura, por donde se vuelve a reforzar qué tipo de discursividad el texto promueve: si todo intento de relación con el otro parece abortada o inutilizada en la figura del Brujo, por contraste, todas las relaciones de la narradora con los otros son siempre productivas de un modo u otro. La narradora no sólo es capaz de dejar hablar al Brujo dentro de su propio texto, sino que permite el ingreso a la novela de una pluralidad de voces que el discurso autoritario no reconoce. Aparecen relaciones amorosas, de amistad, familiares, etc. El espacio de lo privado invade la discursividad ofreciendo una alternativa posible al espacio cancelado de lo público. Como señala Marta Morello-Frosch en el artículo va mencionado:

«... los narradores quieren así narrar historias para mediatizar una experiencia social que el discurso oficial ha silenciado y que la autoridad presenta como una superficie tersa sin escisiones.» (pág. 203)

Lo personal permite mostrar los quiebres del discurso oficial, los espacios que se le escapan al autoritarismo, y sobre todo, permite individualizar la experiencia colectiva sin anularla. De ahí que la fragmentación sea tanto una operación de re-constitución del discurso oficial como un espacio de recomposición de sujetos sociales escindidos. En este sentido, los valores expresados por la narradora muestran un alto grado de resistencia al discurso oficial: solidaridad, compañerismo, lealtad, etc.

Así pues, este es el espacio narrativo que enmarca la segunda pregunta que el texto genera: ¿qué se metaforiza de la experiencia histórica? Es innegable que el texto renuncia a las formas de interpretación realista de la Historia, asumiendo estrategias muy complejas de codificación de lo real

^{164.} En este análisis se han seguido las puntualizaciones de León Rozitchner en: «Exilio, guerra, democracia: una secuencia ejemplar», en Saúl Sosnowski (comp.): Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino, EUDEBA, Bs. As., 1988

especialmente, a través de la sexualidad en donde se enfrentan binomios como esterilidad/ reproducción, androginia/ heterosexualidad, etc. Si en efecto, como dice Rulitos la historia del Brujo es «incontable», el discurso de ficción necesita crear nuevos referentes para poder decir. En este sentido, es interesante destacar que, quien ejerce ese poder dentro del texto es una mujer, una narradora, cuya presencia es en sí misma atentatoria contra todo discurso donde lo verdadero pasa siempre por un discurso masculino, racionalizado, patriarcal. Es la narradora y no Navoni o los Pueblistas, quien es capaz de re-crear un nuevo sistema de referencias que permite la relectura de la historia desde los márgenes de la pequeña, cotidiana, experiencia personal. De ahí la ceremonia en la cual Rulitos se deshace de Eshú, el último elemento masculino con el que carga su voz. Todas las elecciones son posibles desde ahí. La voz narrativa no pretende, como en el caso del Brujo, ser totalizante o ideologizante. sino simplemente hacer una mostración de la experiencia histórica vista a través de lo personal. De allí que las elecciones sobre lo que se metaforiza de la experiencia histórica no estén cargadas de una voluntad ejemplarizadora (típica del discurso autoritario) sino más bien, de un pluralismo que permea aún las voces más destructivas de la experiencia histórica. La voz femenina es entonces la que permite la apertura dentro del discurso, y por lo tanto la continuidad de los espacios narrativos. Si la función de la voz y la androginia del Brujo es cerrar todo espacio de expresión y disenso, la función de la voz de la narradora es cuestionar de manera creativa, tanto la Historia como los mitos políticos que ésta genera. Por eso, lo que se metaforiza de la historia es, precisamente, la voluntad discursiva: lo que la narradora pondrá en evidencia son las relaciones del discurso oficial con el otro, la oposición entre actores sociales enfrentados en las luchas por el poder, ciegos y sordos a todo aquello que no sean sus propias obsesiones.

DOSSIER (1)

El presente dossier fue preparado especialmente para TRAMAS... por Clara P. Klimovsky, Claudio F. Díaz y Candelaría de Olmos.

La historia, por ejemplo, fue una forma de pensar el presente y hablar sobre él. Nos habituamos a dar rodeos, a alargar el camino recorriendo el siglo XIX. La historia fue una de las maneras en que pensamos la política: una historia donde los intelectuales del pasado eran figuras anteriores de un destino que nos seguía involucrando, metáforas para pensar nuestros errores y repasar nuestros proyectos.

[Beatriz Sarlo]

Según Friedrich Nietzsche⁽³⁾ el estudio de la historia sirve sólo en la medida en que beneficia la vida. Pero, ¿hasta qué punto la vida necesita de la historia?

Mientras los animales viven «ahistóricamente», sin consciencia alguna del fluir del tiempo -olvidando permanentemente lo pasado, viviendo «en» presente-, el ser humano vive «aplastado» por el peso de la historia porque no puede dejar de ver el pasado. Sin embargo la capacidad de olvidar es necesaria para alcanzar la felicidad, la vida no es posible sin el olvido. Esta dosis de «ahistoricidad» es la atmósfera que puede crear vida y destruirla a la vez; es la que permite gozar de lo inmenso y lo pequeño. La alegría, la buena consciencia, el creer en el futuro, los actos gozosos dependen, en lo individual como en lo colectivo, de la existencia de una línea que divide lo visible y claro de lo vago e inconsistente; debemos reconocer el momento propicio para olvidar tanto como para recordar, e instintivamente ver cuándo es necesario sentir históricamente y cuándo ahistóricamente.

Una pregunta se repite constantemente en nuestras discusiones: ¿para qué buscar en la historia el material para una novela o un cuento? ¿De qué se escribe cuando se escribe sobre la Revolución de Mayo, por ejemplo? A su vez, estas preguntas nos generan una serie de problemas acerca de los modos en que se relacionan la historia, lo real, el saber y la ficción.

Por un lado nos encontramos con los problemas relativos al vínculo entre la Historia y lo real. Hasta no hace demasiado tiempo parecía existir una suerte de consenso en cuanto a que esta relación era directa: la historiografía podía dar cuenta de lo real mediante el relato objetivo de los hechos desnudos. Pero, en los últimos decenios la historiografía misma se ha encargado de poner en duda este acuerdo denunciando la «ilusión referencial» y generando otros modos de hacer historia. La pregunta por el contenido de la historia perdió fuerza

^{2.} Nietzsche, Friedrich: The Use and Abuse of History. New York, The Liberal Arts Press, Inc., 1957.

lismo mágico sino manifestaciones de esta ruptura de la cual hablábamos hace un instante.

Quedó claro, entonces, que lo real resultaba no ser tan sólido como los realistas pretendían, y lo único persistente era sólo lenguaje, y/o escritura. Pero, para complicar más las cosas, cabe preguntarse si ciertamente lo real se convirtió en una suerte de gelatina, o más bien se volvió evidente que lo gelatinoso, en todo caso, son las evaluaciones de lo real. Y entraríamos entonces en el resbaladizo campo de la verdad.

Por último, y para tocar terreno conocido, quedan los problemas que plantea el vínculo entre la ficción y la Historia. Luego de las consideraciones anteriores, parece evidente que eso que los escritores llaman «La historia», y que en términos generales se reduce a los «grandes hechos» y personajes políticos, pertenece más al plano de «Lo Imaginario» -en el sentido propuesto por Cornelius Castoriadis- que al de lo real. Estos hechos y personajes, en definitiva, son construidos sobre relatos, sobre mitos, y sobre mitos acerca de los relatos; así San Martín se parece extrañamente a Alfredo Alcón, Lisandro de La Torre a Pepe Soriano y Sarmiento al busto del patio de la escuela.

La literatura argentina, desde la década del ochenta recurre con frecuencia a esos relatos. Pero, ¿qué se recupera de estos relatos y mitos ¿Para qué recuperarlos en estos años? ¿Qué operaciones estaban realizando Ricardo Piglia, Juan José Saer, Andrés Rivera, Carlos Dámaso Martínez o Rodrigo Fresán cuando escribieron sus novelas sobre temas o personajes «históricos»?

La aseveración de Beatriz Sarlo, que utilizamos como epígrafe, intentaba dar cuenta de lo sucedido entre los intelectuales argentinos durante los años del Proceso; sin embargo, conserva plena vigencia. Muchos escritores se corrieron al siglo XIX, o inclusive más atrás, a las numerosas instancias «fundacionales» —la Revolución de Mayo, la década del ochenta, las primeras décadas del XX— para poder pensar el presente. Otros no necesitaron irse tan lejos, se quedaron en el Proceso recién «terminado», en la guerra de Malvinas y en los treinta mil desaparecidos, también para pensar el presente, pero desde otra perspectiva.

Nietzsche sostiene que el ser humano es tal en la medida en que puede usar el pasado para el presente, y llama «hombre histórico» a aquel cuya visión del pasado lo conduce al futuro, lo alienta a perseverar en la vida y le da esperanzas en la justicia por venir. Este «hombre histórico» cree que el significado de la existencia será más claro en el curso de su evolución, mira hacia atrás sólo para comprender el presente y estimular su anhelo por el futuro. El ser humano debe interrogar el pasado sin remordimientos, juzgarlo y condenarlo, en la medida en que la injusticia de algo se haga obvia; debe tener la fuerza para romper el pasado, pero también para aplicarlo para vivir. En este sentido es que el estudio, o el uso de la historia está al servicio de la vida. Queda por preguntarnos cuál es nuestro anhelo para el futuro.

De todas estas problemáticas, de las cuales no hemos pretendido otra cosa que dar cuenta de su existencia, se ocupan las entrevistas y los textos que forman este dossier. La entrevista con Saul Sosnowski gira en torno a la reflexión necesaria sobre los negros años de la última dictadura militar en Argentina y la actitud de los intelectuales aun a veinte años del golpe de estado. Fermín Rodríguez se pregunta acerca de los procesos de creación de identidad nacional que se generaron a partir de la «experiencia rockera» argentina, y sobre los vínculos de la primera a partir de la politización de la segunda. Laura Estrin y Oscar Blanco trabajan con la relación entre Historia y Literatura, pero no desde los vínculos de la ficción y los hechos, sino desde la historia literaria y la construcción de posibles tradiciones dentro de la misma. Y, por último, desde objetos y perspectivas claramente distintas, las entrevistas con Beatriz Sarlo y Noemí Goldman se ocupan, ahora sí, de la relación entre Literatura, Ficción e Historia.

Prohibirle a la Gente que Olvide Entrevista con Saul Sosnowski

Por Clara P. Klimovsky

Es frecuente que cuando se habla de cómo la ficción se apropia de la historia se piense en hechos distantes en el tiempo y no en acontecimientos más o menos recientes. Por ejemplo, entre los narradores argentinos, estamos acostumbrados a que escritores como Andrés Rivera, Juan José Saer, Abel Posse o Guillermo Belgrano Rawson, entre otros, tomen episodios o personajes del siglo XIX; pero no encontramos muy a menudo narraciones en las cuales la temática o los personajes pertenezcan a los últimos quince o veinte años de la historia argentina. Hace muy poco tiempo han comenzado a aparecer textos en los que se «habla» de los años del Proceso, de la guerra de Malvinas, e incluso de los años anteriores al último golpe de estado.

Pero, para qué la ficción, o cualquier otra manifestación artística, utiliza los hechos del pasado como material sobre el cual construirse. Qué sentido tiene, incluso más allá de la ficción, para una cultura regresar a los hechos del pasado.

Teniendo en cuenta esta suerte de marco de referencia, conversamos con el Doctor Saul Sosnowski, Director del Departamento de Español y Portugués y del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Maryland (College Park), acerca de su labor como planificador y organizador de uno de los proyectos que intentaron impedir que, llevados por la euforia de la recuperación de la democracia, se borraran del pasado los hechos más tenebrosos de la historia argentina.

En diciembre de 1984, con la consigna «Argentina: represión y reconstrucción de una cultura», reunió en el Campus de College Park a un grupo de intelectuales argentinos para pensar acerca de lo que había sucedido durante los años de la dictadura. Este encuentro tuvo una segunda parte, que se desarrolló en el Centro Cultural San Martín de la ciudad de Buenos Aires en agosto de 1986.

-¿Cómo surgió la idea de organizar estos encuentros para reflexionar acerca de Argentina?

-Yo me fui del país en 1964, es decir, no tuve ninguna militancia ni política ni partidaria en Argentina antes de la dictadura, no soy un exiliado, simplemente por motivos personales, en un momento de mi vida decidí irme del país. Me interesa particularmente que esto quede claro. Yo no me fui de Argentina como exiliado.

-: Por qué te interesa aclarar esto?

-Porque el exilio es una marca muy poderosa. En términos técnicos sí, en el momento que uno se va de su país es un exiliado. Pero el exilio en Argentina, como en el resto de los países que pasaron dictaduras, es una marca ideológica, una marca política y es una marca que implica los resultados de una militancia. o la incomodidad de vivir en un régimen con el cual uno está en total desacuerdo. Creo necesario señalar que quienes han sido exiliados, que me merecen un respeto muy especial, no deben ser confundidos con quienes nos fuimos porque en algún momento se nos ocurrió ver qué pasaba en otra parte.

-Entonces...

-Te decía, en 1977 quise volver de visita a Argentina, pero mis padres me recomendaron que no lo hiciera. Muchos conocidos, muchos amigos habían desaparecido, por ejemplo Haroldo Conti a quien había entrevistado para Hispamérica, y tenían mi nombre y mi dirección en sus libretas personales. En una época de tanta incertidumbre, era verdaderamente peligroso. En diciembre de 1983 regresé a Buenos Aires, en plena euforia por la recuperación de la democracia. Las paredes estaban llenas de pintadas y afiches de proclamas electorales, de fotos de candidatos, etc., pero por debajo de estos afiches se podía ver el dibujo de siluetas y ciertas fechas muy precisas e inequívocas, o se podía leer el reclamo de «aparición con vida» y de «juicio y castigo a los culpables». Fue en esta ocasión y frente a este panorama que se me ocurrió plantearles a un grupo de escritores la necesidad de organizar una especie de foro público donde hablar acerca de lo ocurrido con la cultura en los años del Proceso y, a la vez, diseñar proyectos desde los inicios de la democracia con vistas al futuro.

-: Cuál fue la respuesta?

-Me encontré con dos tipos de respuestas. Por un lado, algunos me planteaban necesidades más urgentes, me decían que estaban en otra; y por el otro, me decían que no se sentarían en la misma mesa con quienes se habían enfrentado ya sea de palabra o en las acciones, con quienes no estaban en su misma línea.

-¿Cuál era esa «otra» en la que decían estar?

-A grandes rasgos, se trataba de gente que, en esos momentos tan recientes del retorno a la democracia, consideraba que había otras prioridades. Ellos mismos estaban preocupados por otras prioridades.

-¿Cómo por ejemplo?

-Acomodamiento político, sus propios movimientos estratégicos para ubicarse en un escenario que era bastante propicio para aquellos que desde múltiples perspectivas, pero no desde el peronismo habían apoyado la redemocratización; y una apertura de juego que ofrecía el gobierno de Alfonsín que no habían visto jamás por razones de edad y de historia. Entonces digamos, un debate que pudiera estar centrado exclusivamente en el aspecto cultural no era mayormente de su interés. ¿Cuánto pesaba este argumento frente al otro? Es decir, ¿cuál de los dos era el argumento rector? No lo sé.

-Supongo que estas respuestas, si bien comprensibles, deben haber sonado algo paralizantes.

-Sí claro. Pero no podía abandonar el proyecto, entonces se me ocurrió trasladarlo al exterior. No podía aceptar que mientras se multiplicaban los discursos sobre el retorno de un sistema y un espíritu democrático, persistiera tal cerrazón para el diálogo. Había que recuperar la capacidad para hacerlo y también para el disenso. Pensé que fuera del ámbito del país podría establecerse algún tipo de diálogo, en Maryland iban a tener que escucharse y dialogar.

-: No resultaba muy arriesgado el reunir a gente que no se mostraba predispuesta siquiera a sentarse «en la misma mesa»? Para usar tus propias palabras.

-Sí, claro que lo era. Y el clima fue muy tenso desde el comienzo. Te diría que incluso desde antes de haber empezado la reunión la gente mostró las aristas. Yo no podía medir la intensidad de las tensiones, el grado de violencia digamos, que podía desencadenar un encuentro de esta naturaleza, pero se imponía la necesidad de realizarlo. En el momento de invitar a quienes participarían en la reunión, que por razones económicas había concebido como una especie de taller, decidí que excepto gente de las fuerzas armadas, debían estar representados todos los sectores de la intelectualidad argentina. Así fue como hubo gente declaradamente de izquierda, peronistas, radicales, gente de derecha, e incluso gente sin una clara filiación política.

Había gente que se había quedado en el país y quienes eran exiliados y éste sólo era uno de los temas por los cuales se planteaban enfrentamientos muy duros.(4)

-Teniendo en cuenta este marco de tensiones, ¿cuál fue la actitud de los participantes?

