



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Políticas narrativas de la legalidad en la literatura argentina contemporánea

Autor:

Parchuc, Juan Pablo

Tutor:

Panesi, Jorge

2011

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

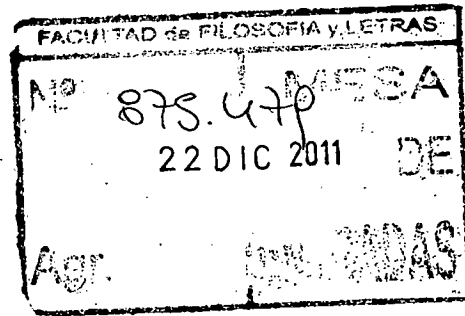
Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
17-2-6



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Doctorando: Juan Pablo Parchuc (D.N.I. Nro. 27.010.561)

Director y consejero de estudios: Jorge Panesi

Co-directora: Silvia Delfino

Tesis de doctorado

“Políticas narrativas de la legalidad en la literatura argentina contemporánea”

Diciembre de 2011

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS  
F.F. y L - USA

Nº  
INVENTARIO

429391

SIGNATURA  
TOPOGRÁFICA

Tesis 17-2-6

**POLÍTICAS NARRATIVAS DE LA LEGALIDAD  
EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA**

*A Xim e Iván,  
mis soles.*

## ÍNDICE

Agradecimientos.....	6
Introducción.....	7
Presentación.....	7
Cómo leer la legalidad.....	11
Los bordes del canon: los <i>best-seller</i> , los “malditos” y los textos de los que escriben <i>mal</i> ...13	
Organización de la tesis.....	22
Primera parte.....	26
El mapa crítico de la legalidad: discusiones, problemas e interrogantes.....	27
Primeros trazos.....	28
Segundo trazado.....	34
Ejes, áreas y núcleos.....	45
Tercer trazado.....	48
Literatura e historia.....	48
Literatura y realidad.....	59
Últimos trazos.....	67
Segunda parte.....	76
Capítulo uno: Narración, memoria y testimonio.....	77
Antes de 1984.....	83
De 1995 a 2002.....	96
Después de 2003.....	110
Nuevos tiempos, destiempos y contratiempos de la literatura.....	124
Capítulo dos: Cantos, lemas, banderas, escudos.....	127
La única verdad es la realidad.....	128
Luche y vuelve.....	143
De la literatura “en peligro” a la <i>peligrosidad</i> de la literatura.....	157
El futuro de la patria.....	167

Capítulo tres: Los márgenes de la ley.....	171
El curro de la literatura.....	176
Una lengua (en) común.....	184
La mala fama.....	191
El relato de la ley.....	204
Del otro lado, <i>al margen</i> o “fuera de la ley”.....	211
Capítulo cuatro: La letra con sangre entra.....	215
Niños proletarios.....	219
El “deformativo”.....	231
De vuelta a las casas tomadas y la manifestación.....	248
Estructuras, fronteras y cercos en el territorio de la literatura.....	263
Capítulo cinco: Se dice de mí.....	267
Relaciones peligrosas.....	276
Matan a una marica.....	287
Las pruebas de amor entre chicas.....	298
Hacer el cuento.....	302
Ante la ley.....	308
Conclusiones.....	314
Bibliografía.....	335

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi director Jorge Panesi, por la confianza puesta en mi trabajo y por haberme incluido, apenas me gradué, en su equipo de investigación y en la cátedra de Teoría y Análisis Literario “C”. Sus clases y trabajos críticos fueron inspiradores desde mi primer contacto con la carrera de Letras y constituyen el núcleo de mi relación con la literatura, la teoría y la crítica, como trata de mostrar esta tesis.

A mi co-directora Silvia Delfino, que me orientó a lo largo de este proceso; por su constante aliento, su generosidad e invaluable ayuda para la preparación del proyecto, la realización de la investigación y la redacción y corrección del ensayo de tesis. Por compartir los debates y las prácticas que, en las más diversas situaciones (reuniones, actos, marchas, cafés, trenes, colectivos, tribunales, fiestas, cárceles), fueron las que, en definitiva, le dieron forma.

A Fabricio Forastelli, por sus insustituibles lecturas y comentarios. Por sus ideas y aportes, sus incansables conversaciones, sus llamadas telefónicas, su atención, su paciencia, sus cuadros, planos y láminas. Por compartir conmigo su dedicación al saber y el activismo.

Quiero agradecer también a mis amigos/as y compañeros/as de trabajo y militancia en la Universidad, la cárcel, la calle, la vida. Su participación se puede leer, entre líneas, en la trama de esta tesis.

A mi compañera Ximena, por su amor, apoyo y comprensión desde siempre y durante este tiempo de estudio y trabajo. A nuestro hijo Iván, que a pesar de sus dos años, ya entiende todo (“Papá trabajando”). Dedico a ambos esta tesis.

A mi familia (la de siempre, la “nueva”), que apoyó y acompañó mis proyectos. Y, muy especialmente, a la memoria de mi madre, que desde chico me enseñó a buscar mi camino.

Para realizar la investigación de tesis conté con dos becas de postgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre marzo de 2006 y abril de 2011. Agradezco al CONICET y a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires el haberme dado esta oportunidad.



## INTRODUCCIÓN

### Presentación

Esta tesis es producto de un trabajo de investigación doctoral iniciado en el año 2005 que, en su formulación actual, propone indagar la configuración de la *legalidad* como problema crítico en la literatura argentina contemporánea, focalizando las discusiones y polémicas de los últimos treinta años. Se enmarca en las discusiones, problemas e interrogantes propuestos durante el desarrollo de tres proyectos de investigación UBACYT, dirigidos por Jorge Panesi y Silvia Delfino, en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de esta Facultad<sup>1</sup>. Como veremos, la consideración de este problema involucra distintas dimensiones de la relación entre teoría y crítica literaria, en términos del estatuto de lo literario como límite o conclusividad del vínculo siempre “abierto”, provisorio e inestable con la serie del lenguaje en la vida. Por lo tanto, será necesario contrastar críticamente la producción de objetos y saberes propuestos a partir de materiales literarios con las categorías, enfoques y modalidades de investigación que han alcanzado posiciones “dominantes”, o al menos convencionalmente aceptados, en el estudio de la literatura argentina.

En especial, nos interesa la manera en que esta relación entre literatura y legalidad permite interpelar el vínculo entre procedimientos narrativos, operaciones de análisis y protocolos de investigación de la teoría y los juicios críticos, desde la irrupción de la crítica moderna a mediados del siglo veinte, pasando por la modernización de su discurso en los sesenta y setenta, la renovación de las carreras de Letras después de la última dictadura y el proceso de “profesionalización” o institucionalización de las investigaciones literarias; un arco histórico atravesado por momentos de fuertes transformaciones y crisis de cambio cultural y político en

---

<sup>1</sup> Proyectos UBACYT “Protocolos de la crítica: hegemonía y polémicas culturales” (período 2004-2007), “Las acciones de la crítica” (2008-2010) y “Teoría y juicios críticos: narraciones, escenas, temporalidades” (2011-2014). Dentro de esta línea de trabajo, reconocemos como antecedente los aportes de Fabricio Forastelli, investigador formado del equipo de los UBACYT. En particular, su tesis de doctorado del año 1997 sobre la relación entre literatura, legalidad y política en la narrativa argentina de las décadas del ochenta y noventa.

nuestro país<sup>2</sup>. Por eso, si bien el corpus de análisis contiene textos escritos desde la segunda mitad del siglo veinte, el foco está puesto en el período que abarcan las lecturas críticas desde 1984 hasta la actualidad.

Desde esta perspectiva, los conjuntos textuales que conforman el corpus retoman y proponen nuevas lecturas de novelas y cuentos que son parte del canon habitualmente aceptado para interrogar el problema de la legalidad en la literatura argentina, y suman otros que no fueron considerados hasta el momento, que fueron deliberadamente olvidados o simplemente dejados de lado en la construcción de la tradición hegemónica. De esta manera, se busca dar cuenta de las posibilidades de rearticulación del canon que todavía hoy sigue siendo considerado “contemporáneo” sobre el tema (Manuel Puig, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Néstor Perlongher, César Aira, Rodolfo Fogwill), con especial interés en la lectura de los vínculos que mantiene con las “tachaduras” y exclusiones que se acumulan en sus *bordes*<sup>3</sup>, produciendo zonas que podrían considerarse residuales. Sobre todo en el caso de aquellos que fueron *best sellers* en otros tiempos, los considerados “malditos” o que fueron rebajados a la categoría de los que escriben *mal* (como Enrique Medina, Jorge Asís, Oscar Hermes Villordo, Elías Catelnuovo, Bernardo Verbitsky). Pero también prestando atención a los textos que se presentan como emergentes de la narrativa actual (Washington Cucurto, Cristian Alarcón y Félix Bruzzone, entre otros/as). Como veremos,

---

<sup>2</sup> Cfr. Ciordia, M., Cristófalo, A., Funes, L., Vedda, M. y Vitagliano, M., *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2011; Delfino, S., Muschietti, D., Panesi, J. y Zubieta, A. M. (coord.), *La literatura y sus teorías, Filología*, XLII, 2010; Dalmaroni, M. (dir.), *La investigación literaria. Problemas iniciales para una práctica*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009; Funes, L., “Teoría Literaria: una primavera interrumpida en los años setenta”, Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diciembre de 2009; Zubieta, A. M., “Formarse en dictadura: los grupos de estudio como universidad paralela”, trabajo leído en el II Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Vivir en la dictadura. Memoria de los argentinos entre 1976 y 1983”, octubre de 2009 y el “Prefacio” que escribió para su compilación *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Buenos Aires, Eudeba, 2008; Panesi, J., *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, en especial, su artículo de 1985 “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”; Rosa, N., “Introducción” y “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, en *Políticas de la crítica, Historia de la crítica literaria en la argentina*, Nicolás Rosa (ed.), Buenos Aires, Biblos, 1999; Cella, S., “Introducción: La irrupción de la crítica”, en *La irrupción de la crítica. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Susana Cella (dir. vol.) y Noé Jitrik (dir.), vol. X, Buenos Aires, Emecé, 1999.

<sup>3</sup> Panesi, J., “Marginales en la noche”, en *Críticas*, op. cit., pp. 339-353. El artículo fue presentado en el IV Congreso Nacional de Semiótica, realizado en la Universidad Nacional de Córdoba en septiembre de 1995. Se publicó por primera vez en el *Boletín de la Escuela de Letras* de Universidad de Rosario en 1998.

el armado del corpus propone una discusión sobre el proceso de formación de tradiciones literarias (tanto oficiales como “marginales” o alternativas), a través de una intervención que no pretende tener un carácter meramente aditivo, de ampliación o actualización de la serie, sino que intenta mostrar su *reverso*<sup>4</sup> o “contracara”, las discontinuidades, superposiciones temporales, *destiempos* o “contratiempos” que producen las lecturas críticas cuando vuelven a recorrer los caminos o siguen los senderos y huellas trazadas sobre el territorio de la literatura.

Con respecto a los textos que conforman el corpus literario, cabe agregar que si bien se trata de novelas y cuentos, a los fines del análisis, como veremos, son concebidos como “recortes”, segmentos o fragmentos narrativos que forman lo que llamamos *relatos de la escucha*: narraciones que se basan en voces y palabras oídas, citadas e incluidas de alguna manera por el narrador o cualquiera de los personajes en la trama del relato. El concepto de relatos de la escucha deriva del modo de lectura que se propone para estudiar el problema de las narraciones de la legalidad, según los ejes, áreas y núcleos de discusiones, problemas e interrogantes que surgen del mapa que desplegaremos en la primera parte de la tesis. Este modo de lectura responde a la especificación crítica de lo que en la teoría literaria se conoce como discurso referido, es decir, las modalidades o procedimientos narrativos que pautan y organizan los usos, las citas, la repetición, apropiación, inclusión o “traducción” de voces y palabras en el relato: la legalidad es indisociable de la cita o el relato<sup>5</sup>. Este enfoque, despeja una serie de núcleos productivos que serán tenidos en cuenta en la configuración y el análisis del corpus, a saber: a) las relaciones de los sujetos con la ley<sup>6</sup>, leídas como entonaciones, posiciones o posturas

---

<sup>4</sup> Delfino, S., “El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV, 3, 1995.

<sup>5</sup> Las discusiones contemporáneas sobre el principio jurídico liberal de legalidad y su violencia como fuerza realizativa, en tanto producción de verdad, requiere dar cuenta de la tensión entre dos concepciones. La liberal, según la cual los sujetos y todos los poderes públicos están sometidos a las leyes y al derecho. Esta concepción se sostiene sobre el enunciado abstracto: “Nadie puede ser obligado a hacer lo que la ley no manda, ni privado de lo que ella no prohíbe”, y se afirma en el proceso de repetición o citación de la ley, que garantiza el carácter de “verdad” del juicio, cuando la descripción o narración de un hecho singular o un acontecimiento puede encontrarse en, o ajustarse a, un caso definido en las normas y códigos establecidos. La otra concepción es la deconstructiva, que muestra la dimensión simbólica de toda relación jurídica. En nuestra tesis, el concepto de legalidad no está definido previamente y se especifica en la lectura crítica de las constelaciones materiales analizadas en el corpus.

<sup>6</sup> Al respecto, podemos recuperar los planteos de Michel Foucault, desarrollados por Judith Butler (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990, p. 2), acerca de la construcción del “sujeto de la ley” y el carácter regulativo de leyes y normas que no sólo prohíben

enunciativas de voces y palabras referidas en la narración; b) la delimitación de zonas, territorios y fronteras, en tanto trama argumental o narrativa de la legalidad; c) el proceso de citación o repetición de la ley como fundamento y legitimación de la autoridad; d) los distintos modos de circulación de la legalidad o la “moral de la ley”<sup>7</sup> en el lenguaje; e) las superposiciones y desplazamientos temporales y espaciales de las escenas y tramas de la legalidad en la literatura.

En el análisis de los relatos de la escucha que constituyen el corpus, el discurso referido permite especificar lo que llamamos las *políticas narrativas* de la legalidad. Por políticas narrativas entendemos tanto los modos en que se configura en los relatos el problema de la legalidad como la rearticulación crítica de las tramas retóricas y escenas de juicio ético y político que componen las tradiciones y cánones de la literatura argentina. En este sentido, los juicios críticos articulan la legitimación de sus operaciones y constituyen modos de la legalidad propios del canon, que son permanentemente desafiados por el carácter contingente e histórico de lo literario<sup>8</sup>. Trabajamos constelaciones, series y textos con el fin de producir vueltas, desplazamientos o movimientos, en espacios y temporalidades que involucran conceptos, técnicas y materiales, de manera inmanente pero a la vez históricamente concreta, sin pretender

---

acciones para limitar, controlar e incluso “proteger” a los individuos que representan, sino que producen a esos mismos individuos como sujetos en el proceso de enunciación, el cual moldea sus comportamientos y prácticas de acuerdo con cierta estructura político-institucional. De la misma manera, y como complemento de estas regulaciones, el desprecio, el insulto y las bromas en la vida cotidiana pueden leerse como soporte, contraposición o directamente negación dentro del lenguaje de sujetos e identidades que son reconocidos y fijados en el marco de la ley. Esos enunciados contienen rastros del discurso legal, son constitutivos de las subjetividades, moldean comportamientos y gestos, pero al mismo tiempo los “politizan”. En otro lugar, Butler (*Bodies that Matter*, Londres, Routledge, 1993, pp. 223-242) se pregunta justamente cómo ciertas burlas e insultos son previos e intervienen en los procesos de subjetivación, al establecer determinados cuerpos en los límites de los esquemas de inteligibilidad disponibles, pero también cómo la injuria puede ser resignificada en un sentido colectivo por aquellos sobre los que se dirige habitualmente, cuando los reclamos se realizan a través de, y al mismo tiempo contra, el discurso que los buscó repudiar.

<sup>7</sup> Se ha estudiado el rol político y “moral” que ocupó la literatura y, en general, la industria de la cultura, desde el siglo diecinueve, como contraparte del discurso legal, en la formación de un sentido común sobre la delincuencia, los crímenes, las formas de protesta y organización, como parte de los conflictos políticos en la conformación del Estado capitalista moderno. Cfr., entre otros, Gramsci, A., *Literatura y vida nacional. Cuadernos de la cárcel*, tomo 4, México, Juan Pablos Editor, 1986; Benjamin, W., “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972; Foucault, M., *Surveiller et punir*, París, Gallimard, 1975.

<sup>8</sup> La legalidad como problema constitutivo del canon literario es analizada por Panesi (“El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso” y “Walter Benjamin y la deconstrucción”, en *Crítica*, op. cit., pp. 91-128) cuando lee un vínculo entre justicia e institución de la crítica que pone a prueba no sólo conceptos o premisas, sino la operación misma del juicio en tanto autorización del acto de juzgar.

establecer ninguna tipología o sistema de clasificación. Las conclusiones o el “resultado” de este análisis no es otra cosa que la especificación crítica de las políticas de la narración de la legalidad en los relatos de la escucha de la literatura argentina. Las constelaciones que arman las lecturas del corpus producen modalidades del discurso referido, que son, en definitiva, las que le dan forma y permiten su conceptualización. En este sentido, las políticas narrativas de la legalidad indican un pasaje desde la lectura de los modos de representación y la valoración de autores, obras o estéticas, al análisis del proceso de institucionalización de lo literario como problema de la relación entre los aspectos verbales y narrativos de la literatura en tanto lenguaje de la vida. A su vez, muestran la articulación conflictiva de las dimensiones retórica y política de la legalidad como un problema de la teoría y los juicios de la crítica literaria.

### **Cómo leer la legalidad**

La conceptualización de las pautas de análisis, junto con los criterios de selección, confección y armado del corpus de la tesis, provienen del mapa crítico que vamos a desplegar en la primera parte, que es el que organiza las principales discusiones, problemas e interrogantes de las narraciones de la legalidad en la literatura argentina como “estado de la cuestión”. Por ende, no pretendemos fijar aquí el modo de leer la legalidad, cuya definición tiene un carácter provisorio e incompleto, hasta tanto no se muestre su “puesta en uso” sobre los conjuntos textuales que arman los capítulos de la segunda parte. Sin embargo, en esta instancia, podemos adelantar algunas de las características que definen este instrumento o herramientas de análisis para abordar el problema de las narraciones de la legalidad.

La conceptualización crítica de la legalidad remite a lo que en la teoría literaria se conoce con el nombre de discurso referido o “estilo indirecto”, es decir, las modalidades y procedimientos narrativos que pautan y organizan los usos, las citas, la repetición, apropiación, inclusión o “traducción” de voces y palabras en el relato<sup>9</sup>. La noción permite leer de manera

---

<sup>9</sup> Cfr. Bajtín, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986; Voloshinov, Valentín N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. Como recuerda

inmanente las correlaciones o correspondencias de la literatura con los enunciados o actos de habla de la “lengua viva” en la narración<sup>10</sup>. Podemos analizar así todo lo que se dice o cuenta en los relatos a partir de las distintas modalidades que vinculan las voces y palabras de la serie literaria con la de la vida. Desde ya, este vínculo no se establece entre algo percibido y algo dicho o escrito, sino que siempre va de algo dicho o escrito a algo que se dice o escribe. El relato no consiste en “comunicar” o transmitir lo que se ha visto o percibido tanto como en articular lo que se ha oído, lo que otros han dicho o escrito<sup>11</sup>. De esta manera se desplaza el interés por la verdad, las creencias o los modos de representación literaria hacia la configuración de tramas retóricas y escenas de juicio como problema de la crítica.

Retomamos, en este sentido, el modo en que la crítica literaria argentina especificó este concepto de discurso referido, no sólo para analizar procedimientos literarios, sino para reflexionar sobre sus propias operaciones y protocolos de investigación, en permanente tensión con las condiciones institucionales e históricas en que se producen, usan e interrogan. La crítica misma es una forma del discurso referido; cita y usa otros discursos para construir su propio discurso: “... el límite de la crítica, lo que la constituye como institución, es la referencia a la escritura de otro, sin la cual dejaría de ser crítica”<sup>12</sup>. A su vez, esto define su carácter reflexivo: la crítica es crítica y metacrítica; “es su propia evaluación”, y al mismo tiempo, “refugiándose en el estilo indirecto”, contaminándose de sus lecturas, pretende alcanzar ella

---

Panesi (“Felisberto Hernández: un artista del hambre”, en *Escritura*, VII, 1982, p. 119), en su origen latino, el verbo *relatar* significa: llevar, citar, volver, retroceder, repetir, incluir. Por eso, nos sugiere leer a Derrida (“La loi du genre”, *Glyph*, 7, 1980): “Una cita en sentido estricto implica todo tipo de convenciones, precauciones y protocolos contextuales en el modo de reiteración de signos codificados, como las comillas u otros artificios tipográficos cuando se trata de una cita escrita. Sin duda es lo mismo para el relato [en francés, *re-cit*] como forma, modo o género del discurso, incluso (...) como tipo literario. Y sin embargo, la ley que protege ese uso *stricto sensu* de las palabras ‘cita’ y ‘relato’ es amenazada, desde antes e implícitamente, por una contra-ley que la constituye y la vuelve posible, la condiciona y se vuelve inabordable e indesbordable, incontornable por razones de bordes, sobre los que inmediatamente iremos a pasar. La ley y la contra-ley se citan a comparecer y se recitan la una a la otra en ese proceso.” Y más adelante: “La ley exige un relato”. (Citamos de la traducción hecha por Ariel Schettini para una ficha de cátedra de Teoría y Análisis Literario “C”, p. 4 y 13.)

<sup>10</sup> “La vida social entra en correlación con la literatura, ante todo, por su aspecto verbal.” (Tinianov, I., “De l’évolution littéraire”, en *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965, p. 131.) Sobre el concepto de correspondencia de Tinianov, véase el Prólogo de Panesi a la edición de *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus, 2010, pp. 7-16.

<sup>11</sup> Deleuze, G. y Guattari, F., Félix, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 82. La primera edición, en francés, es de 1980.

<sup>12</sup> Ludmer, J., “Nota sobre la crítica”, en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000, p. 19. La primera edición es del año 1988.

misma una forma de escritura literaria<sup>13</sup>. De ahí que, según este modo de lectura, la conceptualización de las políticas narrativas no remite al fenómeno literario como “objeto”, sino a la configuración de tramas, escenas y temporalidades que producen las operaciones y juicios de la crítica cuando analizan el estatuto de lo literario respecto de su límite o conclusividad con la vida<sup>14</sup>. Como indica Panesi: “[E]l relato es parte de la forma cognoscitiva de la crítica y (...) el discurso crítico adhiere a alguna narrativa posible”<sup>15</sup>.

Según esta perspectiva, los aspectos verbales y narrativos de la legalidad pueden estudiarse como problemas e interrogantes sobre los modos de leer y organizar críticamente la literatura argentina contemporánea. Así, la relación entre literatura y legalidad permite dar cuenta de distintas dimensiones teóricas y críticas, cuando se vinculan las discusiones y polémicas sobre la producción de objetos y saberes en el proceso de institucionalización de lo literario y la rearticulación crítica de tradiciones y cánones de la literatura. De esta manera, como dijimos, el análisis del corpus permite desplazar otras formas de conceptualizar el problema de la legalidad en la literatura, cuestionando sus argumentos y pertinencia respecto de la trama de condiciones teóricas, institucionales e históricas en que se produce el valor literario o estético, no sólo como problema de investigación literaria, sino como configuración institucional y política de la crítica.

### **Los bordes del canon: los *best-seller*, los “malditos” y los textos de los que escriben *mal***

La doble operación que produce la lectura de las narraciones de la legalidad permitirá entonces problematizar algunos de los principales conceptos, enfoques y modalidades que se

<sup>13</sup> Rosa, “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, op. cit., p. 322.

<sup>14</sup> Sobre este concepto de límite o conclusividad, véase, Bajtín, M. M., *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989; Medvedev, P. V., “The Problem of Genre”, en *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1978. (Usamos la traducción y las notas hechas por Silvia Delfino para una ficha de cátedra de Teoría y Análisis Literario “C”).

<sup>15</sup> Panesi, “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005, p. 140. Véase también el título del último trabajo de Rosa: *Relatos críticos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006. Sobre el problema de la narración en la teoría crítica, véase Benjamin, W., “El narrador”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta, 1986, además de los textos sobre el París de Baudelaire; y Adorno, T. W. “El ensayo como forma”, “La posición del narrador en la novela contemporánea” y “El artista como lugarteniente”, en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2009.

han utilizado para estudiar la literatura argentina contemporánea y, simultáneamente, interrogar los protocolos y políticas institucionales que han dominado la producción de objetos, reglas, normas, tradiciones, antologías y cánones literarios o estéticos durante los últimos treinta años. A su vez, este problema ha sido una de las preocupaciones fundamentales de la crítica literaria desde 1955.

Seguimos a Panesi cuando analiza las tensiones, luchas y conflictos que atraviesan el desarrollo de una “cultura de la modernidad” en la Argentina, con utopías, mitos y “delirios de grandeza”, cuyo rasgo definitorio es postularse como una cultura de la vanguardia.

Esta cultura, reductora en su afán totalizante y autoritaria en la imposición declamatoria de figurones a los que reviste de imantaciones pedagógicas (Lugones, gurú de la espada; Borges, héroe de las sucesivas vacilaciones democráticas y de las dictaduras seudoilustradas; Sábato, profeta de la buena conciencia) produjo en cada ciclo histórico una red de exclusiones y un museo ideal de escritores notables cuya estatuaria la crítica debe periódicamente derribar, reacomodar, censurar, revalorizar. Oficialismo y vanguardia, anverso y reverso de una temática frente a la cual la crítica necesita cada vez decir la palabra que saque de la sombra o haga resplandecer con nueva luz al olvidado, al relegado, al silenciado.<sup>16</sup>

Y agrega: “Si fuera cierto que la contemporaneidad de la crítica, que su ‘modernidad’ nace con *Contorno* (...), si *Contorno* inaugura el discurso crítico contemporáneo, lo hace provocando nuevos deslindes, rescatando figuras o hundiendo otras”, y participando del gesto vanguardista por excelencia en nuestro país: oponerse a la literatura oficial mediante la elevación de la literatura de los márgenes. Es lo que, en un sentido similar, Nicolás Rosa llama la función política de la crítica: leer lo negado por la misma literatura, “las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello de cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales”<sup>17</sup>.

De manera concomitante, las relaciones entre transgresión y normalización indican el carácter dinámico e inestable de los modos de constitución de tradiciones y cánones; incluso de aquellos considerados en algún momento vanguardistas, “marginales” o alternativos. Como señala Enrique Pezzoni:

<sup>16</sup> Panesi, “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur / Contorno*”, en *Críticas*, op. cit., pp. 49-50. El artículo se publicó por primera vez en la revista *Espacios* de la Facultad, en el año 1985.

<sup>17</sup> Rosa, N., *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1987, p.12.



La historia de la literatura podría concebirse hoy como el registro del ritmo según el cual las transgresiones a las formas y estilos que alcanzan prestigio en un ámbito cultural se convierten, a su vez, en actitudes prestigiosas, en rebeliones institucionalizadas y ya sin ímpetu para crear mundos nuevos, o siquiera para nombrar y descifrar el mundo en que vivimos.<sup>18</sup>

A comienzos de los setenta, sigue Pezzoni, los ataques contra las pautas del pasado se codifican en convenciones aceptadas sin escándalo por un público aficionado a las audacias de la escritura, que por ende no ve una genuina intención crítica de revisar las nociones corrientes acerca de lo que llamamos “realidad” o arte. El afán de novedad como valor permite asimilar, de manera imperturbable, obras agresivas, deliberadamente enigmáticas, que se diluyen como costumbre. El mercado editorial ofrece “literatura rebelde” que no insiste en la duda sino que reafirma la autoridad, concluye<sup>19</sup>. Frente a ese presunto “antiarte” que termina canonizando el artefacto, Pezzoni propone “revalorar las trasgresiones”, para ver si continúan siéndolo. En vez de concebir la historia de la literatura como una serie de rupturas y cambios al margen de las obras prestigiosas, “¿por qué no plantearla como el registro de esos hitos en que la tradición de la ruptura se sale de quicio: el de las formas acatadas, el de las transgresiones normalizadas del prestigio?”<sup>20</sup>

En el armado del corpus, intentamos interrogar entonces los fundamentos que actúan en la constitución de la serie literaria, leyendo lo que Delfino llama “el reverso de la tradición”, es decir, el otro lado de las lecturas oficiales que ordenan y dan una continuidad histórica a las polémicas y controversias que delimitan lo literario<sup>21</sup>. En especial, cuando se analiza la variabilidad de las categorías como transformación de los modos de juicio en la producción de saberes y acciones que modifican los principios estéticos y rearticulan el estatuto, las tradiciones y cánones de la literatura, para definir el prestigio, la jerarquía y el valor cultural como legitimación de la autoridad. En este sentido, como afirma Susana Cella, el canon deja de ser

---

<sup>18</sup> Pezzoni, E., “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea [1970]”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 19. El artículo es de 1971. La primera edición del libro fue hecha por Sudamericana en el año 1986.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>21</sup> Delfino, “El reverso de la tradición...”, *op. cit.*, p. 273. Recuérdese la propuesta de Benjamin de pasarle a la historia “el cepillo a contrapelo” para hacer saltar su falsa continuidad ideológica.

sinónimo de lista de “obras importante” para indagar, en esa evaluación, “condiciones de legibilidad e ilegibilidad y coyunturas históricas que fijan las reglas y los límites del arte”<sup>22</sup>. Se trata de sistemas de valoraciones y formas de regulación que orientan lecturas, escrituras, gustos y concepciones de la literatura. Por lo tanto, el problema del canon es una manifestación de discusiones y polémicas que se extienden “más acá y más allá de la especificidad literaria”<sup>23</sup>.

En esta misma línea, en otro lugar, Cella sostiene que la organización de períodos, escuelas, movimientos, estéticas, todo lo cual se presenta como “una vasta colección de escritos”, sigue una regla de orden como “operación demarcatoria”<sup>24</sup>. De hecho, las posturas y debates en torno de la relación de lo literario con sus condiciones históricas de producción recogen las controversias alrededor de la literatura social, la literatura política o la literatura autónoma, con la carga de una tradición que se rearticula de manera permanente<sup>25</sup>. Ana María Zubieta afirma que la literatura interviene la relación entre “lo alto” y “lo bajo” cuando conjuga el problema de la relación entre la cultura de las elites y la cultura popular con la tradición y el canon en la conformación de una literatura nacional. En este sentido, la institucionalización del canon literario produce tres operaciones simultáneas: traduce, recupera y se apropia de las voces y representaciones fragmentarias de lo popular, redistribuyendo un espacio simbólico de jerarquías y valores<sup>26</sup>.

Podemos considerar asimismo las investigaciones de Leonardo Funes cuando propone analizar la “contienda” entre prácticas discursivas para referirse a la conservación y los cambios en la literatura y la cultura. “Por su estrecha relación con la ‘verdad’ de sus mensajes y con los grupos sociales que la instrumentan, cada práctica discursiva está íntimamente involucrada en los conflictivos procesos de jerarquización y ordenamiento social”; refiere a todo aquello que

<sup>22</sup> Cella, S. “Canon y otras cuestiones”, en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 14. Para profundizar estas discusiones, véase el resto de los artículos incluidos en la compilación.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>24</sup> Cella, S., “Memoria / Conmemoración”, en *Del Centenario al Bicentenario: Literatura. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*, Susana Cella (coord.), Buenos Aires, Ediciones del CCC-Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 11.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>26</sup> Zubieta, A. M., Prólogo a *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 7-8. Con respecto al discurso referido como problema crítico de la legalidad en la literatura argentina, en el sentido que lo propusimos más arriba, véase también *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires, Hachette, 1987.

podemos señalar, en términos de discurso, como “estrategias de legitimación”<sup>27</sup>. Por ese motivo, “cada cambio en la hegemonía de las prácticas discursivas, repercute en los fundamentos del principio de autoridad y obliga a reacomodamientos culturales e institucionales”.

Ahora bien, siguiendo estos planteos, el reverso de la tradición, en los términos que formula Delfino, no significa leer *otra* tradición, sino la misma tradición, *la* tradición nacional, aunque desde otra perspectiva; volverla a recorrer en otra dirección, en sentido contrario, para producir una nueva temporalidad que la vincule con el presente. Al analizar la crítica argentina contemporánea, Miguel Vitagliano plantea que si bien la historia se hace de olvidos y elecciones, esto no implica que la crítica deba ser “correctora” o que simplemente lea lo que la historia de la literatura no ha leído. “Entre las lecturas excéntricas y las lecturas laterales, el lugar de la crítica tiende a lo segundo: más que la inversión (dar vuelta el centro), prefiere el cambio de foco (lateral), por eso es una lectura miope o astigmática, en vez de aspirar a lograr la distancia justa”<sup>28</sup>.

Con respecto al modo en que esta perspectiva afecta el armado de antologías o corpus de análisis crítico, Josefina Ludmer establece el vínculo indisociable entre la delimitación del objeto y la crítica como operación:

La categoría de objeto abre el espacio teórico de la crítica porque refiere a la vez a la materia que se recorta o construye para leer (determinadas escenas de palabras, nombres, historias en palabras, vacíos de palabras, relaciones y sociedades de palabras), y al sentido que se le da y que es indisociable de su construcción (en esos objetos pueden leerse universos: sociedades, sistemas, sujetos, pasiones, historias y hasta cuerpos diversos). La categoría de objeto en crítica es simultáneamente la categoría de restricción, de construcción y de sentido.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Funes, “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas”, en *Investigación literaria de textos medievales: objeto y prácticas*, Madrid, Miño y Dávila, 2009, p. 110. En este marco, Funes especifica su área de interés: la práctica social de la narración; “hay algo problemático en la actividad narrativa, lo que está lejos de ser aceptado unánimemente” (ibíd., p. 111). Pueden considerarse algunos de los problemas que plantea a continuación para las discusiones sobre las políticas de la narración.

<sup>28</sup> Vitagliano, M., “Variaciones sobre un punto. Notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria”, en *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, op. cit., pp. 145-146.

<sup>29</sup> Ludmer, “Nota sobre la crítica”, op. cit., p. 19. Para una discusión sobre los criterios de validación académica de trabajos de investigación y los protocolos que definen los tipos metodologías y corpus reconocidos institucionalmente, véase el artículo ya citado de Panesi, “Discusión a varias voces: el cuerpo de la crítica” y Dalmaroni, “Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)”, en el mismo volumen.

Y agrega, un poco más adelante: “Delimitar un objeto, un sentido y una frontera constituyen el mismo movimiento”. Hace coincidir de esta manera las categorías de objeto y límite en la crítica; superpone lo que se lee con la crítica misma, la que lee. Para Ludmer el armado del corpus responde a la operación que realiza un instrumento, una “máquina” o aparato crítico sobre los materiales, que es en definitiva el que produce y le da sentido a la literatura. En otras palabras, no hay objeto previo a su lectura.<sup>30</sup> En un sentido similar, sostiene Pezzoni que la crítica no describe el “modo de ser” de un texto como si fuera el de una existencia ajena o inmune a la manera de percibirla. “El crítico recorta, ordena, de algún modo decide los sentidos del texto.”<sup>31</sup> Le da sentido, pero como modo particular de entender y como lo define la geometría: manera de apreciar una dirección desde un determinado punto a otro.

Desde el crítico (desde sus lecturas, desde las relaciones que establece con el contexto, desde los métodos o modelos teóricos a que está unido, desde su voluntad de trascenderlos) hasta el texto. El crítico oye las voces del texto, elige unas a expensas de otras, las une por simpatías y diferencias a las que oye surgir de otros textos. Ese concierto que organiza es *una* literatura (de un momento, de un espacio) y también es *la* literatura.<sup>32</sup>

Partiendo de esta concepción a la vez moderna y modernista sobre la articulación entre teoría, crítica y materiales literarios, esta tesis propone una forma de seleccionar y organizar el corpus textual, que recupera los estudios sobre el cambio en la literatura, entendido no como continuidad ni “desarrollo”, sino como salto, “evolución”, desplazamiento, discontinuidad<sup>33</sup>. Los cambios en la serie literaria son analizados así no tanto a partir de los rasgos que caracterizan las transformaciones de “estéticas”, “escuelas”, tipologías o clasificaciones literarias, sino por el modo menos sistemático en que determinados rasgos considerados “menores” o secundarios, ciertos hábitos o matrices lingüísticas y narrativas, llegan a constituir procedimientos literarios. Desde esta perspectiva, al contrastar los textos que arman el corpus,

<sup>30</sup> Véase también al respecto Ludmer, J., *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p. 11-22.