-Hubo tantas actitudes como participantes. En general, predominó la referencia a la historia personal, las sesiones tuvieron una marcada carga catártica, aunque en principio se impuso una fuerte actitud de «saldar cuentas». Es decir, hubo quienes levantaron el dedo en actitud admonitoria v hecharon culpas, pero también hubo quienes hicieron una especie de limpieza personal haciéndose cargo de las responsabilidades propias, otros que intentaron justificarse y otros insistieron en privilegiar el futuro frente al pasado. Costó mucho esfuerzo superar la instancia del «reclamo», pero se pudo y eso permitió que se realizara el segundo encuentro.

-Pero por qué la insistencia, por qué, más bien para qué era necesario reflexionar sobre esos años.

-Era necesario hablar sobre ese horror para comprender cómo habíamos llegado hasta ese punto. Tal vez por aquello de que un pueblo que olvida su pasado repite sus errores, y nosotros no podíamos, ni podemos permitirnos semejante error de nuevo. Porque venía una generación de chicos que habían sido educados durante la dictadura militar y habían pasado por una experiencia frente a la cual no todos tenían el mismo grado de conocimiento y mucho menos de conciencia. Había que empezar a reflexionar sobre los años del horror para poder seguir adelante, para

141

En la primera reunión realizada los días 2, 3 y 4 de diciembre de 1984, en Campus de la Universidad de Maryland (College Park) participaron las siguientes personas: Hipólito Solari Yrigoyen, Tulio Halperín Donghi, Mónica Peralta Ramos, José Pablo Feinmann, Beatriz Sarlo, Luis Gregorich, Juan Carlos Martini, Noé Jutrik, Jorge Lafforgue, León Rozitchner, Tomás Eloy Martínez, Liliana Heker, Osvaldo Bayer y Santiago Kovadloff.

poder concebir nuevos proyectos, por ejemplo para recuperar espacios de participación que habían sido destruidos por la dictadura.

-Si bien la primera reunión duró tan solo tres días, ¿hubo algún cambio de actitud a lo largo del encuentro? Esa actitud tensa y violenta ¿pudo romperse?

-Hubo posibilidad de diálogo. Para empezar tuvieron que escucharse el uno al otro. Eso va de por sí es mucho. Si dijera que la gente se fue transformada por esta experiencia, sería un poco presumido, pero no lo sería decir que esto dejó una huella. De hecho, durante muchos años se habló de esta reunión como de una reunión que marcó algo. Eso sí lo sabemos porque lo escuchamos...

-Y de hecho porque pudieron hacer una segunda parte. Si no hubiese marcado una huella, si no hubiese abierto alguna puerta no se hubiese podido hacer la otra.

-Exacto. Lo que era notable y hasta un cierto punto un tanto penoso, era que fuese necesario salir primero para poder pensar sobre el propio país.

-: Por qué penoso?

-Porque uno quiere creer que sería ideal poder hacerlo en su propia casa. En esos momentos empezó como una reunión que creíamos que iba a ser un tanto ácida, pero que esencialmente se iba a manejar como una reunión en cierto sentido académica. Lo cual no podía ser, no lo fue, ni debió serlo y me alegro de que no lo haya sido. Porque se trató no solamente de exponer testimonio o balances o análisis de la situación, se trataba básicamente de enfrentarse, literalmente, cara a cara y decir «esto es lo que hice, esto es lo que se hizo y esto es lo que no».

—Una especie de balance individual?

-Yo creo que lo tuvieron que hacer, varios lo tuvieron que hacer. Otros pudieron refugiarse en la distancia. En Argentina se vivieron situaciones límite y hubo gente que reaccionó de diferentes maneras. Es decir, hubo quienes se bañaron en democracia, no es necesario citar nombres porque los vemos periódicamente, y hubo quienes con mucha convicción se replantearon una serie de interrogantes sobre sus propias posiciones políticas, sobre su propia ideología y estuvieron haciendo balances. Nadie puede ser el mismo antes y después de la dictadura que tuvo la Argentina y de lo que se trataba también era de hablar de eso.

-¿De qué hablaron en la segunda reunión?

-La segunda fue diferente porque se realizó en Buenos Aires, donde uno está hablando ante su propio público. Estas ya no eran reuniones relativamente cerradas, eran en el Centro Cultural San Martín. Lo interesante es que, nuevamente, no fue una iniciativa que surgió solamente de la Argentina, sino que nosotros la armamos en Buenos Aires con la cooperación del San Martín: prestaron el espacio y pusieron una persona muy capaz a trabajar con nosotros en la organización, pero era el «Maryland II».

—Si la preocupación que te llevó a organizar el primer encuentro era la necesidad de pensar sobre lo que había sucedido con la cultura en Argentina durante los años del Proceso, cuál era el objetivo de volver a juntarse dos años más tarde, ya sí en Buenos Aires, ¿para pensar qué?

-Primero, no se deja de pensar en todo esto por el hecho de haberlo enunciado una vez. Creo que si alguien ya dejó de pensar en eso, aun después de veinte años, se está cometiendo un grave error.

La dictadura no es un tema al que debamos decirle basta, el hecho de que se haya publicado el Nunca Más, que se haya llegado a hacer algunas películas sobre el tema y algunos debates, no quiere decir que le podemos poner un punto final a ese tema. Me parece muy miope pensar que podemos trabajar de esa manera. Vos sabés que vo soy un obsesionado de la memoria, pero no estoy hablando de la memoria mórbida, de la que simplemente quiere urgar en el pasado para sacar los aspectos más escabrosos, sino que vamos a seguir fallando reiteradamente una y otra vez mientras no elaboremos lo que ocurrió. Argentina no elaboró un duelo, no elaboró un análisis, por lo menos no colectivamente y eso fue cortado, en parte, por las decisiones políticas de dos presidentes que le pusieron, en efecto, punto final a algo que no debió haberlo tenido. Y la muestra de que no se terminó lo ves en las declaraciones del general Balsa, o cuando la Iglesia es obligada finalmente a pronunciarse sobre ese tema. Entonces ¿Qué buscar dos años después? Buscar que el público argentino lo oiga directamente. Por otra parte, era importante que toda esta gente hablara en Buenos Aires, pero también que se sumaran muchas otras voces que no pudieron estar en Maryland. Hubo muchos temas que no se pudieron tratar aquí: qué pasó con el ámbito científico durante la dictadura, con las comunidades psicoanalíticas y otros.

-Todo, o casi todo el material producido en ambas reuniones se recopiló en un libro llamado Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.

-Si, salió un libro, que demoró y demoró por muchas razones, en 1988. Sin embargo y lamentablemente, no se lo ve distribuido por EUDEBA, está en depósito. ¿Por qué no se aprovecharon todos estos años? No hay otro libro con esos nombres hablando de estos temas. Hay otros libros, importantes y utilísimos. Pero, por qué no se pusieron en vidriera éste y el Nunca Más juntos, por ejemplo. Por qué no se dejan oír estas voces, que son incómodas, pero es que de eso se trata de incomodar, de prohibirle a la gente que olvide. Si hay prohibiciones, esa es una con la cual me siento bastante cómodo.

La Historia, un Relato Ininterrumpido Entrevista con Beatriz Sarlo

Por Néstor Aguilera v Clara P.Klimovsky

-La historia parece ser un relato que se re-escribe permanentemente desde diferentes lugares, en ese sentido la literatura argentina constituye un lugar preponderante a la hora de leer nuestro pasado. ¿Cómo cree usted que se ha desarrollado la relación historia/literatura en estos últimos veinte años?

-Hubo una especie de eclosión de libros a partir de 1983 u 84, pero la cuestión de los años 70, sobre todo la violencia, aparece antes en dos libros publicados durante la dictadura militar: uno en Argentina, Respiración artificial de Ricardo Piglia, y otro en México, Nadie nada nunca, de Juan José Saer. Hoy, con una perspectiva de casi veinte años, podría afirmarse con cierta seguridad que ellos presentan la primera organización alegórica de la violencia en Argentina. Así como Sarmiento encontró que la «sombra terrible de Facundo» inauguraba su texto y de alguna manera planeaba sobre él, en la novela de Saer la figuración se da por la alegoría del asesinato de los caballos y los interrogantes muy tenues que se hacen el Gato y sus vecinos sobre esos acontecimientos, a la vez secretos y públicos, que son la sombra que persigue todo el relato. Todo el mundo sabe que se están asesinando caballos, pero los que realizan esos actos son protagonistas invisibles, oscuros. Por otra parte, en esa novela, con la misma discreción con la que

se alude a un desaparecido en Respiración artificial, encontramos, microscópica y nítidamente, lo que quizás sea el acontecimiento emblemático de la represión: el ruido del motor de un auto que se estaciona en una playa y el golpe de dos puertas o del baúl, que se cierran sobre un cuerpo.

Como la temporalidad de la literatura no responde a la temporalidad política y es imposible periodizar la literatura en términos estrictamente políticos, la primera figuración estéticamente densa y semánticamente compleja de lo que había pasado en los años 70 se produce en estas dos novelas y, de alguna manera, va creando líneas que avanzan en los textos posteriores tanto de Saer como de Piglia. Ya sea en una representación si se quiere más precisa del campo de concentración como espacio de la represión (La ciudad ausente de Piglia) o en la escritura de uno de los acontecimientos límite provocados por la represión (el tiroteo y la muerte de Leto, en Glosa). Pero son Nadie nada nunca y Respiración artificial las novelas que anticipan la posterior proliferación de discur-

Si tuviera que mirar hacia atrás, volvería básicamente a estos dos textos, en principio porque Nadie nada nunca es una de las grandes novelas del siglo en la Argentina. En segundo lugar, porque tanto Nadie nada nunca como la forma de la repre-

sión de la dictadura escrita por Piglia tienen todas las cualidades de una compleja representación literaria que se aleja de aquellos procedimientos realistas o naturalistas tan comunes en mucho de lo que se publicó después.

Entre estas dos novelas y el presente aparecen dos libros que son dos acontecimientos: uno es Nunca más, y no voy a incurrir en la banalidad de decir que ese libro debe ser leído como ficción, puesto que sería no solamente superficial, sino torpe frente a lo que ese libro es. De todos modos, sí se puede decir que pone en relato miles de historias de los años de la represión. Y una de las formas del discurso histórico es la de poner en relato. Piglia y, muy deliberadamente, Saer eligen no poner en un relato corrido el episodio de la represión sino ponerlo en la forma de la alegoría o bajo la forma de algo extremadamente cifrado (descendiendo de esa línea es Hay cenizas en el viento, de Carlos Dámaso Martínez). Nunca más, en cambio, relata dentro de la tradición de la crónica histórica.

-Cada campo define la pertinencia de sus discursos y formas...

-Sí, pero como está de moda decir, después del giro lingüístico de la historia, que todo es ficción, quisiera evitar, al mencionar el Nunca más, la idea banal de que allí hay algo ficcionalizado. Lo que hay allí es una puesta en relato, al modo de la crónica histórica de hechos.

El segundo libro que pone en relato es Recuerdos de la muerte de Miguel Bonasso, un texto de non-fiction. Un libro poco interesante desde el punto de vista literario, ya que el non-fiction sí admite ser juzgado desde una perspectiva literaria, pero extremadamente interesante por la masa de materia ideológica y experiencial que pone en juego.

Entonces, a partir de las dos novelas iniciales, Nadie nada nunca y Respiración, pasando por Glosa, que me parece el otro texto fundamental de la presentación de la violencia, llegaríamos al Nunca más y a Recuerdos de la muerte que muestran el otro tipo de narración posible de los hechos: una narración histórica, en un caso, y de non-fiction, en el otro, que se acercan a los límites del horror, aunque en mi opinión la literatura toca límites más extremos.

-Ese modo lateral en el que la literatura se relaciona con lo real ¿con qué se vincula? ¿Tiene que ver con una autocensura en el momento de producción de esas obras, o con una especie de complicidad con aquellas capas de la sociedad que podían entender colectivamente de qué se estaba hablando, o con una especie de vacilación, de impotencia de poder significar con la palabra eso que había pasado?

-En el caso de Saer no tengo dudas de que se trata de una elección estética y también en el caso de la novela hiperliteraria de Piglia. Creo que no responden principalmente a la estrategia de escribir textos cifrados que pudieran pasar la lectura del censor, si bien, como beneficio secundario esos textos cifrados pudieron burlar al censor. Pero ese ciframiento no tiene que ver con una opción táctica sino con opciones estéticas tomadas en el momento de la escritura y antes. La inclusión de lo político tanto en Saer como en la novela de Piglia responde a una legalidad estética, es decir que para ellos lo político era inevitable, y la única forma de incluir esa inevitabilidad era en un régimen estético que se separara de la representación tradicional. La obra de Saer es la respuesta a la pregunta de cómo seguir contando cuando no se puede seguir contando. Y esa pregunta se responde no a la manera postmoderna que es «bueno, contemos cualquier cosa, total no

se puede contar», sino a la manera dura y moderna, es decir, es imposible contar pero hay que seguir contando y por lo tanto luchemos, avancemos sobre este límite tan duro. En el caso de Piglia la respuesta está tendida hacia aquello que la teoría le puede dar a la ficción, y en el caso de Saer hacia lo que la poesía le puede dar a la ficción, de allí que sean dos textos de intensidad tan distinta.

-Hacía referencia a esta especie de respuesta política a partir de una estética determinada. Yo me pregunto si este modo de leer la historia, y esto abarcaría toda la tradición de la literatura argentina...

-Está bien que digas que es una tradición de la literatura argentina, en el sentido en que hay, por ejemplo, una tradición en la literatura norteamericana que es instalarse en el realismo y a partir de ahí romper con él. Un Faulkner, un Melville, tienen que romper con una tradición-base. Por el contrario, la línea de la literatura argentina, no es una línea claramente instalada en el realismo, sino que desde la desconfianza se acerca a la representación y al realismo. Y eso incluso en aquellos escritores que parecerían representar «más» como Roberto Arlt.

-Decía, pensando sobre todo en Respiración artificial, si este modo de leer la historia no implica un gesto utópico de seguir pensando la nación, como proyecto trunco, pero quizá realizable en el porve-

-Sí, Respiración artificial efectivamente es una novela sobre la Argentina, en el sentido fuerte, como las novelas de Marechal. En el caso de Saer, yo creo que él no siente esa tentación, su estética es una estética negativa, más bien del understatement, del «decir menos», y por lo tanto de hacer preguntas más chicas desde el punto de vista del contenido, aunque las estrategias estéticas sean extremadamente refinadas. En el caso de Piglia, creo que no en vano en Respiración alguien se pregunta «quién de nosotros escribirá el Facundo», porque está tendida hacia textos que son explicaciones nacionales globa-

-: Esto denotaría una insistencia en radicalizar la experiencia moderna? Es decir, siempre se está discutiendo la nación, las instituciones, etc. Pienso por ejemplo en Andrés Rivera, ¿qué sucede con la literatura posterior a estas dos novelas que señalaba como iniciales?

-Bueno, creo que hay una diferencia entre Piglia y Rivera. Si bien la novela de Piglia se mueve con el impulso de pensar la nación, un impulso que no es ajeno al impulso marechaliano, esto se realiza ateniéndose a un principio de restricción. Aparentemente Rivera también se somete a un principio restrictivo pero, en verdad, su ambición es menos limitada. Fijate que pone en escena a Baudelaire, a Castelli, a Rosas, a Sarmiento. En apariencia son obras más chicas y más contenidas que Respiración artificial, pero hay que reconocer que Respiración artificial, aun teniendo un proyecto muy amplio sobre qué es la Argentina, sobre la cultura argentina y qué se cruza en ella, y qué es la historia argentina, se prohibe representaciones icónicas. En Rivera (que escribió textos muy interesantes, como En esta dulce tierra y Ajuste de cuentas) hay un momento en que la cita histórica, el icono histórico devora de alguna manera la productividad estética.

-: Esta sería una forma de clausurar esos problemas básicos que supuestamente intenta formular en la novela?

-Es que en el momento en que alguien escribe sobre una página «Sarmiento» o «Rosas», algo sucede. La interferencia de lo real es demasiado fuerte, con lo cual no quiero decir que toda novela histórica sea imposible, pero la interferencia es muy fuerte. Hay algo del orden de la grafía, no tiene que ver con la construcción de una trama, ni con la construcción de un personaje, ni con la dimensión de la escritura, hay algo del orden de la grafía cuando se escribe «Rosas» o «Sarmiento». Rivera no ha vuelto a una zona de su producción, donde la historia cobra una textura menos explícita y más enigmática, como en los relatos de Una lectura de la historia y la novela Nada que perder. Yo te diría que esta novela es profundamente significativa de la constitución de la Argentina; es la historia arquetípica de un militante sindical judío y comunista, pero está narrada con una distancia muy exacta; tiene una privacidad y una subjetividad menos previsibles. Algo pasó después, yo no sé si con Rivera o con la Argentina, con la institución literaria, pero de repente esos iconos gráficos que dicen «Sarmiento» o «Baudelaire», empiezan a incrustarse en los textos, son más fuertes que ellos y producen cosas que no siempre son de lo mejor.

-: En qué deviene esta especie de proyecto anti-realista que comienza en los últimos años de la dictadura? Es decir, qué sucede con las nuevas generaciones de escritores a la hora de apropiarse de una experiencia histórica como la última dictadura o la guerra de Malvinas?

-Los escritores escriben en principio sobre lo que los convoca más profundamente, en ese sentido me sorprendería mucho que un escritor de 35 o 40 años, como Sergio Cheifec, o Matilde Sánchez o Alan Pauls, empezaran a preguntarse cómo funcionaban las organizaciones montoneras en 1971, no porque no se pueda escribir sobre aquello que uno no conoce, sino porque efectivamente no sé por qué tendrían que hacerse hoy esa pregunta. Es una pregunta para un historiador de cualquier edad pero quizás no para un escritor de cualquier edad. Sin ponerse a suscribir todos los principios del biografismo, hay preguntas que vuelven porque están hundidas en la experiencia. No me parece que estos escritores digan «ya que no se puede narrar, narremos cualquier cosa», de ningún modo, sino que están configurando la narración a partir de un conjunto de discursos que son los discursos en los cuales ellos mismos se han configurado como escritores, en parte son los de la literatura, sin duda también los de la política, pero también los de una experiencia cultural que no es la de los años 70.

Volviendo a los 70, no querría pasar por alto otra estrategia que me parece importante y que es la Los Pichy-Ciegos. Hablamos de cierta forma de figuración y de cierta forma de inclusión alegórica o indirecta y se podría decir que Fogwill, de alguna manera, hace como una opción distinta. Lo que esa novela tiene de extraordinario, es la precisión. Probablemente sea el texto más preciso que se haya escrito en las últimas décadas. El otro rasgo extremadamente original (si confiamos en la fecha de escritura que Fogwill consigna, y no hay motivo para desconfiar) es que el enunciado de ese texto es contemporáneo al proceso de enunciación que lo hace posible. Siendo así, debería ser el texto más periodístico y testimonial y, sin embargo, es una novela que no se puede llamar ni periodística ni testimonial. La precisión gobernada de Los pichis es formidable: todo el tiempo se podría temer una caída, la irrupción del costumbrismo. Y no pasa. Esta vendría a ser otra estrategia.

-; Y cuáles fueron las estrategias de la crítica literaria?

-Bueno, en los comienzos de la transición democrática, la crítica no hizo sino seguir disciplinadamente las preguntas que se hacían los escritores. En ese sentido, y porque la crítica es un discurso que tiende a intervenir en la esfera pública y en los debates de un modo diferente al de la literatura, la crítica de la ficción tomó las preguntas de qué había pasado en Argentina y por qué, y trató de leer las respuestas en la literatura a veces de manera sensata y a veces de manera repetitiva o extravagante. Hoy tengo la impresión de que el tema se ha cerrado, por lo menos parcialmente, que va se ha dicho hasta el cansancio que la literatura representa la historia, la historia representa la literatura, el discurso ficcionaliza la realidad y la realidad ficcionaliza el discurso, etc., etc. Estamos esperando que otra perspectiva crítica diga cosas un poco más nuevas sobre la cuestión. Pero de todas maneras, creo que la crítica no podía sino tomar eso, sobre todo en un momento en el que había un interés público, que hoy ha bajado notablemente.

-¿Por qué sostiene que hoy esas preguntas aparecen supuestamente clausuradas? ¿cuáles serían las nuevas preguntas?

-No digo que aparezcan clausuradas, pero tengo la impresión de que preguntando así no vamos a saber mucho más de lo que ya sabemos; de tomar este objeto, se debería variar la perspectiva teórica. Preguntando del mismo modo en que se preguntó durante los últimos diez años no vamos a saber mucho más. Hay momentos en que cierto objeto de la crítica se satura del discurso crítico y mi impresión es que tocamos ese punto.

-¿Cuáles son las nuevas preguntas que se está planteando la literatura?

-Existen escritores que tienen su obra construida, como Saer, y podrán dar o no su mejor novela en el futuro, pero cuando uno piensa en la literatura que se está produciendo en este momento, hay que atender a quienes comienzan a publicar en los últimos diez años: ellos están variando los caminos y en algunos casos de maneras ciertamente interesantes. Es una literatura «post» narrativa de la pregunta política. Tanto El aire de Chejfec, como la última novela, Wasabi, de Pauls, y La ingratitud de Matilde Sánchez, están preguntando otras cosas y lo están haciendo de otro modo. Quizás se pueda decir que son preguntas clásicas, por ejemplo en la última novela de Pauls, la pregunta por la relación de un intelectual argentino con la lengua extranjera y con el espacio extranjero es una pregunta clásica. Y, sin embargo, de ningún modo está narrada como tal. En el caso de Chejfec, es una pregunta sobre la ciudad: hay rastros de Martínez Estrada en El aire y, sin embargo, esa ciudad está cruzada por itinerarios, marcada por imágenes que son diferentes a las figuraciones conocidas. Y con Matilde Sánchez se produce como una especie de traslación de espacios, de producción de nuevos espacios en la literatura argentina: una novela argentina contando Berlín, contando las relaciones entre los turcos, polacos y una argentina semi-exiliada en ese lugar antes no narrado, y que termina con una visita a la tumba de Nietzsche. Diría que la escritura produce una especie de expatriación espacial. Y ninguno de esos tres escritores son continuación directa de líneas anteriores. Después, está la novela Diálogos en los patios rojos, de un hombre grande como es Raschella, que para mí es la sorpresa de los últimos años, algo completamente extraordinario, escrito en la mezcla de lenguas. Nada hacía esperar esa novela, es una novela impredecible.

- -: Qué relación guardarían con la sociedad argentina, en particular o cómo se condicen con la realidad?
- -Es que se ha perdido esa relación.
- -Me interesa esta relación o este desplazamiento: si las identidades se buscaban en torno a este concepto de nación, hoy parecen estar desplazadas más bien a comunidades lingüísticas, la lengua parece ser el centro de discusión a la hora de tratar de definir un marco de identidad.
- -Sí, ese es el movimiento que persigue la literatura de Saer, el movimiento de representar una región liberándola de todas las marcas de regionalismo, la búsqueda de una lengua es la tensión de la literatura de Saer y la poesía de Juan L. Ortiz. Pero volviendo a tu comentario, creo que, estallada la estera pública desde fines de los 80. no es extraño que los escritores no busquen un vínculo con aquello que ha estallado. Cuando se escribieron Nadie nada nunca o Respiración artificial, la esfera pública estaba anulada pero se trataba de una condición de dictadura que permitía pensar un horizonte público futuro donde esas obras pudieran incluirse. La esfera pública no había estallado sino que había sido suprimida por la dictadura, en tanto hoy entramos en una deriva donde ese espacio de representación y de conflicto de valores y de discursos se ha desarticulado o se proyecta en las pantallas.
- -: Por dónde pasan entonces estas nuevas variantes de la literatura?
- -Es difícil decirlo. Quizá dentro de algunos años se diga que estamos entrando en una literatura post-Borges. La última novela de Pauls y La ingratitud serían textos de esa literatura post-Borges. No diría que es una literatura donde el peso ha pasado

a Manuel Puig, no estoy de acuerdo para nada con ese reparto de roles que, más que sistemático (a la Tinianov), es esquemático. Diría que ciertos problemas que se planteó Borges han quedado cerrados por un tiempo, o quedan abiertos solamente para quienes nos formamos en el espacio literario de Borges, Piglia por ejemplo. Una literatura post-Borges no se olvida que existió Borges en el siglo XX, más bien es una literatura en la que Borges se recoloca con una cierta distancia.

-Con respecto a esa atomización de las prácticas intelectuales en la esfera de lo público ¿dónde se asentarían hoy dichas prácticas? ¿Para qué leer la literatura hov? ¿Qué buscar en ella?

-No puedo contestar en términos generales, puedo contestarte, en todo caso, por qué vo leo la literatura argentina o cualquier otra literatura. Creo que hay una intensidad formal y semántica que no se encuentra en ningún otro discurso. Comprendo que esta respuesta no recoloca la literatura en la esfera pública, aunque tal vez sí. Quizá deberíamos tratar de mostrar que no hay experiencia igualmente intensa. El modo en el que la literatura trabaja con el lenguaje, rodeando la muerte -y lenguaje y muerte son dos de los presupuestos de una esfera pública democrática como dice Castoriadis- es único.

Hay períodos en que existe una audiencia dispuesta a escuchar otras cosas, y hay otros períodos en que no. Pareciera hoy que, si en los 80 los intelectuales estuvimos ocupados con la historia, en los 90 nos ocupamos con la vida cotidiana. Quizá ese es el tono de los intelectuales en los 90. para empezar por mí misma. Creo que ha habido un cambio en la temporalidad: la transición democrática tenía una temporalidad proyectual hacia el futuro. En los últimos años ha habido un corte y una modi-

ficación en la forma en la que vivimos el tiempo colectivamente, como sociedad. Debilitado el proyecto y la temporalidad futura, la vida cotidiana, en todos sus detalles, perfiles y bajorrelieves parece capturarnos con su primer plano. Ha cambiado la forma de vivir el tiempo, de un tiempo que se pensaba proyectado en el futuro y que era un tiempo constructivo a un tiempo que, en la subjetividad social, aparece como un tiempo cortado y, por lo tanto, la vida cotidiana es todo lo que nos atrapa.

-: Oué posibilidad hay de generar un provecto colectivo a partir de este repliegue?

-Otra vez, respondo por mí. Yo me vinculo directamente a la política. Para mí la política es algo extremadamente atractivo y a la vez es una pesadilla, pero entiendo las cosas ahf.

Historia/Literatura: Historias de la Literatura

(Apuntes teórico-críticos acerca de la constitución de las historias literarias)⁽⁵⁾

Por Laura Estrin y Oscar Blanco

Un breve acercamiento teórico a la relación Historia/Literatura indica que, en general, el discurso literario no es histórico por el solo hecho de depender de la cronología fáctica o porque se lo someta a una linealidad causal evolutiva exterior, sino precisamente porque exhibe en sí mismo registros discursivos determinados y que determinan su repercusión ideológica (el 'valor de utilidad' o de 'banalidad' que se le asigna dentro de la circulación de la semiosis social, por ejemplo). Lo histórico es entonces entendido como un discurso –registro discursivo – dentro de los discursos sociales, así es posible establecer su diferencia con respecto a los mismos y su recorrido diacrónico dentro de la historia literaria (o de la escritura histórica).

Más concretamente, la institución literaria y las prácticas de su escritura se coordinan en relación con el discurso de la historia nacional presente. Así la historia literaria no sería una disciplina autónoma sino que al ser ordenada la literatura desde la historia, la propondría como parte de una historia de la cultura, como por ejemplo señala Bajtín o Gramsci quien establece que esa historia cultural que contiene a la literaria, a su vez pertenece a la Historia nacional.

Así es como, el modo interno de relación entre Historia y Literatura puede señalarse en la implicación de un modo discursivo en uno ideológico, por ejemplo, el orden didáctico en que éstas suelen organizarse. La enseñanza implica siempre una domesticación pues la práctica pedagógica constituye uno de los medios más poderosos de socializar e intitucionalizar lo literario, nacionalizándolo, por ejemplo. Pensamos,

^{4.} El presente trabajo se produce en la convergencia de dos artículos de investigación pertenecientes al proyecto dirigido por el Dr. Nicolás Rasa, «Prolegómenos a una Historia de la crítica literaria argentina: La constitución de la Historia Literaria Argentina» de Oscar Blanco y «Ricardo Rojas: Crítica y refundación de la literatura argentina» de Laura Estrin.

entonces, ese registro discursivo universitario, académico o, diréctamente crítico. una retórica de la transmisión histórica de la literatura en relación con modelos teóricos ideológicos (romanticismo, positivismo, barroco, idealismo, etc.) que al combinarse dan lugar -fundan- nuevos objetos: la literatura nacional, la gauchesca, lo popular, etc., en las historias literarias argentinas propiamente dichas. Siguiendo a Certeau diríamos que las historias literarias son una lección: narran lo que suponen otro no sabe, construyen claramente el pasado literario para el lector.

Además, tal como el discurso de la historia lo hizo primero, luego la sociología, la linguística, el psicoanálisis, etc. han venido a organizar, explicar y -claro está- a complicar el de la literatura y correlativamente a las historias literarias. De modo que, por ejemplo en nuestro caso, la adopción de un modelo histórico para el análisis literario -la historia como organizadora de la literatura- da por resultado en la práctica de las historias literarias argentinas la genealogía más que la cronología con base documentaria y filológica -línea erudita, 'autoridad crítica'- ejemplo paradigmático en Rojas que éste retoma de Gutiérrez.

Entonces, si de lo que se trata es de una historia de los textos en tanto registros discursivos e ideológicos es aquí donde aparece la función política de la crítica: si es posible importar saberes técnicos sobre los que apoyar la reflexión literaria, es imposible generar un discurso crítico fuera del entramado social donde se ejerce, es decir fuera de esos mismos registros discursivos e ideológicos. La función política de la crítica al señalarlos sería la única posible.

Genéricamente, se empieza a pensar esta problemática a partir de las filosofías de la historia, luego harán lo propio las hermenéusis históricas marxistas (Marx, Lukacs, Gramsci, entre otros y, contemporáneamente, F. Jameson y H. White). Pues, si puede decirse, de modo amplio, que las filosofías de la historia fundaron un acercamiento reflexivo sobre la historia que puede retrotraerse al Iluminismo, al Romanticismo y más modernamente al Historicismo alemán, haciendo un seguimiento del concepto de espíritu, carácter o genio como objeto de la historia en diferentes matrices evolutivas, organicistas, etc.; el marxismo intentó ser 'una teoría de la historia que pretende ofrecer a la vez una historia de la teoría', es decir, señaló que los principios de inteligibilidad de la historia -como los de todas las ciencias- no son externos a ellas mismas; entonces teóricos y críticos literarios como Certeau y Barthes nos ayudan a marcar estos registros, distancias, distorsiones discursivas e ideológicas que se establecen efectivamente en la escritura de la historia literaria moderna.

En un brevísimo resumen, puede decirse que la historia en el XIX estuvo dominada por la historiografía del historicismo donde se constituye la historia como ciencia -Historicismo alemán: Dilthey-Moser-Ranke-, en el XX por la ficción, el lenguaje y a fines del XX, la escritura, como lo vemos señalado en la elección del objeto crítico de Certeau y, también, puede recordarse 'la historia de la escritura' en Derrida (De la Gramatología) y en el mismo Barthes (en el clásico El grado cero de la escritura). Se podría decir que si la Historia del XIX muestra (pretende la verdad de los hechos en forma de listas, colecciones, panoramas, etapas, las crónicas para hablar de nuestro continente, etc.), la Historia del XX, demuestra (una apuesta a la verosimilitud de los hechos).

Podría agregarse, también en forma general, que la historia es más amplia que la literatura, diríamos que establecen una re-

lación disciplinaria -aunque no en el sentido de 'microfísica disciplinaria' de Foucault- sino como relación sistémica entre disciplinas. Por consiguiente, puede problematizarse la posibilidad de hablar de ciencias para estas áreas -literatura e historia-: se proponía entonces la idea de pensar en términos de relaciones institucionales, casi a la manera que podemos ver en Barthes («¿Historia o literatura?») y en Genette («Poética e historia»). Recordamos que Barthes supone que la historia organiza a la literatura mientras que es Spitzer («Linguística e historia literaria») quien señalará -no explícitamenteque el lenguaje más que la historia organiza a la literatura. Este último, en su método filológico busca un estado de la lengua dentro de un texto y lo correlaciona luego con la historia; la filología así es el área donde la literatura y la historia se encuentran en la especificidad de un procedimiento crítico, es decir, en una historia del lenguaje Spitzer señala la relación Historia y Literatura: la Historia Literaria historizaría los textos desde su misma configuración discursiva como documentos nacionales. Se diría entonces que la moderna constitución de historias literarias con su origen cuasi-filológico genera, para decirlo rapidamente, problemas de cronología, periodización que la conjunción historia/ literatura evidentemente supone pero rara vez soluciona.

En este orden de análisis, la propuesta de ver los registros discursivos e ideológicos que conforman las historias literarias, podría hacernos pensar si por el contrario su misma escritura no tendría una función conservatoria: Las historias literarias hacen persistir a los textos (fundan tradiciones, canonizan, etc). Las obras pueden ser resumen o registro imaginario de una época o más originariamente fundan la historia.

En otras palabras, nos preguntamos: ¿qué tipo de competencia se establece entre la historia y la literatura y cuáles son sus efectos concretos? Parte de dicha respuesta puede encontrarse en las historias literarias argentinas, ya que aisladamente la historia y la literatura son saberes potenciales y consecuentemente imprecisos, propios de las características de sus límites epistemológicos: una morfología y una mitología. Tal vez, la imposibilidad de normativizar de la historia -sobre la literatura. como es nuestro caso- es su fuente de certeza.