<sup>31</sup> Pezzoni, *El texto y sus voces*, op. cit., p. 17.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Cfr. Tinianov, I., “Il fatto letterario”, en *Avanguardia e tradizione*, Beri, Dedalo Libri, 1968, además del ya citado sobre la evolución literaria; Schklovski, V., “Rozanov: la obra y la evolución literaria”, en *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Emile Voleck (intr. y ed.), Madrid, Fundamento, 1992.

se intenta producir el reverso o la contracara de las formaciones establecidas por las lecturas oficializadas, pero también por las autodenominadas “marginales” o alternativas, a partir del modo en que se construyen los sucesores o precursores en la narración<sup>34</sup>, en términos de herencia, linaje, legado, paternidad o “tiazgo”. No se trata entonces de rastrear las “influencias” literarias, sino de analizar este problema, en el sentido que sugerimos más arriba, a través del reconocimiento de las voces o entonaciones que se pueden *oír* como énfasis, ecos o resonancias en las interferencias, distorsiones, sintonías y modulaciones que producen lo que llamamos los bordes del canon: los *best seller* de otras épocas, los escritores “malditos” o los textos de los que escriben *mal*. Es decir, no leemos autores ni obras<sup>35</sup>, sino modalidades narrativas que atraviesan de un lado a otro y a la vez organizan y le dan sentido al corpus.

Si nos remitimos a la historia crítica de las últimas tres décadas, se ha señalado un desplazamiento en la constitución del canon y de un “contra-canon”, “marginal” o alternativo, de la literatura argentina desde los ochenta, que consistió en reemplazar a la figura de Julio Cortázar por una nueva lectura de Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, continuada por Piglia y Saer, pero también en inscribir las tensiones que sobre esta tradición produce la reubicación de textos de escritores como Walsh, Puig y Lamborghini, considerados muchas veces como los pilares de una tradición “postborgeana”; y otros, cuyo lugar en el canon tiene que ver más con una reubicación con respecto a Piglia y Saer que en relación al propio Borges, como es el caso de Aira y Fogwill. En la tesis nos detenemos especialmente en Walsh, Puig y Lamborghini, por el lugar que ocupan respecto de la literatura actual. Los tres atravesaron situaciones de censura, prohibición o circulación restringida de sus obras, persecución, exilio y clandestinidad; también el reconocimiento tardío por parte de la crítica y el mercado editorial. Otros quedaron *al margen* o en los bordes del canon por distintas cuestiones. Podemos mencionar, por ahora, a Medina y Asís, que son los casos más relevantes para esta tesis<sup>36</sup>. Ambos fueron *best seller* en los setenta,

<sup>34</sup> En el sentido de Borges, J. L., “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996.

<sup>35</sup> Cfr. Foucault, M., “¿Qué es un autor?”, *Conjetural*, 4, agosto de 1984. Se trata de una conferencia dictada el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía.

<sup>36</sup> Sobre Asís, Josefina Ludmer, en una entrevista con María Moreno (“El lugar de la resistencia”, *Radar Libros*, 7 de octubre de 2001), dice: “Asís es un maldito total, maldito en el sentido de que está excluido,

superando los doscientos mil ejemplares. Sin embargo, no han sido considerados en la lectura crítica de la literatura contemporánea. Esta tensión entre consagración y desplazamientos en la constitución del canon es debatida en la tesis como problema de la serie histórica de la crítica. Se analiza la distancia entre reconocimientos, agravios u olvidos, cuando la crítica juzga un uso “bueno” o “malo” de la lengua escrita, eliminando la reflexión sobre las tramas y sus condiciones. Nos interesan justamente esos desplazamientos que muestran las tramas narrativas que resultaron poco significativas, o directamente “ilegibles”, desde el punto de vista de los protocolos de lectura que se institucionalizaron a comienzos de los ochenta.

Cuando se leen los restos, lo que “no entró” o se dejó de lado, se produce una divergencia o superposición de espacios y temporalidades que permite indicar la huella como marca de lo que fue borrado o tachado por las lecturas dominantes. La crítica produce reversiones, destiempos o contratiempos, para desplazar la continuidad de la serie, derribando muros, borroneando planos, buscando nuevos caminos o senderos para seguir. Como sostiene Panesi:

En ese acto de descolocación, en las maniobras de lectura que desmontan lo que se ha armado a través del tiempo y el azar, a través también de la complicidad de los intereses y la activa participación de los agentes, instituciones y grupos, la crítica devuelve no solamente un conocimiento improbable, mitad especulativo y mitad empírico de los objetos literarios, textos, tramas institucionales e históricas, sino que establece, debido a su posición discursiva ambigua e inestable, la brecha de las posibilidades. Dice qué otras tramas fueron posibles y que estuvieron siempre allí, en los textos inactuales que lee, o qué otras relaciones se desprenden del presente y la actualidad...<sup>37</sup>

Leídos de otra manera, los bordes o márgenes resuenan y pueden ser escuchados en las discusiones sobre la legalidad, junto con las narrativas emergentes de la literatura escrita en los últimos diez años (todavía no del todo sistematizadas por las lecturas académicas), donde se vuelve sobre aquellas tradiciones “altas”, “bajas” y “marginales”, pero también sobre sus restos o zonas residuales, como un problema de configuración de tramas retóricas y narrativas.

---

no aparece en los lugares donde los escritores quieren aparecer. No se sabe si escribe bien o mal, lo que es propio de los malditos (porque los malditos siempre han sufrido un período donde se discute si su escritura es buena o mala como para integrarlos o no). Tiene una prosa sobrecargada, exasperada, ríspida, una extraña prosa conceptual que por momentos se vacía en el lugar común y por momentos se sobrecarga en una especie de mal lenguaje periodístico. Entonces ahí está la típica posición del maldito, de la que te hablaba antes. Encima, escribe sobre el revés de las instituciones culturales donde todo son tranzas, alianzas, jugadas, estrategias y tácticas para ganar poder.”

<sup>37</sup> Panesi, J., “Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina”, en *Críticas*, op. cit., p. 66. El artículo se publicó por primera vez en el *Boletín de la Escuela de Letras* de la Universidad de Rosario en 1995.

Justamente en esos lugares que propone la nueva narrativa, se puede oír algo más que la lengua o el estilo de la tradición nacional: las voces y formas “vivas” (escritas o habladas), donde se renueva la literatura, moviendo o alterando sus límites, cambiando escalas, corriendo *cercos* y fronteras.

En consecuencia, la relación entre literatura y legalidad interpela la relación entre teoría y juicios críticos sobre las representaciones de la ley y el armado de corpus de análisis para las investigaciones, antologías y cánones literarios. Al leer el canon desde su propia legalidad, se interrogan las operaciones de legitimación no sólo por lo que incluyen o excluyen (adentro y afuera, “leído” y “no leído”, escribir *bien*, escribir *mal*), sino por los efectos de sus acciones, en la medida que, cuando marca el límite, el juicio crítico producen un borde simbólico (resto, suplemento o exceso) que interpela la distinción entre moral y ética en la institución literaria. Sobre este borde, la crítica literaria ha producido metáforas visuales: cuadros, planos, mapas, escalas, cartografías.

Esta tesis sigue la perspectiva de Panesi cuando trabaja el problema de la legalidad como desplazamiento de los márgenes, a partir de la reinscripción de sus exclusiones (“el exceso es siempre la literatura”)<sup>38</sup>. Según Panesi, los límites institucionales de los protocolos de la crítica remiten tanto a los modos de evaluación y autorización del saber académico y las operaciones de interpretación sobre objetos y tramas culturales, como a experiencias y prácticas que son configuradas reflexivamente al ser leídas por la literatura. La opacidad o el “misterio” de la ley y su secreto se encuentra en los restos, lo que queda “al borde de los discursos consolidados del saber” y la posibilidad de elaboración teórica, donde la literatura vuelve a encontrar la modernidad de su origen: aquella que la obliga “a buscar la ley en un fuera de la ley para hacer su propia ley que erige en los restos inasimilables, la basura cultural o los desechos”<sup>39</sup>.

Con respecto a este problema, seguimos también a Fabricio Forastelli en sus investigaciones sobre el autoritarismo en la literatura argentina<sup>40</sup>. Forastelli reelabora el problema de los

<sup>38</sup> Panesi, “Marginales en la noche”, op. cit., p. 339-342.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 339.

<sup>40</sup> Parte de estas investigaciones aparece plasmada en su tesis: *Autoritarismo como categoría del análisis político en las ideas argentinas 1918-1965*, Tesis de Doctorado, Universidad de Nottingham, 2001,

márgenes situando la manera en que lo excluido desafía las nociones de lo “bello”, el “buen gusto” y el “decoro”, y es reapropiado a través de un conjuro frente al horror producido por las formas de organización colectiva, que traduce un estado de “inquietud” persistente de la totalidad de lo nacional. Para eso, reconstruye la genealogía de la relación entre crítica estética e historia de las ideas políticas al indagar el nacionalismo a través del núcleo de la obediencia. Revisa la serie de la literatura nacional desde los debates de la teoría<sup>41</sup>, para reformular las nociones sobre la obediencia, el dominio y el mando inscriptas en las categorías de autoritarismo, populismo y pueblo. Desde el análisis del modernismo de la década del veinte con Borges y Leopoldo Lugones, Forastelli produce una reflexión crítica sobre el estado nación como comunidad preexistente de lengua, territorio y “espíritu”, a partir de sus alcances después de 1945. De esta manera, indaga “lo nacional” como una forma de comunidad posible que articula modos de autoridad y organización tanto desde lo prescriptivo como de la resistencia. Estas operaciones leídas en las investigaciones de Forastelli, producen un pasaje del estudio del canon a la cultura política, en la medida que los materiales simbólicos constituyen la escena de las luchas por la hegemonía.

### **Organización de la tesis**

La tesis está dividida en dos partes. En la primera, se despliega el mapa crítico que organiza las principales discusiones, problemas e interrogantes sobre las narraciones de la legalidad en la literatura argentina, para dar cuenta de la pertinencia y relevancia de nuestra propuesta, tanto respecto de las discusiones específicas del período estudiado como de las polémicas más amplias en que puede inscribirse. Este mapa es el resultado de los relevamientos y análisis bibliográficos realizados durante el trabajo de investigación y puede ser considerado un “estado de la cuestión”. En los trazos de este mapa se recuperan algunos de los aspectos teórico y

---

mimeo, y en una serie de artículos que fueron discutidos en el seminario de doctorado que dictó en la Facultad durante el segundo cuatrimestre de 2008.

<sup>41</sup> Karl Mannheim, T. W. Adorno, Nicos Poulantzas y en la tradición argentina, Gino Germani, José Luis Romero, Guillermo O'Donnell y Ernesto Laclau.



metodológicos que consideramos más arriba para la formulación del tema de la tesis, y sobre todo los ejes, áreas y núcleos conceptuales que habilitan la definición de los materiales, las pautas de análisis (el modo de lectura), los criterios de periodización, selección y confección de los conjuntos textuales o constelaciones materiales que constituyen los problemas de los cinco capítulos de la segunda parte.

Estos capítulos desarrollan distintos aspectos de las narraciones de la legalidad en la literatura, confrontando las conceptualizaciones discutidas en la primera parte con los análisis textuales de la segunda. De esta manera, procuramos mantener una relación dinámica, de intercambio y contraste, entre el plano teórico-metodológico de la investigación y los “resultados” de las operaciones de lectura. Por lo tanto, la investigación no propone aplicar ni probar los instrumentos de análisis, sino que concibe sus indagaciones como especificación tanto de los materiales como de los modos de lectura. En la medida en que se trata de una tesis que explora problemas teóricos y críticos, las cuestiones metodológicas forman parte de las instancias reflexivas y las interrogaciones propuestas durante la investigación.

Por eso, la investigación produce un mapa con sitios y rutas centrales, que son formulados sin pretender una correspondencia entre los núcleos teóricos y el análisis del corpus textual. Como parte de los desafíos, se busca reflexionar sobre la trama ensayística de la tesis. Cada capítulo focaliza o vuelve a trazar un área o zona del territorio, como un boceto que propone nuevos recorridos, armando y desarmando series. En el primer capítulo, se retoman algunos de los lineamientos o trazos planteados en el mapa de la primera parte acerca de la relación entre narración, memoria y testimonio, para volver a leer las novelas y cuentos *de y sobre* “los años setenta” y la dictadura. Se parte de las discusiones formuladas desde la década del ochenta acerca de la relación entre narración, historia y política en la literatura, para empezar a delinear algunos de los aspectos críticos que se ampliarán en los capítulos siguientes. El segundo capítulo vuelve hacia atrás en el tiempo para recuperar parte de las polémicas anteriores a la década del ochenta, en tanto forman parte de los materiales discutidos en la postdictadura. A lo largo de este capítulo veremos de qué manera se distribuyen las voces y entonaciones dentro de dos series de relatos de la escucha: las casas tomadas y la manifestación, qué tipo de relatos y

enunciados convocan, qué perspectivas o políticas producen para estudiar la legalidad en la literatura y cómo estas políticas constituyen distintas formas de narrar o *contar* la Nación. En el tercero y el cuarto capítulo, se indaga el motivo del delito y los márgenes de la ley, a partir de los límites o la conclusividad de lo literario con respecto a los discursos legales, con sus voces, escenas, tramas y situaciones. La constelación de textos que arma el tercer capítulo propone algunas discusiones sobre la autoridad de la palabra y los alcances de los discursos de “la ley y el orden”, cuando se confrontan sentidos y valores acerca de nociones aparentemente absolutas, como “la verdad” o “la justicia”, en el estudio de las voces, procedimientos y materiales concretos de la literatura, ya sea como parte de las características retóricas o genéricas que la asocian al aparato legal-normativo, o bien, de su circulación en términos de la moral de la ley. En el cuarto capítulo, damos continuidad a estas discusiones, deteniéndonos no tanto en las configuraciones genéricas como en el trazado y la disposición de escenarios, espacios narrativos *a escala* o pequeños modelos, donde se fijan fronteras y se colocan cercos, se distribuyen y asignan lugares y posiciones, como una manera de poner límites, definir “estratos” y ordenar las voces, tramas y escenas de la legalidad en el territorio de la literatura. En el conjunto de textos que arman el corpus seleccionado para este capítulo, esos escenarios son la villa, el suburbio y la cárcel o “tumba”. En el quinto y último capítulo, se retoman algunas de las principales discusiones desarrolladas en los anteriores, desde la perspectiva de los relatos de los sujetos de la ley, cuando son contados en “primera persona” como testimonio, confesión, memoria, autobiografía y relatos de vida que se configuran a partir de la escucha de lo que se dice o cuenta, según la fórmula *se dice de mí*.

No hay un orden causal ni de expansión o desarrollo del problema de un capítulo al otro, sino núcleos y “estructuras” que se replican como, en la tradición formalista, temas, motivos y procedimientos. Los capítulos resaltan algunos, dejan otros en suspenso, en un segundo plano o atrás de escena; a veces también adelantan lo que vendrá en los siguientes o recuperan las discusiones de los anteriores. Además tienen la particularidad de cruzar distintos espacios y tiempos, estilos, géneros y estéticas, para mostrar las tensiones, contradicciones y conflictos latentes en los distintos modos de selección, disposición, valoración e interpretación de

materiales, según las categorías, tipologías y marcos metodológicos de la investigación literaria. Por lo tanto, la primera parte, como todo mapa, es simplemente una guía, con sitios y rutas centrales, caminos secundarios y algún que otro error de medida o diagramación, incluso algún sendero que no aparece marcado, y huellas que se pueden seguir; nunca se confunde con el territorio ni establece una relación de “reflejo” o “transparencia” con el campo o dominio que delimita, delinea y traza. “La desorientación, la pérdida de la brújula, el camino marcado, el derrotero del mapa inservible y el trazado de otro camino son las condiciones de la crítica.”<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Panesi, “Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina”, op. cit., p. 66. La cita continúa la de la nota 37.

**PRIMERA PARTE**

## **EL MAPA CRÍTICO DE LA LEGALIDAD: DISCUSIONES, PROBLEMAS E INTERROGANTES**

Los relevamientos y análisis bibliográficos realizados durante la investigación, permitieron delinear un mapa crítico de las principales discusiones, problemas e interrogantes sobre las narraciones de la legalidad en la literatura argentina, que constituye lo que podríamos llamar el “estado de la cuestión”. Este mapa contiene aspectos teóricos y metodológicos, que permiten empezar a definir los principales ejes, áreas y núcleos conceptuales de la tesis, además de orientarnos respecto de algunos de los materiales, pautas de análisis y criterios de selección y armado del corpus. Su despliegue requiere un recorrido que no está fundado en un orden temático, lineal o cronológico, sino que, como abarca distintos aspectos de la relación entre literatura y legalidad, se articula a través de problemas que presentan un espacio material de nociones y formulaciones heterogéneas, no acumulativas y con temporalidades divergentes o superpuestas. No se intenta reconstruir en este mapa los presupuestos teóricos o fundamentos metodológicos de las lecturas críticas como “influencia”, “cita de autoridad” o “aplicación de la teoría”. Se trata más bien de dar cuenta de los usos de la teoría, situando la relación entre conceptos, técnicas y materiales, a partir del carácter explicativo, normativo o crítico que obtienen respecto de la constitución del sistema o serie de lo literario. Con lo cual, la producción del ensayo de tesis hace necesario ir trazando y señalizando el terreno para orientarse respecto de las discusiones sobre la legalidad en la literatura, tratando de no perder de vista el marco más amplio de polémicas en que se inscriben. Ya que, como adelantamos en la introducción, la consideración de estos problemas requiere dar cuenta de tramas, escenas y posiciones que están en tensión con momentos de fuertes transformaciones y crisis de cambio cultural y político en nuestro país.

## Primeros trazos

A mediados de la década del noventa, Jorge Panesi señaló los límites institucionales de los protocolos de la crítica implicados en el estudio de las narraciones de la legalidad y sus márgenes. Como adelantamos en la introducción, según Panesi, estos límites remiten tanto a los modos de evaluación y autorización del saber académico y las operaciones de interpretación sobre objetos y tramas culturales, como a experiencias y prácticas que son configuradas reflexivamente al ser leídas por la literatura. La opacidad o el “misterio” de la ley y su secreto se encuentra en los restos, lo que queda “al borde” de los contratos y de la posibilidad de elaboración teórica, en la escucha de la transacción o la “transa” entre ficción y comercio, donde la literatura vuelve a encontrar la modernidad de su origen: aquella que la obliga “a buscar la ley en un fuera de la ley para hacer su propia ley que erige en los restos inasimilables, la basura cultural o los desechos”<sup>1</sup>. Menciona a Baudelaire, Genet y Roberto Arlt hasta llegar a Néstor Perlongher. Al reinscribir la legalidad del contrato económico en una zona de ilegitimidad, sostiene Panesi, se pone en escena y, por ende, se puede percibir el delito no como una lógica opuesta y alterna, en un territorio distinto de la legalidad, sino como extensión de aquello mismo que la legalidad oculta:

el interior ilegal de la ley, la barbarización interna del *nomos* que se ve a sí misma como función apaciguadora y que se basa en la fuerza, en el arrebato, en el subsuelo de la desigualdad, en el despojo indiscriminado, en una forma delimitada y autoconformada del robo que demarca todas las otras formas del robo como fuera del círculo de la ley, como “fuera de la ley”.<sup>2</sup>

Silvia Delfino considera esta relación entre teoría y crítica para situar el problema de la legalidad desde el punto de vista de la reconfiguración de tradiciones literarias y culturales. Delfino analiza la conformación de cánones literarios y estéticos como parte de los mecanismos de cohesión requeridos por las culturas nacionales, que establecen diferencias a través de una jerarquía de virtudes, sensibilidades y saberes. “Se narra una continuidad histórica para organizar la dispersión y las controversias entre discursos que afectan no sólo fronteras, sino

<sup>1</sup> Panesi, J., “Marginales en la noche”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 339.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 346-347.

tiempos descentrados.”<sup>3</sup> Y agrega: “la jerarquía sostiene el límite como eficacia de la reactualización constante del canon.” Como vimos en la introducción, según Delfino, en el reverso de la tradición puede interrogarse la unidad como forma de apropiación y centralización de esa dispersión en tanto fundamento de la “nacionalidad”, cuando se analiza la variabilidad de las categorías literarias a través de las transformaciones en los modos de juicio que modifican los principios estéticos pero también el ámbito donde se aplica el cálculo respecto de la producción del saber y la acción<sup>4</sup>. Por eso, en otro lugar, Delfino se detiene en las condiciones de producción de retóricas o gramáticas que disponen escenas, tramas o situaciones en las cuales se identifican narrativamente a determinados sujetos, grupos y clases por su grado de peligrosidad o amenaza para “la ley y el orden”, como parte de la rearticulación hegemónica de discursos ante las crisis históricas<sup>5</sup>. No se trataría entonces de analizar la diferencia entre ideología y realidad, alienación y subjetividad, sino la opacidad misma del vínculo entre materiales simbólicos y condiciones de producción, a partir del proceso de formación de valor. Lo cual otorga a la teoría y los juicios de la crítica un “estatuto regulativo” con respecto a las posibilidades de orden y cambio institucional. Como adelantamos también en la introducción, siguiendo a Fabricio Forastelli, esto implica situar los desafíos que produce a las nociones de lo “bello”, el “buen gusto” y el decoro todo lo que queda “afuera” de los límites del canon, según el modo en que es reapropiado como conjuro frente al horror producido por las formas de organización colectiva. De esta manera, en la línea de Delfino, Forastelli habilita un pasaje de el estudio de la institucionalización del canon literario a una discusión sobre la cultura política, en la medida que los materiales simbólicos constituyen la escena de la lucha por la hegemonía<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Delfino, S., “El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV, 3, 1995, p. 273.

<sup>4</sup> Delfino, “Sátira e invectivas: emblemas de la conciliación nacional”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, op. cit., p. 410.

<sup>5</sup> Delfino, S., “Desigualdad y diferencia: retóricas de la identidad en la crítica de la cultura”, *Doxa*, 18, 1998, p. 32. El texto es de 1995 y fue leído por primera vez en el mismo congreso en el que Panesi expuso “Marginales en la noche”. Delfino utiliza el concepto de pánico moral según la formulación de Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J. y Roberts, B., *Policing the Crisis. Mugging, the State and Law and Order*, Londres, Macmillan, 1978. Véase también al respecto “Género y regulaciones culturales. El valor crítico de las diferencias”, en *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, Fabricio Forastelli y Ximena Triquell (comps.), Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999.

<sup>6</sup> Forastelli, F., *Autoritarismo como categoría del análisis político en las ideas argentinas 1918-1965*, Tesis de Doctorado, Universidad de Nottingham, 2001, mimeo.

En esta misma línea, Enrique Pezzoni leía, algunos años antes, la complejidad del vínculo “entre los sistemas simbólicos (lenguaje, literatura), las estructuras sociales y la conformación de la experiencia que desde uno y otro sector se proyecta como un conjunto de normas regulativas y constitutivas”<sup>7</sup>. Pezzoni analiza la relación entre memoria, actuación y habla en *El juguete rabioso* de Arlt, partiendo de la ley como “palabra del orden”, que se puede oír en “las voces del texto”; no tanto en los dichos de los personajes como en las condiciones de posibilidad de la escena enunciativa que reconstruyen los procedimientos de la narración. Entre “la orden y el Orden”, dice, las voces reiteran la ley y al mismo tiempo “la desenmascaran como obligación de obediencia”<sup>8</sup>. Para Pezzoni, la escena del encuentro de Silvio Astier con el *desviado*, el “homosexual” que quiere ser mujer, produce el desvío necesario para la pose del final, donde la verdad parece mentira y la mentira debe creerse como verdad. La confirmación de la obediencia se sustenta así en un hablar que, simultáneamente, declara su “autonomía inaccesible”. Al final, la voz de la autoridad cita la ley, sin cuestionamientos, como “letra muerta”. Por lo tanto, el proceso de citación de la ley implica una fuerza realizativa que pone en juego las condiciones de enunciación de la legalidad como discurso instaurador de interpretaciones sobre las relaciones entre los sujetos. El “sujeto de derecho”, el discurso legal y su puesta en práctica se constituyen a través de actos de habla cuya condición de posibilidad son otros enunciados que han acumulado la fuerza que los autoriza a través de su repetición o citación, pero que son vividos como interpelación o “creación” individual en cada una de sus actualizaciones<sup>9</sup>.

Puede verse también la lectura que hace Panesi sobre aquella escena de encuentro con el “raro” en Arlt, en relación con “la ficcionalidad de la ley” y su función económica, en el texto citado más arriba<sup>10</sup>. Antes, en 1983, Panesi ya se había interesado por la ley y su transgresión,

<sup>7</sup> Pezzoni, E., “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 189. El artículo se publicó por primera vez en el año 1984.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 188-189.

<sup>9</sup> Cfr. Derrida, J., *Force de loi*, París, Galilée, 1994. Puede consultarse también “Devant la Loi”, en *Philosophy and Literature*, Cambridge, Ed. A. Phillips Griffiths, 1984. Véase cómo usa Delfino este argumento en “Teoría y crítica: transformaciones del orden y escenas de justicia”, Actas del Congreso Internacional “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007, p. 10.

<sup>10</sup> Panesi, “Marginales en la noche”, *op. cit.*, p. 340.



en el análisis de las diferencias genéricas y las posiciones subjetivas construidas por la narración, en este caso, en las novelas de Manuel Puig. En *La traición de Rita Hayworth*, “contar la vida” por escrito se vuelve un modo de escapar al poder de la ley, enhebrando episodios para no olvidar y entender “los equívocos de una ley que persigue (...) a aquellos mismos que ella ha engendrado”<sup>11</sup>. Contar lo visto, lo sabido, afirma Panesi, equivale a ponerse en una posición transgresiva. Así, en *El beso de la mujer araña*, “un transgresor, ubicado en el intersticio de la ley, fabula sobre una fábula y con ello desnuda a la vez la mitificación y el poder opresivo del orden”<sup>12</sup>. De manera concomitante, Nicolás Rosa –en cuyos planteos sobre la legalidad en la literatura nos detendremos más adelante– advierte, a principios de los noventa, sobre la ley que dictamina el sentido de verdad o falsedad, de certeza o incertidumbre, de legalidad o ilegalidad de los relatos que el sujeto se cuenta a sí mismo y a los otros. De esta manera, el sujeto se presenta como “un corpus de relatos” regidos por la ley. “[P]areciera que ante la ley sólo se puede hacer eso: relatar.”<sup>13</sup> Es lo que cuenta, como dice Panesi, la novela de Puig “al unir dos excluidos, dos exclusiones, dos transgresiones”<sup>14</sup>. Ficción “en segundo grado”, la narración se construye con los residuos que la novela despliega en términos de códigos, voces, lenguajes y, al mismo tiempo, exhibe las ideologías en las que están encarnados. La crítica en este caso no muestra, “devela” ni demuestra tanto como sienta las condiciones de posibilidad para la lectura de estos procedimientos, desacomodando sus propios presupuestos. Como dice Susana Cella, “irrumpe” para trastocar una serie y permite interrumpirla o redefinirla<sup>15</sup>.

Más adelante, Panesi retomará el problema de las mezclas o “contaminaciones” de la ley y la “maquinaria burocrática”, para confrontar representaciones de la ley en relación con los

---

<sup>11</sup> Panesi, J., “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, en *Críticas*, op. cit., 249.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pp. 242-243.

<sup>13</sup> Rosa, N., *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pp. 30-31. La primera publicación de *El arte del olvido* la hizo Punto Sur en el año 1994.

<sup>14</sup> Panesi, “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, op. cit., pp. 243-244.

<sup>15</sup> Cfr. Cella, S., “Introducción: La irrupción de la crítica”, en *La irrupción de la crítica. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Susana Cella (dir. vol.) y Noé Jitrik (dir.), vol. X, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 7.

procesos de subjetivación en determinadas tramas institucionales e históricas<sup>16</sup>. Pero también la lectura de lo que queda fuera de las normas y convenciones, como los restos “no escuchados” de esos procesos<sup>17</sup>.

Llegado este punto, podemos distinguir algunos trazos que permiten empezar a marcar o señalar el territorio o dominio del mapa. En una primera lectura, se dibujan algunos núcleos conceptuales que atraviesan la superficie del plano y le dan volumen a partir de una línea de temporalidades que se enciman o superponen: principalmente, comienzos de los ochenta, en plena restauración de la democracia, cuando el análisis de la relación entre procedimientos narrativos y operaciones de la crítica habilita una serie de discusiones sobre las tramas, escenas y condiciones de producción históricas de la enseñanza de literatura y teoría literaria en las universidades nacionales; y mediados de los noventa, cuando se abre una serie de polémicas respecto de la profesionalización de prácticas y saberes académicos, desde el punto de vista de los protocolos y políticas institucionales, en el marco de las interpelaciones producidas por la Ley de Educación Superior, que propone evaluar y acreditar los planes de estudios de las carreras universitarias y las modalidades de investigación en Ciencias y Humanidades<sup>18</sup>.

En 1985, Panesi había señalado ya cómo la relación entre especialización técnica y participación política, que se había mostrado productiva para la crítica literaria de la década anterior, dio lugar, después de los años de resistencia a la dictadura, a una nueva etapa caracterizada por una progresiva institucionalización o “profesionalización” en ciernes, a partir

---

<sup>16</sup> Panesi, J., “Villa, el médico de la memoria”, en *Archivos de la memoria*, Ana María Barrenechea (comp.), Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

<sup>17</sup> Panesi da continuidad a las indagaciones de “Marginales en la noche” en “Los chicos imposibles”, *portal.educ.ar*, 14 de julio de 2009. Disponible en: <http://portal.educ.ar/debates/contratapa/recomendados-educar/donde-esta-el-nino-que-yo-fui.php>. Se trata de la reseña a un libro Mirta Gloria Fernández, sobre los talleres de literatura infantil que dicta en institutos de menores de la Ciudad de Buenos Aires. Una nueva versión de este trabajo, con el título “Literatura de la liberación”, fue leída en la charla “La resistencia de la palabra: escritura en la cárcel”, realizada en la Facultad de Filosofía y Letras el 31 de agosto de 2011.

<sup>18</sup> Panesi, J. y Delfino, S., “Tercera parte: presentación”, en *La literatura y sus teorías, Filología*, XLII, 2010, p. 208. Miguel Vitagliano (“Variaciones sobre un punto. Notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria”, en Ciordia, M. et al., *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2011, pp. 123-149) recorre esos diez años, focalizando las discusiones de la carrera de Letras de la UBA, desde la aparición de las primeras cátedras de teoría, una vez terminada la dictadura, a las discusiones de la crítica de mediados de los noventa sobre los límites y alcances de las polémicas acerca de las investigaciones científicas y académicas sobre la enseñanza y el estudio de la literatura.

de la inclusión del discurso crítico en la universidad<sup>19</sup>. Veinte años después, al discutir los alcances de las polémicas universitarias, Panesi situó aquel momento fundacional en términos del costo que la crítica había pagado por su libertad en democracia: “el aislamiento de un sistema que se autorrepliega en un juego ilimitado de expertos sujetos a la carrera profesional”<sup>20</sup>. De hecho, Panesi sugiere que las relaciones de la crítica con la institución universitaria, que habían sido tensas y conflictivas por lo menos desde mediados de los cincuenta, deben repensarse en el nuevo escenario abierto a partir de 1984. Si la renovación del discurso crítico se produjo por mucho tiempo fuera de los claustros, contra el discurso tradicionalista y conservador sobre la literatura nacional que ocupaba las aulas universitarias, desde mediados de los ochenta, la crítica debe participar del juego propio de las instituciones democráticas<sup>21</sup>. Poco menos de diez años después de la recuperación de la democracia, en 1993, Rosa da cuenta también de esta conflictiva relación de la crítica con la institución universitaria:

[L]a transmisión como enseñanza implica siempre una domesticación, en tanto que la práctica pedagógica constituye uno de los medios más poderosos de socializar e institucionalizar lo literario. En un nivel más abstracto, el discurso pedagógico y la literatura entran en colisión. Si la práctica literaria es concebida como un espacio de producción significativa, “como escritura”, toda tentativa para hacerla legible acordándola a la legalidad del lenguaje comunicativo subordina el acto a una reducción ideológica del objeto de escritura. Una sociedad escandalizada por el “despilfarro” lógico y significativo de los discursos que se rigen por su determinación semiótica obliga a estas producciones simbólicas –cuando no las excluye o las ignora– a “decir algo”, “alguna cosa”, disimulando a través de la naturalización de la lectura hermenéutica aquello que constituye un fenómeno eminentemente ideológico.<sup>22</sup>

En estas primeras páginas, podemos ver cómo se pone en foco el problema de la relación entre teoría, crítica e instituciones, para discutir el estatuto de lo literario y sus límites respecto las formas de regulación y la constitución de la autoridad cultural, a partir de la enseñanza y el

<sup>19</sup> Panesi, J., “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, en *Críticas*, op. cit., pp. 17-48. Véase también al respecto “Polémicas ocultas” y “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 11 y 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2003 y 2005, respectivamente, donde Panesi profundiza las discusiones sobre la institucionalización o “profesionalización” del discurso crítico a partir de 1984.

<sup>20</sup> Panesi, “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”, op. cit., p. 131.

<sup>21</sup> Además de los textos ya citados, véase también de Panesi, “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”, en *Las operaciones de la crítica*, Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), Rosario, Beatroz Viterbo, 1998, p. 11.

<sup>22</sup> Rosa, N., “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, en *Políticas de la crítica, Historia de la crítica literaria en la argentina*, Nicolás Rosa (ed.), Buenos Aires, Biblos, 1999, p. 323. La primera versión de este artículo se publicó en el año 1993. Citamos de la edición corregida y ampliada.

estudio de la literatura. Pero, al mismo tiempo, se desacomodan esos límites y se inscribe en la relación entre teoría, crítica e instituciones una interpelación política respecto del proceso de reconstrucción de la legalidad o el “estado de derecho” en democracia. Los modos en que los discursos sobre la literatura que conforman los materiales de esta tesis responden a esa interpelación, requieren un rastreo crítico de las huellas dejadas en el sentido común por una moral de la ley que legitima tanto la conciliación como el sacrificio de las expectativas en la producción del orden<sup>23</sup>.

### **Segundo trazado**

Estas primeras discusiones convocan otro tipo de problemas respecto de la legalidad en la literatura, que nos permiten iniciar el segundo trazado que define el mapa. De hecho, Josefina Ludmer conectó las discusiones que desarrollamos arriba con el problema de la configuración de una coalición de poder apoyada en una identidad y cultura nacionales, a partir del análisis de la tradición de la literatura argentina. En uno de sus trabajos más destacados, publicado por primera vez en el año 1988, Ludmer construye un “aparato verbal” para leer en los usos diferenciales de voces oídas y palabras escritas los límites que separan la legalidad de la ilegalidad y su relación con el “doble sistema de justicias”, los pactos y alianzas que establecieron los sentidos de los usos económicos, políticos y militares de los cuerpos en la historia argentina. En los usos diferenciales de “la voz (del) ‘gaucho’”, Ludmer lee la posibilidad de formación del gaucho “delincuente”, “vago” y “malentretenido”, pero también del “gaucho patriota”, como efecto de las diferencias entre dos ordenamientos jurídicos que dividen campo y ciudad, y su aplicación, en función de la necesidad de uso del gaucho como mano de obra para los hacendados o soldado para el ejército<sup>24</sup>. Si bien Ludmer parte de una “antología” o corpus del género gauchesco, remite su análisis a las discusiones de la literatura

---

<sup>23</sup> En el tercer trazado de este capítulo se explicitan los dilemas abiertos por esta tensión a partir del artículo de Panesi, “Los que se van, los que se quedan: apuntes para una historia de la crítica argentina”, Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 3 de diciembre de 2009.

<sup>24</sup> Ludmer, J., *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000, pp. 17-33.

argentina de la década del ochenta a través de sus “vueltas” o reescrituras de la tradición, como puede verse en “Una nota sobre la política deseante de los sesenta en la última fiesta del monstruo”<sup>25</sup>.

Al analizar la literatura gauchesca, Rosa se pregunta cómo opera la criminalidad en la conflictiva relación entre ley y transgresión, cuando la fuerza del derecho promueve la construcción de una legalidad amurallada en los códigos y las instituciones que sostienen el orden sobre una violencia fundacional, pero a la vez generan las condiciones para la conservación, la resistencia o la confrontación de ese poder legal<sup>26</sup>.

El crimen funda simultáneamente la cultura y la técnica y las formas de control, censura, represión, penalización y militarización con el intento de obtener la necesaria concordancia (acuerdos, pactos, alianzas y tratados) para la organización de los regímenes grupales y sociales en la perspectiva de lograr los valores, siempre utópicos, de la civilización.<sup>27</sup>

Rosa lee la conflictiva relación entre tradición y ruptura en los trazados del género que sobreviven en otras formas de afectar los códigos narrativos y las pautas canónicas de la literatura nacional.

En otro lugar, Rosa se refiere al “vocalismo” como un factor propio de nuestra literatura que se puede reconocer, por supuesto, en la gauchesca, pero también más allá de ella, ya sea como incorporación de “la voz del otro” o en el mismo *decir* de la escritura, donde “vuelve en la voz recordada de la tradición.”<sup>28</sup> Sobre esto último, es importante recordar la lectura hecha por Ana María Barrenechea de “El idioma de los argentinos” de Jorge Luis Borges, respecto de un manejo “natural” de la *buena* lengua oral en la escritura, un tono de la escritura que es el de la voz de “nuestros mayores”, como dice Borges, aquellos que supieron decir “bien en argentino”<sup>29</sup>. O las palabras del propio David Viñas, cuando en el Prólogo de 1971 a *Literatura*

<sup>25</sup> *Ibíd.*, 155-158. La primera edición es del año 1988.

<sup>26</sup> Rosa, N., “El paisano ensimismado”, en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp. 149-173. Cfr. también *Usos de la literatura*, Rosario, Laborde, 2000, p. 52.

<sup>27</sup> Rosa, “El paisano ensimismado”, *op. cit.*, p. 150.

<sup>28</sup> Rosa, “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, *op. cit.*, p. 327.

<sup>29</sup> Barrenechea, A. M., “Borges y el idioma de los argentinos”, en *Borges y la crítica*, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 44-45. Contra el lunfardo (“la lengua del delito”), el gauchismo y el galicismo, Borges propone indagar un “matiz de diferenciación”, un tono en la lengua escrita, donde “oigamos la patria”, como sucede, dice, con los escritores cuya “boca no fue la contradicción de su mano”: Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, Vicente Fidel López, Lucio Mansilla, Eduardo Wilde. Sobre

*argentina y realidad política*, aclara que en su lectura la literatura nacional es entendida como “un texto único, corrido, donde la burguesía argentina habla”<sup>30</sup>. Incluso las propuestas que hemos citado del mismo Rosa incluyen lo que llama la “crítica protestativa”, ligada a la voz pública de la palabra liberal. Esta concepción confirmaría el carácter declamatorio de la literatura, extendiéndolo a la crítica, que grita *la* verdad (su verdad), aunque tras la “heterofonía disonante”, se encuentre siempre una voluntad de concordar<sup>31</sup>. En el mismo sentido, agrega más adelante: “desde la teoría y el Método se ha venido produciendo un desplazamiento que privilegia el bias, el sesgo, el contorno y el desequilibrio amenguado por un desvío que limita la confrontación”. Y sigue: “Frente a lo recto del pensar, a la rectitud, se opone el desapego de la quimera, frente al grito que se llamaba de denuncia, aparecen las voces melifluas y sedicentes”<sup>32</sup>.

Sobre esta línea de discusiones, podemos colocar también los postulados de Ricardo Piglia acerca del texto que para él inaugura la tradición de la representación de la voz y la oralidad en la literatura argentina. Releyendo “El matadero” de Esteban Echeverría, Piglia encuentra en la reproducción de la voz popular un lenguaje “vivo” opuesto a la lengua alta, retórica, envejecida del unitario asesinado en el relato. “Habría entonces una verdad implícita en el uso y la representación del lenguaje”, dice, “que iría más allá de las decisiones política del escritor y de los contenidos directos de la historia que se narra”. Y completa el argumento: “Un efecto de la representación que le abre paso a la voz popular y fija su tono y su dicción.”<sup>33</sup>

---

las discusiones más amplias que estamos desarrollando en esta primera parte, puede consultarse, también de Barrenechea, la compilación hecha para el número homenaje a Enrique Pezzoni de la revista *Filología* del año 1989, que lleva por título: “La voz del otro”.

<sup>30</sup> Viñas, D. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971, p. 10. El correlato de “El idioma de los argentinos” de Borges, está en una aguafuerte, con el mismo título, que escribe, unos años después, Roberto Arlt, el autor rescatado por *Contorno*. Arlt (*Obra completa*, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohlé, 1991, p. 485-486) usa el estilo y las palabras *de la calle*, para criticar a “los gramáticos” que hablan mal del lunfardo. Se los toma a risa, bromea y contrapone su posición a la de los “altos valores” que, sin embargo, nadie lee. Explica la cuestión con una metáfora pugilística que opone la escolástica gramatical a la heterodoxia que saca golpes por “todos los ángulos”. Y concluye: “Un pueblo impone su arte, su industria, su comercio y su idioma por prepotencia”.

<sup>31</sup> Rosa, N., *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992, p. 24.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 75.

<sup>33</sup> Piglia, R., *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 19.

Ana María Zubieta se refiere a las apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura y sostiene que es posible alcanzar algo de esa cultura partida, discontinua y atomizada, en los simulacros de la oralidad, en las voces silenciadas o en los gritos e inflexiones de la violencia<sup>34</sup>. Esa literatura, agrega, “ya no puede discutirse usando criterios de autenticidad ni correspondencia realista pero tampoco pensarse solamente como espectáculo; representaciones o percepciones de lo social o lo político que engendran estrategias y prácticas y dan forma a múltiples luchas, escauceos y resistencias”. Por eso se constituye en ese “gesto de apropiación”, poniendo en primer plano no objetos sino “usos, modos de utilizar, maneras de *hacer propio*” lo que se impuso o es de los otros. De esta manera, concluye, se puede recuperar la circulación y desnudar la “violencia simbólica” de todo proceso de producción y apropiación cultural. Zubieta vincula esta discusión con el problema de la lectura culpable o *culposa* de la propia crítica literaria sobre las apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura:

[S]i retomamos un lugar común de la crítica, el que dice: la literatura canonizada como alta literatura impuso sobre lo popular una mirada *horrorosa*, es decir, mitad horrorizada y mitad que causa horror, o sea una mirada que confirmó al otro como bajo, inculto, inferior, monstruoso, digo, si podemos *restituir al horror toda su violencia creadora*, al gesto vampirizante un poco menos de truculencia y vemos las fallas, las fisuras en los sistemas de representaciones y sobre todo, su interacción, tal vez podamos volver a colocar la dualidad *bajo/alto* en un espacio de circulación simbólica y desechar la culpa que nos asalta cuando debemos hablar de ella y entonces, por una vez al menos, soslayar las comillas.<sup>35</sup>

Para ver de qué manera se vincula críticamente este problema de la voz en la literatura con la legalidad en la conformación de una cultura nacional, podemos retomar las propuestas de Ludmer acerca de lo que llama en su libro “los tonos de la patria”. Desafío y lamento, los tonos de la voz oída que el género gauchesco adoptó en su emergencia, fueron, según Ludmer, la base de la formación de una serie de representaciones que fueron identificadas con “las representaciones de lo nacional”<sup>36</sup>. Tomando elementos de la teoría bajtiniana del lenguaje,

<sup>34</sup> Zubieta, A. M., Prólogo a *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 7-8.

<sup>35</sup> Zubieta, A. M., “Cortázar y sus monstruos”, en *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, op. cit., p. 92.

<sup>36</sup> Ludmer, *El género gauchesco*, op. cit., p. 186. Al respecto, Rosa (*Usos de la literatura*, op. cit., pp. 58-59) señala que toda relación de poder político se genera en el espacio de la representación: “si el poder no se demuestra, si el poder no se muestra, si el poder no se teatraliza, su esencia en relaciones de fuerza, si

Ludmer afirma que existe una zona de la literatura y la cultura que trasciende los enunciados: “la entonación de la voz, ciertas posturas enunciativas, un modo de construir ritmos y hacer resonar la lengua, y de suturar esos ritmos, posturas y gestos con una serie de relaciones de los sujetos consigo mismos y con los otros.” Los tonos del desafío y el lamento, dice, como posturas o acciones verbales, acompañaron cierto nacionalismo lingüístico contra los tonos y la “amenaza de corrupción” de la lengua de los inmigrantes. Pero a su vez, acompañaron un nacionalismo político contra la oligarquía aliada con lo extranjero, y “un nacionalismo racista contra indios, negros e inmigrantes”<sup>37</sup>. Para Ludmer, el desafío y el lamento constituyen dos tradiciones o “matrices” que resuenan en la literatura y la cultura argentinas (el tango, la milonga, el grotesco, el realismo social, Borges) y permiten pensar, junto al género, el “núcleo del nacionalismo”, con sus alianzas y su sistema de inclusiones y exclusiones, que funden lo literario con lo político.

En la lectura de Ludmer, lo literario es la articulación específica y cambiante entre lengua y ley, que toma la forma de una relación entre diversas “irracionalidades”-particularismos (pasión, enigma, desorden, violencia) y los valores universales postulados (libertad, progreso, justicia, unidad, civilización). A partir de esa relación se construyen distintas narraciones y textualidades que permiten pensar posibles entonaciones y posturas enunciativas de y ante la ley. Así, la literatura *para* el pueblo “funde ley con justicia y traduce esa fusión a la lengua del pueblo”, al modo en que el pueblo se cuenta historias, al modo en que se representa el mundo. La literatura *del* pueblo, en cambio, puede aceptar o no la fusión traducida; puede apropiársela y transformarla, y puede ofrecer otra, contraria: separa la justicia de la ley, identifica la justicia con su propia voz, registro, historia, representaciones, contra la ley<sup>38</sup>.

Podemos pensar la relación de estos planteos con las propuestas de Rosa acerca de los vínculos de la literatura con el resto de los discursos y saberes sociales. “[L]a literatura –suma de inscripciones y de oralidades: una verdadera manufactura de la letra– es un conjunto de

---

no se actualiza en postraciones escenográficas, va perdiendo su potencia”. Véase también al respecto Derrida, J., *Force de loi*, París, Galilée, 1994 y Benjamin, W., “Para una crítica de la violencia”, en *Iluminaciones IV*, Madrid Taurus, 1998.

<sup>37</sup> Ludmer, op. cit., pp. 186-187.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, pp. 187-193.



enunciados de saberes sociales o socializados pero también una in-terferencia en esos saberes.”<sup>39</sup> Propone, en este sentido, pasar del análisis de un orden retórico basado en las figuras a “una retórica de las hablas sociales, de los dialectos de clase, de los bables fronterizos, qué se dice, qué se escribe, qué se comenta, qué se charla”. Contra las totalizaciones discursivas sostiene:

[S]i todo es discurso enfrentado a lo real, es principio básico sostener que no puede haber especificidades sino una multiplicidad de hablas que hablan de lo mismo en lugares distintos y de lo diferente en los mismos lugares, la permeabilidad sustantiva de los discursos es lo que permite la modificación constante de la fluencia discursiva y sobre todo la disolución de un referente absoluto.<sup>40</sup>

Sobre la circulación discursiva, cuando es especificada en la narración, Rosa indicó el concepto de narrema, entendiéndolo como un enunciado narrativo que puede tener diferentes extensiones, que se construye sobre el material preexistente o que integra la materia prima del discurso con el que la narración edificará su entramado sintáctico y el registro de sus funciones temáticas<sup>41</sup>. Según Rosa, los “conjuntos narremáticos” están precedidos por leyes de hegemonía y subordinación a partir de “lo que se dice” o “puede ser dicho” en una sociedad y momento determinados, y constituyen “ideogramas” de la narración que pueden ser leídos como “ideologemas” narrativos de los otros discursos que integran el entramado social.

En otros trabajos, Rosa recorre las relaciones entre ciencia, derecho y literatura, en la llamada “cuestión social”, el positivismo criminológico, el folletín, los novelones del siglo diecinueve y el realismo social del siglo veinte, como una manera de “contar lo social” (miserabilismo, obrerismo), “que formula temas, retóricas y estilos, que intentan narrar las formaciones sociales y que, simultáneamente, engendran lo social”<sup>42</sup>. Y dice: “La función imaginaria del documento –la autenticación– como prueba de lo real, se mezcla con la función

<sup>39</sup> Rosa, *Usos de la literatura*, op. cit., p., 16.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, pp. 16-17.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>42</sup> Rosa, N., “El folletín: historial clínico”, en *Moral y enfermedad*, Nicolás Rosa (ed.), Rosario, Laborde, 2004, p. 21. Para un recorrido sobre estos problemas en la producción crítica de Rosa, véase también “La mirada absorta”, en *La lengua del ausente*, op. cit., pp. 113-129 y “La ficción proletaria”, *La Biblioteca*, 4-5, verano 2006.

fabuladora de la realidad, la certifica”<sup>43</sup>. Pero si bien para Rosa los géneros y soportes culturales no reflejan el orden social tanto como le imponen su propia matriz a “los hechos”, regulando las mismas pasiones que desatan, de sus afirmaciones se desprende que las transformaciones en los modos de narrar y las formaciones discursivas de una época no dependen de una diacronía estrictamente textual, literaria o retórica, sino que responden a las modificaciones estructurales del régimen social, económico y político, al cual confirman y legitiman. En este mismo sentido, se podría proponer un argumento sobre la especificación que produce el discurso crítico.

Siguiendo los planteos de Rosa:

si es posible importar saberes técnicos sobre los que apoyar la reflexión teórica, es imposible generar un discurso crítico fuera del entramado social donde se ejerce: la actividad crítica sólo podrá dar cuenta de los fenómenos literarios argentinos o americanos porque son los únicos objetos ‘adecuados’ a esa reflexión, son los únicos que pueden generar una transferencia positiva, una reincidencia dialógica suficiente. Somos lectores de lo universal, pero sólo somos escritores de lo particular.”<sup>44</sup>

Por su parte, Panesi ha problematizado los vínculos entre literatura y relatos nacionales, no ya relevando las entonaciones de la lengua ni las “retóricas paupérrimas” para contar los “bajos fondos” sociales (y literarios), sino analizando las “recombinaciones” o “mezclas” que arman, pero a la vez muestran, los límites y paradojas de las culturas e identidades nacionales como trama de la literatura. Panesi relee en particular los relatos de Borges de la década del cuarenta para desarrollar la relación entre lo que llama “las paradojas culturales de la nacionalidad” y el problema de la identidad, en términos de los materiales y procedimientos del género policial. El traidor, el conspirador, el espía, como “figuras del otro”, forman parte de la “fantasmagoría nacionalista” y es uno de sus tipos subjetivos “execrados”<sup>45</sup>. En el extranjero, el inmigrante o el “marginal”, afirma Panesi, el nacionalismo ve la posibilidad de la traición. Pero a su vez el traidor, desde el interior, tanto como el enemigo exterior, produce reacciones defensivas y puede consolidar los lazos grupales. No pasa lo mismo con el “tramposo” que, en los primeros textos

<sup>43</sup> Rosa, “El folletín: historial clínico”, op. cit., p.13.

<sup>44</sup> Rosa, N., *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1987, p.12.

<sup>45</sup> Panesi, J., “Borges nacionalista”, en *Críticas*, op. cit., p. 144. El artículo se publicó por primera vez en 1995.

de Borges, es “una cifra del carácter nacional”<sup>46</sup>. El tramposo del truco es fiel a la tradición: repite la ley del juego o el esquema heredado. El truco, como juego de simulación y engaño, alcanza entonces el valor de “emblema de la literatura”. El traidor, en cambio, “expande las fronteras, posibilita las mezclas, permite el contacto con lo otro y enriquece la tradición porque la amplía”, en el sentido que planteaba Borges también en “El escritor argentino y la tradición”<sup>47</sup>. Más adelante, en otro trabajo, Panesi vuelve sobre la relación de Borges con el nacionalismo, esta vez para caracterizar el “gesto” que evita suprimir los “acordes populares” pero conjura literariamente la amenaza de las masas populares en el peronismo<sup>48</sup>.

En un sentido similar al que plantea Panesi, Rosa opone la traición como delito cívico, ciudadano, que “legaliza al otro y legitima el lazo social”, al saber de la picaresca, que “es taimada, opera con astucia”<sup>49</sup>. El desplazamiento de la lógica de la gauchesca a la urbanización de las costumbres y la ley, dice, volviendo sobre los argumentos anteriores, permitió la integración de las dos lógicas en las formas de la conspiración política. Ludmer también se ha ocupado de esta relación entre picaresca y legalidad en la literatura argentina<sup>50</sup>. En sus trabajos, la “subjetividad del pícaro” se liga con las discusiones sobre la nacionalidad, en la astucia o la resistencia del “menor”, el “subalterno” o el “otro” de la cultura nacional, cuando “construye la máscara de una alianza de subordinación”<sup>51</sup> o “da vuelta” la autobiografía de los que mandan<sup>52</sup>. Otras posiciones o posturas ante la ley, podríamos agregar, serían la asimilación, la clandestinidad o la confrontación abierta, que también están en la gauchesca y en la literatura política de los siglos diecinueve y veinte.

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>47</sup> Borges, J. L., “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión, Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 1996, pp. 267-274.

<sup>48</sup> Panesi, J., “Borges y el peronismo”, en *El peronismo clásico 1945-1955*, David Viñas (dir.) y Guillermo Korn (comp.), Buenos Aires, Paradiso, 2007, pp. 30-41.

<sup>49</sup> Rosa, “El paisano ensimismado”, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>50</sup> De hecho, como sabemos, la primera persona del delincuente o del “marginal” abre una línea fundamental que liga pobreza, hambre, ilegitimidad y delito con derecho, ley, justicia y Estado, en las transformaciones económicas, políticas y culturales que dan lugar a la novela moderna. Cfr. Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987 y *Teoría y estética de la novela*, Taurus, México, 1989.

<sup>51</sup> Ludmer, *El género gauchesco*, *op. cit.*, p. 184.

<sup>52</sup> Ludmer, J., *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, 1999, pp. 26-28.

Una década después de su libro sobre la gauchesca, Ludmer vuelve a pensar la legalidad en la literatura, en el estudio de la conformación de una coalición de poder que instituye una cultura nacional a partir de una serie de “cuentos” que señalan “una relación específica entre literatura y derecho estatal en la cultura argentina”<sup>53</sup>. Los “cuentos de delitos”, en el campo o constelación de ficciones que arma Ludmer, permiten leer la correlación tensa y contradictoria de los sujetos, las creencias, la cultura y el Estado, en términos de la periodización clásica de la literatura argentina, desde su institucionalización a fines del siglo diecinueve: generación del ochenta, criollismo, modernismo, vanguardias. Según Ludmer, estos cuentos ponen en escena el drama cultural de creencias en las diferencias, junto con el drama político del Estado en distintas coyunturas históricas, que arrastran estadios o temporalidades anteriores y a veces arcaicas. Trazando una línea paralela a algunas de las discusiones desarrolladas más arriba, Ludmer dice que, en este sentido, se pueden analizar dos tipos de delitos o legalidades: “el que determina el Estado según las leyes, y el que determinan las creencias (restos tradicionales, ideologías difusas que muchas veces se inscriben en los cuerpos con sangre, y en los nombres) o representaciones culturales sobre las diferencias”<sup>54</sup>.

En otro sentido, Piglia retoma sus argumentos sobre la representación del habla popular “ligada a la amenaza y al peligro” en la literatura argentina del siglo diecinueve, para leer cómo es redefinida esta relación en el siglo veinte a partir de un nuevo posicionamiento de algunos escritores respecto del Estado: no ya el complemento o “revés” de las leyes estatales en las memorias o autobiografías de los que mandan, como aparece en la lectura de Ludmer sobre la generación del ochenta, sino una tensión entre la narración estatal y la novela argentina “que construye historias antagónicas, y contradictoras, en tensión, con ese sistema de construcción de historias generado por el Estado”<sup>55</sup>. La “ficción del Estado” construye una interpretación de los hechos, un sistema de motivaciones y causalidades, “una forma cerrada de explicar una red

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 467.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>55</sup> Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, op. cit., p. 23. Véase también al respecto Rama, A., “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas”, en *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Grupo de Investigaciones de Literatura Argentina de la UBA (comp.), Buenos Aires, Norma, 2004. Se trata de una versión revisada y ampliada de un texto publicado por Ángel Rama en el año 1976.

social compleja y contradictoria”; “soluciones compensatorias, historias con moraleja, narraciones didácticas y también historias de terror”<sup>56</sup>. Al mismo tiempo, dice Piglia, hay una serie de “contra-relatos”, pequeñas historias, ficciones anónimas, testimonios que “son el contexto mayor de la literatura”. Según Piglia, la novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y transforma. “La literatura trabaja lo social como algo ya narrado”. El escritor es el que “sabe oír” esos relatos, aquel que los escribe<sup>57</sup>. Frente a la “gramática del habla autoritaria” que “conjuga los verbos en un presente despersonalizado que tiende a borrar el pasado y la historia”, para el autor, la clave de la “contra-ficción estatal” está en Rodolfo Walsh, cuando en sus novelas y cuentos desmonta la historia escrita contraponiéndole el relato de un testigo. “Los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan.”<sup>58</sup>

Volviendo a Ludmer, en su trabajo sobre el delito sostiene que en algunos de los textos literarios argentinos más editados y revisados por la industria de la cultura y el sistema escolar, se puede leer la construcción de las diferencias y su “colusión” en el delito como parte de la constitución de “fábulas de identidad” que estabilizan la relación entre sujetos y comunidades, definiendo y esencializando razas, naciones, regiones, géneros, clases, culturas. Ludmer propone una doble lectura política de la “ficción teórica del cuento”, que descarta títulos y autores para leer “programas”: por un lado, la diferenciación, la separación, la exclusión y hasta el exterminio del “otro”, justificado como eliminación de un espacio social, económico o político “enemigo”, en las “ficciones de exclusión” y las leyes que responden a la cultura aristocrática liberal, los golpes y acciones corporativas de los militares y la oligarquía. Y por otro, los “sueños de justicia” como construcción de una razón igualitaria, los proyectos transformadores y la democratización de una “cultura progresista modernizadora”<sup>59</sup>. Más adelante, Ludmer volverá sobre estos planteos para marcar los “tonos antinacionales” en la

---

<sup>56</sup> Piglia, op. cit., pp. 24-25.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>59</sup> Ludmer, *El cuerpo del delito*, op. cit., pp. 467-468.

literatura latinoamericana y los “malditos” que muestran el carácter “mafioso” de las instituciones en la década del noventa y el dos mil<sup>60</sup>.

Desde ya, estas discusiones remiten a una línea fundamental dentro de la crítica literaria argentina abierta por el grupo *Contorno*. En especial los trabajos de David Viñas, Noé Jitrik y Adolfo Prieto que proponen revisar el vínculo de las categorías de Estado y cultura con los sujetos o posiciones en la historia de la literatura argentina<sup>61</sup>. Otros textos más recientes han vuelto sobre estas discusiones para señalar las relaciones de la literatura con “un modo de contar lo nacional”<sup>62</sup> y la reescritura crítica del proceso de modernización cultural y literaria del país en el pasaje del siglo diecinueve al veinte<sup>63</sup>. En definitiva, como dice Cella, de qué manera la literatura da cuenta, según sus propias aceptaciones o rechazos, rupturas y continuidades, procedimientos de escritura, escuelas, movimientos, poéticas, de un “imaginario nacional” que no es homogéneo ni fijo, como tampoco se halla exento de conflictos y armonizaciones<sup>64</sup>.

En el mismo sentido, podemos citar una serie de trabajos que se vinculan de manera menos directa con las propuestas de nuestra investigación y que de alguna manera marcan los senderos o trazos menos visibles o las zonas aledañas sobre las que no profundizan los dos primeros trazados del mapa. Nos referimos al estudio de la relación entre literatura y cultura popular o “de masas”<sup>65</sup>, los análisis de la sociología de la literatura y la historia de las ideas sobre la

<sup>60</sup> Cfr. Ludmer, J., *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010 y “Territorios del presente. Tonos antinacionales en América Latina”, *Grumo*, 4, octubre de 2005. Véase también Peller, D., “Josefina Ludmer. Los tonos antinacionales del presente”, *Otra parte*, 18, primavera 2009 y Moreno, M., “El lugar de la resistencia” (entrevista a J. Ludmer), *Radar Libros, Página/12*, 7 de octubre de 2001.

<sup>61</sup> Véase además del clásico de Viñas citado más arriba, *Indios, ejércitos y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982; Jitrik, N., *El 80 y su mundo*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968; *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970; Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

<sup>62</sup> Zubieta, A. M., *Humor, nación y diferencia. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario, Beatriz, 1995.

<sup>63</sup> Dalmaroni, M., *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006; Chicote, G. y Dalmaroni, M. (eds.), *El vendaval de lo nuevo: Literatura y cultura en la Argentina Moderna entre España y América Latina (1880-1930)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008; Rodríguez, F., *Un desierto para la nación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

<sup>64</sup> Cella, S., “Memoria / Conmemoración”, en *Del Centenario al Bicentenario: Literatura. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*, Susana Cella (coord.), Buenos Aires, Ediciones del CCC-Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 18.

<sup>65</sup> Sarlo, B., *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985 y *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1987; Ford, A., Rivera, J. y Romano, E., *Medios de comunicación y cultura de masas*, Buenos Aires, Legasa, 1985; Romano, E., *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1983 y *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*,

relación entre literatura y cultura nacional<sup>66</sup> y los trabajos sobre las representaciones literarias de los géneros y las sexualidades en relación con las formas de diferenciación, marginación y exclusión en la historia argentina y latinoamericana<sup>67</sup>. Algunos de los trabajos que marcan estos senderos serán retomados como parte de las indagaciones más específicas de los capítulos de la tesis. Cabe aclarar, además, que existe una gran cantidad de trabajos que, desde la sociología, la antropología, la teoría de la comunicación y la historia del arte, abordan las transformaciones de la representación de lo legal y lo legítimo como tema histórico, que no entran en los límites del mapa, porque no se relacionan con el enfoque propuesto por la tesis.

### Ejes, áreas y núcleos

Con el avance del mapa, podemos empezar a definir los trazos que como líneas de puntos bordean y cruzan el terreno, para señalar una serie de ejes y núcleos conceptuales que permiten empezar a distinguir algunas de las principales discusiones, problemas e interrogantes que guiarán las indagaciones de la tesis.

---

Buenos Aires, Colihue, 1993; Rivera, J., *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998; Lafforgue, J. y Rivera, J., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996; Saítta, S., *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998; Amar Sánchez, A. M., *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000; Zubieta, A. M. (comp.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

<sup>66</sup> Gramuglio, M. T. y Sarlo, B., *José Hernández y Martín Fierro*, en *Cuadernos de literatura argentina*, Buenos Aires, Capítulo, 1980; Altamirano, C. y Sarlo, B., *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983; Terán, O., *José Ingenieros. Pensar la Nación*, Buenos Aires, Alianza, 1996, *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires, FCE, 2000 e *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008; Gramuglio, M. T., "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor", *Hispanamérica*, 64-65, 1993, "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura", en *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política: 1930-1943*, Alejandro Cattaruzza (dir.), Buenos Aires, Sudamericana, 2001 y "Estudio preliminar" de *El diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez, Buenos Aires, Taurus, 2001.

<sup>67</sup> Salessi, J., *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina 1871-1914*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995; Masiello, F., *Entre civilización y barbaries. Mujeres, nación y cultura literaria en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997 y *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma, 2001; Domínguez, N. y Perilli, C. (comps.), *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998; Amícola, J., *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000; Giorgi, G., *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004; Maristany, J. J., "Fuera de la ley, fuera del género: escritura homoerótica en la Argentina de los 60/70", *Lectures du genre*, 6, 2009.

El primer eje que podemos indicar vincula teoría y crítica en las discusiones sobre el estatuto de lo literario y sus límites institucionales, desde el punto de vista de la constitución de reglas, normas y convenciones tanto prescriptivas como productoras de condiciones de cambio literario y cultural. Dentro del área trazada por este eje, se encuentran, en principio, las discusiones sobre la constitución de la autoridad y la estabilización de conflictos, en el sentido de los procesos de legitimación de cánones, discursos y saberes, la reproducción de lenguajes y prácticas, y los modos de decisión respecto del prestigio y el valor cultural, junto con las posibilidades de cuestionamiento y transformación de ese orden. Estas discusiones permiten problematizar la relación entre normalización y transgresión, tradición y ruptura, pero también su reverso o contracara, en los modos de conceptualizar críticamente las narraciones de la legalidad y sus márgenes, a partir de las mezclas o recombinaciones de la literatura. Podemos ubicar también dentro de esta área, un conjunto de discusiones sobre los procesos de constitución de sujetos y la regulación de juicios y acciones, que pueden estudiarse a través del lenguaje y la narración en las tramas, escenas y situaciones propuestas por el análisis crítico de enunciados concretos que forman parte de los materiales de la literatura. En este sentido, la formulación de problemas en las investigaciones literarias es tanto específica como crítica respecto de las condiciones teóricas, institucionales e históricas que articula.

El segundo eje atraviesa al anterior y permite indagar la relación entre literatura, cultura y orden estatal como un problema del lenguaje y las narraciones legales de la nacionalidad. El área trazada por este segundo eje incluye las discusiones sobre la relación de la literatura con las lenguas, culturas e identidades nacionales, en términos de las matrices y tramas de la nacionalidad, con sus respectivos conflictos y tensiones, las contradicciones o paradojas que encierran, y los sistemas de inclusión y exclusión que generan. En este sentido, se problematizan los procesos de apropiación y centralización de lenguas y culturas; la cristalización del vínculo entre el “idioma de los argentinos”, el canon y la tradición nacional; las formas de diferenciación étnicas, religiosas, culturales, de clases, edad, condición social, géneros, identidades y sexualidades; la definición de ubicaciones y la asignación de lugares a los distintos sujetos, grupos y clases en la narración de la “Historia nacional”; la conquista de



territorios y la fijación de límites y fronteras; la construcción de un otro “extraño”, “ajeno” o directamente “enemigo” (interno o externo), enfrentado a las creencias, normas y valores del “ser nacional”. Dentro del área delimitada por este eje se encuentran también las discusiones sobre los procesos de criminalización y la producción de la peligrosidad, el miedo y la amenaza, como parte de la violencia del derecho, los reclamos de orden y los códigos y sentidos diferenciales de la justicia. Junto con las anteriores, estas discusiones permiten politizar las condiciones de producción de sujetos e identidades legales/ilegales, legítimos/ilegítimos, normales/anormales, y rastrear las huellas e incrustaciones de la legalidad en el lenguaje y el sentido común, como parte de una moral de la ley, que puede especificarse en el estudio crítico de sus aspectos verbales y narrativos en la literatura.

Siguiendo el recorrido de estos dos primeros ejes, podemos empezar a distinguir algunos núcleos productivos para conceptualizar el problema de la legalidad en la literatura, a saber: a) las relaciones de los sujetos con la ley, leídas como entonaciones, posiciones o posturas enunciativas de voces y palabras referidas en la narración; b) la delimitación de zonas, territorios y fronteras, en tanto trama argumental o narrativa de la legalidad; c) el proceso de citación o repetición de la ley como fundamento y legitimación de la autoridad; d) los distintos modos de circulación de la legalidad o la moral de la ley en el lenguaje; e) las superposiciones y desplazamientos temporales y espaciales de las escenas y tramas de la legalidad en la literatura. De acuerdo con estos núcleos –que aparecen también como parte de las discusiones del tercer y último eje, cuyos trazados correspondientes veremos enseguida–, podemos empezar a conceptualizar un modo posible de leer el problema de la legalidad en la literatura, a través de los procedimientos que pautan y organizan los usos, las citas, la repetición, apropiación, inclusión o traducción de enunciados de la “lengua viva” en la narración.

El tercer eje surge principalmente de los próximos trazados e intenta retomar y ampliar algunos de los aspectos abordados hasta ahora sobre la relación entre literatura y legalidad, a partir de un conjunto de discusiones sobre los vínculos entre narración, historia y política. Como puede notarse, los ejes no coinciden necesariamente con los trazos en el mapa, pero tienen como condición esos punteos, que no son más que la operación crítica que los señala. Este eje presenta

dos conjuntos de discusiones o “direcciones” fundamentales que acompañan las producciones literarias y atraviesan los dilemas de la crítica acerca de las narraciones de la legalidad en el período estudiado por la tesis: por un lado, la relación entre literatura e historia; y, por otro, la relación entre literatura (o ficción) y “verdad”, “realidad” o algún tipo de referencia. Estas discusiones problematizan los vínculos entre lenguaje y experiencia, o bien, entre literatura y representación, en la narración de la memoria y el testimonio, y se integran a nuestro mapa por el vínculo que mantienen con el resto de las discusiones sobre las narraciones de la legalidad en la literatura argentina de los últimos treinta años. En el tercer eje, pueden encontrarse entonces algunas de las discusiones que ya desarrollamos, especificadas a partir de nuevos problemas e interrogantes que atraviesan la última parte del mapa, que se despliega a continuación.

### **Tercer trazado**

#### *Literatura e historia*

Podemos empezar el tercer trazado describiendo entonces las discusiones sobre la relación entre literatura e historia, que a lo largo del período estudiando situaron las polémicas sobre los modos de narrar el pasado en las novelas *de* y *sobre* “los años setenta” y la última dictadura. Esta relación entre escritura literaria e histórica se empezó a interrogar a comienzos de los ochenta, a partir del lugar asignado a la literatura respecto de la narración del testimonio y la memoria de los hechos vividos en el pasado reciente, tras la restitución de la democracia<sup>68</sup>. Según algunas de las discusiones que se empezaron a articular en 1984, el fin de la dictadura abría la posibilidad de recomponer un campo de debates “fracturado” para permitir “oír las voces del disenso” que habilitaran “espacios de tolerancia” y permitieran “pluralizar el diálogo normal de una sociedad civil” con vistas a nuevos proyectos en el marco de la democracia. En

---

<sup>68</sup> Cfr. Sosnowski, S. (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988; Balderston, D., William Foster, D., Halperin Donghi, T., Masiello, F., Morello-Frosch, M. y Sarlo, B., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987; Avellaneda, A., *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Biblioteca Política Argentina, CEAL, 1986; Vidal, Hernán (comp.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

un trabajo reciente, Panesi vuelve sobre estas discusiones, a partir del concepto de “transición democrática”, para llamar la atención sobre el carácter conciliatorio de los intentos de reconstrucción del “campo literario”<sup>69</sup>, cuando se intenta refundar la enseñanza de la literatura en la universidad y saldar el vínculo entre literatura, crítica y política en este nuevo escenario<sup>70</sup>. De hecho, si revisamos los argumentos involucrados en aquellas primeras discusiones, es interesante situar el lugar de la teoría y la crítica literaria en la década del setenta con respecto a las nuevas lecturas que reorganizan el canon literario de los ochenta<sup>71</sup>.

Leído tiempo después, parece evidente que la circunscripción de estas polémicas al campo literario, requirió afirmar el pasaje de la cultura política revolucionaria de los años sesenta y setenta a otras formas, consideradas más “democráticas”, de discusión e intervención<sup>72</sup>. Trasladando este argumento a la reorganización del canon, se mencionaron los efectos de este pasaje, “en sede literaria”, a través del modo en que se aparta a Julio Cortázar del lugar privilegiado que ocupaba en el sistema cultural argentino desde la década del sesenta, y se coloca a un Borges *renovado* en el centro de la escena<sup>73</sup>. Ahora bien, este tipo de interpretación de los cambios en el campo, se apoyó en una caracterización particular del momento histórico,

<sup>69</sup> La crítica literaria argentina toma este concepto de Bourdieu, P. “Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode”, *Lendemains*, 36, 1984.

<sup>70</sup> Panesi, J., “Los que se van, los que se quedan: apuntes para una historia de la crítica argentina”, op. cit., pp. 5-6. Véase también al respecto el primer trazado.

<sup>71</sup> Sobre el lugar de la teoría y la crítica literaria en la década del setenta, véase el texto ya clásico de Panesi sobre la crítica literaria argentina y el discurso de la dependencia, publicado en 1985, y la historización hecha por Rosa, en 1993 (ambos citados más arriba). Algunas intervenciones más recientes vuelven sobre estas discusiones como testimonio de una época: Funes, L., “Teoría Literaria: una primavera interrumpida en los años setenta”, Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 3 de diciembre de 2009; Zubieta, A. M., “Entre el secreto y el silencio. La literatura y la experiencia de la dictadura militar argentina”, en *Mémoire et culture en Amérique latine*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2003 y “Formarse en dictadura: los grupos de estudio como universidad paralela”, trabajo leído en el II Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Vivir en la dictadura. Memoria de los argentinos entre 1976 y 1983”, octubre de 2009. Por su parte, Miguel Vitagliano (“Variaciones sobre un punto. Notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria”, op. cit., pp. 123-129) recupera la historia de los primeros cursos de teoría literaria en la universidad de la “postdictadura”. Véase también el intercambio con Leonardo Funes, Américo Cristófolo y Martín Ciordia, al final del artículo de Vitagliano.

<sup>72</sup> Saïtta, S., “La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)”, en *La historia reciente. Argentina en democracia*, Marcos Novaro y Vicente Palermo (comps.), Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 242-244.

<sup>73</sup> El diagnóstico había sido anticipado por Beatriz Sarlo al describir un desplazamiento “del sistema de la década del sesenta, presidido por Cortázar y una lectura de Borges ‘contenidista’, al sistema dominado por Borges, y un Borges procesado en la teoría literaria que tiene como centro el intertexto” (“Literatura y política”, en *Punto de vista*, 19, diciembre de 1983. Citada por Saïtta). Véase también al respecto Granuglio, M. T., “Escritura política y política de la escritura”, *Punto de Vista*, 16, noviembre de 1982.

que hizo hincapié en el pasaje de las formas de “hacer política” del pasado (descrito con sintagmas del tipo: “intransigencia de facciones”, “subordinación de medios a fines”, “exclusión del adversario”, “conflicto entendido como guerra”) a otras formas afirmadas en el “pluralismo”, los “acuerdos” y la “subordinación de la práctica política a la ética”<sup>74</sup>.