Historia y Literatura Nacional: un Dispositivo

Toda historia de la literatura es un cruce entre dos discursividades, entre dos prácticas discursivas: historia y literatura. Pero este cruce también es el intento de disciplinar a la literatura, de imponerle un orden mediante la historia, supuesta garantía organizativa en tanto disciplina con un método de pretendido rigor. Focalizar estas cuestiones en las historias de la literatura argentina es circunscribir la problemática en la construcción de una historia de la literatura nacional. Intentaremos describir ese mecanismo discursivo que es toda historia de la literatura nacional.

Peter Bürger en On Literary History sostiene que los autores de historia de la literatura del siglo XIX estaban más interesados en establecer la identidad nacional que en dar conocimiento. Por ejemplo la 'generación del 37', los románticos argentinos, como un punto fundante de la literatura nacional en su intento de postular una historia de la literatura argentina como parte de ese gesto fundacional, coloca en el centro una finalidad, un uso y una función: obtener legitimidad y construir una identidad nacional. Es así que una historia de la literatura nacional (y por tanto una historia de la literatura argentina) es un dispositivo, un mecanismo discursivo, parte de un aparato discursivo mayor que está en la base de conformación de toda nación moderna. Su función es homogeneizar, definir un nosotros y un ellos en un sistema de inclusión y exclusión, un aparato de selección, quién o qué queda adentro y quién o qué queda afuera, y eso implica una operación política, otorgar una identidad colectiva que opera en el horizonte del imaginario social a través de un sistema simbólico, establecer un orden jerárquico y darse y donarse una tradición que estabilice uno de los cánones posibles. Este dispositivo discursivo es ideológico al colaborar en una visión del mundo hegemónica que es la de una clase social dominante. Y es al mismo tiempo política, de allí la relación estrecha entre literatura y política.

Por otro lado, la historia de la literatura nacional es parte de un aparato discursivo mayor, un gran relato de legitimación y emancipación; por lo tanto no es autónoma, es parte de una operación de constitución y construcción de la identidad nacional. Dispositivo discursivo de inclusión y exclusión que coloca como central el problema del origen. El gesto fundacional que convoca a una utopía de origen en donde se disuelven las contradicciones, se borran las diferencias, se homogeneiza lo heterogéneo, se unifica lo múltiple y se sacraliza y purifica su constitución.

La identidad nacional y el problema del origen colocan también en el centro el problema de lo popular, o mejor dicho el cruce, la alianza, el pacto entre alta y baja cultura que dejan allí imaginariamente de ser antagónicas. Hacer una historia de la literatura nacional es hacer política; pero también es buscar la legitimación en lo popular (en lo

bajo) al tiempo que se lo interpreta proporcionándole una fuerza de inteligibilidad revolucionaria. La operación de legitimación en lo popular se realiza en la apropiación de una práctica discursiva del campo de la producción popular para mediar en su asignación de sentido (por ejemplo, los cielitos o la gauchesca en el caso argentino). Se proclama, se publicita lo popular (lo bajo) como origen, al tiempo que se lo rodea de un 'halo de pureza' y de sacralidad, expulsando y censurando lo que podría atentar contra tal operación de construcción.

El origen de una literatura nacional convoca también la originalidad. En esta vía, la identidad nacional propone una curiosidad cuasi paradójica: ser distintos a los otros pero iguales (similares), homogéneos entre nos(otros). Lo propio, la originalidad está fundada en lo popular, o mejor dicho, descansa en la apropiación de lo popular por parte de la cultura letrada.

Otro problema central es el de la lengua, que se despliega sobre sus registros internos: idioma vulgar/común e idioma culto. Su relación, también, con lo popular, lo que se puede decir y lo que hay que censurar en ciertos ámbitos. Y. finalmente. la cuestión del modelo: La historia de la literatura nacional, su gesto fundacional, se articula sobre la transcripción, reescritura de un modelo que no es propio pero al cual hace propio o, mejor dicho, apropia su traducción, una transcripción y una reescritura. Pero también, coloca en su origen otra traducción, transcripción y reescritura: la de una práctica discursiva del campo de lo popular (el cielito, la gauchesca, en el caso argentino, nuevamente).

Sobre el horizonte de lo que se ha venido desarrollando, focalizaremos a continuación para su análisis dos casos en la literatura argentina. En el primero se trata de poder visualizar el acontecimiento que inicia la serie, ¿cuándo se planteó, quizás por primera vez, aunque sin llevarlo a cabo, la necesidad de una historia de la literatura argentina?, nos referimos a la ya nombrada 'generación del 37', los románticos argentinos, y concretamente a la textualidad de Juan María Gutiérrez. En el segundo se trata de dar cuenta de una historia de la literatura argentina efectivamente concretada, como es la de Ricardo Rojas.

Historia de la Literatura Argentina: Juan María Gutiérrez, la Irrupción de una Necesidad

Para esta parte del trabajo el corpus está conformado por tres textos de Juan María Gutiérrez: «Fisonomía del saber español: Cuál deba ser entre nosotros», «La Literatura de Mayo» y «Carta al Señor Secretario de la Academia Española». Si bien se podrá objetar que estos textos no son la consecución de una historia de la literatura argentina, sino ponencia, ensayo y epístola respectivamente, hay al menos dos características en la textualidad de Gutiérrez, que ya han sido marcadas por la crítica, que autorizan esta entrada al problema planteado. Ellas son: 1) La valoración de la literatura como un fenómeno histórico y 2) El afán documentalista entendido como una recuperación del pasado.

En «Fisonomía del saber español: Cuál deba ser entre nosotros» se plantea un problema programático central: ¿cuál debe ser el carácter de la literatura de los argentinos? Si la Argentina quiere ser un pueblo civilizado tendrá que contar con los elementos que caracterizan a la civilización moderna. Según este texto, pertenecen a dos ordenes: 1) el pensamiento y 2) la fuer-

za física. Cuerpo y alma. En el orden del pensamiento, del alma, se ubican la ciencia, la literatura y el arte; en el orden de la fuerza física, del cuerpo, las formas gubernamentales, la industria y el comercio.

En ese deber ser, y en esa ubicación de la literatura en un programa, la literatura debe ser nacional, y esto implica para Gutiérrez: «armonizar con la moral, las creencias, tradiciones, imaginación y sensibilidad del pueblo». Aparece lo 'peculiar', lo original, lo propio, el 'espíritu nacional', «representar nuestras costumbres y nuestra naturaleza». Una identidad nacional de la cual la literatura se tiene que hacer cargo.

Pero, ¿dónde buscar ese carácter nacional?, ¿dónde filiarlo? La controversia se desarrolla en torno a cómo darse (y donarse) una tradición cultural.

Por otra parte, también se marca en este texto que lo prehispánico fue destruido por la conquista española; y lo hispánico, la ciencia y la literatura españolas, que después de la conquista fue nuestra ciencia y literatura, es considerado nulo, trae consigo ignorancia y atraso. Sobre esa tradición cultural no se vislumbra la posibilidad de construir una nación moderna. Se tiene que operar, entonces, un divorcio y una exclusión. Emanciparse de la tradición española en ciencia y arte como se lo supo hacer en el terreno político. Por consiguiente, se opera una ruptura. Sobre la exclusión de lo hispánico se intenta fundar una nueva tradición cultural desde el romanticismo europeo. No casualmente se coloca en el centro el problema de lo nacional y la identidad nacional (ser originales, ser peculiares). El modelo político de las naciones europeas; un estado moderno, una forma política y de gobierno que plantean, para su consecución, prácticas discursivas que van a ser centrales: la oratoria, el parlamentarismo, la literatura, la historia, y dentro de ella la historia de la literatura nacional, Tal como marca Nicolás Rosa (en «Juan María Gutiérrez: Crítica e Historia»), Gutiérrez no hace sino ser consecuente con el programa romántico europeo. Si bien las ideas políticas de emancipación y construcción de una nación y un estado moderno tenían un modelo (Frane Inglaterra). también coincidían con el sistema literario romántico (romanticismo francés e inglés), y colocaban un género discursivo en el lugar de privilegio: la poesía.

Dicho mecanismo convoca una serie de problemas en relación con la transcripción y la reescritura del modelo. Aparece un modelo desde el cual operar una ruptura y fundar una nueva tradición cultural. Queda con la tradición cultural hispánica, sin embargo, una ligadura fuerte: la lengua (el idioma). Pero la apuesta es que, con su procedencia de origen, poco a poco, cortará amarras con la transformación que produzca su uso local y el contacto «con los idiomas extranjeros de los pueblos más adelantados de Europa» (no precisamente España).

En la «Carta al Señor Secretario de la Academia Española», Gutiérrez al tiempo que rechaza su nominación como miembro de dicha academia, reconoce dos vertientes del lenguaje: la culta y la vulgar/popular. Para Gutiérrez 'popular' deriva de la categoría de pueblo, de neta inspiración romántica y, justamente, en la vertiente vulgar/popular, en su uso, es donde Gutiérrez sostiene que está la ley suprema del len-

Por su parte el texto «La Literatura de Mayo» plantea un problema crucial de las historias de las literaturas nacionales: el origen de una literatura nacional. En este caso al origen se lo presenta coincidente con la emancipación política, el ideario de Mayo. Los actores del origen de la literatura nacional son los mismos que los del drama de la revolución. Actúan la revolución y la representan, operan su representación en una práctica discursiva: la poesía patriótica. Ciudadano y poeta (escritor no profesional). Un escritor comprometido doblemente en la vida pública; por un lado, el manejo de lo público y, por el otro, publicita sus escritos al tiempo que propagandiza la revolución política de la cual es parte. Línea que entreteje literatura y política y que tendrá una larga continuación en la literatura argentina, sufriendo innumerables transformaciones.

Entonces, el origen de la literatura nacional coincide con el origen de la patria, ambas fundaciones son simultáneas, en Gutiérrez son impensadas una sin la otra (la marca de la ideología romántica). Se coloca a un género literario en un lugar de privilegio, la poesía patriótica. Los poetas cumplen doblemente el modelo romántico: actores políticos y el arte reemplazando a la religión.

Pero la poesía tiene también su vertiente popular. Con el rescate y apropiación de lo popular se completa el programa romántico. Los cielitos, una danza en la cual las letras consignan los acontecimientos políticos de emancipación, con versos rústicos pero 'puros e inocentes', como en toda construcción de origen. Es así que en el texto se sostiene que no se puede negar «la íntima afinidad que guarda con nuestro ser, con nuestra sensibilidad, con nuestra imaginación, la música de esa tonada que es al mismo tiempo el lenguaje del corazón del gaucho y en nuestras más cultas reuniones, la postrera expansión de las satisfacciones de una noche de baile». En el origen se inscribe también una proto poesía popular que sin embargo tiene «la más de las veces a padres instruidos v cultos».

Sin embargo en este texto de Gutiérrez también se genera una censura y una exclusión sobre este arte popular, con lo cual se patentiza su mediación. Se censura los cielitos picantes, verdes, subidos de tono cuando iban dirigidos al enemigo, Fernando VII o el ejercito realista (en el texto se dice que «no nos atreveríamos a transcribir una sola de sus picantes cuartetas»). Y se excluyen otras danzas con letras como la «zamba cueca» por «salirse del decoro». La sensualidad, el erotismo, lo sexual en baile y letras es confinado fuera de nuestras fronteras, fuera de nuestro territorio, serán peruanas o chilenas. Lo popular en lo nacional conserva así su 'pureza e inocencia' propias del corazón del gaucho. Se asegura, de esta manera, que las nacientes literarias de nuestra patria sean purísimas.

En este sistema originario hay otro polo importante: el himno nacional, la canción patria, su poesía como la condensación y el exponente máximo de esa poesía patriótica de origen. Necesidad de los emblemas para homogeneizar y construir una identidad nacional al tiempo que los versos operan, en tanto elemento propagandizador, como influencia sobre la opinión pública. Así, la literatura nacional tiene el mismo basamento que los orígenes revolucionarios de emancipación que conformaron la patria. Presenta, además, una vertiente doble: la poesía patriótica, con el himno nacional como su culminación y los cielitos. Un origen culto y otro popular. Por supuesto ambos se cruzan, el himno es aclamado y cantado por todos los sectores sociales y los cielitos se bailan y se escuchan tanto en las tertulias más prestigiosas como en el campo siendo compuestos muchas veces por letrados. Ambos orígenes al cruzarse homogeneizan lo heterogéneo, borran (imaginariamente) las diferencias de clase, lo múltiple converge, de este modo, en la unidad nacional. Por otra parte, se convierte a este origen de la literatura nacional en un lugar sacro e inaccesible.

Ricardo Rojas: Gesto v Acto de una Fundación

La historia literaria de Rojas fue resultado del proyecto de construir una historia de la literatura argentina para la nación argentina. Producción paradigmática dada la coyuntura histórica: el Centenario de la Revolución de Mayo. Historia literaria, entonces, que redefine instancias teoricoideológicas vistas en Gutiérrez: identidad nacional, coagulación de la tradición nacional aunque en la inclusión de lo hispánico-colonial y habiendo aceptado como textos nacionales ciertas producciones populares. Podremos resaltar muy parcialmente dos aspectos ejemplares de dicha historia en este breve segmento del trabajo, instancias que, tal vez, confirmen aquello de que la historia literaria opera la refundación nacional:

- I. El tiempo de la historia: la alteración de la cronología. El gesto de la fundación en un nuevo objeto: la 'literatura gauches-
- II. El genero y el espacio de la historia: una extensión romántica, la genealogía.
- I. El intento de Rojas al escribir su historia fue pensar la literatura argentina como literatura nacional en un sistema estético por ciclos de formación, de evolución, de organización y de renovación. Movimiento que toda la crítica argentina que ha trabajado sobre Rojas señala como el origen sesgado de su sistema: los gauchescos (siglo XIX) con su 'leyenda pastoril'; los coloniales (siglo XVI, XVII, XVIII y comien-

zos del XIX) con su 'traducción' de lo nativo; los proscriptos (siglo XIX, nuevamente) con su 'prestigio heroico' y los modernos (fines del XIX y comienzos del XX), 'obreros de un arte incipiente', tal como el autor los define. Cuatro mo(nu)mentos de la historia nacional que la literatura documentará. Cuatro ciclos que inscribirán momentos epistemológicos específicos: acopio, tratamiento o interpretación, conceptualización o definición y valoración. Entonces, podemos decir que la operación cronológica hace de la Historia nacional una serie de amputaciones, pudiéndose pensar que esa falta de continuidad es lo propio del nacionalismo y del romanticismo que esta Historia de Rojas

Teóricamente, la cronología propia de la historiografía -historia de la historia como discurso- invierte la historia estudiada, lo primero discursivizado es a lo que se ha llegado en la investigación por último: los gauchescos en Rojas resumen su ideal de literatura nacional, se ha llegado a ellos luego de una síntesis histórica de la literatura. El origen pretendido es así, en realidad, un nuevo comienzo: de lo lógico a lo crónico, de lo crónico a lo cronológico; cierto idealismo precede este mecanismo de la Historia Literaria: una voluntad casi absoluta origina, siempre, la nación. Cronología empañada por una idea de progreso y tensionada, además, por la enorme autoridad admitida al pasado, bajo la forma de la tradición, por ejemplo. Futuro y pasado son dos instancias determinantes y obvias de la formulación de una historia para el presente, propósito globalizante que se encuentra a lo largo de toda esta obra y nos remite finalmente a una voluntad política de administrar y regular conflictos literarios.

Entonces, los términos de la vaga dialéctica aquí propuesta son: la totalidad, la alteración de la cronología, la fundación. Fundación de la literatura argentina que será una refundación nacional; la literatura, la cultura refunda la nación, refundación civil que continúa a la militar y se paraleliza a la división Historia externa o política/ Historia de la Literatura o interna que marca R.Rojas. Por lo tanto, la fundación exige la totalidad pero no soporta la continuidad cronológica; si se quiere abarcarlo todo como efectívamente lo intenta Rojas, algo hay que abandonar, por ejemplo la linealidad temporal, el todo nunca será un todo ordenado. Modalidad que concretamente hace que los autores además de ocurrir numerosas veces en varios momentos de la Historia, no estén en general junto a sus obras; estéticamente un objeto participa de un momento de la vida intelectual y nacional e históricamente de otro. Historia y estética no son correlativas, no son concéntricas sino excéntricas. Por ende, la clasificación que emprende Rojas es por la época o temporalidad del tema de los textos y no por la instancia de su escritura hecho que le ocurre paradigmáticamente con los análisis de V. F. López, J. C. Varela, B. Hidalgo. En consecuencia, producto de estos problemas en la construcción de la historia son sus límites imprecisos, hecho que ha permitido su extensión. Entonces, si no es la ordenación cronológica será la agrupación y la elipsis los índices formales de la evolución histórico-literaria ya que en la evolución no puede haber rupturas pero sí saltos.