En todo caso, para poder dar cuenta de los alcances de estas concepciones, debemos volver a discutir el problema de la relación entre narración, memoria y testimonio en la literatura, en el momento en que estos debates parecieron resolverse produciendo un cambio de foco de la relación entre literatura y política hacia las “políticas de escritura” y los modos de representación literaria. Algunos trabajos analizan este desplazamiento de los debates literarios de los ochenta respecto de las discusiones de los años anteriores como un “gesto” aparentemente paradójico de “retiro de la literatura de la política”, que reafirmaría el carácter político de su función desde la especificidad literaria<sup>75</sup>. Al respecto, Cella propone revisar la relación entre literatura y militancia, no sólo por lo que significó en la concreción literaria, en las polémicas suscitadas, en los destinos de los escritores, en su incidencia en los lectores, en momentos de “alta religación entre política y escritura”, como fueron los sesenta y setenta, sino también por la “prevalencia” que adquiere volver sobre esas cuestiones en la actualidad, “cuando muchos de los supuestos que vehiculizaban posturas y debates, o bien fueron soslayados o sencillamente negados en una desligazón entre lo literario y lo político que aparecía menos como autonomía relativa que como independencia de ambas instancias”<sup>76</sup>.

Si consideramos entonces el modo en que fue formulada la categoría de representación como eje de la distinción entre narración literaria e histórica, podemos recuperar los matices de esta formulación en términos de discusiones y polémicas sobre la relación entre escritura y “realidad” o simplemente literatura y representación. Algunas lecturas críticas de la década del

<sup>74</sup> Las palabras son de Romero, L. A. *Breve historia contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, FCE, 1994, citado por Saítta, op. cit., pp. 242-243.

<sup>75</sup> De Diego, J. L. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen, 2003, pp. 264-274.

<sup>76</sup> Cella, “Memoria / Conmemoración”, op. cit., p. 23. Sobre la relación entre literatura y política puede consultarse también Zubieta, A. M., “Prefacio” y “La tela de Penélope”, en *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Ana María Zubieta (comp.), Buenos Aires, Eudeba, 2008; Dalmaroni, M., *La palabra justa. Literatura, política y memoria en la Argentina 1960-2002*, Santiago de Chile, Melusina, 2004; Gilman, C., *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

ochenta descubrieron en novelas como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer (ambas aparecidas en 1980) un modelo para imaginar modos de representación escritos que mantuvieran un vínculo oblicuo, fragmentario y no mimético con la realidad, como resistencia u oposición al orden y los sentidos establecidos. Según estas lecturas, a través de procedimientos de reescritura y cita de materiales históricos, incorporación de materiales teóricos, tramas o intrigas motivadas por el enigma o el secreto, alegorías y alusiones más o menos directas a la situación política, y un trabajo de escritura con “lo no-dicho”, el vacío y el silencio, estas novelas habrían permitido a sus autores no sólo eludir los límites impuestos por la censura y las restricciones a la producción cultural durante la dictadura, sino también “narrar la experiencia del horror” del terrorismo de Estado. Justamente Saer y Piglia pasaron a ser los autores en torno de los cuales se conformaron algunas de las principales discusiones literarias y críticas de la década del ochenta, como relectura de una tradición marcada principalmente por las obras de Borges y Arlt; resituando la indagación de la obra de otros escritores contemporáneos como Rodolfo Walsh, Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig, que serían retomados por la crítica literaria para marcar las tensiones con aquella otra tradición “borgeana”<sup>77</sup>.

Beatriz Sarlo identificó, en *Respiración artificial*, *Nadie nada nunca* y otras novelas de la dictadura, un modelo formalmente opuesto al “monólogo” del discurso autoritario (entendido como un bloque compacto), que se caracterizaba, según su planteo, por cerrar el flujo de los

---

<sup>77</sup> Cfr. Viñas, D., “Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”, en *Literatura argentina y realidad política II*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996; Legaz, A. M. (coord.), *Un tal Julio. Cortázar, otras lecturas*, Córdoba, Alción, 1998; Speranza, G., *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000 y *Fuera de campo. Literatura argentina después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006; Amicola, J., *Camp y posvanguardia*, op. cit.; Giordano, A., *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001; Astutti, A., *Andares blancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J.L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001; Amicola, J. y Panesi, J. (eds.), Edición crítica de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, Colección Archivos, ALLCA XX, Madrid/París, 2002; Rosa, N., “Borges/Lamborghini: la discordia de los linajes”, en *La letra argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003; Link, D., “Rodolfo Walsh y la crisis de la literatura”, en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2003, pp. 271-292, “Un hombre de conciencia”, *Espacios*, 29, noviembre 2002/marzo 2003, pp. 4-11 y “Tercer corte (1968-1983)”, en *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 2006, pp. 103-121; Dalmaroni, M., “Historia literaria y corpus crítico. (Aproximaciones williamsianas y un caso argentino)”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005; Prieto, M., *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006; Dabove, J. P. y Brizuela, N. (comps.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona, 2008.

significados, señalando las líneas obligadas de construcción del sentido<sup>78</sup>. Sarlo oponía a este discurso el discurso de la ficción, que se afirmaba, por el contrario, decía, en “la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica”; y que habría eludido así el cierre propio de este tipo de regímenes discursivos. Unos años antes, justamente en 1984, en un “ensayo de autobiografía” proponía pensar “no sólo sobre lo que nos hizo el autoritarismo, sino sobre nosotros. (...) [Q]ué hicimos nosotros, enfermos también de absoluto”<sup>79</sup>. En el mismo artículo, declaraba “la continuidad ilusoria entre estética y política” durante los años sesenta y setenta, y hacía una evaluación, en primera persona, de los conflictos que atravesaron la época hasta el 24 de marzo de 1976, cuando se clausuró la “esfera pública” y se produjo lo que llamó una “doble fractura”: la del exilio, “que cortaba el campo intelectual en un adentro y un afuera”; y la de la segregación de los intelectuales y artistas “en una burbuja casi hermética, alejada, por evidentes razones de represión y las correlativas estrategias de seguridad para la supervivencia, de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal”<sup>80</sup>.

Para explicar mejor algunas de estas interpretaciones, debemos remitirnos a un texto del mismo año, en el que Sarlo proponía pensar la relación entre literatura y testimonio para advertir sobre los riesgos de otro tipo de “totalización” que supuestamente amenazaba los sentidos del pasado; esta vez ligado a una “estetización de la muerte” que, reproduciendo las retóricas revolucionarias de la década del setenta, habría limitado el pensamiento y la razón en el nuevo *clima* político<sup>81</sup>. Sarlo identificaba este “arte de morir” en las cartas que escribió Walsh por el asesinato de su hija Vicky en manos de un grupo de tareas, y en los poemas de Juan Gelman a Paco Urondo de *Exilios* (1980), que leía como una “absolutización de la violencia política”. Frente a esta “clausura de la razón” y la nostalgia que, según Sarlo, se desliza en estas “páginas ensopadas de melancolía”, encontraba una forma posible de “reestablecer una continuidad que contenga [las] experiencias del pasado y al mismo tiempo pueda someterlas a crítica”, en la

<sup>78</sup> Sarlo, B., “Política, ideología y figuración literaria”, en *Ficción y política*, op. cit., pp. 35-41.

<sup>79</sup> Sarlo, B., “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, op. cit., pp. 95-96.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>81</sup> Sarlo, B., “Una alucinación dispersa en agonía”, *Punto de vista*, 21, Buenos Aires, agosto 1984, p. 3.

escritura fragmentaria de la memoria que se da, por ejemplo, en *La casa y el viento* (1984) de Héctor Tizón<sup>82</sup>.

Miguel Dalmaroni ha señalado, veinte años después, que esta postura fue correlativa con la interpretación que algunos sectores intelectuales hicieron de las “políticas del relato” sobre la dictadura, cuando la historia era contada por sus “protagonistas”, ya sea en los testimonios y documentos de la militancia de los setenta o en la palabra de activistas y organismos de derechos humanos, familiares y víctimas del terrorismo de Estado. Según Dalmaroni, esa interpretación implica ver estos relatos como una obturación de la reflexión sobre el pasado que tendría como resultado la mercantilización de la memoria y la clausura de su sentido en un “mito heroico”<sup>83</sup>. Por eso, Dalmaroni propone suspender la discusión sobre el mayor o menor grado de legitimidad o verdad adjudicado a los discursos sobre el pasado, y pensar en cambio las diferentes estrategias, sujetos y escenarios de uso puestos en juego en el terreno de las intervenciones artísticas, literarias y culturales<sup>84</sup>.

Al considerar la caracterización de este primer conjunto de discusiones sobre la relación entre literatura e historia, que integran el tercer eje de nuestro mapa, podemos señalar que la mayoría de los estudios críticos respecto de la literatura de y sobre los años setenta y la dictadura, han indicado un desplazamiento o inflexión de la serie a mediados de la década del

<sup>82</sup> *Ibíd.*, pp. 3-4. Puede notarse una vuelta sobre estas preocupaciones en trabajos más recientes de Sarlo: *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. Véase también “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, *Punto de vista*, 86, diciembre de 2006, en la que nos detenemos más adelante.

<sup>83</sup> Dalmaroni, M., “Postdictadura y modos de narrar: revistas de intelectuales y parientes”, en *La palabra justa*, op. cit., pp. 125-132. Sobre la relación entre literatura y memoria, cfr. también Dalmaroni, M. y Rogers, G., *Contratiempos de la Memoria en la Literatura Argentina*, La Plata, Edulp, 2010.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, pp. 153-154. La diversidad de posiciones abarca otras lecturas de la literatura de este período en las propuestas de Corbatta, J., *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, Buenos Aires, Corregidor, 1999; Maristany, J. J., *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, Buenos Aires, Biblos, 1999; Imperatore, A., Kohan, M. y Blanco, O., “Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar (De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas)”, *Espacios*, 13, diciembre de 1993-marzo de 1994; Bueno, M., “Las huellas del futuro: literatura y utopía” *ALPHA*, 23, diciembre de 2006 y “Políticas culturales en la Argentina”, *Los escenarios de la lectura: teorías, prácticas, legitimaciones*, año III, nro. 4, 2006; Longoni, A., *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Editorial Norma, Buenos Aires, 2007. Algunos estudios, que no se detienen en el análisis literario, investigan la censura y restricciones a la publicación de textos y las formas de “resistencia” de la industria editorial: Bueno, M. y Tarocher, M. Á. (comps.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006; Invernizzi, H., “Los libros son tuyos”. *Políticos, académicos y militares. La dictadura en Eudeba*, Buenos Aires, Eudeba, 2005; Invernizzi, H. y Gociol, J., *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.

noventa. Este desplazamiento coincide con el surgimiento de una “nueva narrativa de la memoria del horror” que produce un cambio respecto de las condiciones de enunciación del período anterior, marcado principalmente por el Juicio a la Juntas Militares y el Informe *Nunca más* de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)<sup>85</sup>. Algunos trabajos proponen otro tipo de argumentos o prefieren leer esta nueva narrativa como una continuidad de la fase anterior<sup>86</sup>. Pero si nos remitimos a la periodización asumida por la mayor parte de la crítica, podríamos analizar este cambio en las condiciones de enunciación como un modo de resituar las condiciones de la impunidad abierta por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y profundizadas por los indultos presidenciales de 1989 y 1990, que vuelven a redefinirse, menos de una década después, con la reapertura de las causas y el reinicio de los juicios tras la anulación de las leyes<sup>87</sup>.

De manera más o menos simultánea con este primer desplazamiento en las condiciones de enunciación política de las narraciones históricas, se publican, en un arco temporal que va desde

---

<sup>85</sup> Cfr. Zubieta, “La tela de Penélope”, op. cit., pp. 193-197; Dalmaroni, M., “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”, en *La palabra justa*, op. cit., pp. 156-158. Para señalar este punto de inflexión, se mencionan algunos acontecimientos históricos relevantes: en 1994 los capitanes de fragata Juan Carlos Rolón y Antonio Pernías admitieron ante el Senado de la Nación su participación en secuestros, torturas y asesinatos como integrantes de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Un año después, el ex capitán de corbeta Adolfo Scilingo confesaba públicamente los vuelos de la muerte y las atrocidades cometidas por la Armada durante la dictadura. Simultáneamente, la movilización contra la impunidad de los crímenes cometidos durante la dictadura desembocó en el nacimiento de nuevas organizaciones como la agrupación H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y un nuevo impulso a la resistencia y la lucha popular por la memoria, la verdad, el juicio y el castigo a los responsables del genocidio. Por entonces se publicaron también nuevos testimonios que recuperaban la experiencia política de la proscripción, la resistencia y la lucha armada durante los años previos al golpe, además de nuevas memorias de las víctimas de los campos de concentración y exterminio, la vida en la clandestinidad y el exilio. Sobre la compleja relación de la literatura con el resto de los discursos sociales, cfr. Cella, “Memoria / Conmemoración”, op. cit., pp. 23-24.

<sup>86</sup> Sarlo (“La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 471-473) acepta la periodización que señala un cambio de condiciones desde mediados de los noventa, aunque propone “otras razones”, discutiendo con Dalmaroni. Por su parte, María Teresa Gramuglio (“Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, *Punto de vista*, 74, diciembre de 2002, p. 11) lee la literatura escrita en los noventa como una continuidad de la fase abierta por el “corte abrupto” introducido por la investigación de la CONADEP y el Juicio a las Juntas que, dice, pusieron “descarnadamente primero en la voz de las víctimas y luego en negro sobre blanco los aspectos más siniestros de la represión”. En otro sentido, Carlos Gamerro (“Tiempo de la memoria”, *Radar libros, Página/12*, 11 de abril de 2010) superponen las dos épocas y divide el corpus en términos de géneros o estilos, cuestionando o señalando los olvidos de las lecturas anteriores. Desde su perspectiva, la “literatura testimonial” sobre la época de la dictadura no sería exclusiva de estos años sino que tendría antecedentes importantes en los ochenta, donde se radicaron las estéticas marcadas por la elipsis, el desplazamiento y la alegoría.

<sup>87</sup> Cabe aclarar que, según la perspectiva propuesta, el vínculo entre la periodización de la serie y la historicidad de los materiales, se conciben no en términos de “contexto”, sino como un problema de la inmanencia de los materiales.



mediados de la década del noventa hasta el año 2002, una cantidad de novelas que, según la crítica, se alejan del modelo anterior, procurando “abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces e *inenarrables*” del pasado<sup>88</sup>. Algunas de las obras mencionadas dentro de esta “nueva novelística sobre la dictadura” son: *Villa y Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán, *El fin de la historia* de Liliana Heker, *Calle de las Escuelas N° 13* de Martín Prieto, *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal, *Dos veces junio* de Martín Kohan, *Los planetas* de Sergio Chejfec, *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro, todas aparecidas entre 1995 y 2002<sup>89</sup>. Según sostiene Dalmaroni, por más que en estas novelas los modos de narrar remitan a cierto “impulso *realista* o *literal* respecto de lo representado”, tienen poco de “prosa diáfana” o relato lineal. Incluso los/as autores/as de algunos de estos textos, sigue, han manifestado su propuesta de componer un verosímil que despojara la representación de “literaturidad” o “esteticidad”, para prevenir a la vez dos “riesgos ideológicos”: los “efectos de belleza” y la “moral de género” del realismo, cuya tradición “arrastra un lazo tendencialmente seguro y cerrado entre sujeto y experiencia, narración y sentido”<sup>90</sup>.

Al revisar este mismo problema, Zubieta, en cambio, plantea esta reconstrucción o rastreo del pasado a través de sus discursos en la literatura como una puesta en escena de “los límites del contar” que permite “leer a contraluz” nuestro presente<sup>91</sup>. Para Zubieta, el secreto adquiere un lugar relevante en estas novelas, como núcleo o cifra de los modos de narrar el pasado en la literatura. El “recuerdo del *shock*”, sostiene Zubieta, vuelve la mirada sobre la literatura para analizar cómo hablan los asesinos y de qué manera se cuenta la tortura y la desaparición, los territorios y espacios del encierro, el exilio o la plaza, donde subyace el interrogante sobre cómo

<sup>88</sup> Dalmaroni, “La moral de la historia”, op. cit., p. 159.

<sup>89</sup> Además de los estudios citados, cfr. Viñas, D. (dir.) y Carbone, R. y Ojeda, A. (comps.), *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, *Literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Paradiso, 2010; Arán, P. O., “Cuando el misterio golpea las puertas de la memoria”, en *Argentina en su literatura*, Nilda Ma. Flawiá de Fernández (comp.), Buenos Aires, Corregidor, 2009, pp. 13-30; la sección “Memoria y olvido” de la compilación hecha por Noé Jitrik, *Revelaciones imperfectas*, Buenos Aires, NJ, 2009; Barrenechea, A. M., *Archivos de la memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003; Bergero, A. J. y Reati, F. (comps.), *Memoria colectiva y políticas de olvido*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

<sup>90</sup> Dalmaroni, “La moral de la historia”, op. cit., pp. 159-160.

<sup>91</sup> Zubieta, “La tela de Penélope”, op. cit., p. 197.

narrar acontecimientos que llevan al límite las categorías del juicio y la reflexión moral<sup>92</sup>.

Refiriéndose al lugar primordial que ocupa la memoria, por su transcendencia histórica y su valor cultural y político en la crisis de la modernidad, dice:

[Q]uizás en este panorama la recurrencia al pasado sea volver a hurgar para encontrar allí otras respuestas, para ajustar la comprensión y entonces, por qué no acudir al pasado, a la memoria y volver sobre algunos hechos sobre los que se ha escrito tanto pero que si convocan es porque siguen funcionando como espacios de decibilidad donde no todo fue dicho (¿cómo podría serlo?), donde si se sigue diciendo es por una suerte de necesidad histórica, responsabilidad intelectual, compromiso político o impulso artístico.<sup>93</sup>

Ahora bien, para caracterizar la línea de debates sobre las narraciones de la legalidad escritas entre 1995 y 2002, podemos retomar entonces las polémicas sobre el problema de la memoria y el testimonio en la literatura, cuando ponen en primer plano tanto los dilemas éticos de la crítica sobre la representación como la configuración de juicios, en términos de su relación con los modos de saber y acción. De esta manera, las discusiones de la crítica no quedarían limitadas a la “esfera” o “campo” de lo literario, o incluso de lo estético, sino que pondrían a la vista la relación entre lenguaje y narración del pasado, con respecto a tramas retóricas y escenas de juicio ético y político, al postular una discusión sobre la legitimidad de estos argumentos, relatos y posiciones. Este pasaje de la lógica de la representación a las políticas del testimonio y la memoria interpela los límites institucionales de la literatura y la crítica respecto de la trama narrativa de la historia y opone la centralidad del concepto de campo literario, junto con una noción de institucionalidad o legalidad basada en la estabilidad y la previsibilidad del sistema democrático, al concepto de hegemonía como lucha y articulación de conflictos institucionales y crisis de cambio cultural y político.

Seguimos en este punto las propuestas de Delfino cuando analiza la relación entre historia, narraciones y política a mediados de los noventa. Según Delfino, el vínculo entre testimonio y comentario requiere producir un espacio crítico para intervenir en relación con las condiciones en que se formula esa trama, “en tanto implica una relación con las propias condiciones a partir

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>93</sup> Zubieta, “Prefacio” a *De memoria*, op. cit., p. 7. Véase también, al respecto, Dalmaroni, M., “Lo que resta (un montaje)”, en *Contratiempos de la memoria*, op. cit., pp. 15-37.

del conflicto vivido como antagonismo”<sup>94</sup>. Como sostiene en trabajos posteriores, los análisis de la trama material de la memoria y testimonio de las últimas tres décadas, interpelan los límites éticos y políticos de la teoría y los juicios de la crítica respecto de los argumentos, narraciones y acciones que intervienen en su configuración. “Se trata de decisiones éticas y políticas en un campo tan abierto como específico que involucra condiciones institucionales y elaboraciones conceptuales que otorgan a la cultura un estatuto regulativo con respecto a las posibilidades de orden y cambio social.”<sup>95</sup> Al respecto, Forastelli ha analizado la categoría de autoritarismo para indicar no tanto la capacidad coercitiva del Estado sino el carácter articulador de la relación entre Estado y sociedad civil. Forastelli propone considerar la especificidad del autoritarismo como categoría ideológico-regulativa y no simplemente prescriptiva, para desplazar su comprensión como mero resultado de las constricciones económicas, institucionales o de fusiones ideológicas “aberrantes”. Como adelantamos en la introducción, al revisar los estudios sobre autoritarismo y literatura que discutieron las formas simbólicas del mando y el dominio, investiga los dilemas de la autorización democráticas del poder a partir de la pregunta: “¿en qué consiste obedecer?”<sup>96</sup>.

Esta perspectiva permite entender las maneras en que las relaciones y modos de organización institucional de la literatura quedaron confrontadas por los efectos ideológicos de la dictadura, desde las polémicas y formas de intervención políticas y culturales de la crítica.

Como sostiene Delfino:

[Este] pasaje del comentario sobre modos de leer a las formas organizacionales de producción de valor permitiría encarar las escenas de la crítica como situación o escena de acciones de la crítica en tanto pieza clave de la formulación de la literatura como configuración simbólica en el marco complejo, heterogéneo y contradictorio de las luchas por la hegemonía. La relación entre crítica y acción da cuenta del vínculo entre

<sup>94</sup> Delfino, “Desigualdad y diferencia”, op. cit., p. 39.

<sup>95</sup> Delfino, S., “Teoría y crítica: transformaciones del orden y escenas de justicia”, Actas del Congreso Internacional “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007, p. 21. Cfr. también los trabajos que dan continuidad a estas discusiones: “Teoría y acciones de la crítica”, Actas del III Congreso Internacional “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009 y “Materiales culturales y luchas contra la impunidad: escenas de la justicia en los procesos actuales contra genocidas”, Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2011.

<sup>96</sup> Forastelli, *Autoritarismo como categoría del análisis político en las ideas argentinas 1918-1965*, op. cit., pp. 231-237.

literatura y condiciones de producción a partir de concebir los formatos o géneros como configuración de experiencias reflexivas y no como mera representación o efecto de lectura; esto implica concebir lo literario a partir de una contradicción constitutiva: la distancia entre arte y vida como fundamento de la crítica idealista, que al procurar definir lo literario desde el interior mismo de la institución no hace más que reproducir ese distanciamiento que ratifica en el arte su condición de forma ideológica dominante como parte del patrimonio de objetos reificados de la industria cultural. Las acciones de la crítica permitirían focalizar ese falso dilema (analizar la literatura desde el interior buscando los mecanismos que la definen o desde el exterior tratando de determinar su función) produciendo una especificación en el sentido de Bajtín no por su naturaleza de estructura significativa sino por las configuraciones siempre contradictorias e “incompletas” de su relación con las condiciones de producción.<sup>97</sup>

Desde esta perspectiva de análisis, la relación entre crítica literaria y acciones no se limita a la orientación ideológica de sus argumentos y protocolos (la interpelación a la acción como efecto ideológico de la crítica), sino que permite explorar la capacidad de los juicios críticos para producir escenas o situaciones materiales concretas que pueden conceptualizarse desde el punto de vista del carácter performático de los enunciados críticos sobre el mundo de la vida. En este sentido, sigue Delfino, es necesario relevar los modos complejos en que los espacios institucionales producen normas y convenciones que regulan y estabilizan vínculos conflictivos entre prácticas y modos de producción cultural.

Cuando trabaja tramas narrativas en tanto formas de saber y acción, la crítica pone en primer plano el carácter articulador de lo simbólico respecto de las condiciones de producción de la literatura. Pero al mismo tiempo, como dijimos al comienzo, reorienta las discusiones hacia el papel activo de los juicios críticos en la producción de narraciones, escenas y temporalidad en momentos de crisis de cambio histórico. Los materiales bibliográficos que hemos relevado hasta ahora, sitúan la crisis no como momentánea inestabilidad sino justamente como transformación de los modos de narrar. Por eso, al discutir la crisis institucional y política de comienzos de dos mil, Panesi articula la categoría de representación literaria con los dilemas de la representación política. Según Panesi, lo que se discutía en 2001 y el año anterior, algo que, por supuesto, no resultó ajeno a los ámbitos universitarios y demás “espacios intelectuales”, era justamente “una crisis de representatividad y de representación”<sup>98</sup>.

<sup>97</sup> Delfino, “Teoría y crítica: transformaciones del orden y escenas de justicia”, op. cit., p. 21.

<sup>98</sup> Panesi, J., “Polémicas ocultas”, op. cit., p. 11.

*Literatura y realidad*

El segundo conjunto de discusiones, pertenecientes al área que despeja el tercer eje de nuestro mapa sobre la relación entre literatura y legalidad, atraviesa, como adelantamos, una serie de problemas e interrogantes sobre las relaciones de la literatura con la representación de la “realidad” o la percepción de algún tipo de “verdad” o referencialidad. Las discusiones a las que nos referimos aparecen fundamentalmente en los últimos diez años, aunque actualizan debates del siglo pasado sobre disputas entre “realismo y vanguardia”, cuyo antecedente más importante para la tesis se encuentra en las lecturas críticas de las décadas del sesenta y setenta, que recuperaremos brevemente en el último trazado. Se puede encontrar, más cerca, en los debates que se dan entre fines de los ochenta y comienzos de los noventa sobre la relación entre autonomía y responsabilidad política de la literatura<sup>99</sup>.

El problema de la representación está ya presente en el conjunto anterior, donde puntúa las diferencias entre literatura e historia en la periodización de las novelas de y sobre los años setenta y la dictadura. En los materiales que vamos a considerar ahora, estas discusiones se orientan hacia las lecturas que se producen sobre una parte de la literatura argentina actual; en especial, la narrativa que, desde comienzos de dos mil, privilegia escenas “marginales” o tramas asociadas con la pobreza o el delito<sup>100</sup>. Las presentamos como parte de un mismo trazado y eje, no sólo porque ambos conjuntos de discusiones están delimitados por el problema de la representación, sino por el vínculo explícito que establece gran parte de esta “nueva narrativa argentina” con la experiencia vivida o los relatos contados sobre la política de los años setenta y la dictadura. Sobre todo los textos publicados después de un nuevo umbral producido cuando se anulan las leyes de impunidad a fines de 2003 y se reabren las causas por los crímenes

---

<sup>99</sup> Forastelli, F., *La novela argentina del período 1980-1990. Estilo, género e institución literaria*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1997, mimeo.

<sup>100</sup> Podemos agregar que estas discusiones coinciden con el auge de los estudios sobre los problemas del delito y la marginación en las Ciencias Sociales y las Humanidades, cuya indagación habían empezado por lo menos diez años antes, a mediados de los noventa, cuando se hicieron visibles las consecuencias de las políticas económicas y la represión de la protesta social durante el menemismo. En la crítica literaria, estaban presente desde entonces, aunque, como vimos, con una orientación distinta, dentro de las discusiones, problemas e interrogantes suscitados por las narraciones de la legalidad.

cometidos en el marco del genocidio. (La literatura “post 2003” es un terreno de disputas dinámico, todavía no “sistematizado” por las lecturas académicas<sup>101</sup>, que constituye un punto clave para el enfoque que propone la tesis respecto de la nueva producción literaria argentina, como veremos a lo largo de los capítulos de la segunda parte.)

En este segundo conjunto de discusiones, pueden percibirse algunas diferencias respecto del modo de abordar los problemas sobre las narraciones de la legalidad que desarrollamos al comienzo. En este caso, se propone la “vuelta a la realidad” o el “retorno del realismo”, como un modo de discutir la vigencia, los límites y alcances de la categoría de realismo en la literatura actual o, en otro sentido, dar cuenta de las transformaciones que dificultan su uso e incluso registran su crisis, junto con otras categorías clásicas de los estudios literarios<sup>102</sup>. Algunos de los autores más mencionados son César Aira, Rodolfo Fogwill y Washington Cucurto (pseudónimo de Santiago Vega). Estas discusiones marcan un punto de inflexión en la producción y las polémicas de la crítica en torno de la crisis de diciembre de 2001, que actualiza las discusiones acerca del realismo en momentos de fuertes transformaciones culturales y crisis de cambio histórico<sup>103</sup>.

Al producir una síntesis de las principales posiciones y argumentos puestos en juego, podríamos hablar simultáneamente de dos preocupaciones: en primer lugar, las dificultades para definir el grado de aproximación o distanciamiento de la literatura con respecto a la “realidad”,

---

<sup>101</sup> Un intento de sistematizar la narrativa escrita por las últimas dos generaciones de escritores/as, puede encontrarse en Drucaroff, E., *Los prisioneros de la torre, Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

<sup>102</sup> Cfr. Dossier “Realismos”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005 (con textos de Sandra Contreras, Graciela Speranza, Martín Kohan, Nora Avaro, Sergio Delgado, Nora Domínguez); Contreras, S., “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, *Orbis Tertius*, 12, 2006 y “En torno al realismo”, *Pensamiento de los confines*, 17, diciembre de 2005; Speranza, G., “Magias parciales del realismo”, *Milpalabras*, vol.2, nro.1, 2001 y también algunas de las propuestas en *Fuera de campo*, que ya citamos. Véase también la reorientación de estas discusiones hacia el problema del valor en el Dossier “Cuestiones de valor”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15, Universidad Nacional de Rosario, noviembre de 2010.

<sup>103</sup> Cfr. Gramuglio, M. T., “Introducción: El imperio realista” y “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Noé Jitrk (dir.) y María Teresa Gramuglio (dir. vol.), vol. VI, Buenos Aires, Emecé, 2002. Una lectura crítica de este volumen en Dalmaroni, M., “El imperativo y sus destiempos”, *Anclajes*, VI, 6, diciembre 2002. Dalmaroni se pregunta, leyendo el texto, “¿Qué utilidad crítica puede tener una noción como la de ‘realismo’, o cuánta puede conservar aún, para leer e historizar una literatura como esa que llamamos ‘literatura argentina’?”

la “verdad”, algún tipo de referencia o “exterioridad”, ya sea discursiva o *real*. Y, en segundo lugar, la necesidad de establecer criterios de valoración para analizar esa relación en el vaivén entre el reconocimiento de una transformación de los fundamentos de *lo real*, lo verosímil o “verdadero” en los programas de escritura y la sanción de una confianza “ciega”, “ingenua” o “inocente” sobre la capacidad de la narración literaria de representar la realidad o expresar algún tipo de certeza sobre las intrigas del presente. A su vez, como se puede ver en estos planteos, que desarrollaremos enseguida, las posibilidades de un texto de ingresar al canon actual o de ser objeto de la valoración crítica son inversamente proporcionales a la extrema cercanía con la realidad como representación o “reflejo”. En el mismo sentido, se atribuiría una supuesta falta de trabajo en la escritura, evaluada en términos de lo “mal hecho”, el “mal gusto”, la desfachatez o la completa ausencia de “decoro” de algunas narraciones.

Graciela Speranza sostiene que las ficciones en nuestro país, por mucho tiempo proclives a “manifestar un refinado desprecio por la realidad” (la cita es de *La experiencia sensible* de Fogwill), parecen abrirse en los últimos años a lo que “se ve y se oye en las calles de Boedo, la bailanta o el *chat*”, otorgando un lugar protagónico a los personajes “lúmpenes o individualidades sobresalientes del barrio bajo”<sup>104</sup>. Lee este registro –en línea con la conceptualización de Sarlo, que veremos enseguida– como un “espíritu etnográfico” y un desvanecimiento simplificador de la distancia con la realidad, que se apoya en la certeza sobre la posibilidad de documentar diversos tipos de lenguaje. Para Speranza, este movimiento se parece menos a una astucia literaria que a “una vuelta atrás”, hacia un “costumbrismo *aggiornado*” que, a través de “un lenguaje desmañado y brutal”, intenta resolver con facilidad su “pasaje al otro lado”. Por su parte, Martín Kohan verifica en la narrativa argentina actual una “vuelta a la realidad”, aunque no al realismo, según su definición literaria. Esta vuelta (“la de la represión en los años setenta”, “la de la miseria social en los años noventa”), dice, “no presupone para nada la confianza y la certeza que el realismo garantiza”, sino “el escepticismo,

---

<sup>104</sup> Speranza, G., “Por un realismo idiota”, Dossier “Realismos”, op. cit, p. 17.

la desconfianza irreductible hacia la idea de que la realidad se deje representar dócilmente por la literatura”<sup>105</sup>.

Sandra Contreras vuelve sobre los planteos de Speranza y Kohan para establecer una serie de distinciones teóricas y analíticas. En este sentido, postula otras formas en que el realismo puede seguir siendo posible hoy, como “impulso”, “vocación” o “deseo” en el canon de la literatura argentina. Para armar una nueva serie del realismo que se extienda hasta la actualidad, Contreras toma una hipótesis de Analía Capdevila sobre el realismo en Arlt. Según Capdevila, Arlt crea un nuevo realismo que, a través de la *visión*, “provoca una verdadera revolución formal”<sup>106</sup>. Si en su formulación clásica, el reconocimiento de un referente histórico en el realismo se sustenta en la “observación de la realidad”, la visión de Arlt sería, en cambio, un procedimiento para trascender el orden perceptivo de la mirada y descubrir la “configuración dinámica” de la realidad social, su “fisonomía latente”, en la que constataría un devenir histórico<sup>107</sup>. En el comienzo de la serie, Contreras coloca a Arlt y después produce un gran salto para ver qué hace con esta “ambición de realismo” una obra como la de Aira<sup>108</sup>. Según Contreras, la “irrupción de la realidad en estado puro” en la literatura define una renovada concepción del realismo que suspende la pregunta por la representación y da paso a un dispositivo orientado a producir un “efecto de real”<sup>109</sup>. En este punto, Aira descubre una singular conexión con la realidad al incorporar “fragmentos de realidad” en una narración que, a pesar de eso, “sacrifica el verosímil” como método. Pero a su vez, sigue, postula un *realismo de documentación*, que de manera indicial, en sus tramos más verosímiles, deja “fragmentos, imágenes, de las ‘civilizaciones’ que disemina por la Argentina”. Contreras explica a qué se refiere en estos términos:

<sup>105</sup> Kohan, M., “Significación actual del realismo críptico”, Dossier “Realismos”, op. cit., pp. 34-35.

<sup>106</sup> Capdevila, A., “Roberto Arlt: por un realismo visionario (La figuración de la violencia política en *Los siete locos – Los Lanzallamas*)”, Actas del Simposio Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin, Berlín, 2004. Citado por Contreras, “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, op. cit., p. 5.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>108</sup> De hecho, retomando parte de las discusiones anteriores, Contreras, unos años antes, había ubicado a Aira en una línea paralela y opuesta a las estéticas de Saer y Piglia en la década del ochenta. Cfr. Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, pp. 12-33.

<sup>109</sup> Contreras, “En torno al realismo”, op. cit., p. 20.



[L]a civilización juvenil de las calles de Flores, la de los [sic] travestis y el fútbol en la sierra cordobesa, la de los cirujas y los jóvenes de los gimnasios, la de los cartoneros y el proletariado expandido en la villa, la de los kioscos y los conventos del barrio... Civilizaciones: esto es, poblaciones extrañas [sin comillas en el original], regidas por sus propias leyes, que se manifiestan, es decir: explotan, como mundos dentro del mundo, y que el darwinismo airiano (...) imagina como mundos a punto de extinción.<sup>110</sup>

Este realismo renovado mantendría una relación con el presente a través de su forma *testamentaria*: “más que dar testimonio de la época, el efecto de la ficción sería el de *dejar* un documento para las civilizaciones futuras”.

En *La villa* (2001) y *Las noches de flores* (2004) de Aira, Contreras descubre las claves de este nuevo realismo: “dos novelas que, tramadas a partir de dos núcleos duros de la realidad argentina más inmediata: la villa miseria y la crisis económica, con su secuela de delincuencia, secuestros y asesinatos, conducen a la catástrofe propia del sensacionalismo televisivo”<sup>111</sup>. Haciendo un diagnóstico diferente, Speranza considera justamente la primera de estas novelas para caracterizar “el fracaso del realismo clásico”<sup>112</sup>. Según Speranza, al diluir el paisaje reconocible de la ciudad en la fábula inverosímil, *La villa*, como límite de la representación, “devora los fragmentos de la realidad” y los confunde con sus dobles televisivos<sup>113</sup>. En algunos textos anteriores de Aira, Laura Estrín había reconocido ya una literatura que “opera sobre un extremo del realismo”, yendo siempre hacia delante. Para Estrín, las novelas de Aira “vociferan que el error lógico es anteponer realidad a idea o viceversa, ya que su realismo es su idea”<sup>114</sup>.

Sarlo, por su parte, lee *La villa* como una “reconstrucción del presente más coyuntural”, que define una nueva especie de crónica novelada, cuya particularidad sería recorrer espacios sociales con cierta “levedad graciosa”, separándose, al deshacerse la trama, de una “vocación demostrativa y, en el fondo, pedagógica”<sup>115</sup>. Respecto de esta novela de Aira y otros textos que arman un canon tentativo de la literatura argentina actual, Sarlo registra un desplazamiento del

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>112</sup> Speranza, “Por un realismo idiota”, *op. cit.*, p. 18.