En este orden sintético, puede pensarse, de un modo más general, que los dos tomos que dedica Rojas a la gauchesca son el índice y el resumen de su historia completa, señalan orgánicamente la armazón lógica y teórica que la estructura. La gauchesca contiene, de este modo, todo el de

sarrollo posterior de la literatura argentina por haber formulado el sistema que le da origen. Origen histórico y literario que centra, marca e irradia toda la evolución, toda la tradición nacional a construir.

En ese mismo movimiento crítico, los documentos se vuelven monumento, historia crítica y filológica, la literatura o la escritura como documento del espíritu en la Historia de Rojas: documento en su sentido filológico y espíritu como sinónimo de medio, sentimientos, época, territorio, caracteres que se pueden trabajar además como los de las construcciones nacionalistas del XIX. El documento forma el archivo, el catálogo que la misma Introducción de esta Historia pretende, el monumento, el ideal nacionalista. Otro aspecto evidente es el carácter del documento como ejemplo, subsidiariedad, expresión resumida o sintética de la cultura -Eurindia y La Restauración Nacionalista, como ejemplos paradigmáticos-. En este sentido podemos redefinir los ciclos literarios de la presente historia: Si los proscriptos y los modernos pueden pensarse sintéticamente como el ideal y el trabajo literario sobre ese ideal nacional, los gauchescos habían sido el espacio y los coloniales el tiempo: la historia como definición, primero espacial, luego temporal y sólo más tarde nacional. Ciclos de características temporo-espaciales particulares, como vimos, los gauchescos son sincrónicos a los proscriptos y contiguos a los coloniales. La historia como definición cuando la historia es fundacional. Y para volver a las postulaciones de Certeau, esta historia puede pensarse como símbolo, itinerario y marcación de un lugar, como otra forma de la narración didáctica; opera como ley: lo que se debe realizar en el futuro con este presente. La escritura de la historia funda una ley, ley de obediencia del tiempo en el espacio, los coloniales para los gauchescos en el caso de Rojas.

La preocupación por el origen construye entonces, también, la filología o historia de la lengua que se organizará como monumento nacional luego. Comenzando por el idioma popular gauchesco como perduración del léxico medieval, castellano oral del siglo XV que sobrevive en América y concretamente en nuestro país, paralelo a otra línealidad linguística culta, la que da origen a la literatura urbana según la esquemática polaridad de Rojas y que no tarda en anunciar su combinación en «la futura literatura nacional de Hispano América». Construcción futura, el nacionalismo como su estatuaria, el nacionalismo es siempre una construcción futura de monumentos. Historia de la lengua, historia de la literatura, historia cultural amplia para fundar una nacionalidad. Esencia e idea. filología idealista para lo nacional en el origen linguístico. En otros términos: una historia y una filología para la nación, el documento popular que inscribe Gutiérrez se hace monumento literario en Rojas.

Puede decirse entonces que si la historia necesita documentos, la literatura los convierte en monumentos; la literatura es un sistema documental-monumental 'seguro' para la historia aún no constuída aunque no correlativo o simétrico. Repetimos historia literaria/historia política no coinciden: la revolución política e histórica de Mayo de 1810 se corresponde con la revolución estética y filosófica de la generación del '37 que integra el anteriormente trabajado Gutiérrez. La historia como objeto de la Historia Literaria; documento/monumento invertidos: la dialéctica que así comenzada se cierra en Rojas con 'el símbolo'. La literatura como reflejo, numen, símbolo de la historia nacional.

II. En general, la adopción de un modelo histórico para el análisis literario—la historia como organizadora de la literatura se-

Vol. II - Nº6 - 1997-

gún hemos señalado antes- da por resultado en la práctica de las Historias Literarias Argentinas la genealogía más que la cronología con base documentaria y filológica -línea erudita que las constituye como 'autoridad crítica' en la literatura y en la crítica contemporánea- ejemplo paradigmático en Rojas que éste retoma, nuevamente, de Gutiérrez. En el caso del primero, la genealogía puede ser pensada como circuito nacional de lecturas de la nación: a quién ha leído Rojas, quién lee a Rojas y, en su envés, para quién escribe.

Genealogía que es posible en la combinación de filosofía e historia -filología ampliada-para formular un modelo históricoliterario. Es decir y, nuevamente, romanticismo; el romanticismo permite la perspectiva histórica sobre la literatura tanto como en todas las ciencias sociales según dice el mismo Rojas y, por otro lado, el paralelismo que tensa esta obra: historia literaria/historia política. Romanticismo como 'inquietud espiritual' definida por la sumatoria de política, filosofía y literatura; romanticismo como estadío natural de 'la evolución de la cultura en el Plata' para retomar el subtítulo de esta Historia, 'renovación cíclica de la cultura nacional'. Romanticismo, entonces, y Positivismo que por momentos adopta la forma del Organicismo y del Determinismo- o Iluminismo. Ciencia y estética, ensayo e historia, géneros de la historia que podrán combinarse muy abundante y complejamente a lo largo de muchas páginas -toda la obra de Rojas no sólo su Historia- para construir su historicismo nacionalista. Indistinción, confusión y conjunción entre Historia/Filosofía, como vemos Rojas en su 'plan' supone alternativamente hacer historia, filosofía, historia literaria: historia crítica de la literatura. Por una parte la literatura acompaña a la historia -se hace política en la proscripción-y, por otra, a la filo-

sofía -propio del Romanticismo que acompaña siempre los momentos fundacionales en la voluntad de diferenciación, y que en la literatura argentina lo hizo con Gutiérrez, Alberdi y Sarmiento y vuelve en el Centenario con Rojas-. La literatura como documento para ambas -filología nacionalista en el caso de Rojas-; la literatura como función de la sociedad.

Historia de ideas dentro de una historia general, «tal concibo vo la historia de nuestra literatura» -repite- «no como una crónica bibliográfica ni como una serie de biografías, sino como parte de la historia general, animada en medio de la vida del país y de la civilización». Otro tanto se corrobora en diferentes acepciones para el término filosofía: «un ideal que sea a la vez filosofía histórica de nuestros orígenes y filosofía pragmática de nuestro porvenir». De alguna manera Historia/ retrospección: construir el pasado nacional-Filosofía/ prospección: definir el ideal nacional. La idea -en su concepción hegeliana de absoluto y totalidad, modo genérico histórico y filosófico- es historiar, filosofar, politizar y nacionalizar: los registros discursivos/genéricos se transforman en ideológicos. Idea de Plan, un conjunto de géneros a trabajar para un mismo fin o función: nacionalizar.

También, la historia parece ocupar primero y generar después el lugar necesario para otras producciones culturales, 'inteligente documentación' -dice Rojas-: «Cartas, memorias, informes, arengas, códigos, presentan (...) nuestros libros de historia (...) Historia es el género literario que se ha cultivado en la Argentina como en el resto de América; y de la historia misma se han derivado luego el ensayo filosófico, el teatro, la novela y la lírica» (Eurindia). En la historia de la historia está la historia de la literatura. Como vemos, Ro-

ias inscribe simultáneamente historia crítica y evolución; es decir, distancia con el objeto a historiar y seguimiento, progreso. Podemos decir, entonces, que su plan es primero un catálogo de documentos -una filología-, más tarde una didáctica y por último una política -nacional-. Saber qué enseñar, saber cómo enseñar, saber dónde y con qué fines enseñar -concretamente en La Restauración Nacionalista-, entonces para esquematizar, en la relación entre Historia y Literatura para Ricardo Rojas: la primera funcionaría como ordenadora, educadora, constructora; la historia sería el depósito del pasado nacional y la historia literaria la construcción nacional, propiamente dicha.

Podemos recordar entonces que es el romanticismo el que provee también a Rojas los materiales teóricos para la aproximación a escritores que va a denominar 'proscriptos' y la forma genealógica para su disposición histórica cuyo centro ordenador será Sarmiento. Un índice teórico de esa misma genealogía puede ser el concepto de serie que aparece sucesivas veces en esta Historia, las listas y las nóminas de obras, de autores, etc. que organizan el perfil cuantitativo de esa obra, primer momento de la descripción historiográfica que luego da lugar a la interpretación. La genealogía puede ser la figura crítica de la Historia Literaria que permite la inclusión de héroes épicos -genios- dentro de una epopeya, es decir, el escándalo de las leyes genéricas. Queremos decir que si la tensión formal que recorre toda esta obra es epopeya/épica -ejemplificada paradigmáticamente con los ciclos gauchescos y proscriptos, respectivamente- la una colectiva (¿popular?) y la otra heroica, de genios mandatados, la genealogía da el paso intermedio, media entre ambas tomando un índice de cada una: lo heroico para lo colectivo. Genealogía como la búsque-

da de orígenes y establecimiento de filiaciones. Formación de un pueblo pero con una épica, la epopeya sobrevendrá seguramente luego -con la revolución-, luego de los héroes; cultura nacional como depósito, evolución y acumulación, geología para una genealogía.

Por último, y para resolver la afirmación de que la historia literaria opera la refundación nacional nos preguntamos: ¿Puede ser que un nacionalismo como el de Rojas incluya todos los elementos y modos puestos en juego en esta historia literaria? Dicho nacionalismo leído aquí como sintetizador puede tener como primer índice la extensión, inicialmente en el sentido de que existiría una continuidad cronológica y espacial entre el orden de la naturaleza y el de la cultura: El 'mal de la extensión' pierde el signo negativo de su original vocero -centro de la genealogía que construye Rojas, Sarmiento-, aunque conserva en la descripción la uniformidad de aspecto descripto. Geografía como escenografía, la extensión, en nuestro caso, 'el desierto', funciona como escenografía de la literatura: la Historia Literaria de Rojas como historia teatralizadora de la cultura. Espacialidad y 'actualización', puesta en acto; un modo de actualizar la geografía es historiarla. Y por momentos esa extensión, también, da paso a la novelización de segmentos de la historia, otra forma del encuentro estética/historia en la geografía del desierto; otra forma del reclamo: 'una nación para el desierto argentino'. Afirmamos, por lo tanto, que en el reverso de esta Historia Literaria de Rojas es posible leer la historia argentina.

En el caso de Rojas, la historia compone historias, series históricas, una vez dentro de la historia -como género, como instancia política o didáctica— es imposible salir, sólo resta recorrer la inmensidad de esta obra. Así es que la historia literaria de Rojas incluye una historia de la crítica, una historia de ideas, una historia de hombres y una de textos literarios, tanto como una historia de géneros; sobreimpresas y reescritas unas en otras. Historia múltiple, recursiva, obsesiva, que incluye la queja, el manual, la orden y la ambición política. Historia total que, por eso mismo, es actualmente desoída, o, bajo el signo de estos tiempos, disimulada.

Conclusión

La historia literaria nacional como dispositivo discursivo, ideológico y político al cambiar de coyuntura histórica opera transformaciones pero se continúa tanto en su lógica como en los elementos considerados primordiales. Confrontando dos coyunturas históricas distintas, como lo son la de Gutiérrez y la de Rojas, puede verse lo que permanece más allá de los cambios: un aparato de inclusión y exclusión puesto al servicio de darse un origen y una fundación, y establecer una tradición que estabilice un canon posible (por ejemplo, se canoniza la poesía patriótica o la gauchesca), cuya función es la homogeneización que otorgue una identidad colectiva. En cada una de esos quiebres históricos se incluyen y se excluyen distintas cosas (lo hispánico, por ejemplo), se datan distintos orígenes y se establecen distintas tradiciones.

La historia de la literatura nacional, entonces, es parte, junto con otras prácticas discursivas, de un gran aparato discursivo que conforma el gran relato nacional donador y dador de una identidad colectiva. La identidad nacional (construida) como un aparato de poder (y por tanto de dominación).

Rock, Nacionalismo, Modernidad Los países de la dama eléctrica

Por Fermín Rodríguez

La experiencia rockera constituye un flujo discontinuo de enunciados y cuerpos en movimiento, desplegándose sobre un espacio limitado. Se trata de una unidad rítmica: la velocidad posible de elementos —tonos, voces, cuerpos, objetos— dispuestos en un espacio. En este sentido, una nueva identidad puede pensarse como un cambio de velocidad al atravesar un límite: una aceleración (punk y hardcore), una desaceleración (rap y hip-hop): un nuevo ritmo, un nuevo género, un nuevo estilo, que fragmenta un campo de experiencias. La cultura joven se desclasifica según estas unidades de espacio-tiempo, a través de la creación de nuevas relaciones, nuevos territorios, nuevas patrias: estética de la aparición de estilos, de géneros. En este sentido, el rock no es universal porque cuando cruza un frontera cambia de velocidad, cambia de ritmo: aparece un estilo cuando una frontera—de edad, de clase, de raza, sexual, nacional—modula los tonos, las voces, los cuerpos, los objetos que recortan el espacio simbólico de una experiencia rockera particular.

En los mapas de identidades sociales, las culturas jóvenes urbanas se definen a través de una diferencia cultural percibida en el estilo. En nuestro país, desde mediados de la década del '60, la apropiación de estéticas y formas musicales de bandas rockeras inglesas y americanas constituye la principal estrategias de los jóvenes para producir una diferencia.

¿Qué mapas de identidad configura entonces una experiencia rockera cuando sus tonos, sus voces, sus objetos cruzan los múltiples planos de sentido —político, lingüístico, racial, cultural— que definen una frontera nacional? Y a la vez ¿qué tensiones límitrofes se producen en el cruce? Si los flujos simbólicos y económicos globa-

les arrastran partículas locales, la frontera de lo nacional constituye un tercer nivel de análisis para pensar el consumo y la producción simbólicos de la cultura joven. Me interesa esta interferencia, porque cuando una experiencia rockera se piensa como nacional, utiliza en forma activa representaciones de la identidad nacional que circulan por otro grupos, principalmente el Estado y sus agentes culturales. La politización de la experiencia rockera depende de esta articulación.

El país de la dama eléctrica encabalgado entre los fines del 60 y principios del 70 fue una hoja de rutas argentinas. Se trata menos de un territorio que de un movimiento: la deriva de los náufragos por rutas argen-

tinas, hacia un espacio posible, fuera de la sociedad de consumo. Se recorta un nosotros que por agua o por tierra viaja en el espacio y en el tiempo: irse de la ciudad en trenes, balsas o por rutas hacia el sur, hacia una edad pre-industrial organizada a partir de valores diferentes a la ética del trabajo: libertad, vida en comunidad, pacifismo. Irse para volverse hippie, porque los viajes por espacios subculturales nunca se hacen en expresos imaginarios: si lo real es lo posible, cualquier fuga, cualquier viaje, es hacia Lo Real.

El estilo -melena, barba, sandalias- y las prácticas de las subculturas hippies sirven a la experiencia rockera de los finales del '60 para romper con la estructura musical existente y cuestionar las representaciones de la identidad joven que circulan por los medios. Así, la identidad rockera se construve como diferencia cultural percibida a través de una forma musical reconocible: el sonido rockero de bandas inglesas y norteamericanas, con letras cantadas en castellano. La identidad joven rockera, como espacio de identidad alternativo, necesita distanciarse tanto de la cultura de sus padres, como de otras representaciones de la identidad joven que circulan por los medios (El Club del Clan). Se inaugura entonces la estrategia general de diferenciación de las experiencias rockeras, que consiste en la apropiación de formas y temas importados del rock británico y americano, a partir de las cuales romper con la tradición musical recibida, forzando nuevas configuraciones subcul-

No cantar en inglés constituye en los comienzos del rock en Argentina no tanto una decisión cultural en términos de identidad nacional, sino la posibilidad de circulación y socialización de sentidos comunitarios tales como rebeldía, libertad, pa-

cifismo, transpolados de las subculturas hippies. A diferencia de las prácticas políticas de la década del '60 y el '70, que se definen a partir de la posibilidad de producir un espacio de oposición -se hablaba de un «afuera del sistema»-; el «afuera» de la experiencia rockera no constituye tanto una diferencia política como un espacio diferenciado culturalmente en el estilo. La experiencia rockera no se piensa todavía como rock nacional, sino como música beat. En ese momento, las representaciones de identidad nacional circulan por otra zona de la música popular consumida por adultos que a diferencia del rock trabaja con materiales de la cultura tradicional: el folklore.

Alineados junto a las propuestas radicales de principios de los '70, Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll representa una de las pocas zonas de la experiencia rockera que convierte su diferencia cultural a un compromiso político, compartiendo espacios (festivales y consignas) con sectores de la Juventud Peronista. Su versión de «La marcha de San Lorenzo» representa un punto importante de la articulación rockidentidad nacional. Distorsionada y paródica, expresa el rechazo general de las representaciones de identidad nacional sostenidas por instituciones tales como las Fuerzas Armadas y la escuela.

La experiencia rockera se politiza cuando desde el poder se percibe la identidad del rockero como peligrosa. El movimiento posible que definía la experiencia rockera se visualiza ahora desde una encrucijada simbólica: las rutas son entonces desvíos, desvíos clasificados desde un discurso autoritario para el cual la rebeldía y el desorden en el estilo se homologan progresivamente con las acciones violentas que cruzan las prácticas políticas de los '70. Para el discurso autoritario, que a partir del golpe

de Estado del '76 controlará y administrará en forma absoluta los procesos de producción de sentido, Patria y Fuerzas Armadas son conceptos que se absorben mutuamente. Las trayectorias que definían la experiencia rockera se perciben como desvío respecto de las líneas de significados dominantes que definen una identidad nacional homogénea, fija y sin fisuras.

Es en este momento que la experiencia rockera, encabalgada en la espiral que amplifica la violencia social, se percibe a sí misma como desviada: «Si ellos son la patria, vo sov extranjero», cantaba Sui Generis en «Botas locas», canción censurada por el régimen. Cuando las fronteras de la patria se convierten en tajos y cicatrices, la cultura joven -que se definía desde el pacifismo-, se posiciona como extranjera en un territorio enemigo. La represión total que se desata durante los primeros años del Proceso transformará el espacio de la patria en una tierra de nadie, en un campo de guerra sin afuera: del país de Alicia «te vas a ir/vas a partir/ pero te quedas/; dónde más vas a ir?», pregunta Serú Girán. El movimiento posible, el «irse» de un territorio de sentidos hegemónicos -ya no definidos en términos de consumo-, a un espacio de sentidos posibles, se interrumpe: la experiencia rockera es censurada, intervenida políticamente por el régimen a partir del '76 y marginada a un espacio de circulación mínimo y precario.

En los primeros años de la década de los '80 se configura una nueva estética de la aparición: el rock producido en Argentina se visibiliza a partir de su nacionalización, gracias a su difusión masiva en los medios que durante la guerra de Malvinas dejan de difundir música en inglés. Frente a las representaciones de identidad nacional movilizadas por el Proceso para difundir valores de nacionalismo y patriotismo, la

experiencia rockera, junto a otras agrupaciones civiles, se apropia de los valores de patria y construye una identidad nacional alternativa definida alrededor de la idea de democracia, paz, derechos humanos y cultura popular. La frontera es ahora un frente civil que interviene en la restauración de la esfera pública y la reconstitución de redes de sentido social. El recital masivo se transforma en un nuevo espacio crítico que permite el uso de la visibilidad de una diferencia política construida a través de enunciados y signos heterogéneos tomados del rock sinfónico y del jazz-rock de los '70, junto con ritmos folklóricos nacionales y músicas populares. Pero si la definición de la experiencia rockera como «rock nacional» fue eficaz como modo de moverse políticamente en un frente civil, excluía de sí el espectro de diferencias culturales. La difusión en los medios y los recitales masivos aplanaban la multiplicidad de valores, sonidos y modas que convivían en el mismo espacio de definición.

El rock por la democracia, con las elecciones generales del '83, desplaza institucionalmente su lugar: se trata ahora del rock de la democracia. Si bien con la reconsolidación de las instituciones democráticas la esfera política se autonomiza, el Estado continua interviniendo la sociedad civil como soporte económico a través de subsidios, recursos, difusión en los medios de comunicación y recitales organizados por el Estado.

La experiencia rockera traza entonces nuevos espacios de conflictos culturales, a partir de nuevos límites generacionales, estéticos, espaciales, sexuales. Surgen así, en la experiencia rockera, nuevas prácticas, nuevas formas estéticas alternativas, que definen nuevos procesos de subjetivación. Grupos como Soda Stereo, Virus, Los Abuelos de la Nada, Suéter, o Los

Twist dan visibilidad a modelos de identidad que corresponden a las generaciones de músicos más jóvenes. A partir de la incorporación del sonido pop de grupos tales como Police, B'52, o Duran Duran, el rock producido en Argentina busca modernizar sus formas, en un intento de ponerse en serie con los nuevos sonidos. géneros y tecnologías del rock a escala mundial: la identidad rockera trata entonces de transnacionalizarse. Esta nueva experiencia estuvo desprovista de cualquier contenido político o significado contracultural explícito. Se trata de un rock bailable, directo y simple, que reemplaza la pretendida complejidad del rock «para escuchar»: la experiencia rockera define así una nueva experiencia del cuerpo y la sexualidad, en busca de «un antídoto para romper con la rigidez» (Soda Stereo, «Imágenes retro»). Integrados a los medios audiovisuales, los «modernos» trabajan el cuerpo de la imagen y la imagen del cuerpo. Nuevos espacios de circulación y encuentro reemplazan la experiencia colectiva del festival en la calle o en estadios: la disco y la noche se imponen como el nuevo espacio de prácticas y encuentro, como nuevas zonas de reconocimiento.

A partir del '85, se comienza a definir una nueva identidad, doblemente posicionada respecto del rock de Malvinas y del rock moderno: se trata de la experiencia underground, representada por grupos como Sumo, Los Redonditos, Don Cornelio y la Zona, Los Violadores, Todos Tus Muertos. Los Encargados, Fricción, Clap. El under representa en el estilo el sentimiento de creciente escepticismo que agrieta la alianza entre las esferas política y civil. El «no future» anárquico del punk, el escepticismo dark y la estética new romantic se resignifican en un contexto donde la ley de obediencia debida y el punto final redefinen las relaciones entre el poder político y

la sociedad civil Comienza entonces el agotamiento y la descomposición de la identidad entre juventud y democracia. A diferencia de experiencias anteriores, los nuevos grupos se apropian y recontextualizan experiencias y sonidos «no probados» en el mercado. La incorporación constante v compulsiva de lo nuevo es el mecanismo a partir del cual definen la nueva identidad subcultural. A la vez, desarrollan estrategias de producción alternativas, moviéndose en pequeña escala: radios y discos piratas, producciones independientes, tecnologías como el sampler y el midi, les permiten desarrollar nuevos espacios tanto musicales como económicos, a distancia tanto del Estado como del mercado. En este sentido, la producción cultural -y no sólo el consumo alternativo- se definió como sitio de politización y mediación de un frente político difuso.

El menemismo, que comienza a definirse desde 1986 para llegar al poder en 1989, interviene previsiblemente el campo cultural organizando sus políticas alrededor de formas culturales tradicionales que reponen el valor de «lo nacional»; pero en su brusco giro neoconservador, las abandona. ¿ Oué ocurre cuando la deconstrucción de la identidad nacional se realiza desde el Estado mismo? Según el movimiento general de desregulación y despolitización de la esfera pública, el menemismo confía las áreas de acción cultural del Estado (escuela, medios, centros culturales, institutos de arte) a las iniciativas privadas.

Si a través de la escuela y los medios el Estado controla las líneas de significados dominantes para la construcción de una identidad nacional, cuando se retira de la escena pública, ciertas experiencias rockeras ocupan culturalmente el campo vacío de definiciones y prácticas de lo nacional. Comienza un movimiento de revisión y

apropiación de formas de expresión de la cultura trabajadora tradicional, articuladas con el estilo y los sonidos de distintas subculturas jóvenes inglesas y norteamericanas de los '70 -heavy metal, stones, punk, hardcore... El barrio es el espacio de circulación de voces, signos y cuerpos: fútbol, cerveza, 24 horas, se articulan con lenguajes musicales simples, directos y emocionalmente intensos.

Grupos como Rata Blanca, Ataque '77 o 2 Minutos forman su estilo en contraste tanto de la postura intelectualista del rock de la democracia, como del culto de la imagen de los modernos y la política desencantada de las estéticas darks. La autenticidad de lo popular es el velo desde el cual la experiencia rockera populista articula su concepción dualista del mundo: policías, militares, políticos, maestros, trabajadores intelectuales, jóvenes de otras clases, jóvenes de otras identidades culturales, se indiferencian a la manera de un pogo furioso en la zona de lo inauténtico. Las referencias en las letras a la vida cotidiana, a experiencias marginales e imágenes míticas de la cultura rockera, construyen un espacio simbólico de reconocimiento pensado moralmente como auténtico: lo auténtico es la cultura popular suburbana(6), con sus clásicos intereses morales, su sentido del territorio, su ideología nacionalista. En este sentido, la experiencia rockera representa en el nivel del estilo formas de diálogo entre la cultura paterna -clientela tradicional del peronismo-, y otras culturas covunturales específicas de la juventud(7). Junto a otras zonas de cultura popular, tales como las bailantas, las religiones electrónicas y el fútbol, la identidad rockera actualiza las tradiciones del nacionalismo popular, que desde sus territorios, representaciones y cuerpos, critica el provecto de modernización del neoconservadurismo.

La experiencia «nac & pop» se difunde. Cruza fronteras de clase para convertirse en un consumo cultural hegemónico, tanto para jóvenes trabajadores como para jóvenes de clase media. Cuando, ligada a la desocupación y al desempleo, la marginalidad de los jóvenes aumenta; cuando los procesos de modernización(8) profundizan la subordinación política y económica de los jóvenes; aparecer como «proletarizado» y nacional en el estilo implica autoexcluirse del horizonte de promesas de movilidad social v progreso del neoconservadurismo. Pero paradójicamente, el conservadurismo estético de esta experiencia, su desconfianza respecto al valor de lo nuevo -pensado como inauténtico-; decide su posición institucional. La transgresión de la transgresión, el rechazo de la vanguardia política y estética, define su punto

^{5.} Acerca de la construcción de identidades juveniles en los sectores populares urbanos, cfr. Ana Wortman, «Los jóvenes en cuestión», en Silvia Defino (comp.), La mirada oblicua, Buenos Aires, La Marca, 1993.

Acerca de la constitución de subculturas jóvenes a partir de la negociación de sentidos con la cultura paterna, cfr. Stuart Hall y Jefferson Tony (eds.): Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain. London, Hutchinson, 1976.

^{7.} Es necesario distinguir:

¹⁾ el proyecto de la modernidad, como discurso filosófico que define un modo de subjetividad ligado a un espacio

²⁾ los procesos de modernización, que implican segmentaciones culturales en relación al acceso de bienes materiales y simbólicos, así como tecnologías que extienden el campo de los bienes simbólicos;

³⁾ modernismo, como política estética.

de inmersión institucional, tanto en el mercado como en su relación con el Estado(9).

A la fragmentación de la ciudad en espacios rígidos y cerrados, a través de reclutamientos restringidos por el movimiento circular de un «nosotros» barrial; se oponen los cruces de fronteras de bandas como Mano Negra, Todos Tus Muertos y Los Fabulosos Cadillacs. La concepción rockera de Mano Negra (el combo francés que en 1993 visita Buenos Aires) articula espacios de sentidos inestables que reconfiguran los mapas culturales, estéticos y políticos: lenguas nacionales -cantan en francés, inglés, castellano y árabe-; identidades culturales subalternas (la banda está formada por músicos europeos, árabes y latinos); estilos subculturales (rap, punk, funk, salsa, reggae, chanson francesa) y nuevas tecnologías tales como el midi, se recombinan de manera insólita e inesperada, según nudos de sentido difíciles de despejar. Mediando amplios frentes de culturas subordinadas, Mano Negra hace un uso político de la diferencia que no detiene la apertura a lo otro en formas de reclutamiento cultural restringidas y cerradas, según el movimiento circular del nosotros. Fidel, cantante de Todos Tus Muertos, ingresa a la «Casa Babylon» -nombre de la última producción de Mano Negra-, para tejer una línea más de sentido que inscribe la identidad nacional en redes subculturales más amplias.

Ocupando un espacio que comienza a configurarse con la visita a Buenos Aires de Mano Negra, los Muertos trabajan los discursos, las voces y los cuerpos de identidades excluidas y de políticas posibles: la

etnicidad negra y aborigen, el apartheid, la guerrilla zapatista, Sandino, antiimperialismo, el punk, el reggae, la canción popular latinoamericana. Fragmentos en movimiento de constelaciones fluctuantes de signos, que no fijan la identidad a un territorio o a una lengua. Se trata a la vez de un movimiento en espacios locales, que no reclaman para sí la representación de lo nacional en la pequeña escala del barrio. Por el contrario, lo local es una línea de fuerza cultural, estética y política lanzada hacia el espacio de otras identidades subordinadas. Se trata de flujos menores, clandestinos, que cruzan según direcciones inesperadas los flujos económicos y simbólicos del capital.

Pero tal vez la posición «visitante» sea la estrategia de producción sentida más eficaz para la construcción de lo nacional. Si una banda como Divididos intenta definir lo nacional del rock relacionándose de manera imaginaria, sin demasiadas mediaciones, con la música y las representaciones de identidad nacional del folklore, Los Visitantes revisan los tejidos sonoros y simbólicos que definen una identidad nacional pensada desde lo urbano. El tango resulta la zona material de sentidos, representaciones, mitos y lenguajes que Los Visitantes utilizan en la construcción de lo nacional. Pero a la vez, en serie con sonidos contemporáneos, escuchan el tango en clave «sónica»(10), esto es, distorsionado, amplificado, transformado hasta extrañarlo. A partir de la transformación de los materiales con que trabajan, construyen un modo de percepción de la experiencias sociales que articula diversas líneas históricas de sentidos de lo nacional, que Los

En esta relación renovada con tradiciones culturales. Los Visitantes tratan de hacer volver del cielo al Capitán Beto, convirtiéndolo en visitante de un espacio históricamente pleno. Si en «El anillo del capitán Beto» (en donde Invisible exploró las posibilidades expresivas del tango) lo particular se anula en lo universal; el proyecto de Los Visitantes se despierta en lo histórico: «Guarda con el sueño/se puede despertar/manda al espacio/tu libertad»(11). Se trata menos de una fundación mítica, que de la ocupación espacial de la ciudad mediante signos y representaciones de lo nacional que «muerdan» ávidamente el espacio de experiencias urbanas. En este contexto, el sonido sónico resignifica la densidad que había trabajado el under: el sonido ocupa y construye a la vez un tiempo -definido como histórico- y un espacio plenificado. Visitantes de la noche

«aquí, ocupando espacio/Nosotros aquí, ganando espacio/En la noche oscura/En cualquier lado»(12). Salir del círculo barrial para ganar la ciudad, desde el espacio concreto de la noche: esto es, ocupación, invasión, mediante prácticas que se apropien simbólica e históricamente del espacio de experiencia urbano.

Aparecer como alternativo, para bandas como Todos Tus Muertos o Los Visitantes: implica por un lado, en la tradición de la experiencia underground, recuperar el concepto de vanguardia política y estética, aliada a nuevos movimientos sociales. A la vez, «alternativo» define un autoposicionamiento institucional, que implica insertarse en la industria cultural, pero manteniéndose como independientes. De este modo, el espacio alternativo, la patria posible, no se homologan ni al «afuera» premoderno de la experiencia rockera del '70, ni a la contracara del salto modernizador que promete el neoconservadurismo, sino a una alianza trans-nacional de puntos de resistencia en el interior de flujos globales.

Visitantes toman tanto de la cultura del tango como de la revisión de distintas experiencias rockeras e imaginarios políticos de las experiencias jóvenes.

^{8.} Queda planteado como interrogante si el retorno a representaciones políticas tradicionales como el nacionalismo implica una crítica de los procesos de modernización, o si se trata de formas culturales que cubren el flanco cultural de la hegemonía neoconservadora, según un neopopulismo de mercado.

^{9. «}Sónico» alude a las escenas indies que trabajan el noise y la distorsión sonora sintetizando el sonido de las guitarras. Por ejemplo, Sonic Youth, Pixies, Dinosaur's Juniors, My Bloody Valentine, etc.

^{10. «}Guarda», en Espiritango.

^{11. «}Villa Dominico», en Espiritango.

El Historiador y los Problemas del Lenguaje Entrevista a Noemí Goldman

Por Claudio F. Díaz y Soledad Boero

Cuando se piensa en las relaciones entre Historia y Literatura, hay una tendencia a reflexionar acerca de las razones y del modo en que los escritores utilizan, en determinadas circunstancias, los hechos del pasado como material de sus ficciones. En este tipo de reflexión suele haber una especie de acuerdo acerca de lo que se entiende por Historia. Sin embargo dentro de la propia disciplina histórica se ha venido desarrollando un interesante debate epistemológico, en cuyo centro se encuentra la cuestión de las relaciones de los historiadores con los problemas del lenguaje. Acerca de estas relaciones, dialogamos con la Dra. Noemí Goldman, profesora de la U.B.A. y una de las historiadoras que viene reflexionando sobre los problemas del discurso.

—Entre las ideas que contribuyen a la complejización de la noción de «verdad», aquella según la cual el lenguaje ha dejado de ser considerado «transparente» tiene mucha importancia. ¿En qué medida afecta al saber histórico esta idea de la «opacidad» del lenguaje?