<sup>113</sup> Para profundizar esta lectura en relación con la obra de Aira, véase Speranza, *Fuera de campo*, *op. cit.* y “Cesar Aira. Manual de uso”, *Milpalabras*, 1, 2001.

<sup>114</sup> Estrín, L., *César Aira. El realismo y sus extremos*, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1999, p. 38.

<sup>115</sup> Sarlo, “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, *op. cit.*, pp. 274-275. Sobre esta discusión en la lectura de la literatura actual, véase también de Sarlo “¿Pornografía o *fashion*?”, *Punto de vista*, 86, diciembre de 2006. Alberto Giordano contesta a este último texto de Sarlo en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 34.

eje de la ficción hacia un presente en clave “documental” o “etnográfica”, a partir de lo que describe como un cambio en las condiciones de circulación del discurso social sobre el pasado: si la literatura de los ochenta ocupaba un lugar en relación con la interpretación de la experiencia de la dictadura, sostiene, ahora adquiere peso “el presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar”<sup>116</sup>. Explica Sarlo, recordando sus textos de los ochenta, que veíamos más arriba:

En 1980 la literatura anticipaba el saber sobre el pasado y eso sostenía su empresa reconstructiva. Hoy esa empresa sólo puede sostenerse en la calidad de la escritura, ya que un saber circula hasta en las formas más banales de los textos de la memoria y el periodismo-ficción audiovisual. Por otra parte, la literatura a comienzos de los ochenta podía proponerse una forma narrativa de justicia, que hoy carecería de cualquier sentido que no llegara desde la potencia estética. En los ochenta faltaba discurso social. Hoy se difunde en todos los géneros imaginables

Por lo tanto, la ficción no llena ese *vacío* sobre el que ahora se vuelcan otros discursos y ya no puede sentir el imperativo de ser la primera (la única), cuando los desaparecidos son tema de los *hits* de la telenovela, de la historia profesional, del periodismo o de decenas de exhibiciones de fotografías y objetos de memoria. En estas nuevas condiciones, se produce un desplazamiento hacia fuera de esa historia, salvo en aquellos escritores que descubren lo que todavía no ha sido dicho del modo en que ellos lo dicen.<sup>117</sup>

Y afirma que han sucedido dos cosas: por un lado, “la interpretación de la dictadura ya no pasa, como entonces, por una hipótesis sobre la violencia como constante histórica argentina, una especie de ley que habría regido, igual a sí misma, desde el siglo XIX”. Por otro, nuevos discursos, no literarios, han tomado el lugar que, a comienzos de los ochenta, la literatura ocupaba, “casi en solitario”, según Sarlo. La literatura actual, ya sea en el ejercicio del “registro plano” o “de cinta grabada”, el “narrador sumergido”, la incorporación temática y formal de nuevas tecnologías y escenarios culturales, aparece para Sarlo abocada al presente. Menciona, además de Aira, Fogwill y Daniel Guebel, a Cucurto, Daniel Link, Romina Paula y Paula Varsavsky.

Sarlo establece un vínculo entre este conjunto de discusiones sobre el realismo y las anteriores sobre la historia, pero lee la escena dispuesta por la literatura actual como un presente

<sup>116</sup> Sarlo, “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, op. cit., p. 473.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 472. Acá Sarlo cita *Los planetas*, la novela de 1999 de Sergio Chejfec. Si nos atenemos al argumento, volvemos a encontrar esta propuesta en su reseña sobre *Los topos* de Bruzzone: “Condición de búsqueda”, *Perfil*, 7 de diciembre de 2008.

*sin tiempo* ni historia. Por el contrario, Ludmer propone que el presente es una acumulación o superposición de temporalidades, y desplaza así el problema de la representación hacia la producción de enunciados e imágenes que constituyen “la imaginación pública”, más allá de la división entre “realidad” y “ficción”<sup>118</sup>. Conectando este eje con el segundo, lee en textos publicados en el país en el año 2000, diferentes temporalidades: las temporalidades políticas y nacionales de la memoria y de la historia de la nación; y las temporalidades de la utopía y la de la ciencia ficción que, dice, son formales y se ubican fuera de la nación. En un sentido similar, Zubieta sostiene que el pasado se concentra “con todos sus destinos y mutaciones” en un punto del presente “susceptible de intuición estética” y acaso constituye “el esbozo de una teoría del presente que no olvida su carácter perspectivista”<sup>119</sup>.

Otra dimensión de estas discusiones aparece entonces si en lugar de detenernos en la capacidad de dictaminar sobre la menor o mayor distancia que establece la literatura en la representación de la “realidad”, o sobre la valoración crítica de programas de escritura, se plantea una serie de interrogantes respecto de las operaciones de la crítica cuando reflexiona sobre el vínculo de los materiales literarios con sus condiciones de producción.

En el momento en que empiezan a tomar forma estos debates sobre el realismo en la literatura argentina escrita en la última década, Panesi escribe una reseña sobre una de las *nouvelles* de Aira, donde indaga los fundamentos de la representación novelística en relación con las crónicas coloniales o los intentos de los primeros viajeros europeos de documentar tierras americanas. Contra la pretensión del arte de representar de manera inmediata esa realidad, el relato, afirma Panesi, se presenta como pura mediación: cada acontecimiento relatado es el enclave o entrecruzamiento de otros relatos posibles.

El conocimiento que la historia y el relato proporcionan sirve para enterarnos de "cómo se han hecho las cosas", nos dice Aira en algún momento; cómo se hacen o cómo se

<sup>118</sup> Ludmer, J., “Temporalidades del presente”, *Margens/márgenes*, 2, Belo Horizonte, diciembre de 2002. Contreras (“En torno de las lecturas del presente”, en *Los límites de la literatura*, Alberto Giordano (ed.), Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Rosario, 2010) explicita esta discusión entre Sarlo y Ludmer, a partir del modo en que se desplaza el argumento en los planteos de Ludmer sobre las “literaturas postautónomas”. Véanse también los textos posteriores de Ludmer: “Territorios del presente. Tonos antinacionales en América Latina”, op. cit.; “Literaturas postautónomas” (diciembre de 2006) y “Literaturas postautónomas 2” (mayo de 2007). Disponibles en: <http://www.loescrito.net>. Y su último libro, *Aquí América Latina*, que ya citamos.

<sup>119</sup> Zubieta, “Prefacio” a *De memoria*, op. cit., p. 7.

inventan. Porque la repetición del relato engendra la invención. Quizás uno de los mayores encantos de la novela consista en mostrarnos que la reflexión narrativa siempre repite y vuelve sobre las historias ya contadas para explicarnos cómo hemos sido hechos.<sup>120</sup>

El argumento recuerda una de las primeras conceptualizaciones sobre los procedimientos del relato hechas por Panesi en el año 1982, cuando leyendo “La casa inundada” de Felisberto Hernández, analizaba un movimiento reflexivo que, decía, da cuenta de las posibilidades enunciativas de todo relato. Encontraba ese movimiento justamente en la etimología del verbo *relatar*: llevar, citar, volver, retroceder, repetir, incluir<sup>121</sup>.

En un marco distinto, a comienzos de los años setenta, Pezzoni intervenía en las discusiones sobre la separación entre realismo y vanguardia, produciendo un desplazamiento de estas categorías al afirmar que “el realismo es crítica, indagación y hallazgo: procedimiento”<sup>122</sup>.

Si olvidamos las clasificaciones extrañas a la literatura, simplistas, arbitrarias, de tipo dualista (interior-exterior, imaginario-real, intención creadora-obra creada), toda obra se nos presenta como “realista” (sin excluir las rotuladas como fantásticas), puesto que al exhibirse como procedimiento la literatura revela que los mundos por ella propuestos son el resultado de una exploración, de un saber experimental semejante a la ciencia.

De esta manera, devuelve a los procedimientos literarios su estatuto ideológico y político respecto de las polémicas sobre el lenguaje y la narración<sup>123</sup>. Para Pezzoni, en este sentido, la literatura no sólo explora sino que denuncia una presunta noción de realidad, que no suele ser más que “una convención o un conformismo ante lo que un grupo cultural o económicamente dominante obliga a aceptar como realidad” Como dice también en el texto que citamos al comienzo, nunca hay hechos puros y simples, sino “hechura”; una máscara que oculta, tras la descripción o la constatación, el rostro de la autoridad<sup>124</sup>. La lección de la novela modernista surgida en la primera mitad del siglo veinte, sigue, es que la literatura es siempre una “conquista” y a la vez una denuncia contra la definición de la realidad.

<sup>120</sup> Panesi, J., “Encantos de un escritor de larga risa”, *Suplemento Cultura y Nación, Clarín*, domingo 6 de agosto, 2000, p. 16.

<sup>121</sup> Panesi, J., “Felisberto Hernández: un artista del hambre”, *Escritura*, VII, 1982.

<sup>122</sup> Pezzoni, E., “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea [1970]”, en *El texto y sus voces*, op. cit., p. 22.

<sup>123</sup> Como enseñó en sus clases de la materia Teoría y Análisis Literario “C”, a partir de 1984. Cfr. Louis, Annick (comp.), *Enrique Pezzoni lector de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

<sup>124</sup> Pezzoni, “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt”, op. cit., pp. 188-189.

Y si el cambio violento, el giro brusco de las búsquedas del escritor es inevitable, lo es porque no hay en la literatura conquistas definitivas. El destino del escritor no es reiterar las experiencias de quienes lo precedieron, sino señalar qué hubo en ellas de invención y hallazgo, y también en qué momentos esos hallazgos se convirtieron en artículos de fe, en convenciones canonizadas.<sup>125</sup>

También hacia comienzos de los setenta, Rosa señalaba su oposición a la crítica positivista o representativa, sentando las bases para la relectura de nuevas teorías de la literatura<sup>126</sup>. En este sentido, decía que la obra no “expresa” ni “representa” el régimen de producción capitalista o el sistema de la dependencia, sino que “es un producto regulado por ellos”. Por entonces, Ludmer hacía hincapié también en la complejidad de los modos y formas de representación literaria, las condiciones y procesos de producción de relatos, a partir de la relación plural que el lenguaje mantiene con la “referencia” y sus usos en la escritura<sup>127</sup>. Para terminar nuestro mapa, nos detendremos brevemente en estas discusiones y polémicas de los años setenta, y aquellas que las precedieron, que, como dijimos, son los antecedentes más relevantes para el mapa de la legalidad que dibuja nuestra tesis.

### Últimos trazos

Sin desarrollarlas *in extenso*, nos parece prudente poner sobre la mesa algunas de estas discusiones y polémicas de los sesenta y setenta –como parte de los márgenes más alejados o la periferia de nuestro mapa–, por el vínculo que mantienen con los problemas que venimos trabajando acerca de la relación entre realismo y vanguardia. Pero también porque constituyen, como dijimos desde el comienzo, parte del marco de condiciones de producción literaria y crítica acerca de la relación entre literatura y legalidad que constituyen el período inmediatamente anterior al estudiado por la tesis. De hecho, como dijimos, se ha señalado la importancia de estas polémicas literarias de fines de los sesenta y comienzos de los setenta, como parte de los interrogantes que se actualizaron en la universidad de los ochenta y cuyos

<sup>125</sup> Pezzoni, “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea [1970]”, op. cit., pp. 22-23.

<sup>126</sup> Rosa, N., “Borges y la crítica”, *Los libros*, III, 26, Buenos Aires, mayo de 1972.

<sup>127</sup> Ludmer, J., *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

ecos llegan hasta el presente. Claro que, a lo largo de los años, se han prolongado, subrayado o remarcado ciertas líneas sobre la relación entre literatura y legalidad pertenecientes a estas polémicas y discusiones en la historia crítica de la literatura argentina, y se ha tachado, borrado o quitado intensidad a otras.

Como adelantamos en los primeros trazos del mapa, se ha señalado el carácter abiertamente político de las discusiones críticas sobre el vínculo entre estética y acción política en la década del sesenta y setenta<sup>128</sup>. En su panorama de la crítica literaria entre 1955 y 1976, Cella indica la clave de lectura de este período como una “doble tarea” que aspira a formular un discurso específico y a la vez integrar un espacio más vasto en el cual la política era dominante<sup>129</sup>. Esa integración no dejó de producir tironeos, como veíamos más arriba con Panesi. “Atenazada por el dilema de compatibilizar el rigor interno con la exigencia de participar en una misión política que juzgaba ineludible, la crítica literaria se convirtió en autorreflexión, metacrítica, autocuestionamiento.”<sup>130</sup> Justamente en las vacilaciones provocadas por este dilema se encuentra la *tensión productiva* que dominó las polémicas de la crítica entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta.

De manera muy esquemática, para completar esta zona periférica del mapa, podemos señalar algunas líneas en el discurso crítico de la década del setenta, que se superponen, enciman o separan, sin que esto implique fijar identidades políticas o partidarias ni definir lugares estancos dentro de los parámetros del sistema literario de la época. Si trazamos un arco de lecturas y posicionamientos, podemos constatar una línea que va desde quienes acusan de “cientificista” o “extranjerizante” la incorporación de cualquier “modelo teórico” al análisis de la literatura, a veces desde un eclecticismo cercano a los comentarios más convencionales de los suplementos literarios de la prensa conservadora; pasando por las posturas que sostienen la

---

<sup>128</sup> En un trabajo ya clásico sobre la materia, Oscar Terán indica la manera en que la política se había convertido por esos años en “la región dadora de sentido” de toda práctica artística e incluso teórica (*Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991, p. 15). Estudios posteriores analizaron las relaciones entre literatura y política en este período a partir de los modos en que se ha interrogado e intentado resolver el vínculo entre “la palabra y la acción”, en un contexto latinoamericano marcado por la creencia o la convicción de estar viviendo el final de una época. Cfr. Dalmaroni, *La palabra justa*, De Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* y Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, todos citados.

<sup>129</sup> Cella, S., “Panorama de la crítica”, en *La irrupción de la crítica*, op. cit., p. 59.

<sup>130</sup> Panesi, “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, op. cit., p. 23.

necesidad de estudiar la cultura nacional, sin renegar por eso de los usos de la teoría, siempre y cuando se vuelquen al análisis concreto de las circunstancias vividas en el país y la región; hasta las formas de especificación que incorporan nuevos instrumentos teóricos sin descuidar los alcances o efectos sociales de esos discursos; o quienes, en otro sentido, intentan desbaratar los argumentos humanistas o “populistas” que, dicen, montan un “teatro de ilusiones” sobre la literatura<sup>131</sup>.

Rosa ubicaba las puntas de este arco entre los riesgos de caer en el más puro “formalismo”, que se agota en su propia inmanencia, o en el “populismo”, que vive de sus “más caras ilusiones”<sup>132</sup>. Los más decididos llamaban a asumir un puesto de combate en el terreno de la producción ideológica, como parte integral de las luchas por la liberación nacional<sup>133</sup>. Se destaca, en este sentido, la concepción del trabajo crítico como afirmación de una cultura o “conciencia” nacional y popular enfrentada a las imposiciones de la sociedad de clases y el imperialismo, que extienda el umbral crítico de la literatura y el arte más allá del objeto libro, hacia otras formas de producción cultural<sup>134</sup>. Otros, procuraban equilibrar el vaivén entre las pretensiones “científicas” abiertas por la incorporación de nuevos saberes teóricos e instrumentos de análisis (en especial, la semiología y el análisis estructural) y la aspiración de trascender las fronteras de la especialización técnica hacia un lenguaje “accesible” que permita su divulgación.

Sin esquivar los términos más polémicos de la discusión, en septiembre de 1972, Ludmer situaba los límites de estos proyectos:

El crítico argentino debe tomar conciencia, hoy, de que en nuestra sociedad dependiente del imperialismo su función es limitada (del mismo modo que el escritor); la revolución necesaria en la Argentina no se juega en el interior del trabajo crítico. Dentro de las

---

<sup>131</sup> Todas estas posturas pueden leerse en los suplementos, semanarios y revistas literarias y culturales de la época. En especial, *Los libros*, *Crisis*, *Literal*, *Primera Plana*, *Siete Días* y *La Prensa*. Sobre la primera, editada entre 1969 y 1976, dice Panesi (“La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, op. cit., p. 25) que en sus tanteos y contradicciones se puede constatar de forma condensada el proceso ideológico desperdigado a lo largo de esos años.

<sup>132</sup> *Latinoamericana*, 3, abril de 1974, p. 39.

<sup>133</sup> Cfr. la introducción de Jorge Lafforgue a la encuesta a la crítica publicada en los números 2 y 3 de la revista *Latinoamericana* de junio de 1973 y abril de 1974, respectivamente.

<sup>134</sup> Véase las respuestas de Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano en la encuesta citada en la nota anterior.

escasas funciones políticossociales que le caben, la que en este momento puedo pensar como esencial se desarrolla en el campo de la ideología.<sup>135</sup>

A su vez, mientras las lecturas académicas tradicionales descansaban en el canon nacional y las “no especializada” de semanarios como *Primera Plana* o *Siete Días*, seguían el curso del mercado editorial, contribuyendo a crear el *boom* de la nueva novela latinoamericana, la llamada “nueva crítica” se volcó a las zonas marginales o emergentes de la producción poética y narrativa, como un modo de oponerse a las lecturas oficiales<sup>136</sup>. Este gesto modernista se dirige tanto hacia la llamada literatura testimonial, “documental” o de “no ficción” como a los ejercicios de la “última vanguardia”<sup>137</sup>.

Si nos acercamos a esta línea, desde las distintas ópticas que se fueron desarrollando desde los años setenta hasta la actualidad, podemos distinguir dos trazos paralelos que por momento parecen cruzarse y confundirse, pero que, en general, se leen de manera diferencial, incluso como “corte” o posiciones opuestas, acerca de relación entre literatura y política: por un lado, las discusiones sobre la novela testimonial o “documental”, la crónica o el relato asociado al *non-fiction*. Y, por otro, las discusiones sobre formas experimentales de la ficción o los ejercicios narrativos y poéticos acerca de lo que se concibió como la trama enunciativa de la violencia social y política, que en esos años produce los primeros “injertos teoría-ficción”<sup>138</sup> y ensaya una combinación de la tradición letrada con los materiales y procedimientos narrativos propios de los relatos populares y la cultura de masas. La mayoría de las lecturas sobre el tema han procurado no confundir la tradición de la “no ficción” con la ficción *a secas*, ya sea por las manifestaciones de algunos de sus mayores exponentes<sup>139</sup>, su vínculo más complejo con el

<sup>135</sup> Respuesta a la encuesta hecha por *Los libros*, 28, septiembre de 1972, p. 6.

<sup>136</sup> Sin rehuir, en muchos casos, de las figuras establecidas como Julio Cortázar, Leopoldo Marechal y Borges y, en el plano latinoamericano, incluso Gabriel García Márquez, aunque a través de la creación de nuevos aparatos de análisis que descentraban las lecturas establecidas.

<sup>137</sup> El uso de las comillas en este último caso señala las dificultades de nombrar como tal una producción sin postulados ni bordes nítidos, que ni siquiera utiliza ese término para designarse.

<sup>138</sup> El término es de Panesi, “La crítica y el discurso de la dependencia”, op. cit., p. 29.

<sup>139</sup> Piglia, R., “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh (Marzo de 1970)”, en Rodolfo Walsh, *Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, De la Flor, 2006.



testimonio y la incorporación de materiales “no literarios” a la narración<sup>140</sup>, las dificultades en la clasificación de las obras<sup>141</sup> o el carácter abiertamente político de algunas de las intervenciones<sup>142</sup>. A su vez, se ha señalado el “enrarecimiento” de los modos de narrar, hasta el punto de la “ilegibilidad”, en parte de la literatura argentina de la década del setenta, y su correlato como reflexión crítica sobre el problema de la representación<sup>143</sup>. No podríamos afirmar que exista una asociación directa entre ilegibilidad y transgresión ni una relación simétrica entre legibilidad (o comunicabilidad) y normalización o “éxito de mercado”. De la misma manera, un corpus de vanguardia, “marginal” o emergente no tiene garantía de permanencia histórica en esa situación de secundaridad institucional o comercial<sup>144</sup>. De hecho, para dar un ejemplo, la lectura de los textos de Osvaldo Lamborghini, de circulación restringida en los setenta (sus primeros libros aparecieron con sellos inventados, en pequeñas ediciones, o se leían en fotocopias), que pasaron a ocupar un lugar de relevancia hacia fines de los ochenta, cuando se compilan en sus *Novelas y cuentos*, son redefinidas y adquieren nuevos énfasis en los años posteriores a dos mil, al punto que ya nadie podría dudar hoy de su ubicación central en la tradición literaria argentina<sup>145</sup>. En el mismo sentido, la obra de Walsh, relegada a los depósitos de lo “no-literario”

---

<sup>140</sup> Amar Sánchez, A. M., *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992; Mayer, M., “Walsh: el descubrimiento de la víctima”, *El matadero*, 1, 1998; Redondo, N. S., *El compromiso político y la literatura: Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977*, Amerindia, Santa Rosa, 2001.

<sup>141</sup> Link, D., “Nota preliminar”, en Rodolfo Walsh, *El violento oficio de escribir*, Buenos Aires, De la Flor, 2008.

<sup>142</sup> Recuérdense los textos a clásicos de Ford, A., “Walsh, la reconstrucción de los hechos”, en *Nueva novela latinoamericana*, Jorge Lafforgue (comp.), Buenos Aires, Paidós, 1972 y Rama, A., “Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en la argentina”, *Escrituras*, 2, Caracas, julio-diciembre de 1976, cuya primera publicación es de 1974. Véase también el trabajo más reciente de Jozami, A., *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, 2006.

<sup>143</sup> Cfr. en la ya citada compilación de artículos sobre Osvaldo Lamborghini, *Y todo el resto es literatura*, además la introducción, los textos de Delfina Muschiatti, Fermín Rodríguez, Luis Gusmán, Gabriel Giorgi y Graciela Montaldo; Peller, D., “Osvaldo Lamborghini: adentro y afuera”, Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius, UNLP, 2008, “La flexión *Literar* y la discusión sobre el realismo”, *El interpretador*, 23, febrero 2006 y “La flexión *literar* en la crítica y la literatura argentinas de la década del setenta”, *Filología*, XLII, 2010; Schettini, A., “Osvaldo Lamborghini: Argentina como representación”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005; Libertella, H. (comp.), *Literar 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2002; y la edición facsimilar de *Literar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.

<sup>144</sup> Con respecto a la relación entre novedad y crítica, véase Forastelli, F., “Manuel Puig: ese villano”, en edición crítica de *El beso de la mujer araña*, op. cit., pp. 472-483.

<sup>145</sup> Dabove, J. P. y Brizuela, N., “Introducción” a *Y todo el resto es literatura*, op. cit., pp. 9-30; Strafacce, R., *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2009.

en la postdictadura<sup>146</sup>, adquiere, por diversos motivos (no siempre los mismos), una autoridad creciente desde mediados de los noventa, y hoy resulta insoslayable a la hora historizar el canon de la literatura argentina. De hecho, en una encuesta realizada en el año 2000, entre escritores, críticos y editores, se eligió a “Esa mujer” como el mejor cuento de la literatura argentina de todos los tiempos<sup>147</sup>.

Según la lectura habitual, la organización de los materiales estaría dividida entonces entre un conjunto que incluiría las narraciones asociadas al testimonio, la investigación periodística de denuncia y el relato político autobiográfico, y otro conjunto que reuniría la literatura considerada “de vanguardia”. Ahora bien, como podemos empezar a ver, la distribución crítica de estos materiales no resulta sencilla. Además, “arriba”, “abajo”, en el medio, adelante (en las listas de ventas) y por los costados, una amplia variedad de textos literarios que no responde a esta clasificación, la confunden, o bien, encarnan el tipo de literatura que explícitamente se rechaza para constituir la separación entre estos dos grupos. Nos referimos, por un lado, a los autores y obras canonizados por la tradición nacional y, por otro, a los *best seller* de la novela argentina y latinoamericana, los restos de las estéticas del compromiso y las distintas manifestaciones del realismo social, en boga durante la década anterior, los sesenta.

Si rastreamos brevemente la historia de las lecturas que juzgaron inadecuados parte de esos materiales, podemos esbozar algunos de los principales desplazamientos producidos en el modo de concebir las relaciones entre literatura y política desde mediados del siglo veinte. Sobre todo desde la intervención decisiva de *Contorno*, revista que dio continuidad a las discusiones de *Centro* –que hacían los/as estudiantes de la Facultad. Como su antecesora, *Contorno* propuso una revisión crítica de la tradición literaria nacional a través de una historia política de la literatura argentina opuesta al canon erigido por las lecturas académicas oficiales. Su ataque se dirigió principalmente hacia los comentarios críticos instalados en los claustros universitarios, pero simultáneamente al “decoro” y el “buen gusto” de su principal adversaria: *Sur*, heredera de

---

<sup>146</sup> Bayer, O., “Rodolfo Walsh, tabú y mito”, en Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Buenos Aires, De la Flor, 2001.

<sup>147</sup> Piglia, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, op. cit., p. 15.

la vanguardia martinfierrista<sup>148</sup>. El grupo que escribe y dirige la revista perfila un acercamiento más riguroso y específico al fenómeno literario, que se puede asociar con una especialización en ciernes, la cual contribuye al desarrollo de un enfoque sociológico de la literatura. Según los principios y lineamientos propuestos en editoriales o artículos de sus figuras más destacadas, la revista se acerca a la literatura, en especial a la novela, como “testimonio de la realidad histórica”, un material privilegiado donde leer la matriz ideológico-política que la sustenta, y comprender los modos en que “cierta clase de hombres” representan o “expresan” su época<sup>149</sup>. Su propuesta se apoya en el “biografismo”, una historia de nombres propios, derivada de la teoría sartreana del compromiso, que hace foco en la responsabilidad individual y la escritura como forma de acción. Asume la denuncia frente al “engaño organizado” y la tarea de “concientizar” a las masas, “solidarizarse” con el pueblo, convertirse en sus “voceros”, en fin, hablar *por su boca*, para contribuir al desarrollo de un nacionalismo de izquierda<sup>150</sup>.

Los cuestionamientos y la caída en desuso de muchas de estas categorías, diez años después, marcan retrospectivamente los alcances y límites de este proyecto, en el que, sin embargo, la crítica literaria argentina sigue reconociéndose<sup>151</sup>. Cerca de la publicación del último número de *Contorno*, se produce otra polémica importante para las discusiones que venimos desarrollando. En este caso sobre la literatura realista de la década del sesenta, ligada a un cuestionamiento de la doctrina del realismo socialista<sup>152</sup>. Con una larga historia en el plano internacional, sobre todo

---

<sup>148</sup> Cfr. Panesi, J., “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur / Contorno*”, en *Críticas*, op. cit., pp. 49-63. El artículo fue publicado por primera vez en 1985.

<sup>149</sup> Cfr. “Terrorismo y complicidad”, *Contorno*, 3, septiembre de 1955. Puede consultarse en *Contorno*, Edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

<sup>150</sup> Sobre la compleja relación de la revista con el peronismo, véase la editorial “Peronismo... ¿y lo otro?” y el resto de los artículos del número 7/8 de *Contorno*, publicado en julio de 1956. Un análisis exhaustivo de estas y otras cuestiones puede encontrarse en Croce, M., *Contorno. Izquierda y proyecto nacional*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

<sup>151</sup> Al respecto, véase Cella, “Panorama de la crítica”, op. cit., pp. 38-46 y Panesi, J., “Los dos tiempos de la crítica”, *Orbis Tertius. Revista de Teoría y crítica literaria*, 11, La Plata, 2005, p. 42.

<sup>152</sup> Para la reconstrucción de esta polémica en la actualidad, cfr. Gramuglio, M. T., “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, op. cit., pp. 35-37 y Dalmaroni, “La injuria ‘populista’ (episodios literarios de un combate político)”, en *La palabra justa*, op. cit., pp. 19-23. Pueden consultarse también los artículos de Horacio Tarcus y Horacio Crespo en el volumen citado de Cella, y las investigaciones que dirige en el Centro Cultural de la Cooperación “Floreale Gorini”. Algunas de estas investigaciones se han publicado y complementan las discusiones que estamos desarrollando en este apartado: Cella, S. (comp.) *Por Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2005; Candiano, L. y Peralta, L., *Boedo: orígenes de una literatura militante*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007.

desde la década del treinta, su momento de mayor intensidad en nuestro país coincide con las disidencias que terminarán en desprendimientos y expulsiones del Partido Comunista Argentino hacia fines de los años cincuenta. El abandono de los preceptos dogmáticos sostenidos por la línea más dura del partido, sienta las bases para una estética contraria, en principio, al naturalismo y al costumbrismo, pero también, más tarde, al “compromiso”, el arte de propaganda y el realismo socialista. Se buscaba así un tipo de representación que no se detenga en la superficie estática de los fenómenos e indague su “esencia” en tanto proceso dialéctico, o bien, las “tendencias objetivas de la realidad”, sin desdeñar los aportes de la vanguardia, hasta entonces identificada con el “decadentismo burgués”<sup>153</sup>. Desde la década del cuarenta se intenta evitar la “deshumanización” de las representaciones realistas para captar el carácter dinámico de la “totalidad real” a partir de una revisión de la teoría lukacsiana del arte. Y hacia los sesenta, se introducen las discusiones del marxismo italiano sobre la literatura nacional para superar el “desgarramiento” entre los escritores y el pueblo, implícito en el compromiso sartreano, que, según denuncian sus detractores, descansa en la autonomía del pensamiento, “moraliza” el vínculo entre los intelectual y el pueblo-nación, y no puede ocultar su ambigüedad respecto del movimiento político organizado<sup>154</sup>. Más adelante, las lecturas de otra parte de la tradición marxista, fundamentalmente de los autores organizados en torno del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, sumarán nuevos elementos a estas críticas sobre el compromiso y la representación de la realidad en la literatura. La incorporación del estructuralismo y sus continuadores en Francia, hará lo propio, desde otra perspectiva y tradición teórico-crítica.

En algunas de las áreas de discusión del trazado anterior, podemos ver todavía los rastros de estos viejos recorridos, de manera más o menos nítida, según como los han ido tapando o borroneando las lecturas. Se conservan inevitablemente como marcas sobre una hoja gastada y amarilleada por el paso del tiempo. Como advierte Panesi: “La crítica literaria edifica, solicita

---

<sup>153</sup> Cfr. en especial, Agosti, H. P., *Defensa del realismo*, Montevideo, Pueblos Unidos, 1945 y Portantiero, J. C., *Realismo y realidad en la literatura argentina*, Buenos Aires, Procyón, 1961.

<sup>154</sup> Portantiero, op. cit., p. 25-34. Esta crítica al compromiso sartreano tiene como marco la lectura de Gramsci, A., *Literatura y vida nacional, Cuadernos de la cárcel*, tomo 4, México, Juan Pablos Editor, 1986 (la primera edición en italiano es de 1954). Véase también las traducciones al español hechas, por aquellos años, de libros clave para estas discusiones como Lukács, G., *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963 y Della Volpe, G., *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

arquitecturas, avanza en cuidadosas arquitectónicas, postula planos representativos, escalas fieles, erige obeliscos y trata de conservar mausoleos. Sin embargo, siempre remueve escombros.”<sup>155</sup>

Si consideramos el mapa en su totalidad, podemos conceptualizar la relación entre literatura y legalidad como un problema que vincula las discusiones y polémicas sobre objetos y saberes en el proceso de institucionalización de lo literario con la rearticulación crítica de tradiciones y cánones a lo largo de varias décadas, lo cual abre una serie de interrogantes, que guiarán la escritura de los capítulos de la segunda parte: ¿de qué manera afecta el problema de la narración de la legalidad los debates sobre los modos de leer y organizar la serie de la literatura argentina? ¿Cómo esta relación entre literatura y legalidad interpela las operaciones de análisis y protocolos de investigación para la selección, organización, interpretación y valorización de los materiales literarios y sus procedimientos? ¿Cuáles son los modos en que la relación entre literatura y legalidad configura lecturas críticas en tensión con la trama canónica del valor literario o estético en nuestro país?

---

<sup>155</sup> “Advertencia”, en *Criticas*, op. cit., p. 9.

## **SEGUNDA PARTE**

## CAPÍTULO UNO

### NARRACIÓN, MEMORIA Y TESTIMONIO

En este primer capítulo se retoman algunos de los lineamientos o trazos planteados en la primera parte acerca de la relación entre narración, memoria y testimonio, para volver a leer las novelas y cuentos *de y sobre* “los años setenta” y la dictadura. Se parte de las discusiones formuladas desde la década del ochenta acerca de la relación entre narración, historia y política en la literatura, para delinear algunos de los aspectos críticos que se ampliarán en los capítulos siguientes. En el primer conjunto de textos seleccionados del corpus, se pone a prueba por primera vez nuestro modo de lectura al analizar las narraciones de la legalidad, intentando desnaturalizar y recontextualizar los principales conceptos y argumentos que fueron convencionalizados por el canon crítico de la tradición literaria postdictadura. Para eso, revisamos los usos de los relatos donde se escuchan las voces de la militancia, las organizaciones, las víctimas, sobrevivientes y familiares, los asesinos y sus cómplices, con el fin de conceptualizar el carácter político de la literatura cuando incorpora y reelabora narrativamente testimonios, documentos y declaraciones, pero también rumores, chismes, comentarios y confesiones, que fueron parte de lo que se dijo, se contó y escribió sobre esos años, desde 1976 hasta el presente.

Según la historización que propusimos, se pueden agrupar los materiales de este capítulo en cuatro períodos: antes de 1984, de 1984 a 1987, de 1995 a 2002, y después de 2003. Como adelantamos, estas fechas coinciden con cambios producidos en las condiciones de enunciación y el modo en que fueron abordados críticamente por la narración de los años setenta y la dictadura. De esta manera, la periodización de la serie y la historicidad de sus elementos se consideran un problema crítico de la inmanencia de los materiales y no como determinación, “reflejo” o “expresión” de datos contextuales o “de la realidad”. Esa misma periodización se tendrá en cuenta al contrastar el resto de conjuntos textuales que conforman el corpus de la tesis, según las consideraciones y modificaciones especificadas en cada capítulo. Partimos aquí del segundo período (de 1984 a 1987), como núcleo de disputas desde donde se expanden los

problemas que vamos a desarrollar en estas páginas. Veremos cómo otros capítulos proponen otros núcleos o puntos de inflexión, que responde a los problemas e interrogantes que proponen las constelaciones de materiales consideradas para armarlos y darles forma.

Si tomamos entonces la caracterización del problema de la legalidad en la narrativa escrita hasta el año 1987, nos encontramos en principio con un terreno crítico fuertemente marcado por las discusiones sobre las novelas que aluden o remiten de alguna manera a los años setenta y la dictadura. Como vimos, estas discusiones privilegiaron el problema de la relación entre literatura e historia para situar las polémicas sobre los modos de narrar el pasado en plena recuperación democrática. Para poder dar cuenta de los cambios producidos respecto de las décadas anteriores, debemos referirnos al modo en que las discusiones literarias de los ochenta resolvieron la relación entre narración, memoria y testimonio, que hasta entonces se concebía como un problema eminentemente político, a través de nociones como “políticas de escritura” o directamente “modos de representación literaria”, que proponían una nueva forma de incluir la especificidad crítica de los materiales literarios en el marco institucional y político más amplio en que se definía su estatuto. Durante los años sesenta y setenta, los materiales narrativos estaban involucrados tanto en las discusiones literarias como en los conflictos políticos que las atravesaban como parte de las polémicas sobre la cultura nacional. Después de 1984, se produce un cambio de foco que supone un gesto de aparente retiro o “repliegue” del campo literario del terreno de la política, que intenta producir una conclusión o cierre respecto de aquellos años. Esto no implica una redefinición del “marco teórico” de la crítica literaria –cuyos principales lineamientos venían de la década anterior– tanto como una nueva perspectiva o punto de vista desde donde abordar las representaciones de la literatura; sobre todo cuando remiten a hechos históricos o circunstancias “de la vida real”.

Asimismo se produce una reorganización del canon, que desplaza del centro de la escena a figuras relevantes durante la década del sesenta, como Cortázar, y coloca otras, más ajustadas a los nuevos tiempos y lecturas. Respecto del tema que nos ocupa, se pueden destacar las lecturas hechas sobre las llamadas “novelas de la dictadura” y, sobre todo, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, ambas de 1980. Si se revisan los trabajos



críticos escritos desde entonces, como hicimos en la primera parte, se verá el lugar central que ocupan estas dos novelas en las discusiones sobre la literatura de este período. Gran parte de la crítica literaria consideró (y considera) estos textos como paradigma de un tipo de escritura que proponía mantener un vínculo oblicuo, fragmentario y no mimético con la realidad histórica que representaba, como resistencia u oposición a las totalizaciones o formas de centralización del discurso autoritario y de aquellos géneros discursivos que tuvieran como objetivo la producción de una verdad histórica, jurídica o política. Como vimos en el tercer trazado del mapa crítico sobre la legalidad, a través de procedimientos de reescritura y cita de materiales históricos, incorporación de reflexiones teóricas a la elaboración de las tramas e imágenes, el uso de la elipsis, los sobreentendidos, la alusión y la alegoría respecto de la situación política, y un trabajo con “lo no-dicho”, el vacío y el silencio, estas novelas, además de eludir la censura, habrían podido narrar el horror vivido durante esos años; experiencias que, por su carácter traumático, parecían quedar fuera del alcance del lenguaje y la razón. Novelas como *Respiración artificial* y *Nadie nada nunca* fueron ubicadas en el centro del canon, por sus planteos formales, y sus autores, incluidos como legítimos continuadores de una tradición a partir de las líneas abiertas principalmente por Roberto Arlt y Jorge Luis Borges, fueron leídos con el renovado instrumental de la teoría literaria.