—La idea de la «opacidad» del lenguaje aparece en dos momentos del trabajo del historiador: cuando analiza sus documentos y cuando construye su relato. En efecto, la lectura de textos del pasado remite al complejo campo de la producción social del sentido que no es posible abordar sin tematizar la discursividad del documento histórico, su lengua, su estilo. Por otra parte, el historiador debe elegir ciertos proce-

dimientos textuales, tipos de escritura, formas de representación para plasmar sus investigaciones.

El debate epistemológico actual está centrado justamente sobre el problema del lenguaje que poseen los historiadores para dar cuenta de las relaciones entre prácticas sociales, intereses y categorías discursivas. Es decir, sobre la naturaleza y la validez de las propias estrategias discursivas del historiador, sus recursos retóricos, sus tiempos verbales, la manera de integrar la «voz» de los actores sociales, etc. De modo que cualquier reflexión sobre el quehacer historiográfico ya no puede hoy disociar el terreno de la escritura histórica

del de la nueva reflexión epistemológica sobre la producción del saber histórico.

-En el trabajo del historiador, entonces, hay una instancia de análisis en la que debe trabajar con discursos. Pero hay otra en la que debe producir su propia escritura. En esa instancia hay un punto en común entre el discurso historiográfico y el ficcional: la estructura narrativa. ¿En qué medida la narración, como estructura discursiva, afecta la relación del discurso histórico con su objeto?

-En efecto, como lo señaló claramente el historiador Roger Chartier, la dificultad reside en que no hay, al menos para el historiador, experiencias o prácticas que puedan encontrarse fuera de un discurso que las dé a entender. Un discurso de descripción y de representación de esta experiencia. Pero, al mismo tiempo, las matrices que engendran estas prácticas que tejen la experiencia individual y colectiva son de otro orden y se desarrollan con otros criterios. Por otra parte, esta dificultad es duplicada por el hecho de que el historiador escribe, intenta construir prácticas y experiencias a través de un discurso que utiliza discursos. Esta tensión -observa asimismo Chartier- atraviesa obras como las de Michel de Certeau, cuando estudia las prácticas de una inventividad de lo cotidiano, y las de Michel Foucault, cuando estudia las prácticas de coacción que funcionan independientemente de los discursos que las describen. Pero en ambos casos la reconstrucción de estas prácticas se realiza a través de un discurso, utilizando textos.

No parece haber una solución a este problema, lo importante es que el historiador tenga conciencia de esta tensión. En este sentido, la reflexión actual de los historiadores sobre la escritura de la historia es un elemento fundamental para un mejor conocimiento, aunque genere al mismo tiempo nuevas dificultades. Lo cierto es que el principal desafío que enfrentan hoy los historiadores se vincula con la puesta en evidencia del hecho de que su discurso, bajo cualquier forma que se presente, pertenece a la clase de los relatos. Esta nueva conciencia de la dimensión narrativa de toda escritura histórica pone ante un serio desafío a todos los que rechazan la posición relativista, que sólo ve en la historia una modalidad, entre otras, de la fabricación de ficciones.

-En la instancia de la escritura, el historiador se encuentra inmerso en una red de relaciones (un «campo» historiográfico, que mantiene a su vez algún tipo de relación con otros «campos» dentro del espacio social) y disputas por la legitimidad. ¿De qué mecanismos de control disponen hoy los historiadores, que permitan diferenciar el discurso histórico de otros discursos sobre el pasado, por ejemplo el ficcional?

-Sí, esta es una cuestión de la mayor importancia, pero también un debate abierto. Hay historiadores que consideran que es posible defender la cientificidad de la historia sobre la base de una práctica analítica y crítica sin detenerse en los problemas planteados por la inscripción de la disciplina en el género de la narración. Otros, escriben historia sin dar importancia al desarrollo de la investigación académica, de las técnicas y prácticas específicas del historiador. Pero el conocimiento histórico es producción de saber social; es decir, proviene de un lugar social, de determinadas instituciones y responde a ciertas reglas, convenciones y géneros. De modo que una aproximación al mundo de los mecanismos de control que permiten diferenciar el discurso histórico de otros discursos, requiere un conocimiento combinado del «lugar social» y de las «prácticas científicas» -al decir de Michel de Certeau- que producen cierto dicurso histórico.

Por otra parte, si lo propio del discurso histórico es la búsqueda de la verdad y el establecimiento de los hechos, lo que hoy surge como problemático son las formas de escritura o de narración elegidas por los historiadores. Y es aquí donde las fronteras disciplinarias, por ejemplo entre historia y literatura, se desdibujan en parte. Para algunos historiadores y especialistas del discurso, como Régine Robin, el problema no sería el de una dicotomía entre ficción/no-ficción, sino entre un texto que sería palabra verdadera, un trabajo de rememoración, de construción e interpretación, contra un texto, que cualquiera sea su género, es palabra vacía, que nada dice ni explica aunque parezca respetar el refe-

Lo que surge con claridad entonces es la necesidad de una refundación del status del conocimiento histórico que plantee con claridad las condiciones dentro de las cuales un discurso histórico puede ser tenido como válido. Y ello sin abandonar las exigencias y las disciplinas del ejercicio crítico, sin olvidar que la historia constituye una forma de conocimiento que utiliza conceptos y referencias teóricas que pueden no estar vinculados con el objeto de estudio.

-En la situación particular de la Argentina ¿ Pueden considerarse los años que van desde el fin de la dictadura hasta el presente, como una época de revisión del pasado? De ser así, ¿ A qué puede atribuir-

-Sí, podemos considerar a estos últimos 12 años como una etapa de revisión historiográfica en variados campos (historia rural colonial, historia política del siglo XIX, historia de la inmigración, historia del peronismo, etc.) Las razones son varias: normalización de la vida institucinal del país, creciente profesionalización de la investigación histórica, renovados contactos con medios académicos extranjeros. Asimismo surgió una viva necesidad de reflexión y revisión no sólo de las experiencias históricas más recientes, sino de las maneras de abordar temas clásicos como el origen del Estado y la nación en la Argentina.

Pero también es cierto que las permanentes restricciones presupuestarias en el área de investigación y en la docencia universitaria, ponen en peligro la continuidad de la investigación histórica. Lo mismo ocurre con las reuniones, coloquios y congresos, sin los cuales no hay posibilidad de desarrollo de un pensamiento científico.

TRAMAS BIBLIOGRAFICAS

1/

Escribir la Lectura de la Historia

El farmer, por Andrés Rivera. Ediciones Alfaguara, Buenos Aires, 1996, 1ª ed., 124 págs.

Si La revolución es un sueño eterno de Andrés Rivera, comienza con el acto autobiográfico. El farmer repone a través de Rosas esa escena básica que alude al presente de la enunciación, emparentándose así con un Castelli acechado por la pesadilla de la muerte. Ambas novelas entablan relaciones metonímicas entre el nombre propio y el país desde el presente, sumido en los vestigios dolorosos de un pasado pleno de acción o de poder. En El farmer, Rosas enuncia sus indicios y señales en primera persona suspendiendo la pronunciación explícita y firme de su nombre: «Soy Juan Manuel de Rosas». Pero el descubrimiento paulatino de la identidad en el encierro y la pobreza que el exilio determinó, precede a los recuerdos que van a narrar los trayectos digresivos del olvido y la lejanía. El contraste entre pasado y presente, define el tono cínico que asume el yo, magnificado por momentos, disminuido por otros. Asimismo, el movimiento narrativo marca la interrupción y fragmentariedad de una memoria que bordea la tensión de lo «inconfesable», las fisuras del olvido deliberado. Así, la mirada actual de Rosas, vencida por el peso del abandono y los ecos de la nostalgia, queda confinada en los estrechos límites de una granja de Southampton. Y sin embargo, superando la dureza irónica del destino. Rosas puede recuperar, implacable, el secreto de sus archivos y sus cartas, cuyo contenido desparrama v vocifera. Puede, además, descubrir la escena oculta de las relaciones entre el poder y la intimidad y desplazar el límite que su ley impuso entre los espacios sociales y la oscuridad de las alcobas. La exhibición de la autoridad absoluta, de la cara obscena del entorno político, el sometimiento infligido a los porteños hasta en sus horas nocturnas, complementan las páginas que Mármol, Echeverría y Sarmiento rubricaron con el sello maniqueo de Civilización o Barbarie. Sin embargo, la mirada retrospectiva de Rosas también opera como el reverso de esas antinomias, mostrando participaciones y complicidades que socavan el pasado emblemático de los unitarios.

Rosas o «el guardián del sueño de los otros», burla la confidencia prohibida, puede impugnar el orden moral que proscribe al incesto y aceptar en trueque el cuerpo servil de María Eugenia, cuyo padre la ofrece al Restaurador, a cambio de obtener favor y protección política. Recuerdos, reflexiones, relatos merodean entre los actos y las palabras, entre lo público y lo privado. Mientras tanto, la mirada distante del farmer reconsidera las razones políticas que enfrentaban a unitarios y federales. De este modo desfilan la relación de Rosas y Doña Encarnación, de Rosas y Manuelita, la Mazorca, Caseros y Urquiza. Pero también, el paso de los años actualiza el asesinato de Camila O'Gormann que su padre consiente para castigar (y enterrar) el oprobio, o callar los rumores. Rosas va revelando con ironía el otro lado de las apariencias, el privilegio de las fórmulas del decoro y el castigo a los escándalos. Todo constituye una trama de actos perversos que, sin embargo, no infringen la ley ya que se realizan al amparo de un Rosas que desplaza sus máscaras estratégicas sobre el escenario de la Historia, alter-

nando su juicio o su participación, su condena o su aprobación.

Es posible leer El farmer desde los planteos teóricos de Michel de Certeau'l para quien «la literatura es el discurso teorético del proceso histórico». Si desde esta perspectiva opera una frontera, una interferencia entre lo «objetivo» y lo «imaginario», o entre aquello que las ciencias positivas controlan y la significación residual. la nueva novela de Andrés Rivera nos permite entrever esos remanentes que la escritura elabora, reponiendo escenas donde los crímenes históricos retornan al relato de Rosas con el vigor del cinismo y la

marca de la desolación. Allí se mezclan en la distancia del lugar y los años, los recuerdos que combinan sexo, poder, violencia y traición como en un impulso que los vuelve a la superficie, desde los desplazamientos fragmentarios y residuales entre conciencia y olvido.

A través de la mirada de Rosas, lo que reaparece son los sucesos clausurados por las versiones oficiales, y los episodios privados resurgen a la sombra, vieia y cansada, de la ley omnipotente que vigiló propiedades, tierra y ley.

Nancy Fernández Della Barca

Distancias

El diablo entre las rosas, por Alejandro Schmidt. Libros del Empedrado, Bs. As., 1996, 62 págs.

Escuela Industrial, por Alejandro Schmidt, Gato Bernaus Ediciones, Villa María, 1996, 28 págs.

> «unida como la dicha a este cuerpo y sus cajas misteriosas»

Estas dos publicaciones del poeta villamariense Alejandro Schmidt se vienen a agregar a una larga lista que cuenta con poemarios tan destacados como Serie ameri-

180

cana o Dormida, muerta o hechizada, entre otros títulos.

El primero de ellos, El diablo entre las rosas, se integra a una colección de poesía que propone Libros del Empedrado, bajo la dirección de Alejandra Pultrone y Daniel Rubén Mourelle. El trabajo de diseño es impecable y la imagen y colores empleados en la tapa, brillan por su sencillez y creatividad.

En el caso del segundo de los trabajos presentados se trata de una plaqueta, o más bien un cuadernillo, lo que constituye una práctica habitual en Alejandro Schmidt, quien ha publicado con frecuencia en plaquetas y él mismo dirige una colección de carpetas de poesía.

Unos versos pueden introducirnos en el tono que recorre estas dos publicaciones del poeta villamariense: «el hombre avanza/ hundido en el desprecio/ y el tin-tin de sus llaves/ odia y cuida/ la escuela industrial». Podríamos decir: se odia lo que Puede parecer un juego de palabras, pero se intenta mostrar algo más: las hostilidades del amanecer (muchos de sus poemas son invernales, especialmente en Escuela Industrial), el tiempo que pasa, el otro y las posibilidades de relacionarse con el mismo, marcan un fondo «cristiano» del autor y su modo particular de entender un poner la otra mejilla. Acaso sólo eso, pero no es poco.

Nos queda el gesto significador, «la mueca del Infierno» que cierra el último verso de El diablo entre las rosas. El gesto donde se señala el prestigio, «la importancia», el aplauso: «Todos esperamos grandes cosas/ ser invitados a las fiestas/ dominar el destino/ vestir las prendas del imbécil» (todos esperamos grandes cosas).

El diablo que vigila desde el jardín. El cuco que está en el cielo. A cierta distancia de múltiples interioridades (la casa, la niñez, el sueño, etc.) que los poemas intentan construir bajo un permanente acecho, en especial en El diablo entre las rosas: «la

mujer detrás de las paredes/ no te deja escribir/; adónde está?/ está detrás de las paredes/ alta y flaca» («La enemiga»); o también, cuando se pregunta: «para ella/ ¿abrirías tu corazón?» («Jardines»).

Los poemas de Alejandro Schmidt conjugan la desposesión, la inclemencia, la pobreza, y su verbo se dirige permanentemente hacia un «tú» en ese mismo y constante vaivén de distancias. Lo que «es» no se puede «tener»: «no tengo a nadie/ y estoy contigo» («La virgen del violín»). Pero a la vez, en «Aguí», dice: «todo me pertenece». Y nuevamente, cuando buscamos afincar esas «propiedades», se nos escurre dirigiéndose a un «otro»: «Yo reino/ en mis sueños/ con tu mano» («El diablo entre las rosas»).

El diablo es diablo, parece decirnos el poeta en sus metáforas de lo cotidiano y en su lenguaje que busca explorar lo sustancial más que lo adjetivo, pero no olvidemos agrega-, que es antes «el angel derrotado», que «cree en sí mismo/ y es ese/ todo su poder».

Carlos Gabriel Perna

Esa Manera Moderna de Comprender Algo

Contra la interpretación, por Susan Sontag, Editorial Alfaguara, Buenos Aires, 1996. 390 págs.

Han pasado treinta años desde que Susan Sontag publicó Contra la interpretación (1966), un libro de ensayos que por primera vez ha sido traducido al castellano y

editado recientemente por Alfaguara, Pero los años no pasan solos, y cuando leemos el ensayo que da nombre al libro, asistimos a un importante debate que ocupó a los intelectuales en la década del sesenta. y que enfrentaba el formalismo estructuralista a la indagación interpretativa de la hermenéutica.

Ahora, si algo en realidad ha pasado, además del tiempo y los temas de turno, es ese entusiasmo combativo que inflamó los debates de la época. El mismo énfasis de aquel Barthes que defendía a la Nueva Crítica de los ataques de Picard en Crítica y verdad (1966), aun cuando la propia Sontag reco-

^{1.} Cfr. Michel de Certeau: Heterologies. Discourse on the other. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, págs. 17-18.

nozca en su escritura, (en «Recordando a Barthes», ensayo incluído en Bajo el signo de Saturno, Edhasa, Barcelona, 1987), un tono más celebratorio que combativo: igualmente, ¿y por la razón inversa?, se parecerían.

Pero lo que no ha pasado, y es precisamente lo que le da actualidad y vigencia a esta lectura, es la pregunta movilizadora sobre la que giran los distintos ensayos que integran este libro: «¿ qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable?», se pregunta Sontag en Contra la interpretación.

Es, entonces, la posibilidad de abrir este interrogante en el espacio actual de la práctica crítica, lo que despierta interés y otorga actualidad a un texto que leemos treinta años después. Porque Contra la interpretación es, declaradamente, una metacrítica, y no habría que reducir su oportuno didactismo a los repetidos juicios de valor y continuas recomendaciones y aforismos que abundan en el libro, sino a una tarea que emprende sin reparos: problematizar el trabajo de la crítica al describir los supuestos teóricos que intervienen en algunas de sus prácticas. Sí, es con cierta falta de respeto y con mucha soltura como trabaja Sontag, y tal vez por eso sus escritos gozan de una vitalidad tan admirable como perdida.

«Alguien que está interesado en todo»: así define Sontag al escritor, y así cabe definirla si pensamos en los diferentes objetos que (pre)ocupan sus ensayos. Contra la interpretación está integrado por ensayos sobre la crítica literaria de G. Lukács, la narrativa y la «poética» de Nathalie Serraute, el teatro de Ionesco, la antropología estructural de Lévi-Strauss, lo biografiable en el diario de Pavese y en los Carnets de Camus, la literatura de Artaud y Genet, el cine francés de Godard, Resnais y Bresson, etc. De alguna manera, Sontag ofició de «presentadora» del arte y la cultura intelectual europea, especialmente francesa, al público anglófono de Nueva York, donde se radicó a principios de los sesenta. Pero, por supuesto, también Nueva York era una fiesta: por eso sus ensavos sobre los happenings y su brillante descripción de la sensibilidad camp conforman la otra cara, menos académica y más divertida (antes de Vietnam, sin duda), de aquella década.