Para resituar estas primeras lecturas, podemos mencionar brevemente a un texto que si bien está fuera del conjunto seleccionado como núcleo de este capítulo, nos permite revisar y marcar los límites de estos debates sobre las relaciones entre literatura e historia y ficción y realidad, en la narrativa escrita a comienzos de los ochenta. Se trata de *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso.

Publicada en 1984, la novela se puede ubicar en un punto intermedio o de tránsito entre la literatura testimonial, documental o de “no ficción”, que constituyó una tradición fundamental en los sesenta y setenta, y el tipo de narrativa modernista o de vanguardia que se colocó en el centro del canon a partir de los ochenta, como las novelas de Piglia y Saer. La novela de Bonasso se puede vincular con la obra de su “maestro” y compañero de militancia, Rodolfo Walsh, apartada (temporariamente) por esos años del canon literario. Si bien *Recuerdos de la*

*muerte* pertenece a la tradición de literatura de denuncia del accionar represivo del Estado, en la que tiene un lugar destacado la obra de Walsh y, en particular, *Operación masacre*, existen elementos y circunstancias que separan ambos textos. Mientras en 1956, como muestra Walsh, había existido un intento de inscribir el relato de los crímenes del Estado en un marco de “juridicidad” o legalidad, el accionar de los grupos de tareas en la novela de Bonasso se caracterizan por su accionar clandestino<sup>1</sup>. De ahí que Walsh y Bonasso trabajan con estilos de investigación y géneros de escritura articulados, que podemos especificar en su distancia respecto de lo literario. Mientras Walsh había elaborado, desde el género policial, proyectos de investigación en el diálogo entre denuncia política y procesos judiciales, Bonasso produce una versión novelada de su experiencia política a través del testimonio de un compañero de militancia.

“Es un libro contra el olvido. Impiadoso, tal vez, como suelen serlo los espejos”, escribe Bonasso en el epílogo fechado en septiembre de 1983<sup>2</sup>. Como afirma Eduardo Jozami, Bonasso “no se propuso la eficacia documental que Walsh asignaba a sus textos de no ficción”, mezclando crónica y novela, personajes históricos y otros creados por el autor<sup>3</sup>. Como sabemos, *Recuerdos de la muerte* es una “novela basada en hechos reales”, que parte del relato de la experiencia de Jaime Dri, militante montonero y ex diputado chaqueño, secuestrado en Uruguay en diciembre de 1977 y trasladado a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde estuvo cautivo varios meses, hasta fugarse durante un viaje a Paraguay en julio de 1978. El testimonio de Dri es reescrito por Bonasso en tercera persona, con el estilo de las novelas de espionaje o el *thriller* político. La nombrada condición de *medianía* de esta novela en relación con las tradiciones sobre las cuales se produce el tránsito entre dos épocas, aparece en una advertencia del propio autor sobre su texto:

<sup>1</sup> Cfr. Rinesi, E. y Kang, H. J., “Novela, testimonio y memoria. A propósito de *Recuerdos de la muerte*, de Miguel Bonasso”, en *De Alfonsín al Menemato (1983-2001), Literatura argentina siglo XX*, David Viñas (dir.) y Rocco Cabone y Ana Ojeda (comps.), Buenos Aires, Paradiso, 2010, pp. 108-109.

<sup>2</sup> Bonasso, M., *Recuerdos de la muerte*, Buenos Aires, Booket, 2006, p. 537.

<sup>3</sup> Jozami, E., *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 147. Desde otro marco de discusiones, sigue esta lectura, Longoni, A., *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Editorial Norma, Buenos Aires, 2007, pp. 60-77.

No es por azar, tampoco, que asumió la forma novelística. La narración muestra, no *demuestra*. La novela permite desenterrar ciertos arcanos que a veces se niegan a salir dentro de las pautas más racionales de la crónica histórica, el testimonio de denuncia o el documento político. Pero la voluntad de novelar no encubre aquí el designio de modificar los hechos. Todo lo que dice es rigurosamente cierto y está apoyado sobre una base documental enorme y concluyente.

De hecho, la novela ocupó un lugar relevante en la escena de la justicia, llegó a ser prueba en el Juicio a las Juntas y fue incorporado por el propio Dri en su declaración testimonial ante el tribunal. Sus características implicaron que tuviera un estatuto distinto al de novela, como se ve obligado a reconocer Bonasso, diez años después, en el epílogo incorporado a la edición ampliada: “lo que traíamos en el bolso no era una novela, un universo cerrado, un objeto inerte que se anima cuando el lector lo abre y lo resucita, sino materia viva y cambiante, dispuesta a producir nuevos hechos al margen de sus progenitores”<sup>4</sup>.

Por el tipo de abordaje que prevaleció a comienzos de los ochenta, *Recuerdos de la muerte* fue poco leída y, cuando se la tuvo en cuenta, se lo hizo de manera parcial o sesgada, exclusivamente por su carácter de testimonio o documento histórico, es decir, por fuera de las cuestiones “literarias”<sup>5</sup>. Más de dos décadas después, algunos trabajos propusieron actualizar el análisis de la novela desde una perspectiva que permita pensar su vigencia respecto de nuevas discusiones teóricas y políticas que atraviesan la historia y la literatura<sup>6</sup>. Por ejemplo, Eduardo Rinesi y Jung Ha Kang, en uno de los nuevos tomos de la historia de la literatura argentina dirigida por David Viñas, destacan no el carácter secreto, invisible o clandestino sino “increíble, *inverosímil*”, de la realidad que describe la novela de Bonasso<sup>7</sup>. Todos los personajes simulan o disimulan, engañan, y lo que parece “real”, se vuelve onírico, “demoníaco”. Sin embargo, esto no señala un límite o frontera de la representación: “[E]s la *irrealidad* –y no la *inenarrabilidad*–

<sup>4</sup> *Recuerdos de la muerte*, op. cit., p. 537.

<sup>5</sup> En la clave de lectura que señalábamos arriba, pocos años después de su aparición, Francine Masiello leía en *Recuerdos de la muerte* un intento por confundir “los límites que separan la historia de la ficción como para ofrecer una paradoja de la representación que permita explicar lo extraño de la realidad en las prisiones [sic]”<sup>5</sup>. Intentaba otorgarle así a la historia narrada en el libro un lugar dentro de la interpretación del campo de luchas y estrategias de resistencia cultural durante la dictadura. En la complejidad y multiplicación de actores de la trama represiva, lee así una “dispersión del poder”, sin “autoridad estable”.

<sup>6</sup> Véase al respecto Zubieta, A. M. (comp.), *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Buenos Aires, Eudeba, 2008 y DALMARONI, M. y ROGERS, G., *Contratiempos de la Memoria en la Literatura Argentina*, La Plata, Edulp, 2010.

<sup>7</sup> Rinesi y Kang, op. cit., p. 110.

, lo absurdo –y no lo intransmisible–, lo alucinante –y no lo indecible–, lo delirante –y no lo irrepresentable– lo que constituye el rasgo decisivo, la marca característica, de la experiencia de la que quiere dar cuenta la novela”<sup>8</sup>. Plantean así la cuestión como un problema ético de la escritura. En este sentido, le otorgan a la indagación literaria un lugar privilegiado en los debates sobre la narración de la memoria: “después de Auschwitz o de la ESMA, y frente a ellos, sólo es posible la poesía. Digamos, más en general: la literatura. (...) Por eso, entonces, es necesario hablar. O escribir. El problema –la pregunta– es cómo hacerlo.”<sup>9</sup>

Nos interesa ahora volver sobre algunos de los textos escritos antes de 1984 que intentan articular una respuesta frente a este interrogante, para poder confrontar nuestro corpus con la lectura oficializada después de la recuperación de la democracia, sus cambios o actualizaciones. En especial, respecto del carácter excepcional que se adjudicó a los textos que incluyeron la persecución y el exterminio, por el tipo de mediaciones y procedimientos estilísticos en sus tramas, como vimos en la primera parte. Se puede destacar, en tal sentido, el caso de escritores como Enrique Medina, que sufrieron no sólo la prohibición y la censura, sino que fueron tachados o apartados del canon establecido en los ochenta. Medina quedó relegado en la historia crítica de la literatura como parte del corpus “realista” de la década anterior y, por lo tanto, lejos de las experiencias de escritura del modernismo y las vanguardias literarias. Sin embargo, muchos de los procedimientos y tramas reconocidos como innovaciones formales y temáticas en los textos consagrados durante los años venideros, son adelantados por los textos de Medina y otros autores olvidados o simplemente dejados de lado como Jorge Asís<sup>10</sup>.

Pese a todo, como veremos a lo largo de este y los próximos capítulos, es justamente esta narrativa la que recuperan y vuelven a leer hoy las nuevas generaciones de escritores/as. Nos

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 113. El destacado es de los autores.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 115.

<sup>10</sup> Lafforgue en el año 1984 habla de Asís, Medina y también Osvaldo Soriano como “escritores que han roto el circuito de los ‘interesados’, de los hombres de letras y sus adláteres” (“La narrativa argentina. (Estos diez años: 1975-1984)”, en Sosnowski, S., *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 1988, p. 154.) La revisión de la obra de Asís, después de varios años de silencio (o “proscripción”, como preferiría llamarla el autor), se empieza a dar hacia dos mil y coincide con la publicación de su novela *Lesca, el fascista irreductible*, Sudamericana, 2000. Una señal de esta revisión la da Ludmer en una entrevista con María Moreno, “El lugar de la resistencia”, *Radar Libros*, 7 de octubre de 2001. Poco después de esta entrevista, aparece otra hecha al propio Asís, junto a una serie de textos críticos, en un número especial de *El ojo mocho* (16, verano de 2001/2), titulado “El idioma de los argentinos”.

detendremos entonces brevemente en las novelas de la dictadura escritas por Medina y Asís, dos “éxitos de ventas” de aquellos años, cuyos tonos resuenan en los bordes del canon actual. En los capítulos siguientes, completaremos el análisis de parte de sus obras, en función de los problemas articulados por la tesis.

### Antes de 1984

Medina fue uno de los autores más sistemáticamente perseguidos durante la dictadura, e incluso antes<sup>11</sup>. Su novela *Sólo ángeles* fue prohibida por la Sección Moralidad de la Policía Federal en enero de 1974, junto con *The Buenos Aires affaire* de Puig. Se la calificó de “pornográfica”, aunque seguramente molestó menos a las autoridades las escenas obscenas que los dichos de uno de los personajes de la novela cuando habla de la policía en términos vulgares. Al respecto, cuenta Medina:

Fui citado por la sección Moralidad y, dentro de todo, fue gracioso, porque cuando entré al edificio de la calle Moreno me encontré con un montón de canas que eran ex compañeros míos del reformatorio que me saludaban y me palmeaban. Creo que todavía me consideraban uno de ellos, aunque renegado<sup>12</sup>. El comisario me hablaba de literatura, fue una conversación de muy alto nivel así que le dije “bueno, entonces usted sabe que para darle cierta credibilidad a los personajes, el escritor tiene, de pronto, que hacer uso de un lenguaje grueso”. El tipo de miró fijo y me dijo: “vamos, acá sabemos de qué estamos hablando”. Era evidente que la cuestión no era de forma sino de fondo.<sup>13</sup>

La anécdota sitúa la relación de la literatura con los parámetros formales (y reales) de la ley - además de hacernos recordar procesos famosos contra la literatura, también por cuestiones supuestamente “morales” (Flaubert, Wilde). Medina intenta explicar al comisario el discurso indirecto, pero al policía sólo le preocupa el “fondo” del asunto. Un conflicto entre instituciones y modos de leer.

Pocos meses antes del golpe de Estado, Medina publica “Las hienas”, el primer texto seleccionado para este capítulo. El cuento es el monólogo interior de un asesino a sueldo,

<sup>11</sup> Cfr. Invernizzi, H. y Gociol, J., *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, p. 284.

<sup>12</sup> Este cambio de posición en las escenas de la legalidad, se puede ver en la lectura que hacemos en el cuarto capítulo sobre *Las tumbas* de Medina.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 283.

integrante de un grupo de tareas, que limpia obsesivamente su departamento mientras cuenta sus muertes<sup>14</sup>. Podemos *oír* así, por primera vez en la literatura, la voz de los asesinos, recordando sus crímenes políticos como parte del terrorismo de Estado de los años setenta. “Digan lo que digan somos necesarios. Saber limpiar no es cosa fácil. Hay que saber.”<sup>15</sup> Las elipsis y superposiciones “temáticas”, poco a poco, van recortando el lugar de la duda para abrirse al relato descarnado de los hechos y opiniones del sujeto que narra, en primera persona, las operaciones que le han asignado. Habla de la importancia del orden, de la disciplina y el respeto, para evitar la anarquía; de que hay que “erradicar el mal de raíz” y hasta llama a los militantes “atorrantes comunistas enfermos”<sup>16</sup>.

Al año siguiente de la publicación de “Las hienas”, ya en plena dictadura, continúa la escucha de esa voz en *El Duke*, publicada en noviembre de 1976 y declarada “inmoral” dos meses después. Como en el relato anterior, se trata de un asesino profesional (un “pistolero” o *killer*) que cuenta su vida mientras se esconde en una casilla. En este caso, el relato autobiográfico se ve intercalado por un narrador que cuenta las operaciones “en banda” del protagonista, sin ahorrarse detalles sobre las escenas de violencia. Las otras voces que se escuchan en el texto son del resto de los asesinos que comparten los trabajos con el Duke: Walter y Sorel, y las de los personajes que entrevista Diego, un periodista fanático de las peleas del Duke, en su época de boxeador, que está haciendo una investigación sobre el costado “oscuro”, no tan público, de la vida del ídolo. La superposición de puntos de vista complejiza la trama, interrumpe y quiebra el monólogo.

Como boxeador, el Duke era “un estilista”. De ahí el apodo (“El comentarista había dicho que para pelear tenía la elegancia de un duque”<sup>17</sup>). La novela de Medina recorre esos terrenos donde lo “ilegal” parece volverse parte, o contratara, de la escena legal en la literatura. Esa aparente contradicción está ya en el epígrafe que acompaña la primera edición, donde se produce un diálogo “de la vida real” entre un juez y un boxeador:

---

<sup>14</sup> Por supuesto, la acción del personaje remite a todos los sentidos del verbo *limpiar*.

<sup>15</sup> Medina, E., “Las hienas”, en *Las hienas*, Buenos Aires, Milton, 1986, p. 188.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pp. 190-198.

<sup>17</sup> Medina, E., *El Duke*, Buenos Aires, Galerna, 1984, p. 11.

JUEZ (*impaciente*): ¿Usted sabía que su rival estaba en malas condiciones físicas cuando le aplicó los últimos golpes?...

CAMPEÓN MUNDIAL DE BOX (*activo*): Señor juez, mi negocio consiste en dejar en malas condiciones físicas a mis adversarios.

En la misma dirección produce el relato un desplazamiento que le permite narrar la represión ilegal: en ningún momento menciona de modo directo a los grupos de tareas; compone un relato donde se habla, siguiendo a la prensa, de peleas entre mafias, “una guerra sin tregua que libran elementos pertenecientes al hampa internacional”<sup>18</sup>. Medina simula la escena duplicando la operación del discurso oficial, que habla de “lucha contra la delincuencia” y “subversión” para tapar los fines económicos y políticos de la represión a la militancia y las formas de organización popular, y narra un enfrentamiento bélico donde se está produciendo una verdadera masacre. Ya en democracia, la editorial reedita el libro y pone en tapa lo que el relato simula. Se agrega un subtítulo que dice: “Memorias y antimemorias de un partícipe de la represión”, y una faja que aclara: “La primera novela que denunció el horror de la represión”<sup>19</sup>.

En una nota publicada en *El Día* de La Plata en diciembre de 1983, Medina expone su propia lectura sobre la narrativa escrita en la dictadura. Hace un panorama de la situación vivida en la escena literaria y cultural algunos años antes y después del golpe, y selecciona tres novelas para retratarlo. El diagnóstico general no parece distar mucho de lo que se escribía por entonces: “Se buscaba expresar en metáforas, imágenes poéticas, segundas y quintas lecturas, dudosos hermetismos. Cualquier posibilidad menos callar”<sup>20</sup>. Pero se invierte la valoración crítica respecto de los argumentos y procedimientos, en una progresión temporal que contradice el discurso más difundido sobre la literatura de la dictadura:

Cuando el panorama lo permitió hubo expresiones tentativas en las que había que hacer un gran esfuerzo para desentrañar el fondo del libro. Posteriormente el avance se afirmó con los primeros síntomas del desmoronamiento gubernamental. Tanto de adentro como de afuera comenzaron a aparecer novelas con audacias temáticas que produjeron un contundente impacto en la adormecida mente de los lectores.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 40.

<sup>19</sup> Véase la edición citada.

<sup>20</sup> Medina, E., “Rodolfo Enrique Fogwill, Oscar Hermes Villordo, David Viñas: tres obras singulares bajo la dictadura militar”, en *Colisiones*, Buenos Aires, Galerna, 1984, pp. 137.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, pp. 137-138.

Contra la lectura que prevalecía en aquellos años, no son la innovación ni mediaciones de la escritura tanto como las “audacias temáticas”, las que resultan determinantes para Medina en la transformación del sistema literario. Además, escoge tres novelas por lo menos atípicas para el canon convencionalizado para leer ese período. En algunos casos incluso adelantando el posterior reconocimiento por parte de la crítica: *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill, *La brasa en la mano* de Oscar Hemes Villordo y *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas. Con estas tres novelas propone resumir las principales discusiones de la narrativa de la dictadura, leyendo el modo en que incorporan de manera crítica los materiales y problemas que, a su entender, marcaron la época: el cuestionamiento y el testimonio de los crímenes de la dictadura, la guerra de Malvinas y la “moral del argentino”. No interesa no sólo el modo de lectura sino la serie de problemas que convoca y liga como parte de las narraciones de la legalidad. Sobre todo si se tiene en cuenta que la mayoría de las novelas de Medina fueron prohibidas o sacadas de circulación menos por la adscripción política otorgada que por ser consideradas “pornográficas”, “obscenas” e “inmorales”.

En *Las muecas del miedo*, publicado en 1981, Medina sigue ensayando este vínculo entre los conflictos morales y políticos en las narraciones de la legalidad, reutilizando los materiales y procedimientos disponibles, según los consumos culturales de la época, tanto en la literatura como en el cine y las artes plásticas. Escribe así una serie de cuadros o “retratos” del terror vivido por esos años, recurriendo al grotesco en la experimentación vanguardista, para narrar una realidad “monstruosa”, aunque no por eso menos verosímil. Toda la trama parece disputarse en esa tensión entre la realidad y las pesadillas o “sueños de la razón” de los personajes, donde se pierde el punto de sutura, entre lo “real” y lo fantástico, la realidad y la ficción, de un “infierno cotidiano”. A diferencia de otras novelas escritas en la dictadura, las referencias a la persecución y la desaparición son bastante explícitas, *sin medias tintas*. La editorial Sudamericana no se atrevió a publicarla en plena dictadura, y terminó saliendo por Galerna. Cuenta Medina que el editor, Julio Alonso, hizo un cálculo sencillo: “los decretos de prohibición tardan en salir entre quince días y un mes, desde la aparición de libro. Si en ese



ínterin se vende la mitad de la edición, estamos hechos.”<sup>22</sup> (Si bien la novela no ocupa un lugar relevante en nuestro corpus, la mencionamos como un ejercicio de experimentación formal que sigue los nuevos tipos de narración que están marcando y expandiendo los límites de la tradición por esos años, con más o menos reconocimiento, como son los casos de Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini, con quienes Medina tenía un vínculo no sólo “afinidad profesional” sino de amistad.)

Para completar esta rápida presentación de las novelas de la dictadura escritas por Medina – que volverá a aparecer en los próximos capítulos, marcando algunos de los lineamientos que organizan la lectura de la legalidad en la literatura–, mencionamos un texto más. Se trata de “Los asesinos”, un cuento publicado en la compilación homónima de 1984. Con el fin de la dictadura reaparece, como monólogo interior, la escucha de los asesinos, pero esta vez en la voz de una “puta de categoría” (esos son los términos que usa la narradora sobre sí misma), que conoció los lugares donde se entretuvo el “milicaje” durante esos años<sup>23</sup>. El relato es el primero que narra, en la literatura argentina, la apropiación de un bebé nacido en cautiverio. Lo hace no desde la palabra de los criminales, sino en la voz de sus cómplices. Más aún, en la primera persona de un personaje menor, lateral, hasta *insignificante*, podríamos decir, para la trama institucional que planificó, ejecutó y se benefició con las políticas llevadas adelante por las Juntas Militares. La elección de este personaje “marginal” es fundamental para discutir la asignación de culpas y responsabilidades (“Yo no hice nada.... Cualquiera sabe que yo no hice nada... Tampoco le pedí que... hiciera lo que hizo”), colocado en el centro de la escena de un relato donde aparecen no sólo militares sino también “civiles” (periodistas, curas) que forman parte de los asesinos.

La narradora cuenta cómo su pareja, jefe de un grupo de tareas, quiere matar al bebé que le entregó en brazos después de un operativo, para borrar la evidencia del delito. Cuando todo se da vuelta (“Política de mierda”, dice la narradora), los criminales temen por su situación judicial. Narra además las torturas que no presenció pero le cuentan (“No soportaba las cosas

<sup>22</sup> Palabras de Medina en Invernizzi y Gociol, op. cit., p. 287.

<sup>23</sup> Medina, E., “Los asesinos”, en *Los asesinos*, Buenos Aires, Milton, 1984, p. 137.

que me contaba”). A través de este modo indirecto de narrar, se indagan los límites de la violencia en el lenguaje, pero sobre todo se llama la atención sobre las posibilidades de reconfiguración de una verdad en los testimonios del horror que arman una escena de enunciación colectiva. En el medio de la descripción –muy detallada por cierto– de una sesión de tortura, se escucha una interrupción: “alguien que dice: exagerar, exagerar para que luego no sea creíble”. El enunciado parece estar dirigido tanto a los personajes que participan como a la escena narrativa misma. Es decir, produce un pliegue que muestra no la imposibilidad del lenguaje de representar el horror, sino la producción del silencio y la circulación del secreto como parte de la planificación del genocidio, cuyos efectos más amplios y extendidos en el tiempo estuvieron ligados justamente al modo en que fueron procesadas ese tipo de historias o relatos que pretendieron fundar un terror que paralizara a toda la sociedad.

Del corpus de novelas escritas durante el período dictatorial, la más leída, incluso más que las de Medina, sin dudas fue *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Para nuestra tesis, importa menos la novela de Asís que la evaluación y el lugar que le otorgó la crítica –no siempre justa con el texto–, con el fin de producir un contraste que permita hacer una serie de distinciones en el corpus de la narrativa de la dictadura. Daniel Balderston compara *Respiración artificial*, cuyo “acceso a la verdad”, dice, “es siempre parcial y frustrante”, con los textos de Asís, para quien, “la narración testimonial o picaresca del pasado reciente tiene la virtud de dar una visión del pasado y de las realidades actuales aparentemente cruda, directa, si bien como tales sus versiones deben sufrir el inconveniente de ser visiones de la historia *no mediatizadas*.”<sup>24</sup> En un sentido similar, Noé Jitrik reivindica el “juego de claroscuros” de Piglia por sobre la “referencialidad” de Asís<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Balderston, D., “El significado latente en Ricardo Piglia y Luis Gusman”, en Balderston et al., *Ficción y política*, op. cit., pp. 112 y 114.

<sup>25</sup> Jitrik, N., “Miradas desde el borde: el exilio y la literatura argentina”, en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Saúl Sosnowski (comp.), Buenos Aires, Eudeba, 1988, p. 135. El mismo Asís reniega de estas comparaciones: “Ya en el 82 se publicaban todas las cosas. Aparece mi libro y aparece el de Piglia. Como el de Piglia es oscuro, alegórico, entonces ‘ésa tiene que ser la fórmula’ y demás.” (Tomado de “Nunca volví a sentir la misma libertad que tuve cuando escribí *Flores robadas en los jardines de Quilmes*”, entrevista hecha por Mara Favoretto para la revista electrónica venezolana *Letralia*, 197, 20 de octubre de 2008. Disponible en: <http://www.letralia.com/197/entrevistas02.htm>).

Pero antes de avanzar con estas lecturas, quisiéramos proponer otro texto de Asís, publicado por primera vez en el año 1976, que se sale de la tonalidad dominante en las narraciones de la época y adelanta la literatura que se debatirá en el futuro. Se trata de “Las FAC”, un relato compilado en la colección *Fe de ratas*. En el texto, Asís imagina una “guerrilla cultural” bajo las siglas de “Fuerzas Armadas Culturales”, que se dedica a secuestrar artistas del *establishment*, aliados al “imperialismo cultural”. Como explica uno de los organizadores al narrador, apodado “El Turco”: “Es una conjunción de peronistas revolucionarios, actores, pintores, comunistas revolucionarios, poetas, troscos, cantantes, escultores, anarcos, hay algún pecé, folkloristas, muchos de la izquierda independiente, solistas, de todo. Es una auténtica olla popular revolucionaria.”<sup>26</sup> En el texto pueden escucharse las consignas políticas de los setenta desde la retórica de la sátira o la parodia literaria –como ampliaremos en el próximo capítulo. Al Turco le encargan el secuestro de Alejandro Garay, el primero de una lista de escritores, artistas, editores y promotores de la industria cultural condenados a muerte. En esas páginas podemos leer el anticipo de uno de los tonos con que se narran los años setenta en parte de la literatura escrita después de 2003, como veremos con Bruzzone y Cucurto en el cuarto y quinto capítulo.

En 1987, Beatriz Sarlo afirma que *Flores robadas...* “propone un pacto de mimesis con los valores, las experiencias, los mitos, los discursos, el nivel de la lengua, de un amplio sector del público que, a lo largo de varias ediciones, lo ha convertido en *best-seller*”<sup>27</sup>. Este pacto, agrega, explicaría su éxito editorial, en la medida en que diseña una relación de mutuo reconocimiento entre lector, novelista y personajes. El texto trabaja, de manera cómplice y paródica al mismo tiempo, con la narración de las experiencias culturales, políticas y sexuales de la época, como si estuviera contando biografías y opiniones compartidas.

Representación y crítica de la doxa pequeño-burguesa de izquierda cruzada con una moral de supervivencia lumpen, la novela de Asís reconstruye ese discurso como “sanata”, “verso”, “buzoneo” (...): es decir, discursos que establecían una relación ilusoria con lo que después fue la “verdad” de los hechos. En este sentido, es un relato de las ilusiones perdidas, de los deseos (deseos de la política y de la cultura) que el movimiento narrativo demuestra irrealizables. (...) Crítica y trivialización de esos

<sup>26</sup> Asís, J., “Las FAC”, en *Fe de ratas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, p. 115.

<sup>27</sup> Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria”, en *Ficción y política*, op. cit., p. 50.

deseos, *Flores robadas* representa la sexualidad fundamentalmente centrada en el goce masculino y la militancia como el teatro donde se ponen en escena ilusiones vanas.<sup>28</sup>

El único personaje que el texto presenta de manera complaciente, concluye Sarlo, es el propio narrador (“una figura intencionalmente próxima a la de Asís”), que es colocado del lado de los que pueden salvarse de la “crisis de una generación” que la novela representa.

A pesar de los intentos del propio autor y sus textos por desautorizar, o por lo menos confundir, las lecturas representativas o miméticas, la obra de Asís fue leída como parte de la literatura realista o costumbrista escrita en esos años. Lo mismo ocurrió con la asignación de responsabilidades que pesaron sobre él respecto de los dichos de sus personajes y narradores. Sin ir más lejos, Samantha, uno de los personajes de *Flores robadas...*, le dice a Rodolfo, el narrador: “No sé si me estás hablando en serio o me estás cargando, nunca lo sabré, lo real y lo falso es en vos un permanente sándwich.” “Emparedado de realidad y ficción, ¿cómo no voy a dedicarme a la literatura?”, le contesta<sup>29</sup>. Más adelante, llegando al final, Rodolfo se involucra en la discusión:

Ocurre que uno, por lo menos yo, es igual a lo que escribe, tiene la cara, el cuerpo, la mirada que denuncia su obra, y conste que esto no lo digo para jactarme, para aportar otro gajo a tantos esquemáticos contemporáneos que reprochan y detestan —o no entienden— mi simpática egolatría. Se trata de una vieja teoría personal, de las pocas que no adjudico a mi abuelo Salvador; sostengo que todos los hombres tienen la cara que se merecen, pero que en los escritores es donde más se percibe esta coincidencia. Contemplan, con detenimiento, la fotografía de Hemingway por ejemplo, y remítanse a su obra. Verán que existe una firme comunicación, una identificación total entre la cara y la obra. Y certificarán conmigo que, para escribir esa obra, el viejo Ernie tenía que llevar esa cara, esa mirada. O contemplan, en todo caso, la cara de Henry James, y repitan la experiencia, así como también con Aristóbulo Etchegaray, Sábato, Sebrelli, Manuchito, Verbitsky, o el propio Borges. Y, más cerquita de mí, ¿por qué no comparan el rostro y la obra de Medina, Lastra, Asís, Gusmán, Rabanal, Briante? Para bien o para mal, aquí abandono el riesgo de adjetivar, las caras denuncian lo que escriben. La obra —mía— es transparente, como el lago Curruhué, y menos mal que no está Marinelli para rebatirme. Por eso llegué a entender mi presente, asumir esta manía mía de andar intentando el arte a través de los recuerdos, desfigurando ostensiblemente la realidad, suplantándola o no por lo verosímil, o por lo que, en definitiva, se me cante, o me parezca quede mejor.

El tiempo y la vida, lo real y lo fantástico, pertenecen al mismo mazo de naipes. Yo vivo, en la actualidad, la novela que más o menos sinceramente escribiré dentro de algunos años, cuatro o cinco, y no creo que pueda ser muy apasionante.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 51.

<sup>29</sup> Asís, J., *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Losada, Buenos Aires, 1980, p. 97.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 123.

En los textos de Asís, como reafirma Rodolfo, en el párrafo que sigue al que acabamos de citar, registrar equivale a tergiversar. No existe una confianza ciega en la transparencia del lenguaje sino que, por el contrario, todo el tiempo se pone en juego (se juega), sin ser resuelta, esta tensión entre realidad y ficción en la narración, no sólo en la literatura sino en la figura misma de Asís, que queda inevitablemente atravesada por su obra y que, frente a las lecturas simplificadoras, canta “Quiero retruco”.

Unos años antes del artículo de Sarlo, Andrés Avellaneda afirma que el realismo en que parece sustentarse el éxito de ventas y la amplia circulación de *Flores robadas...*, no traduce una condena de la situación instalada tras el golpe del '76, sino que, por el contrario, se puede “comprobar que su propuesta coincide ideológicamente con el discurso del régimen militar”<sup>31</sup>. Y se pregunta: “¿en qué medida un sistema autoritario represivo puede llegar a ser internalizado por un espacio literario específico?” El artículo está orientado a reconstruir este código que surge del análisis, de cuño estructuralista, del sistema de significados de la novela. Según Avellaneda, el texto pone en circulación el modelo de la *love story* e incluso recupera elementos de la tradición de la novela de aprendizaje, pero los tópicos que la estructuran provienen principalmente, del género bucólico y la ética del Antiguo Testamento. Pese a la dedicatoria de la novela (“A Haroldo Conti ¿in memoriam?”), y al hecho de que fue una de las primeras novelas que habló de manera más o menos directa de la represión y los desaparecidos, a pesar también de sus “aparentes transgresiones”, concluye Avellaneda, el andamiaje ideológico del texto descansa en el discurso autoritario impuesto durante esos años<sup>32</sup>.

Los argumentos son atendibles, aunque en un sentido distinto al que propone Avellaneda. Efectivamente, la novela de Asís pone en escena las voces heterogéneas de las utopías políticas tramadas por una postura enunciativa de ironía y hasta sarcasmo. Si consideramos la novela desde las políticas de la narración –que no evalúan intenciones sino que analizan modalidades

<sup>31</sup> Avellaneda, A., “‘Best-seller’ y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís”, *Revista Iberoamericana*, XLIX, 125, octubre-diciembre de 1983, p. 983.

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 996. Javier Maristany (*Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, Buenos Aires, 1999, Biblos, p. 19) habla de la “novela de la seguridad nacional” para referirse al costado más narrativo de este discurso, y dice que *Flores robadas...* reproduce la matriz axiológica de ese tipo de narraciones estatales, recuperando algunos de los argumentos de Avellaneda.

verbales y prácticas— esta trama muestra la incorporación y puesta en funcionamiento de estructuras retóricas que formaron parte de los argumentos y relatos “justificatorios” del terrorismo de estado. Permite leer también los modos en que, articulados durante la dictadura, estos relatos superaron la barrera temporal de diciembre de 1983 y fueron habilitados como material ideológico fundamental de la llamada “transición democrática”. No es sorprendente que la crítica, al identificar autor y obra, interpretara luego esta trama como su sello característico y situara a Asís, en la axiología moral de la literatura argentina, como un cínico.

Algunos (pocos) trabajos han intentado mirar de otra manera el “Peguémosle a Asís”, como dice Fogwill en un artículo publicado en *Vigencia* en agosto de 1983<sup>33</sup>. El artículo está dedicado principalmente a las reseñas hechas sobre *La calle de los caballos muertos*<sup>34</sup> en los suplementos literarios de dos importantes matutinos, y sirve para analizar los distintos modos de leer la obra de Asís, a derecha o izquierda. Sobre lo que llama los ejercicios de venta y “asimilación” de la obra de Asís, Fogwill señala un elemento que, dice, es exclusivo patrimonio de sus novelas: el sostén “extratextual” aportado por el personaje del periodista o el novelista de éxito, a través del cual el componente mercantil pasa a formar parte de la operación ficcional<sup>35</sup>. Se crea así una narrativa que si no tuviera éxito, sería ilegible. “Por esa razón la lectura de Asís no resiste a la envidia de sus pares, ni a la descalificación de la élite académica: basta desconocer la autoridad del narrador para hacer sucumbir todas sus operaciones”<sup>36</sup>. El éxito es entonces una “condición literaria”, dice Fogwill —en cuya obra podemos ver duplicada la operación, además del tono provocador, de Asís.

Pero la crítica oficial no puede distinguir estas cosas, porque su reconocimiento implicaría entender que sólo el tiraje, la publicidad del Estado, el permiso del Estado, la

<sup>33</sup> Fogwill, “Asís y los buenos servicios”, en *Fogwill. Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva, 2010, pp. 110-118.

<sup>34</sup> La novela continúa la serie de los “Canguros” iniciada con *Flores robadas...* y *Carne picada*. Su imagen central: la aparición repetida de cadáveres de caballos debajo del puente de la calle Montevideo, se acerca notablemente a la que trama otra de las novelas que, como dijimos, junto a *Respiración artificial*, definieron las lecturas literarias de la época: *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer. En un artículo sobre *La calle...*, William Kutra, como Fogwill, destaca la figura de Asís como blanco de ataques de grupos “progresivos”, que veían en sus personajes y mundo novelístico evidencia de ciertos valores fascistas, machistas y contra el “buen gusto” literario (“Novelizando el proceso argentino: *La calle de los caballos muertos* de Jorge Asís”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 35, Lima, 1er. semestre de 1992, p. 148.

<sup>35</sup> Véase al respecto el tercer capítulo.

<sup>36</sup> Fogwill, op. cit., p. 117.

concertación del Estado y la conciliación de fondo con los intereses predominantes, fundamentan el consenso de lectura que permite su ejercicio. La crítica oficial, que es un capítulo de la ficción del medio, debe privarse de los instrumentos para interpretar la ficción literaria, y como carece de elementos para concebir una topología literaria debe recurrir a la topología política, según la cual, para el de *Clarín* “es innegable la ubicación de Asís en el ángulo izquierdo...”, en razón de tratarse de un autor “premiado por la Casa de las Américas”.<sup>37</sup>

En la ironía podemos detectar algunos de los problemas implicados en intentar ubicar rápidamente un texto literario de acuerdo a un eje de distinciones simples, en lugar de abordar la complejidad de las posiciones políticas de la narración. Un problema que se puede leer no sólo en la crítica periodística de la obra de Asís.

Por su parte, sigue Fogwill, *La Nación*, que no puede reconocer un mérito en el carácter “de izquierdas” de la obra de Asís, pero tampoco puede endilgarle al nuevo libro una ubicación a la derecha que lo condenaría al fracaso, apela a destacar el carácter “testimonial” del texto: “[el libro] intenta recrear un clima de injusticia, ofuscación y violencia propicios a los desbordes, a la salvaje exteriorización de las pasiones, origen de una represión ciega e incontrolable...”<sup>38</sup> De esta manera, sigue Fogwill, el diario coloca el texto al servicio del “reencuentro nacional”. El periodista se anticipa a tal “concertación” diciendo que la novela se refiere a “grupos cuya impunidad los puso a cubierto de toda sanción...”; y cierra produciendo una evaluación histórica: “fueron parte de una época de miedo e inseguridad con excesos de estremecedor recuerdo...”, para que no queden dudas de que esas “sensaciones” ya son parte del pasado, tal como se está reconstruyendo por entonces la historia.

La lectura de Fogwill tiene que ver con las preocupaciones planteadas en varias notas de opinión que sacó durante 1984 en medios como *Primera Plana* y *El porteño* sobre la “Las herencia cultural del Proceso”<sup>39</sup>. A los fines de este capítulo, antes que las opiniones nos parece mejor considerar una de sus novelas, que pasaría a formar parte del canon de la literatura escrita durante la dictadura, algunos años después: *Los pichiciegos*.

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 115.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>39</sup> Cfr. Fogwill, *Los libros de la guerra*, op. cit., pp. 68-82.

El texto, publicado en 1983, no responde por completo ni al modelo “realista” ni al modernismo propio de las vanguardias vigentes por esos años o la “seriedad” con la que se leyó el tema en la literatura<sup>40</sup>. De ahí las dificultades de la crítica para ubicarlo junto a textos como el de Piglia o Saer. Como se sabe, la novela, escrita “de un tirón” –según su autor–, en los últimos días de la guerra, reúne todo lo que se decía y contaba sobre Malvinas: desde los comunicados oficiales amplificadas por la prensa hasta los rumores y las cosas que “no se podían decir” abiertamente pero que siguieron escuchándose pese a todo. “Pretendía ser un trabajo hacia el habla argentina. Pero no sé si lo logró. Ya en esa época para mí la nación no era más que la lengua”, dice Fogwill en una entrevista<sup>41</sup>. En el texto se habla del frío, la falta de equipos, el maltrato de los oficiales, de los estaqueados, la tortura y también los asesinatos; incluso se mencionan los vuelos de la muerte, lejos del campo de batallas. Todo ese material aparece como testimonio de un sobreviviente, un “pichi”, que reproduce los diálogos con sus compañeros de cueva muertos en las islas. La historia se presenta como transcripción de la escucha de esas voces en notas y grabaciones que, más adelante, van a formar parte de un libro. Quien transcribe se interroga constantemente por el saber que se puede derivar del testimonio, pero no saca ninguna conclusión. Sólo anota lo que le cuentan.

Volviendo sobre las preocupaciones que citábamos arriba, en una entrevista, realizada por Graciela Speranza, diez años después de la aparición del libro, dice Fogwill:

Quando llegaron los primeros ex combatientes de Malvinas a la Argentina, ese libro ya estaba circulando por todo San Pablo entre los exiliados. En la novela hay un discurso de un inglés y un discurso de un soldado argentino que dicen prácticamente lo mismo. Ese discurso es el discurso alfonsinista. Yo entendía que esa tendencia popular que se estaba armando a partir de lo que se inventó como una derrota popular contra la dictadura no era una derrota, sino un decreto del Departamento de Estado. Yo quería que todo eso estuviera articulado en la novela. Estaba loco: creí que se podía publicar. Pero todos me pusieron alguna u otra condición de índole ideológica.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> María Teresa Gramuglio (“Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, Punto de vista 74, diciembre 2002, p.11) afirma que esta novela, junto con *Las islas* de Carlos Gamerro (Buenos Aires, Simurg, 1998) y *La calle de las Escuelas N° 13* de Martín Prieto (Buenos Aires, Perfil 1999), son de los pocos textos que recurren a la picaresca, la farsa o el grotesco para narrar la dictadura.

<sup>41</sup> Tomado de Valle, A. J., “Rodolfo Fogwill en Rolling Stone”, *Rolling Stone*, junio de 2007. Disponible en: <http://www.rollingstone.com.ar/1297376>

<sup>42</sup> Speranza, G., *Primera persona*, Buenos Aires, Norma, 1995, p. 44-45.



Fogwill llama la atención sobre uno de los procedimientos fundamentales de la novela: el discurso referido. No sólo por la escena testimonial que se reconstruye como condición del relato, sino del terreno más amplio de los discursos que circulaban cuando fue escrito.

Si revisamos el texto, efectivamente encontramos dos discursos, en la primera y la segunda parte, aunque se trata de jefes, no de soldados. El primero es de un oficial inglés que, traducción mediante, dice:

que ni ellos –él y el Turco– ni él –el oficial– tenían la culpa de esa guerra. Que ellos eran patriotas, que debían volver pronto a la Argentina, porque la Argentina necesitaba “prosperar” porque “era un gran país”. “Prosperar” decía el traductor, y “ocuparse de prosperar” era mucho mejor que hacer guerras contra países más fuertes.<sup>43</sup>

En el segundo, un coronel habla a los combatientes, de vuelta en el territorio continental, cuando ya ha terminado la guerra:

Y el tipo hablaba. Qué éramos como el ejército de San Martín. “Heroicos”, repetía. Que la batalla terminaba, que ahora se iba a ganar la guerra por otros medios, porque la guerra tenía otros medios: “La diplomacia, la contemporización”, decía, y que nosotros íbamos a volver a los arados y a las fábricas (imaginate vos las ganas de arar y fabricar que traían los negros), y ahora, luchando nos habíamos ganado el derecho a elegir, a votar, porque íbamos a votar (imaginate las ganas de ir a votar y elegir entre alguno de esos hijos de puta que estaban en los ministerios con calefacción mientras abajo los negros se cagaban de frío) y que íbamos a participar de la riqueza del país, porque ahora se iba a compartir, o a “repartir”, dijo, y que ése era otro derecho que los soldados se ganaron en la guerra...<sup>44</sup>

Ambos discursos, en indirecto, no sólo marcan una distancia sobre las responsabilidades y establecen una serie de énfasis sobre lo que se dice y tiene que ser escuchado, sino que señalan el modo en que un enunciado se calcula como parte de una trama que intenta producir un efecto pacificador, de orden y conciliación.

*Los pichiciegos* es otra de las novelas que se escriben a *destiempo* o contra las temporalidades establecidas –los “contratiempos”, podríamos decir también–, desestabilizando el relato oficial desde la singularidad del testimonio en la literatura, puntuando las discusiones que vendrán algunos años después, pero que ya se muestran, sin embargo, latentes en los conflictos del lenguaje y la narración que guiaron los debates ideológicos en el período

<sup>43</sup> Fogwill, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Interzona, 2006, p. 39.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 133.

“transicional”. En los discursos citados por la novela se muestra la trama que sustituye las preocupaciones políticas por las económicas y el encausamiento de las voces disidentes dentro de las nuevas formas de representación. La novela lee como planificación lo que se presentó como el desarrollo “natural” de los debates. En la medida en que esa singularidad es efecto de la trama narrativa, el discurso referido pone en escena la relación entre lenguaje y acción, saber y responsabilidad, e ilumina una crisis colectiva cuya continuidad en democracia se puso a la vista desde mediados de los noventa y constituyó parte del material literario clave a comienzos de dos mil.

### **De 1995 a 2002**

En el tercer trazado del mapa de la primera parte indicamos los cambios producidos sobre los lineamientos del estudio crítico de las novelas de y sobre los años setenta y la dictadura a partir de mediados de los noventa. Como dijimos, estos cambios coinciden con una transformación en los modos de narrar que prevalecieron en el período anterior, marcados principalmente por la escena enunciativa dispuesta por el Juicio a la Juntas y el Informe de la CONDEP. De esta manera, la narrativa sobre la dictadura que se empieza a escribir a mediados de los noventa resitúa las condiciones enunciativas de la impunidad abierta por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, y profundizadas por los indultos presidenciales de 1989 y 1990. Según los argumentos más extendidos, a diferencia de las novelas escritas hasta 1987, estos textos abrieron la posibilidad de narrar refiriendo por completo y de modo “directo”, es decir, sin elipsis, alegorías ni alusiones, las acciones y situaciones más atroces perpetradas durante la dictadura. Crearon además un nuevo punto de vista narrativo: el que producen las hablas “privadas” de los torturadores, asesinos y apropiadores en la rutina de los centros clandestinos, las miserias cotidianas de los cuarteles, la sórdida sociabilidad militar, las escenas de la vida familiar durante la dictadura o la continuidad del accionar de las fuerzas represivas, años después, como “mano de obra desocupada”; y la indagación de las formas y grados de contigüidad de aquellas voces con la de sus cómplices, los colaboradores directos o aquellos que

consintieron, callaron o prefirieron olvidar, junto con los problemas de orden moral o ético que trae aparejada la escritura de esas hablas, voces o posiciones<sup>45</sup>.

Como vimos, la narración de la persecución, el secuestro, la tortura, la desaparición y la muerte, de manera cruda, sin medias tintas, no es exclusividad de las novelas escritas diez o doce años después de la recuperación de la democracia. Tampoco el uso de las voces de los asesinos y sus cómplices. Por el contrario, como analizamos en la sección anterior, estos procedimientos estaban ya presentes como problema en los textos escritos antes de 1984. No pretendemos con esto cuestionar el orden cronológico propuesto. Los intentos por fijar un canon que permita redefinir el carácter abiertamente político de las narraciones literarias tras el fin de la dictadura avalan estas lecturas. No importa “quién lo hizo primero”, sino qué estatuto tienen estas discusiones en las diferentes condiciones históricas y políticas en que son propuestas. En todo caso, nos interesa subrayar estos momentos en que los argumentos sobre la periodización de la serie literaria simplemente parecen copiar las divisiones históricas, si se aborda la relación entre literatura e historia desde el punto de vista de los modos de representación o mimesis literaria, en lugar de analizar las transformaciones que produce la incorporación y reelaboración de esos materiales en la literatura, como un problema de los juicios de la crítica.

Al alinear estos comentarios con el eje de debates que propusimos en la primera parte, podemos retomar las polémicas sobre la memoria y el testimonio en la literatura argentina, poniendo en primer plano los dilemas éticos y las decisiones políticas que producen las teorías y juicios de la crítica, en tanto modos de saber y acción, cuando se enfrentan a las narraciones de la legalidad sobre los años setenta y la dictadura. De esta manera, la crítica literaria de los últimos treinta años permitiría especificar los conflictos en el lenguaje y la narración como configuración de tramas, escenas, situaciones y temporalidades de relatos y acciones sobre el pasado reciente. Desde ya, este pasaje de la lógica de la representación a la de las políticas de la

---

<sup>45</sup> Dalmaroni, M., “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”, en *La palabra justa*, Santiago de Chile, Melusina, 2004, pp. 158-170. Véase también al respecto la lectura de Gamarro (“Tiempo de la memoria”, *Radar libros, Página/12*, 11 de abril de 2010) y Gramuglio (op. cit., p. 13) sobre este grupo de novelas. Dalmaroni y Gramuglio indagan este aspecto “moral” de a quién se le da la palabra en la literatura cuando narra hechos históricos traumáticos como los que sucedieron durante la última dictadura.

narración, interpela los límites institucionales del estudio de la literatura, es decir, su propia legalidad, en la medida que opone las nociones basadas en la estabilidad y la previsibilidad de los protocolos de investigación académica a los conflictos que los ligan con la lucha por el sentido y la articulación de las crisis de cambio histórico, en términos de hegemonía<sup>46</sup>.

Ahora bien, si el estudio crítico de las narraciones literarias no se detiene exclusivamente en el problema de la “realidad” o la construcción de una verdad sobre el pasado y, en cambio, analiza la configuración de la legalidad como ficción regulativa, podemos ver cómo las novelas de mediados de la década del noventa y comienzos de dos mil producen un desplazamiento de la figura protagónica del escritor como historiador al lenguaje como material de la literatura.

Como sostiene Zubieta, las condiciones políticas, veinte años después del fin de la dictadura, unen historia y experiencia en el recuerdo del *shock*, para volver la mirada a la literatura y analizar el modo de hablar de los asesinos, los cuerpos torturados, los/as desaparecidos/as, los territorios y espacios del encierro, el exilio o la protesta, de las víctimas, del recuerdo, del olvido. En definitiva, cómo narrar acontecimientos que llevan al límite las categorías del juicio y la reflexión ética<sup>47</sup>. Por eso la literatura escrita desde mediados de los noventa, dice Zubieta, apela al secreto como cifra de su modo de narrar, y es colocado así en conjunción con un presente en el que “*Ya se decía*”, en el que parecía haberse dicho y escuchado todo.

Leyendo *Villa* de Gusman, Panesi cuestiona los planteos críticos sobre la llamada “literatura del Proceso”, en un artículo escrito para la compilación de Ana María Barrenechea publicada bajo el título *Archivos de la memoria*<sup>48</sup>. En la franja histórica que va de 1976 a 1983, afirma, más que héroes, hombres o relaciones subjetivas, lo que hay que narrar son dispositivos, sistemas, planes, operaciones, “máquinas”. Empieza contrastando la exclusión, la anulación y el encierro carcelario en *El beso de la mujer araña* de Puig. El texto se conecta con una fase temprana y hasta cierto punto “legal” de la represión del Estado, a diferencia de la novela de

<sup>46</sup> Véase al respecto las propuestas de los trabajos de Silvia Delfino y Fabricio Forastelli en el mapa crítico de la primera parte.

<sup>47</sup> Zubieta, A. M., “La tela de Penélope”, en *De memoria*, op. cit., p. 189.

<sup>48</sup> PANESI, J., “Villa, el médico de la memoria”, en *Archivos de la memoria*, Ana María Barrenechea (comp.), Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

Gusmán, donde la ley ya está “mezclada, cobija los pliegues de ilegalidad que ella misma traza y que simultáneamente la afirman y la burlan en secreto”<sup>49</sup>. La narración de la ley en Puig (masculina, paterna, represora) no tiene huecos ni mixturas, sólo transgresores que pueden pactar con sus agentes sin conmovérsela (“en la cárcel todo es ley”). Por eso Valentín y Molina alcanzan el estatus de héroes. “Habría otro modo de concebir el aparato jurídico y su mixtura con la política, con el aparato militar, o con la burocracia. Consistiría en decir: la ley constitutivamente vive de sus propias contaminaciones, vive y muere contaminándose.” Como en *Villa*.

Publicada en 1995, la novela de Gusmán resitúa el problema enunciativo de la creación de la voz o el punto de vista narrativo de un médico que cuenta cómo *se ve llevado a* colaborar con el aparato de la Triple A en el Ministerio de Bienestar Social durante los años previos al golpe del 76. Según Panesi, el rasgo determinante que define al protagonista (y narrador) de la novela es el miedo ante la inseguridad de no saber cumplir una orden, que impone la percepción de una máquina de exterminio cuando muestra el azar calculado y medido dentro de su carácter sistemático. Con el personaje Villa, se construye una perspectiva narrativa para leer la “servidumbre tranquilizadora” de la obediencia<sup>50</sup>. De esta manera, la novela permite ver en lo imprevisible o la falta de control de los efectos de esa maquinaria, una de las formas productivas de la legalidad que ordena el lenguaje. “[A]quello que cierta narrativa y también cierta crítica quieren hacer inteligible a través del relato, son *procesos* cuya comprensión exige volver a pensar el estatuto de la subjetividad, su formación, su juego, y también o correlativamente, volver a narrar el juego histórico de las instituciones en relación con los sujetos.”<sup>51</sup> La pregunta que habría que hacerse sobre el texto de Gusmán, sigue Panesi, es cómo se desliza el mundo novelístico hacia esos otros mundos históricos generados por la máquina burocrática, estatal o política. De esta manera la pregunta sobre la relación entre literatura e historia no se plantea en términos de representación sino de “encuentro”: qué cede, qué toma y qué transforma la literatura de los sedimentos culturales en el lenguaje que son su material.

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pp. 13-14.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, pp. 17 y 21.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 14.

La novela produce una inflexión en la obra de Gusmán, cuya narrativa había estado marcada desde los setenta por una distancia con el referente, pero a su vez por una preocupación por el habla popular, como es el caso de *El frasquito*. En *Villa* parece subsumirse esa distancia en la escritura –que se alejaba y ponía en crisis tanto la referencialidad como la linealidad de la narración–, en una perspectiva que reflexiona sobre la dimensión ética de los actos verbales y la narración, estableciendo otro tipo de distancia, que podríamos ubicar en el nivel de la enunciación, con el derrotero de su personaje. En una entrevista hecha unos años después de la publicación de la novela, dice Gusmán:

Nosotros nos encontramos con problemas hasta fines del Proceso, por el año 83. Hasta ese entonces, cada uno escribía como podía, entre líneas, con alegorías o como Soriano dentro del género. Al abrirse el proceso democrático, uno se encuentra con otros problemas: cómo contar la historia política sin caer en una especie de crónica puntual.<sup>52</sup>

Seis o siete años después de la publicación de *Villa*, con el recuerdo todavía vivo de la crisis de diciembre de 2001, algunas novelas volverían a indagar la línea abierta por el texto de Gusmán, explorando los contenidos propuestos en esa perspectiva, para indicar nuevas condiciones de enunciación de la responsabilidad colectiva en la narración de la violencia económica y la represión política de un pasado que no deja de interpelar al presente. De la voz “neutra” y “amoral” del narrador-personaje de *Dos veces junio* (un conscripto implicado en el genocidio), y la multitud silenciosa que deambula sin rumbo a la salida de un partido del campeonato mundial de fútbol del '78, en el texto de Martín Kohan<sup>53</sup>, a la multiplicación *a escala* que reconstruye las hablas que componen el relato de la complicidad en *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro<sup>54</sup>, estas narraciones vuelven a desandar la trama de la obediencia, la complicidad y la participación civil con la reelaboración de los discursos que justificaron e hicieron posibles los crímenes de la dictadura y su impunidad.

En la novela de Kohan, la voz narrativa establece una filiación explícita con *Villa* (que se cita desde el epígrafe). Pero, según la lectura de Dalmaroni, el marco de contención que se

<sup>52</sup> Tomado de “El hombre de los gansos”, entrevista a Luis Gusmán hecha por Jorge Panesi, *Los Inrockuptibles*, 27, octubre de 1998, p. 32.

<sup>53</sup> Kohan, M., *Dos veces junio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002. Kohan da continuidad a la indagación de las voces y tonos de ese pasado en *Ciencias morales*, Buenos Aires, Anagrama, 2007.

<sup>54</sup> Gamerro, C., *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma, 2002.

monta para evitar volverla “inaudible”, no se encuentra tanto en el lugar “despreciable” que ocupa el sujeto dentro de la trama como en una “figuración del horror *artísticamente controlada*” por la voluntad constructiva de la escritura<sup>55</sup>. Gramuglio reconoce también esta “organización férrea de la sintaxis narrativa, articulada por segmentos rigurosamente numerados”<sup>56</sup>. Por su parte, *El secreto y la voces*, pone en escena las voces y palabras que articulan el olvido, la ignorancia o su fingimiento, la colaboración lisa y llana o su justificación directa, y en general la participación, con más o menos dudas o reparos, de todo un pueblo en el asesinato y desaparición de un personaje. Con la escucha del chisme, el rumor, la confesión y el murmullo, la novela muestra el armado de un *secreto a voces*, que yace en el fondo de la laguna de ese pueblo chico, llamado “Malihuel”, cuyo olor rancio interpela a toda a la comunidad. La aparente calma, perturbada por el visitante, que en realidad vuelve a su pueblo natal para desenterrar el secreto del asesinato de su padre no reconocido, que fue un militante político, no tiene aquí la forma tranquilizadora de la pluralidad o la “polifonía” tanto como el tono monocorde en el que descansa la conciliación.

Ante las puertas del nuevo milenio, novelas como las de Kohan y Gamberro, resituando las discusiones del período anterior, nos colocan en un lugar desde donde volver a interrogar la relación entre memoria y testimonio en las narraciones de la legalidad, a partir de los modos de citar, repetir o incluir enunciados en la narración; no sólo los discursos oficiales, sino todo lo que se dijo y se contó. Se empieza a componer así la escena de la escucha que organiza nuestra lectura de la narrativa actual –como veremos enseguida–, aunque todavía persisten elementos de la etapa anterior que la nueva literatura dejará atrás, como las prevenciones formales sobre la moral de la narración en *Dos veces junio* o la figura fuerte de un personaje escritor en *El secreto y las voces*.

Otra parte de la literatura escrita durante estos años, vuelve también sobre el período anterior, pero en un sentido completamente distinto. No como actualización que adelanta lo que vendrá sino como una especie de “retardo” o atraso en el estado de la cuestión de las lecturas

---

<sup>55</sup> Dalmaroni, “La moral de la historia”, op. cit., p. 164.

<sup>56</sup> Gramuglio, op. cit., p. 13.

críticas (y políticas). Nos referimos a novelas como *El terrorista*, *El perseguido* y *La vida por Perón* de Daniel Guebel<sup>57</sup>. Las tres se dedican a hurgar entre los discursos de y sobre la década del setenta y la dictadura, asignando a la literatura la tarea de socavar las bases sobre las que se habría levantado el monolítico edificio de los discursos políticos del pasado, a través de un estilo “liviano” que actúa en función del humor o la farsa. Como el mismo Guebel dice: “tematizan una zona de investigación literaria que tiene que ver con la puesta en escena de un ideal que termina en catástrofe. Como si una zona de mi literatura leyera en clave moral el intento utopista desatinado de los ‘70”<sup>58</sup>. Sylvia Saítta ratifica la postura del escritor: “A través del humor, Guebel quiebra el automatismo de la retórica de las organizaciones armadas peronistas de los años setenta para narrar una tragedia: la tragedia en que las formas del decir – ‘Perón o muerte’, ‘La vida por Perón’– se convirtieron en formas del morir.”<sup>59</sup> Sobre la última de estas novelas, afirma que interviene en ese entramado discursivo corroyendo algunos de “los mitos fundacionales de la lucha revolucionaria peronista”. Justamente la novela –como no se le escapa a Saítta– se compone citando la farsa fúnebre del peronismo que escribe Borges en “El simulacro” –que veremos en el próximo capítulo.

Para definir mejor esta modalidad narrativa –que queda fuera de los límites de nuestro corpus de análisis–, puede leerse una breve nota sobre los orígenes de *El terrorista*, donde Guebel reafirma la posición que sus textos pretenden articular, para otorgarle incluso un lugar decisivo en su autobiografía literaria:

A principios de los 60 empecé a preguntarme cómo haría para convertirme en un revolucionario yo mismo. A los ocho –después de un breve entusiasmo golpista, alentado por *Tía Vicenta* y *Primera Plana*– me tracé un plan: para derrocar a Onganía tenía que formarme. Entre los diez y los doce leería todo Lenin; de doce a catorce digeriría a Marx. Hasta los dieciocho haría mi experiencia como militante político y a partir de entonces lideraría la Revolución Mundial Triunfante. Por supuesto, fracasé como un miserable. Nunca pude siquiera atravesar *Materialismo y empirocriticismo* (Vladimir Ilich Ulianov, *Obras Completas*, Editorial Cartago).

Pensarme como inepto para una Gran Causa me volvió objetable ante mí mismo, pero me salvó de creer a ciegas en los imperativos categóricos de la década del 70 y me dejó muy atento a sus retóricas. Escuché los discursos. En todos los terrenos, las formas del

<sup>57</sup> Guebel, D., *El terrorista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998; *El perseguido*, Buenos Aires, Norma, 2001; *La vida por Perón*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

<sup>58</sup> Entrevista hecha por Patricio Zunini en el marco del ciclo “Martes de Eterna Cadencia”, el 16 de junio de 2009. Disponible en: <http://blog.etermacadencia.com.ar/?p=2324>

<sup>59</sup> Saítta, S., “Política, humor y disparate”, *La Nación*, 26 de septiembre de 2004.



decir llevaron a formas del morir que en este país no han cesado de hablar en lenguas todo este tiempo.<sup>60</sup>

Los dichos de Guebel recuerdan las provocaciones de Asís cuando otorgan un finalidad (aunque más no sea “una finalidad sin fin”) a la literatura. Queda abierta la pregunta sobre los modos en que esa ironía, al unir la figura del autor con una suerte de personaje quijotesco, por un lado menciona algún tipo de verdad del mundo y por otro moraliza, desde el sentido común, las discusiones de la década del 70. Algo inaceptable para Asís que, a fuerza de distancia y sarcasmo, estaría más cerca de Lamborghini y, quizás, hasta de Borges.

Por esta relación entre figuración autoral y modalidad narrativa, los textos de Guebel no pertenecerían a nuestro corpus. Sin embargo, resulta interesante mencionarlos porque, al superponerse con algunas de las discusiones que indaga nuestra tesis, muestran una temporalidad propia de los materiales cuando son usados como figuración explícita de autoría. Es en este sentido que las cuestiones que propone, desde ese rol auto adjudicado en la serie literaria, implican un “anacronismo deliberado” no porque estén saldadas en las políticas narrativas sino porque implican reinstalar los debates de la década del ochenta tanto en la crítica como en la historia de las luchas políticas, hacia fines de los noventa. Quedan entonces, por lo menos para el modo de lectura de nuestra tesis, como una recuperación de los restos de un debate de la década anterior.<sup>61</sup>

Esta sección termina, como la anterior, con Fogwill. En este caso con dos novelas que – como pasó en su momento con *Los pichicegos*– no entraron en el canon de análisis de las novelas de los años setenta y la dictadura, a pesar de reunir las principales características señaladas en los textos del período que va de 1995 a 2002. Nos referimos a *En otro orden de cosas* y *La experiencia sensible*, ambas publicadas en el año 2001.

---

<sup>60</sup> Guebel, D., “Un extraño destino”, *Revista Ñ*, 27 de septiembre de 1998.

<sup>61</sup> Por motivos concurrentes, dejamos fuera del corpus a *El pasado* (Barcelona, Anagrama, 2003), *Historia del llanto* (Barcelona, Anagrama, 2007) y, la más reciente, *Historia del pelo* (Barcelona, Anagrama, 2010), de Alan Pauls, donde la distancia respecto de las políticas del testimonio y la memoria del pasado no apela, en este caso, a la farsa tanto como a un tipo de escritura de la intimidad que se repliega en el estilo. Como veremos, sobre todo al final de este capítulo y en el último, este tipo de escritura difiere del modo en que planteamos las discusiones sobre las formas en que los sujetos cuentan su relación con la ley en primera persona.

Las dos novelas de Fogwill rastrean en los tonos y registros de las hablas, los enunciados que componen un discurso *de época*, desde el punto de vista de su posibilidad de reconocimiento en el presente. Acortan, por ende, la distancia que separa treinta años de historia como efecto de la trama narrativa que liga las décadas del setenta y los años noventa en sus materiales y procedimientos: la “seguridad nacional”, el rol de los servicios de inteligencia y las fuerzas de seguridad, el desguace de la estructura del Estado, los negociados con empresas privadas, las vacaciones en Estados Unidos y los encantos del mundo capitalista, junto a su cara, menos visible, de pobreza y disciplinamiento. La transformación del lugar de la mirada o la perspectiva que pone en evidencia la construcción de este punto de vista, se puede encontrar, dos años antes, en *Vivir afuera* –sobre la que nos detendremos recién en el tercer capítulo. En esa novela es donde de manera más evidente el pasado se pierde en las hablas de los noventa como memoria de un recuerdo borroso y a punto de desaparecer, pero cuyo paso ha dejado huellas, trazos o surcos en su trayecto por el lenguaje hasta el presente.

Sarlo coloca *La experiencia sensible* dentro de la serie anterior de las “novelas de la dictadura”, junto con *Los pichiciegos*, a partir de lo que entiende como un realismo “no como estilo, sino como tipo de narración”, que propone “un desfasaje/desacuerdo inevitable entre lo narrado y su referencia”. Lee en la novela un “acto reconstructivo” del pasado reciente, donde Fogwill “encuentra claves significativas de uno de los períodos más degradados de la sociedad argentina, cuando, quierase o no, se instalan los estilos de vida que hoy se atribuyen a la ‘nueva burguesía’ ávida y vulgar”<sup>62</sup>. En un sentido similar, Speranza coloca la novela de Fogwill en “la mejor tradición” del realismo. “Como un módico homenaje a la novela del siglo diecinueve, anticipa el futuro de sus personajes en las últimas páginas, más perturbador y difuso a comienzos del siglo veintiuno”, ganando “en verdad y densidad”<sup>63</sup>. El propio Fogwill sugiere este vínculo, desde el título y la primera página, polemizando con las escrituras *al uso*:

*Sucedió a fines de los setenta. Por entonces narrarlo era uno de los proyectos con menor sentido entre tantos que se podían concebir. El mundo y la ciudad donde todo*

<sup>62</sup> Sarlo, B., “Fogwill, la experiencia sensible”, en *Punto de vista*, 71, diciembre de 2001, p. 27.

<sup>63</sup> Speranza, G., “Las máquinas del azar y las recetas del oficio”, *Revista Ñ*, 29 de julio de 2001. Véase sobre estos textos de Fogwill, también de la autora: “Magias parciales del realismo”, *Milpalabras*, 1, 2001.

*ocurrió estaban saturados de historias. Cualquiera de ellas era más atractiva y prometía mejores resultados: más fáciles de narrar unas, otras más seductoras para la crítica y, en general, todas más ajustadas a lo debido. Nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo, cada cual esperaba su turno para manifestar un refinado desprecio por la realidad y el tiempo de crear parecía demasiado valioso para perderlo preguntándose si ostentar tales ánimos de moda no sería también un testimonio de la realidad.*<sup>64</sup>

Superponiendo discusiones y temporalidades de la literatura y la crítica, mezcla y confunde los argumentos para deshacer *de un plumazo* las clasificaciones que indaga, no sin ironía, como un ejercicio narrativo.

Por su parte, González se refiere a *La experiencia sensible* como una novela de terror. Pero de un terror al que sólo le basta que los objetos estén quietos, desconectados brevemente de su función. De esta manera, dice, introduce “el sentido de amenaza radicado en los objetos, que al cabo son la forma final de toda experiencia sensible”, no en el sentido de la novela objetivista, sino más bien narrando el “fondo de terror” que, dice González, habita toda exploración de la memoria<sup>65</sup>. En este sentido, sostiene, Fogwill es un “historicista”. Sin los nombres de la historia, ya que reduce todo a un esqueleto en el que, sin embargo, los nombres de una memoria no dejan de palpar.

De modo que *La experiencia sensible* es una novela sobre cómo actúa en la experiencia (y cómo la moldea) un cúmulo de palabras que nunca aciertan con su objeto y que se convierten en pobres dichos que apenas pueden ser capturados por la experiencia de la novela. De ahí su aire desolador y su vocación de examinar las superficies cotidianas con un demoledor ejercicio de descubrimiento de la moral oscura de las relaciones.<sup>66</sup>

Quisiéramos leer los textos de Fogwill no tanto por su inclusión en la historia estética, su aporte a los debates teóricos o su capacidad de develar el sentido de las relaciones sociales, como por el tipo de movimiento que produce su incorporación en la serie que fue leída para discutir la relación entre literatura e historia, como parte de la narración del testimonio y la memoria del pasado reciente. Sobre todo porque estas dos novelas –que parecen escritas en *tandem*, para ser leídas juntas– retoman de manera explícita la discusión sobre la representación

---

<sup>64</sup> Fogwill, *La experiencia sensible*, Barcelona, Mondadori, 2001, p. 7. Tipografía así en el original.

<sup>65</sup> González, H., “Horror y azar”, *El Ojo Mocho*, 16, verano 2001/2002.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, s/d.

de la realidad y la historia como problema tanto de la narración literaria como de las tramas culturales y políticas en las que se ven involucradas.

Vamos a centrarnos en la menos leída de las dos: *En otro orden de cosas*. Como *La experiencia sensible*, empieza con un comentario que enmarca la “crónica” de los hechos o acontecimientos narrados. En este caso, la discusión no es sobre el realismo, sino sobre la novela histórica, otro género en boga hacia fines de los noventa:

*Como si hubiese pocas historias, justo cuando llega el momento de callar, viene a agregarse otra.*

*Eso es lo bueno de las historias: su capacidad de multiplicarse, reproducirse y provocar nuevas, mientras la Historia se empeña en todo lo contrario.*

*Ahora recomiendan escribir novelas históricas: es un género. Habría que dominarlo. Debe tener sus propias reglas y requisitos que con toda probabilidad pocos podrán satisfacer.*

*En su origen, En otro orden de cosas respondía a otro plan. Ni siquiera pretendía ser una novela. Habría que desalentar cualquier intento de clasificarla, para que la crítica no dilapide un tiempo que merece mejores destinos.<sup>67</sup>*

Desde el título, propone un modo distinto de abordar el problema de la representación de la historia, interviniendo su cronología a partir de su carácter de argumento o trama<sup>68</sup>. La clave de lectura de los textos de Fogwill escritos por estos años, está poco más adelante: “*todo llega a los hombres dispuesto bajo la forma de un relato o puesto al servicio de un relato mayor*”.

*En otro orden de cosas* es el recorrido, durante doce años, de una “penosa biografía”, construida por una mezcla arbitraria de la autobiografía del autor, de otras que conoció y del propio personaje<sup>69</sup>. Cuenta la historia de vida de este sujeto –podríamos decir: “una persona cualquiera”–, que pasa de hacer tareas menores de inteligencia para una organización política clandestina, a operario en las demoliciones de la autopista, desde donde “hace carrera”, en un rápido ascenso hasta llegar a gerente de una importante corporación, vinculada con los negocios del gobierno de facto, a la que llaman “la torre”. Estos relatos, entrampados en los discursos que atraviesan una década, son los materiales que la novela reordena o reacomoda, superponiendo

<sup>67</sup> Fogwill, *En otro orden de cosas*, Barcelona, Mondadori, 2001, p. 9. Tipografía así en el original.

<sup>68</sup> De hecho, la expresión “En otro orden de cosas” es una frase hecha que señala un cambio en el punto de vista, el marco y los argumentos desde los que se está planteando un debate, y es equivalente a “Cambiando de tema...” o “Por otro lado...”

<sup>69</sup> *Ibíd.*, pp. 9-10.

su propio régimen constructivo al modo en que aparece organizada como argumento la historia en la narración.

Para que no queden dudas de esta superposición, los capítulos aparecen numerados en orden cronológico de 1971 a 1982, sin referencias directas a los acontecimientos históricos (ni siquiera a los más significativos como el golpe del '76), que podemos leer apenas como indicios en los discursos que sugiere o *deja oír* la narración. Estos discursos son los que, en definitiva, enredan a los personajes dentro de ese orden y empujan sus acciones como parte de los motivos de la trama. El relato se pliega sobre una escena de escritura del protagonista, que escribe con birome sobre un anotador, el relato de su vida, en tercera persona, como si fuera el pasado de otro. “Tachar, intercalar, repetir lo sabido y subrayarlo temiendo que pronto se perderá, es como el ejercicio de recontar aquellos días que se aplastan contra el vidrio plano de la memoria”<sup>70</sup>. El recuerdo de frases, palabras y ritmos se acumulan en la página, contra el fondo ruidoso o los sonidos cambiantes de una década, desde la vibración y el retumbar, “al ritmo de la revolución”, del '73, al pulso “unísono” en que se ahoga y apaga dentro del orden impuesto en 1978<sup>71</sup>.

El primer capítulo de la novela empieza con una frase en indirecto (“Debió oír, ella...”), que además es una cita, cuyo “tema” nos coloca en el núcleo de la discusión que propusimos al principio: “Se puede decir una mentira, decía Perón, pero no se puede hacer una mentira.”<sup>72</sup> En torno de esa frase, de dudosa autoría, dicha con una voz impostada, que producía una “efecto de falsedad”, discuten el protagonista y una mujer en las primeras páginas. En el medio de la escena se resaltan los sonidos de las voces, sus tonos, ecos e intensidades, el modo en que son tapadas por ruidos de objetos, se atenúan o amplifican por los cambios de posición de los personajes. Hacia el final de la escena, el protagonista quiere cortar la discusión: “Las mentiras

---

<sup>70</sup> *Ibíd.* p. 21.

<sup>71</sup> Cfr. *ibíd.*, pp. 39-41, 50, 95-96. En el primer momento, las manos, los brazos, latidos y pasos se suman y avanzan sobre el retumbar de los bombos, las bombas y el “Dun, dum” de las balas. En el segundo, el protagonista, ya separado de ese movimiento, ve desde su estudio el trazado de la autopista sobre la ciudad, con el ruido apagado tras el blindex de las ventanas, en un silencio que sólo es interrumpido por la melodía de la música funcional y el flujo del aire acondicionado. Desde la altura, contempla a los hombres y mujeres vestidos de oficina, que cruzan las avenidas hacia las bocas del subte y las playas de estacionamiento, casi siempre sin niños, y pocas veces agrupados de a dos o tres; sólo formas humanas comprimidas y silenciadas por la perspectiva, como dice el relato. Las compara con el tic-tac de relojes japoneses de cristal de cuarzo que, dice, estaban invadiendo el mercado local por esos años.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 11.

se dicen, sólo se pueden decir. Las cosas que se hacen son hechos y no son ni verdades ni mentiras”<sup>73</sup>. El enunciado nos devuelve al comienzo del texto, cuando justamente se plantea una diferencia entre *hacer* (la acción) y componer historias, y nos coloca en el centro de la discusión del libro, una discusión a la vez política y literaria. La literatura de alguna manera es la única *cosa hecha* que no es ni mentira ni verdad<sup>74</sup>.