Lo interesante de la práctica crítica de Sontag es que tiende a romper jerarquías y a tratar a los más dispares objetos de su interés con la misma radical importancia y erudición: v su consecuente capacidad de pasar de lo estrictamente académico a aquello que nunca quisiera serlo. Pero, especialmente, su relación siempre comprometida con la cultura y la coyuntura social y política: de Vietnam a Sarajevo.

De alguna manera, Sontag resuelve en sus ensayos ese otro gran debate de los intelectuales de siempre, y que permite pensar este libro como práctica de su política crítica: una estética contra la complacencia.

Esa luminosidad, ¿esa transparencia?

Si Sontag combate - con oportuno tono de manifiesto- la interpretación, es porque lee en su práctica un supuesto que funciona por reducción: la obra de arte es su contenido, su significado, y éste sólo se torna inteligible si la crítica lo «recupera» de vaya a saber qué profundidad. Lo que hace la interpretación al operar esta reducción del arte a su significado, dice Sontag, es domesticar la obra de arte, «convertir el arte en artículo de uso « y ejercer

lo que cree una suerte de venganza «que se toma el intelecto contra el arte »

Por el contrario, Sontag propone, sin abandonar la dicotomía planteada, que la interpretación debe describir la forma, va no el contenido: «La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, y no en mostrar qué significa.»

Si la crítica, para Sontag, debe mostrar el arte tal como es, su valor liberador será la transparencia: «Experimentar la luminosidad del objeto en sí», dice Sontag; pero, y parafraseando a Ludmer, podemos pensar que este «arco luminoso de 360 grados», sueño transparente de la crítica, que formaría la crítica y su objeto, no haría sino acabar con ambos.

Es en este punto donde se torna interesante leer la recuperación del ensayo de Sontag que hace Eduardo Grüner, a la luz de Foucault, en el prólogo a Nietzsche. Freud y Marx, porque añade consideraciones descuidadas por Sontag: no se trata, dice Grüner, de que la interpretación domestique al arte sino de que se incorpora a él y a su contexto de recepción, constituvendo así nuevas sentidos asignados a las prácticas sociales.

Entonces, ¿de qué transparencia hablamos si es, precisamente a partir de Nietzsche, Freud y Marx, como leemos en Foucault. que la interpretación no puede pensarse en relación a un origen o a un primero que no sea asimismo interpretación?

Lo que hay que pensar, entonces, es cuáles son las políticas que diseñan el privilegio de ciertas estrategias interpretativas, y leer en este juego incesante de pugnas, el diseño que la práctica crítica nos dibuja de la cultura. Es en este sentido como hay que leer Contra la interpretación y como puede pensarse la práctica crítica en ella misma: de esa luz, vuelta siempre sobre sí, se trata.

Patricia Rotger

Mito y martirio: el itinerario de un cuerpo presente en el discurso

Santa Evita de Tomas Eloy Martínez. Planeta, Biblioteca del Sur, Buenos Aires, 1995, 398 páginas.

«Ahora era una muñeca que se podía inflar con los sueños, un cadáver objeto»

Alicia Dujovne Ortiz

El año pasado, el primer número del suplemento Radar del diario Página 12 abrió fuego al análisis de la figura del Che Guevara y el funcionamiento político actual del mito revolucionario que dio vuelta la historia de Latinoamérica. Además de algunas firmas prestigiosas -entre ellas, la del escritor Tomás Eloy Martínez-se incorporó al número especial una encuesta a jóvenes de entre 18 y 20 años para saber qué representaba, en el supuesto «imaginario juvenil» argentino, ese rostro de mirada firme que estampa las remeras y se multiplica en stickers para todo uso y lugar. La respuesta de la mayoría fue coincidente en articular los términos rebeldía, coraje, modelo y símbolo. Otra actitud común fue la

de despegar de la política a Guevara, visto en cambio como héroe «idealista» y personal en su lucha desde afuera del sistema. Aunque haya habido quienes aclararon que no comulgaban con las ideas políticas del Che, estimaron en cambio su osada y generosa juventud. Porque murió joven, y lejos, en circunstancias cuyas contingencias políticas aún hoy no han sido esclarecidas. La búsqueda de sus huesos en la selva boliviana demuestra la necesidad de esta época de devolverle a algunos cuerpos su carnalidad, desenterrando los enigmas. ¿O será para poder enterrarlos de una buena vez y para siempre?

Esta pregunta circula, con un vuelo inquietante a prueba de cada lector, sobre la última novela de Tomás Eloy Martínez, que tanta letra, tanta entrevista, tanta aparición pública y tanta Evita -como los cuadros de Andy Warhol, un rostro que se repite indefinidamente con ligeras variaciones para el consumo masivo- ha traído bajo el brazo. Y como el pan divino, se multiplica por milagro este mito de santa/puta/ mártir etcétera, etcétera, para devenir cuerpo momificado en el cuerpo vaciado de la patria menemista. Pero para llegar a ese punto, la Evita dibujada y desdibujada por el autor de La novela de Perón se ha transmutado en tantos usos como lo hayan requerido los sobrevivientes del cadáver exquisito de la Nación. Porque es precisamente cuando su cuerpo se vuelve incorruptible, gracias a los buenos oficios del anatomista español Pedro Ara, que puede funcionar desde afuera del erotismo. Y allí, hermoso. maldito, resplandeciente por efecto de los fluidos químicos que lo preservan de su descomposición «natural», que circulan por donde alguna vez corrió a torrentes la sangre de esta mujer sanguínea, este cuerpo de la primera dama con nombre de primera mujer bíblica -y de primera pecadora-empieza, paradójicamente, a vivir. «Mi

vida es de ustedes» -ha dicho al pueblo que clamaba en la Plaza histórica. Y siguió viviendo, Esa mujer cuyo cuerpo es prueba del delito en el cuento de Walsh, la abanderada de los humildes, la Madonna que confiesa haber sufrido. La pesadilla de los militares del 55, la revolucionaria de Montoneros, la del glamour hollywoodense y la trepadora que canta con voz quebrada en la ópera. La multifacética de la ficción. Estar con su cuerpo impoluto: un privilegio que se disputan Néstor Perlongher, Copi y hasta Rodrigo Fresán (léase, de su Historia argentina, el relato El único privilegiado); Piglia la encuentra en el Museo de La ciudad ausente. Y Tomás Eloy Martínez escribe con ella, sobre ella y a pesar de ella la más ficcional de sus novelas. Hacía falta que se metiera él mismo como personaje para lograrlo. Pareciera que sobre ciertos temas es imposible tomar distancia.

Ese oscuro objeto del deseo

Al involucrarse como personaje-narrador, Martínez puede dar rienda suelta a recursos que, de otro modo, hubieran estado acotados por la necesidad de verosimilitud histórica. Decimos verosimilitud y no verdad porque no basta con aclarar «esto es una novela» (recordemos, fugazmente, al Magritte que señaliza «Esto no es una pipa» en la obra que estudió Foucault) para liberarse de las coartadas que exige la narratividad histórica cuando su objeto es, precisamente, un cuerpo histórico. Metido, entonces, en el papel de una especie de Lönnrot borgiano investigando y sufriendo la «maldición Evita» -la referencia al detective de La muerte y la brújula es explícita en un texto que rinde cuentas sobre sus pistas de lectura-, el autor trabaja una constelación de estrategias discursivas y puntos de vista con los que construye la historia del peregrinaje de los restos, las sospechas, las contradicciones de los sobrevivientes, la alucinada carrera de los militares para borrar los rastros y los muertos -cuántas vidas se cobran las muertes sin sosiego-. Artillería de escritor para contar estos desvelos que desvelan al lector como si la historia no le resultara del todo ajena ni del todo propia a su memoria: la ominisciencia, la primera persona de los testigos-agonistas (él mismo, Eva, el coronel Moori Koenig), la transcripción cinematográfica, la crónica testimonial, etcétera. Desde un centro cuya génesis puede encontrarse en el relato de Walsh Esa mujer, Santa Evita se abre a la polifonía de relatos, como un cristal astillado. Mujer momia que será tantas réplicas -Martínez desparrama unas cuantas por cuartos bajo llave primero, y bajo lápidas falsas, después- como lo requiera el imaginario de los noventa, hambriento de referentes épi-

En un relato de indudable calidad literaria, al que sostiene una larga investigación de datos y fuentes sobre el tema que marcó la vida del autor y experimentado periodista, cabría acaso objetar la insistencia en las velas y las flores dejadas por manos anónimas a los pies del ataúd itinerante, o la plaga de abejas hostigando a los porteños, cuando lejos han quedado los tiempos del boom. Cuerpo prodigioso ¿cómo contar tus prodigios? A la altura de los milagros, resultan más elocuentes los gestos «religiosos» de los evitistas cuando-Êla esposa del General agoniza. Sobre este punto, Martínez diferencia agudamente al mito-Eva respecto al mito-Gardel y del mito-Che, como aquél cuya agonía fue motivo de seguimiento público, espectacular, en cierto sentido. Un mito de cuerpo presente ¿habría funcionado mejor de no haber sido mujer esta especie mítica?

El cuerpo Eva Perón es parte del corpus de interés histórico más frecuentado y, por lo visto, mejor cotizado en estos días de la Argentina neoliberal. Un cuerpo que, según Martínez, se volvía recuerdo en su agonía, mientras el de Perón se vaciaba de historia. Como si el recuerdo y la historia de ambos cuerpos hubieran dejado de estar inextricablemente unidos en algún momento. Evita no vivió lo suficiente; y es esa misma contingencia (histórica) lo que cinceló su martirio en el recuerdo colectivo: un reservorio de epítetos y apodos para conjurar su nombre, cuando su nombre aún era de temer. Cuerpo que no supo en vida de versatilidades ni sutilezas, ahora es materia blanda y maleable del deseo: objeto de arte («Esta no es Evita»). Su cuerpo puede, entonces, descansar tranquilo. Ha dejado de ser un arma cargada de secretos para convertirse en estrella. Finalmente, Evita logró lo que quería, aunque por el camino inverso: de la política al estrellato. Y ya se sabe que las estrellas brillan muy lejos de nosotros.

Andrea Guiu

MATERIAL RECIBIDO

ALGUIEN LLAMA. Carpetas de poesía argentina nº 8. Ediciones Radamanto, Diciembre 1996. Año V.

Parajón Ortiz 696, (C.P. 5900) Villa María, Córdoba. Tel. (053) 535907

Cuadernos Hispanoamericanos. Instituto de Cooperación Iberoamericana, nros. 555 (Setiembre 1996), 556 (Octubre 1996). Avda. de los Reyes Católicos 4, (28040) Madrid.

ESPACIOS de crítica y producción. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, nro. 19/20, Noviembre/diciembre 1996. Secretaría de Extensión Universitaria: Puán 480 (1406) Buenos Aires. Te. (01) 432-3595/0465.

Luz en Arte y Literatura, «El recuerdo y el olvido» (Revista Bilingüe), Nº 4, Mayo 1993

Luz Bilingual Publishing – P.O. Box 571062, Tarzana, CA 91357-1062, U.S.A.

Libros

CAMPUSANO, José C.: *Indian 46*. Ediciones Radamanto, Col. Plaquetas del Herrero, Villa María, diciembre 1995.

CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula (comp.): *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1996.

CRISTOFALO, Américo: *Punta del Este. La política excluyente*. Ediciones América Libre. Col. Armas de la Crítica, Bs. As., 1996.

LOBO, Horacio; ROSENZVAIG, Eduardo: *Jardín de Excluídos*. Ediciones América Libre. Col. Armas de la Crítica, Bs. As., 1995.

RINESI, Eduardo: *Buenos Aires salvaje*. Ediciones América Libre. Col. Armas de la Crítica, Bs. As., 1995.

SAGEL, Jim: *Choque*. Ediciones Radamanto, Col. Plaquetas del Herrero, Villa María, marzo 1997.

WIELIKOSIELEK, Iván, *Almas mediterrá*neas. Relatos de la ciudad. Editorial Alfa, Córdoba, 1995.

Agradecimientos

Saúl Sosnowsky, Beatriz Sarlo, Laura Estrín,
Oscar Blanco, Fermín Rodríguez, Roxana Patiño,
Noemí Goldmann, Nicolás Rosa, David William Foster,
Paula Siganevich, Adrián Cangi, Omar Borré,
Carlos Dámaso Martínez, Kuroki Murúa,
Santiago Aguirre, Gustavo Pereyra, Rosa Bertino,
Juan Carlos González, Graciela Pedraza,
Graciela Ferrero, Mirta Antonelli, Cecilia Defagó,
Pampa Arán de Meriles, María Paulinelli,
Cesar Tcach, Nicolás Iñigo Carreras, Susana Fiorito,
Eduardo Schöeneman, Cecilia Dell'Aringa,
María E. Legaz, Domingo Ighina, Hugo Aguilar,
Mario Bomhecker, María Celia Vázquez,
Horacio Viqueira y Alejandro Schmidt.

Fundación ANTORCHAS
Escuela de Letras – Facultad de Filosofía y
Humanidades de la U.N.C.,
Escuela de Ciencias de la Información (U.N.C.),
Fundación Pedro Milesi – Biblioteca Popular de Bella Vista,
Asociación de Trabajadores del Estado (A.T.E.),
Círculo Sindical de la Prensa (Ci.S.Pren.),
Servicios de Radio de la Universidad
Tecnológica – Regional Córdoba

ESTUDIOS



Consideraciones sobre la Universidad Saúl Taborda, Juan Zanetti

IV Congreso Nacional de Semiótica 40ª Aniversario de la Revolución Libertadora Los estudiantes de la Universidad Nacional de Córdoba

REVISTA DEL CENTRO DE **ESTUDIOS AVANZADOS** UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

Espacios

de crítica y producción

Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA

Comité de Redacción: Jorge Dotti, Gladys Palau, José Sazbón y Pablo Gentili

Asesor Editorial y Secretario de Redacción: Carlos Dámaso Martínez

El precio de la suscripción por tres números es de U\$S 24. Instituciones: U\$S 30.

Exterior agregar U\$S 8.

Los pagos deben efectuarse mediante cheque bancario a la orden de la Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, en Puan 470, (1406) Buenos Aires, Argentina.

> Editores responsables: Carlos Dámaso Martínez y Gladys Palau

NO SE OLVIDEN DE CABEZAS



José Luis Cabezas, Reportero Gráfico. Asesinado en Pinamar el 25 de enero de 1997

TRAMAS

para leer la Literatura Argentina

LAS GENERACIONES PERDIDAS

Santoro – Di Benedetto – Moyano – Urondo – Conti Wilcock – Bianciotti – Copi Perlongher

Números 7/8, Vol. III, Año III

Fecha prevista de publicación: Octubre de 1997



Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba

194

7 PRESENTACION

11 TEXTOS CRITICOS

- 13 El homoerotismo y la lucha por el espacio en Buenos Aires: Dos muestras cinematográficas, por David W. Foster
- 35 La última tentación de Eva. Historia nueva de una pasión argentina, por Paula Siganevich y Adrián Cangi

43 LECTURAS

- 45 Narrar la escritura: los discursos de «lo real». Un recorrido cronológico por principios de los '80, por Pablo Heredia.
- 57 Eva Perón. Mujer, Personaje, Mito, por Graciela Michelotti-Cristóbal
- 67 Tomás Eloy Martínez y la novela de la historia, por María Paulinelli
- 73 Andrés Rivera: La Historia en acto, por Edgardo H. Berg
- 79 Voz v escritura de la historia en La revolución es un sueño eterno de Andrés Rivera, por Martha Barboza de Tesei
- 87 Una despedida del exilio: Qué solos se quedan los muertos, de Mempo Giardinelli, por Rhonda Dahl Buchanan
- 95 La escritura de la historia en Daimón, por María Alejandra Minelli

- 103 Al otro lado de los Andes (La identidad argentina y la otredad chilena), por Martín Kohan
- 111 Roberto Arlt en Ricardo Piglia: provocaciones políticas, por Jorge Alejandro Bracamonte
- 125 Cola de lagartija: la novela como encrucijada, por Silvia Kurlat
- 133 **DOSSIER**
- 135 Presentación
- 139 Prohibirle a la gente que olvide. Entrevista con Saúl Sosnowski. por Clara P. Klimovsky
- 145 La historia, un relato ininterrumpido. Entrevista con Beatriz Sarlo, por Néstor Aguilera y Clara P. Klimovsky...
- 153 Historia/Literatura: Historias de la literatura, por Laura Estrín y Oscar Blanco
- 165 Rock, Nacionalismo, Modernidad. Los países de la dama eléctrica, por Fermín Rodríguez
- 173 El historiador y los problemas del lenguaje. Entrevista con Noemí Goldman, por Soledad Boero y Claudio Díaz
- 177 TRAMAS BIBLIOGRÁFICAS
- 187 MATERIAL RECIBIDO
- 189 APENDICE

195

Se terminó de imprimir en la ciudad de Córdoba en el mes de abril de 1997