La novela muestra las transformaciones del lenguaje en poco más de diez años, como un cambio de la lengua teórica y política de los sesenta y setenta (“revolución”, “compañeros”, “misiones”, “tareas”, “acciones”, “enemigos de clase”, “ser”, “existencia”, “conciencia de sí”, “doctrina”, “dialéctica”, “liberación”) al diccionario económico y la jerga tecnocrática que empieza a extenderse cerca de los ochenta (“emprendimiento”, “socios”, “inversores”, “ejecutivos”, “asignación”, “logística”, “nóminas”, “objetivos”, “*management*”, “mercado”, “inversiones”, “negocios”). Simultáneamente, se van armando los proyectos que atan el desarrollo político y económico del país a los dictados del capital internacional, como parece anticipar el informe europeo que los directivos le encargan leer y adaptar al protagonista. La carpeta, a la que llaman “Proyecto cultural”, establece que la cultura es un “insumo indispensable” para los negocios:

No era una industria que explotaba un mercado. Si nuestro negocio –decía “nuestro”– es hacer autopistas, centros comerciales y ciudades satélites, no explotamos mercados: los creamos de la nada. La nada es el mundo donde las ciudades y los centros comerciales brotan al azar y los vehículos todavía circulan gratis, como si las rutas y las calles no insumieran mano de obra, cemento y maquinarias. Lo que convierte a la nada en un mercado es un poder de decisión. Nuestra herramienta es el poder de decisión. Lo que dice el informe es que la compañía debe invertir en ese poder tanto como en la contratación de técnicos y mano de obra y en la dotación de maquinaria actualizada.<sup>75</sup>

Llama la atención sobre la cultura como fuerza organizadora que da cohesión a los materiales y dispone los cambios necesarios para la producción del nuevo orden legal que se avecina. Como le oyen citar a un miembro del Opus Dei en una reunión de directorio: “la diferencia entre la

---

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>74</sup> La frase que desata la discusión conecta a su vez con otras frases que resuenan en las propuestas del próximo capítulo en torno del decir, el hacer, la verdad y la realidad en la literatura y la política desde mediados de los cincuenta a los años setenta.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 149.

cultura y los sindicatos era que estos abusaban del orden para imponer el caos, mientras que el arte y los espectáculos usan el caos para producir orden”<sup>76</sup>. La literatura no queda exceptuada.

La “traducción” del proyecto cultural se condensa en dos eventos: el primero, en 1980, es un congreso titulado: “Campo cultural: desafíos de la nueva década”, que los europeos aprueban con algunas modificaciones (en lugar de encerrar a veinte intelectuales en un salón de Buenos Aires, proponen invitar a cincuenta, agregar diez figuras internacionales y reunirlos en Suiza). También cambian el título: “Políticas culturales para una década de cambios”. El segundo, en 1982, coincide con el momento en que los “expertos” empiezan a imaginar un calendario electoral que, como el norteamericano, facilitase una alternancia del poder civil entre dos partidos fuertes y una constelación de grupos representativos de las preferencias y necesidades de la “minorías”. En ese contexto, le piden al protagonista que organice un seminario o coloquio dedicado a la representación, como parte de la agenda del proyecto cultural de la empresa; “algo sobre la representación, la representatividad y lo representativo”, sugiere uno de los directivos. La pregunta parece ineludible: ¿está pensando en la representación en los signos, en el gobierno o en el teatro y en el cine? “De los tres, de todos a la vez, de lo que te parezca”<sup>77</sup>.

Se termina planificando un coloquio sobre la idea de representación en el arte, la ciencia y la vida social. Aunque el azar de las circunstancias frustra el plan (la fecha fijada para las reuniones coincidió con la semana de rendición en Malvinas). De todos modos, el texto de las exposiciones, enviadas previamente por los participantes, es reunido en un volumen especial.

[R]eleyendo los aportes de semiólogos, guionistas de cine, pintores, profesores de filosofía y expertos en derecho constitucional, venía a su memoria el comentario de un escritor que sostenía que, a la luz del auge de la calificación de “actores del sistema político”, la idea de representatividad adquiriría un entorno irónico: estaban llegando al momento en que se confundía el acto de representar a un representado y el acto, o juego, de representar representarlos.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 161.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 186.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 188. Previamente, se habla de la reiteración de la palabra “actores” en el informe europeo: nunca se nombra gente ni personas; siempre se refieren a actores, y si necesitan evitar la repetición de la palabra, usa “interlocutores”. “Como en el teatro o en el teléfono”, explica el protagonista. “El actor entra o sale de la escena según lo que ordena el libreto. Al interlocutor del teléfono, si no hay interés en oírlo... ¡plink! ¡Apretás el botón y desaparece!” (p. 155).

En el año 2001, en plena “crisis de representación”, Fogwill reconstruye las condiciones sobre las que se erigió la “transición” democrática y el lugar que les tocó ocupar a los “intelectuales” y escritores en ese proceso. Las reflexiones sobre la responsabilidad civil y la impunidad de los crímenes cometidos para garantizar la instauración del modelo neoliberal<sup>79</sup>, son las vigas y columnas que sostienen la estructura del relato, bajo la aparente insignificancia de la biografía que cuenta. Desde las ruinas del sistema democrático instaurado en diciembre de 1983, casi veinte años después, *En otro orden de cosas* remueve los escombros de las certezas sobre las que se levantó la legalidad o el “estado de derecho”, volviendo a narrar la historia como trama o argumento. Asimismo anticipa las palabras y voces donde vuelven a sonar, con otras intensidades y cadencia, los años setenta en la literatura escrita a comienzos de dos mil.

### Después de 2003

En la última parte de este capítulo vamos a considerar algunos textos de la nueva narrativa, que establecen un vínculo explícito con las discusiones sobre la narración del testimonio y la memoria de los años setenta y la dictadura. Como adelantamos en la primera parte, ponemos el umbral en 2003 porque es el año que se anulan las leyes de impunidad y se reabren las causas, generando nuevas condiciones de enunciación de la escena legal y política, en el sentido tanto de la producción de una nueva verdad jurídica como de la reivindicación de la memoria histórica de la militancia y las formas organizadas de resistencia y lucha popular antes de la dictadura<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> El informe de los europeos habla de la “convulsión exonerativa”, refiriéndose a una tendencia a producir catástrofes para ocultar pequeñas faltas. Cuando el protagonista consulta a los autores por este término, éstos explican: “ejecutaron en secreto a más de siete mil personas, multiplicaron la deuda externa, borraron del mapa a los partidos políticos excepto parte de los radicales acólitos, y no dan señales de tomar conciencia de que está terminando la primavera de la economía regulada sobre la base de la deuda financiera.” Cuando el protagonista pregunta qué de todo esto habría que exonerar no saben qué responder: “Le dijeron que no se les había ocurrido nada, justamente, porque la idea de exonerar, exoneraba a todos de todo, inclusive del deber de rendir cuentas de los motivos de la exoneración.” (Ibíd., pp. 135, 174-175).

<sup>80</sup> En la primera parte vimos con Delfino (“Teoría y crítica: transformaciones del orden y escenas de justicia”, Actas del Congreso Internacional “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007, p. 21) cómo se vinculan estos problemas con las transformaciones del orden que incluyen los dilemas de la crítica a partir de la conceptualización de lo literario como una configuración material históricamente concreta. En este sentido, si volvemos sobre la última parte de la sección anterior, es necesario considerar



En el análisis de los textos seleccionados para el corpus, estas condiciones tienen su correspondencia en un nuevo modo de incorporar y usar narrativamente los materiales testimoniales e históricos en la literatura, que produce un pasaje de la narración de los hechos vividos al relato de lo que fue contado y escuchado. Los vínculos que la literatura actual mantiene con los discursos sobre los años setenta y la dictadura son muy variados y complejos, e impactan de distinta forma sobre la producción narrativa. En esta sección nos limitamos a indagar las discusiones que venimos planteando sobre la relación entre narración, memoria y testimonio en los textos seleccionados como parte de la narrativa escrita en la última década. Veremos en los demás capítulos cómo se vinculan estos problemas con otras discusiones e interrogantes que surgen de la lectura crítica de las políticas narrativas de la legalidad en la llamada “nueva narrativa”.

Algunos de los nombres que más *suenan* cuando se intenta caracterizar esta nueva etapa de las narraciones del pasado en la literatura son los de Laura Alcoba y Félix Bruzzone<sup>81</sup>. Por tratarse de escritores jóvenes y con poca producción en su haber, su obra se encuentra todavía en una etapa que podríamos llamar de “revisión” (en reseñas, notas, entrevistas y ponencias), que todavía no ha dado paso a la sistematización de una lectura crítica en libros o revistas académicas. Las discusiones críticas sobre las novelas de y sobre los años setenta y la dictadura no han alcanzado aún esta narrativa más reciente. A lo sumo llegan a los títulos de autores de la generación anterior, como Kohan o Gamberro. Para terminar este capítulo nos detendremos en *La casa de los conejos* de Alcoba y *76* de Bruzzone, dos textos en los que analizaremos los cambios más recientes producidos en las narraciones de la legalidad, cuando se refieren a los relatos contados y escuchados sobre la historia argentina de los últimos treinta años, en relación con los años setenta y la dictadura.

---

el rol central que se reserva a la cultura, la estética y la enseñanza de la lengua y la literatura, como parte de la retórica neoconservadora que articula la defensa del libre mercado con el tradicionalismo cultural autoritario, a través de “expertos” que distancian, cada vez más, los circuitos de decisión y restringen la participación política.

<sup>81</sup> Cuando se amplían estas discusiones a la indagación del cine, junto a Alcoba y Bruzzone, aparecen también los nombres de Albertina Carri y Nicolás Prividera.

En *La casa de los conejos* se narra, desde la perspectiva de una niña de siete años, el tiempo que pasó clandestina en una casa de la ciudad de La Plata, junto a su madre y otros militantes montoneros en el año 1975<sup>82</sup>. El relato se va armando con recuerdos de palabras y fragmentos de conversaciones que la niña escucha decir y cree comprender, pero que la mayoría de las veces no entiende, o no está segura de entender, y simplemente repite.

El primer capítulo se abre con una frase escuchada: “Todo comenzó cuando mi madre me dijo: ‘Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y jardín. Como querías’.”<sup>83</sup> Poco más adelante:

Mi madre se decide finalmente a explicarme, a grandes rasgos, lo que pasa. Hemos tenido que dejar nuestro departamento, dice, porque desde ahora los Montoneros deberán esconderse. Es necesario, ciertas personas se han vuelto muy peligrosas: son los miembros de los comandos de las AAA, la *Alianza Anticomunista Argentina*, que “levantan” a los militantes como mis padres y los matan o los hacen desaparecer. Por eso debemos refugiarnos, escondernos, y también resistir. Mi madre me explica que eso se llama “pasar a la clandestinidad”. “Desde ahora viviremos en la clandestinidad.” Esto, exactamente, es lo que dice.<sup>84</sup>

El discurso referido designa las siglas, palabras y frases con que la narradora compone los recuerdos de su infancia, pasando del estilo directo al indirecto, señalando la imposibilidad de distinguir quién habla (¿la madre o la niña?), cuando las palabras como “resistir”, prescinden de las comillas. La elección del punto de vista narrativo es fundamental para resaltar el procedimiento que, cuando parece estar acercando, en realidad aleja la perspectiva de la narradora, que habla “desde la altura de la niña” que fue, como dice en las primeras páginas. “Yo escucho en silencio. Entiendo todo muy bien, pero no pienso más que en una cuestión: la escuela. Si vivimos escondidos, ¿cómo voy a hacer para ir a clase?” Esa separación marca también la distancia de la comprensión de la niña que, como dice y se reprocha en varias oportunidades, no siente estar “a la altura” de las circunstancias. Esa distancia no aparece

<sup>82</sup> Se trata de la casa de Daniel Mariani y Diana Teruggi, donde funcionaba la imprenta de *Evita Montonera*, camuflada tras una doble pared, en un galpón donde se fabricaba escabeche de conejo. La casa fue atacada por las fuerzas conjuntas el 24 de noviembre de 1976, en el operativo que se conoció como “La masacre de la calle 30”. Todos/as los/as ocupantes de la casa fueron asesinados/as y sus cuerpos desaparecidos. Se sustrajo además a una beba de tres meses (Clara Anahí), hija de Diana y Daniel, que sigue buscado su abuela Chicha Mariani. Ya hubo condenas por uno de estos hechos y se sigue juzgando el resto en los tribunales platenses. La casa es hoy un sitio de memoria.

<sup>83</sup> Alcoba, L., *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2008, p. 13. La primera edición fue publicada en francés, por el sello Gallimard, el año anterior.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, pp. 14-15.

señalada sólo en las palabras sino por las situaciones en que se ve envuelta la protagonista; los “errores” o imprudencias que comete o simplemente la inocencia de sus juegos, que son interrumpidos por los discursos de los adultos, produciendo choques, vacíos o silencios que marcan los conflictos del relato<sup>85</sup>.

La voz de la niña aparece atravesada por el discurso de las personas adultas de su entorno, donde se hacen evidentes los rastros de conversaciones anteriores, fuertemente marcadas por consignas que van moldeando sus “sentido moral” y puntuando sus evaluaciones:

Del altillo secreto que hay en el cielorraso no voy a decir nada, prometido. Ni a los hombres que pueden venir y hacer preguntas, ni siquiera a los abuelos. Mi padre y mi madre esconden ahí arriba periódicos y armas, pero yo no debo decir nada. La gente no sabe que a nosotros, sólo a nosotros, nos han forzado a entrar en guerra. No lo entenderían. No por el momento, al menos.<sup>86</sup>

El origen de esos enunciados, que se podrían rastrear en publicaciones, asambleas y reuniones políticas, se pierde en la voz que los reproduce, como parte de esos recuerdos de infancia. Sin embargo, aparecen organizados en un nivel enunciativo de la narración, donde evidentemente hay plena conciencia y se sabe a qué remiten o de dónde provienen.

Cuando se cuenta el 24 de marzo de 1976, el único episodio que aparece fechado, la tensión entre posiciones o lugares enunciativos se hace evidente como conflicto de versiones en la narración histórica: “Desde algunos días atrás, la prensa venía anunciándolo: ‘*Es inminente el final. Está todo dicho*’, había llegado a titular un periódico. Creo que las personas con las que vivo se han dicho estas mismas palabras, aunque, por supuesto, no con el mismo sentido.”<sup>87</sup> En el relato de la niña se pueden encontrar nuevamente los adjetivos y argumentos de los/as otros/as. En este caso, de Diana, cuya voz domina el capítulo desde la primera frase: “Ya se sabía que Isabel había perdido el control del gobierno, que los militares manejaban los hilos, que eran ellos los culpables de los asesinatos y desapariciones. Que Isabel no era más que un fantoche ridículo”, “una imitadora patética y fracasada” de Evita; y el Brujo, “un verdadero parásito”. “Y por eso los Montoneros habían tenido razón en tomar las armas antes del golpe de

---

<sup>85</sup> Véase *ibíd.*, pp. 59-62, 63-70, 99-101, 114-117.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, pp. 16-17.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 95.

Estado. Por lo menos, ahora era todo más claro.” Al final del capítulo, se puede leer en el diario la repetición del discurso que justifica la etapa que se iniciaba, para terminar la tarea de los años anteriores:

El proyecto del “Proceso” era “poner al país de pie”. “Frente al terrible vacío de poder”, Videla, Massera y Agosti se habían sentido en “la obligación, fruto de serenas meditaciones” de “arrancar de raíz los vicios que afectan el país”. Y así lo han declarado. “Con la ayuda de Dios”, esperan llegar a la “Reconstrucción Nacional”. Y han agregado, incluso: “Esta obra será conducida con una firmeza absoluta, y con vocación de servicio”.  
No se esperaba menos.<sup>88</sup>

La ironía de la narradora, que sintoniza el discurso de Diana, confluye en un enunciado aparentemente colectivo que muestra una trama de aceptación y complicidad que excede los límites del periódico donde se leen.

Ahora bien, la clave que desata la intriga de *La casa de los conejos* está en una palabra, cuyos ecos resuenan en la memoria de la narradora: “embute”. Esa palabra es la que la impulsa a hacer las primeras averiguaciones sobre su pasado, que terminan en la escritura del texto:

Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en el pasado –sólo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que habían quedado en mí– fue esa palabra el primer elemento sobre el que me sentí compelida a investigar. Ese término tantas veces dicho y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, y que nunca había encontrado en ningún otro contexto.<sup>89</sup>

La palabra se presenta como la llave de entrada a los recuerdos que ligan y cruzan de manera conflictiva la autobiografía con la historia del país. Su uso indica además un secreto, algo escondido: el cuarto donde se oculta la imprenta tras un muro falso, que es el principal elemento temático del relato. Durante meses, la narradora indaga en diccionarios y pregunta a cuanta personas se cruza por la palabra “embute”, pero no logra dar con el sentido en el que era usada en la lengua política de la época. Consulta a la Real Academia Española y en Internet. Finalmente, encuentra que otros argentinos utilizan el término, siempre en el contexto de testimonios sobre la represión de los años setenta y, la mayoría de las veces, entrecomillado.

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 47.

“*Embute* parece pertenecer a una suerte de jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, más bien anticuada ya, y visiblemente desaparecida”.

Justo cuando el relato señala su singularidad en la palabra, se da cuenta de uno de los fines de la dictadura: silenciar la lengua política de la militancia revolucionaria. En definitiva, algo que pretendió ocultar y siguieron acallando muchos de los discursos y políticas que siguieron a la dictadura, perpetuando la impunidad de sus crímenes en la lengua de la democracia. La palabra “embute” define la escena pero también la estructura y la situación de los objetos y sujetos de la narración. *La casa de los conejos* no trata simplemente de una imprenta escondida en una casa, sino de un grupo de personas y una organización entera que, junto a otras, pasaron a la clandestinidad a mediados de los setenta. De hecho se insiste todo el tiempo con el hecho de estar escondido/a. De alguna manera también la palabra “embute” reinscribe aquello que se encuentra escondido en la memoria, como dice la narradora en las primeras y últimas páginas.

Pero además, esa misma palabra es la que desata los nudos de los secretos que oculta el relato y es el punto más cercano a la literatura. No sólo porque habla de un secreto que oculta la escritura (y la impresión de textos), sino porque aquello que designa es presentado por su artífice o “autor” como una ocurrencia literaria. El ingeniero que diseñó el escondite dice a la niña, mostrándole su obra:

El embute estará mejor guardado si lo medios para ponerlo en funcionamiento, el mecanismo de apertura, digo, quedan a la vista de cualquiera. ¿Genial, no? La idea se me ocurrió mientras leía un cuento de Edgar Allan Poe: nada esconde mejor que la evidencia excesiva.<sup>90</sup>

Se refiere, claro, al motivo ya clásico de “La carta robada”. Los conejos son el otro elemento que protege a los ocupantes de la casa; además de ser la palabra que oculta el tema del libro desde el título. Los conejos y la fábrica de escabeche son la fachada de lo que se hace en la casa y las cajas de regalo permiten poner en circulación, sin sospechas, las revistas. Los mismos conejos aparecen atravesados por el engaño cuando Diana confunde un dicho popular: “Yo no sé porqué en este país a la gente no le gusta comer conejos (...) ¿Será por ese dicho de ‘vender

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 56.

liebre por gato'? ¿O era al revés 'gato por liebre'? En fin. Parece que, ya sobre el plato, uno no nota ninguna diferencia entre la carne de gato, de liebre o de conejo."<sup>91</sup>

Al final, la narradora cuenta las dificultades para reconstruir lo que sucedió después de su partida de la casa. La información le llega "en retazos, con cuenta gotas" y de manera confusa a lo largo de los años. Una parte la saca de fragmentos de un libro que le da su padre, ya bien entrada la democracia: *Los del '73. Memoria montonera*. Pero sobre todo es fundamental lo que averigua en las conversaciones con Chicha Mariani, la madre de Diana. A través de ella, descubre que el hombre que permitió a los servicios de inteligencia identificar la casa fue el mismo que construyó el embute. A pesar de que llegaba a la casa escondido bajo una frazada, eso no le impidió al Ingeniero, cuenta Chicha, identificarla: "Sobrevolaron con él, en helicóptero, toda la ciudad. Metódicamente, barrio por barrio, manzana por manzana, pasaron el peine fino por la ciudad de La Plata, desde el aire." Y agrega: "Ese hombre no conocía la dirección, puede ser, pero tenía el plano en la cabeza, conocía perfectamente el diseño y la construcción, conocía hasta los materiales con que estaba hecha. Pudo reconocerla perfectamente"<sup>92</sup>.

Al remarcar el procedimiento, la narradora se pregunta si no había estado infiltrado desde un primer momento, como agente doble. Las dudas parecen disiparse en la literatura. Cuando vuelve a París, lee la "prueba del delito", cuando articula la voz del propio Ingeniero, que vuelve a escuchar al leer las palabras de Dupin en la traducción de Baudelaire. Una voz dentro de la otra, como si fueran cajas chinas de una memoria escrita. En el monólogo sobre la "evidencia excesiva", Dupin habla de un juego de adivinación que se practica sobre un mapa. Laura se rinde ante la evidencia: "Como 'buen jugador' y como lector avisado, el Ingeniero había traspuesto el juego que Dupin había visto realizar sobre un mapa a la configuración de una ciudad real. Sólo cambio de escala. Y apuesta."<sup>93</sup> Con reminiscencias borgeanas, el concepto de embute se extiende a la casa escondida en una ciudad sobre un mapa a escala real. Si nos

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 130.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, pp. 131-133.

alejamos un poco más en el espacio y el tiempo (como la narradora, que firma: “París, marzo de 2006”), podemos ver las marcas por la narración sobre la superficie de un país y un continente.

Al subir y bajar de altura, ampliando o estrechando el foco, cambiando de *escala*<sup>94</sup>, *La casa de los conejos* permite ver detalles y darle profundidad al territorio que definen las narraciones de la memoria y el testimonio sobre la última dictadura, entre la autobiografía y la historia, la literatura y la “realidad”, como una trama abierta en relación con un presente en que se sigue escribiendo. En *76*, de Félix Bruzzone, aparecido el mismo año, pueden leerse también las marcas o huellas de la narración que organiza ese espesor conflictivo de materiales históricos: la militancia de los años setenta, la represión, la dictadura y lo que vino después; el terreno sobre el que la literatura actual produce, como vimos con el libro de Alcoba, no un cierre sino un tipo específico de conclusividad narrativa.

Libro de cuentos, autobiografía ficticia o “novela partida”, *76* presenta una serie de relatos narrados desde el punto de vista de un hijo de desaparecidos, donde distintos personajes y situaciones pasan de un lado a otro, confundiendo y mezclando nombres, recuerdos e historias, como fallas o rastros sobre una memoria narrativa del pasado. Al igual que en *La casa de los conejos* o *Los topos*, la segunda novela de Bruzzone –que reservamos para el último capítulo–, todos los enunciados en el relato producen un cambio en el sujeto de la narración, que escucha y reproduce las cosas que le cuentan. Se desplaza así el interés por “la verdad de los hechos”, o la posibilidad de representarlos, hacia un interrogante sobre el modo en que fueron narrados.

A diferencia del relato de Alcoba, en las novelas de Bruzzone no se escriben recuerdos personales de la dictadura o los años previos; ni siquiera borrosos o confundidos por la perspectiva de un/a niño/a. La única posibilidad de memoria está en lo que los narradores y personajes escuchan que les cuentan o recuerdan que les contaron otros. Como dice Damián Ríos en la presentación del libro, la trama de voces y palabras que componen los relatos de *76* se cifra en la tensión entre no saber nada y saber lo que otros quisieron que se supiera<sup>95</sup>. De esta manera, el último texto del conjunto seleccionado para este capítulo nos devuelve al comienzo,

<sup>94</sup> Véase al respecto el cuarto capítulo.

<sup>95</sup> Presentación hecha el 29 de agosto de 2007 en el bar Patio Arrabalero del barrio de Palermo.

pero mirando desde otro lugar. Llama la atención sobre el modo en que la trama de la memoria y la narración del pasado están necesariamente atravesadas por relatos ajenos (testimonios, documentos, declaraciones, discursos, confesiones, conversaciones, rumores, comentarios, chismes). De esta manera, nos permite terminar de conceptualizar un cambio fundamental que puede leerse en la literatura actual de y sobre los años setenta y la dictadura: el pasaje de la narración de los hechos vividos al relato (de la escucha) de lo que fue contado.

La incorporación y reelaboración de los materiales sobre los setenta, la dictadura y su proyección en el presente, se hace desde la exploración de una voz narrativa que pone en escena en la narración y a la vez remite a una “autoría” *por fuera* del relato. Este autor-narrador-personaje intenta reconstruir lo que pasó con sus padres a partir de la escucha, por boca de otros, de los relatos que vinculan la historia política del país con su propia biografía. El nombre del libro pretende articular este vínculo desde el comienzo:

En marzo del 76' desapareció papá. En agosto nació yo, el 23. Y en noviembre, dos días antes del nacimiento de mi prima Lola –con quien me casé a los 27–, desapareció mamá. Mi tío Hugo –padre de Lola– dice que en el 78' yo, frente a la TV recién comprada, ya gritaba “tin-tina, tin-tina”.<sup>96</sup>

La intimidad de las búsquedas, la singularidad de los recuerdos, los olvidos, las dudas y el modo individual de procesarlos, producen una perspectiva que constantemente resitúa la escena de enunciación colectiva como condición de posibilidad del relato. Los sueños recurrentes, las pesadillas, el rastreo del pasado de los padres desaparecidos, los recuerdos confusos, las averiguaciones fallidas, las anotaciones desordenadas, las constantes preguntas acerca de la identidad, son tópicos recurrentes en el libro –igual que en los testimonios de otros hijos de desaparecidos<sup>97</sup>. Ninguna de esas voces y palabras aparece en el texto de Bruzzone como

<sup>96</sup> Bruzzone, F., *76*, Buenos Aires, Tamarisco, 2007, p. 107. La cita es el comienzo de “Fumar abajo del agua”.

<sup>97</sup> Cfr. Gelman, J. y La Madrid, M., *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997. Desde la perspectiva que estamos desarrollando para la lectura del corpus, estos textos aparecen como materiales no por su valor “representativo” o “ejemplar” sino por los procedimientos que articulan como parte de las políticas narrativas de la memoria y el testimonio. En el mismo sentido, sin perder de vista los hechos violentos que interfirieron la continuidad histórica de esta generación con la anterior, no planteamos la especificidad de los textos que estamos analizando desde el punto de vista generacional o etario, es decir, de la biografía de sus autores, sino justamente por su capacidad para leer y transformar las condiciones en que se narra la memoria y el testimonio en la literatura, según el tipo de conclusividad que producen respecto de la escena enunciativa en la que se inscriben.



incrustación de lo real o “tema” de la narración, sino que se presentan como materiales que motivan las acciones de los personajes, dando forma a escenas, tramas y situaciones. De esta forma aparecen la lucha armada, la clandestinidad, la resistencia, la persecución, la tortura, la desaparición, la apropiación de bebés nacidos en cautiverio, el exilio, según las variadas posiciones, tonos y registros de quienes hablan o cuentan lo que pasó. Pero además, por su disposición, estos motivos interceptan y resuenan en otros que complejizan las posiciones en la literatura escrita desde la postdictadura: los relatos conciliatorios, las mentiras y ocultamientos, la impunidad, el racismo, el pánico moral y sexual, los reclamos de juicio y castigo, las indemnizaciones, las investigaciones, la búsqueda de la identidad, la reconstrucción de la memoria y la verdad, son reformulados por los relatos cada vez que se cita, interfiere y (des)ordena esa trama narrativa.

En una entrevista realizada dos años después de la publicación de su primer libro, Bruzzone comenta:

Hará siete u ocho años empecé a escribir una especie de diario de las averiguaciones que iba haciendo sobre la desaparición de mi vieja y de mi viejo. Iba anotando, tal persona me dijo tal cosa, desarrollaba un poco, hacía contexto. Un poco parecido a *M*, la película de Nicolás Prividera, o a *Los rubios* de Albertina Carri. Sin ningún tipo de reflexión política o social. Pero quería ver si salía algo de ahí. Yo estudiaba Literatura. Me daba la sensación de que escribiéndolo, con esas cosas que tiene la escritura, la narración, tenía que salir algo que me ayudara, y que, llegado el caso, hasta podía convertirse en literatura, para otros. Después, la publicación de los libros consiguió lo que yo no había conseguido: encontrar gente que había militado con mi vieja y estado presa en Campo de Mayo con ella. Lo que no logré en la realidad, lo logró la ficción; lo real se torna ficción pero vuelve a lo real.

*Entonces, ¿la escritura opera en los dos planos, como producto literario y como proceso vital suyo?*

Claro. El primer recurso que encontré, como todo era tan disperso, fue ir anotando los números de las páginas –yo escribía en páginas sueltas–, pero de una manera que no siguieran un orden. Por más que algunas cosas me las habían dicho antes y otras después, todo era tan dudoso y tan subjetivo que no había posibilidad de ordenarlo. Después, de a poco, fueron apareciendo más relatos y personajes que ya no eran ni yo ni mis padres ni nada. Pero que en cierta forma sí lo eran. Es como una especie de preguntarme constantemente qué pasó, y qué hay ahora a partir de eso que paso.<sup>98</sup>

Realidad y ficción se cruzan en su argumento como narración de la autobiografía, la historia y la literatura, pero de una forma que permite distinguir las por su diferente estatuto y efectos.

---

<sup>98</sup> Tomado de “Félix Bruzzone, escritor: ‘Me extraña que no haya casos de venganza’”, Entrevista a Félix Bruzzone realizada por Agustín Valle, *Debate*, 27 de febrero de 2009.

Cuando se deja el problema de la representación de lado, se puede avanzar en el análisis de los sujetos, personajes o posiciones que intervienen (*quién habla, qué dice, desde dónde*), pero sobre todo en la configuración narrativa de las tramas, escenas y situaciones. Es decir, cómo el lenguaje y los géneros literarios o discursivos proponen un orden sobre lo que se dice o cuenta y cómo la narración permite cambiar, reagrupar e incluso desordenar todos esos elementos.

Los relatos de 76 ponen a prueba y mezclan distintos géneros (policial, drama, ciencia ficción, novela de aventuras, novela de aprendizaje) y puntos de vista narrativos (el de un niño, un adolescente, un joven), narrando la mayoría de las veces en primera persona la escucha de lo que dicen o cuentan sobre los setenta y la dictadura, una tía, una abuela, su pareja, una amiga, una mujer que compartió el cautiverio con su madre en Campo de Mayo, un viejo compañero de militancia que fue el que la vio por última vez con vida, un integrante del equipo de Antropología Forense, un ex combatiente de Malvinas. Estos relatos contienen datos e indicios que acercan las historias de vida pero, como adelantamos, simultáneamente producen una serie de desplazamientos, cambios de nombres y circunstancias, que no permiten terminar de unificar la narración en un solo relato ni voz, produciendo un efecto de extrañamiento sobre la identidad del sujeto que narra y recortando o fragmentando la cohesión de los relatos, todo lo cual deja abierto el libro como “objeto literario” o unidad narrativa.

Los relatos volcados en la narración reformulan de manera inmanente y ponen en conflicto distintas versiones de la historia personal y del país, e interfieren en la conformación de la “identidad” del narrador a través de sus conflictos y búsquedas personales. En este sentido, en “Lo que cabe en un vaso de papel”, mientras la empleada de un kiosco le sirve gaseosa, el narrador piensa:

No sé cuánto tiempo tardó, no mucho, pero mientras ella trabajaba me pareció que en el vaso podía entrar todo el contenido de esa botella y el de todas las botellas de local. Y también podían entrar otras gaseosas, todas las demás gaseosas y también todos los jugos, cervezas con y sin alcohol, leches enteras, descremadas, cultivadas, chocolatadas, yogures y hasta shampoos, cremas de enjuague, no sé.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> 76, op. cit., p. 55.

La enumeración caótica señala la dificultad de volcar todas las historias vividas en un pequeño espacio de papel (como un libro)<sup>100</sup>, pero al mismo tiempo indica cómo en la singularidad de una breve historia pueden estar contenidas muchas otras historias. Cada historia contiene todas las demás, pero a la vez, nos dice 76, sería imposible reunir las en un solo relato general.

Los únicos dos relatos que no están narrados en primera persona son “Unimog” y “Susana está en Uruguay”. El primero está escrito en tercera persona y en el otro no hay una voz que asuma la narración; simplemente se reproducen fragmentos de conversaciones entre personajes, como en una novela de Manuel Puig. En el caso de “Unimog”, donde el protagonista, Mota, compra un camión que supuestamente estuvo en la guerra de Malvinas, con la plata de la indemnización por sus padres desaparecidos, el procedimiento está justificado por el tipo de indagación que propone el relato sobre los objetos y las palabras que se van posando sobre ellos, como marcas o restos de la memoria. De hecho, los objetos adquieren sentido en la narración por lo que se dice o cuenta sobre ellos y, de la misma manera, son interpelados en su materialidad para averiguar lo que saben y callan de la historia (“¡No tenés nada que decir!, ¿eh?”, le grita el protagonista al camión). Este concepto se expande desde “Unimog” a la totalidad de las *piezas* que conforman el libro, pensado como objeto o “máquina” de la memoria: “una pico de loro y un destornillador para desarmar todo el camión, dos, tres herramientas para ver cada parte por separado, ver todo lo que pasa ahí adentro, lo que pasó, lo que va a pasar.”<sup>101</sup> El modo en que ese objeto está armado es un testimonio, en tiempo presente, de la historia de su diseño y construcción, pero también del tiempo en que estuvo en funcionamiento, las historias, voces y palabras que lo atravesaron. La narración, como instrumento o herramienta, ayuda a desarmar esas partes, para mostrar cómo fueron montadas.

En cuanto a “Susana está en Uruguay”, el procedimiento de la cita, sin comentarios, de las conversaciones entre dos personajes, marca una distancia sobre los enunciados que traman el supuesto desconocimiento, la negación, los sobreentendidos y silencios pero también la

---

<sup>100</sup> Las acciones y recorridos del protagonista y narrador del relato están marcados indirectamente por la búsqueda de sus padres: “muchas de las cosas que yo hacía, la mayoría de las veces sin darme cuenta, tenían que ver con averiguar algo sobre la desaparición de mis padres” (ibíd., p. 50).

<sup>101</sup> Ibíd., p. 33.

justificación del exterminio, en las conversaciones de una mujer con su sobrina, en una playa junto al mar.

- ¿No estudiaba Filosofía y Letras?
- Sociología.
- Ah, yo pensaba que...
- Ni loca, ella decía que eso era para melindres, para debiluchos, como esa amiga que tenía que venía a casa y hablaba todo en diminutivo, carita, manecita, eso a Susana le enfermaba.
- Era más dura, no la convencías fácil. Muy idealista, ¿no?
- Idealista y cabezadura. Decía que en la organización aprendía más que en la facultad, y por eso dejó.
- Bueno, supongo que algo les enseñarían. Yo la última vez que la vi a Susana la noté cambiada...
- Pero cómo iba a ser así si ni siquiera conocía cosas como... Una vez me preguntó qué significaba la plusvalía. Eso tiene que ser algo importante. Vos imaginate que yo mucho más que... algo de un plus, de un plus del valor; pero eso debe ser algo mucho más complejo, ¿Cómo no se lo iban a enseñar?
- Plusvalía, eso es de Marx.
- Me imagino que sí. Peronistas no eran, ni locos. Pero en el setenta y tres votaron a Perón, eh, eso sí. Lo que pasa es que Susana siempre quiso ser más que los otros, más radical, ¿me entendés? Sus hermanos eran peronistas y ella no, ella tenía que ser algo más, ¿viste?, y les lavaba la cabeza y bueno, ahora andá a saber. Desde que llamó ese tal Eliseo, Elvio, qué se yo, nunca supimos nada más. Pero para mí que está en Uruguay, dicen que allá está lleno de exiliados.
- Tía, allá matan gente, igual que acá.
- Bueno, Uruguay, Paraguay, Brasil, a lo mejor se fue a España. Vos pensá que igual si es en Uruguay tiene que ser diferente, nadie los conoce. Además cómo los van a matar. Eso decía Susana, hablaba de campos de concentración y qué se yo cuánta cosa, ¿a vos te parece? Hay campos de exterminio, decía.<sup>102</sup>

La conversación sigue adelante, sobre la línea de un sentido común que transforma consignas en evidencias, aunque no lleguen a fijarse, como resultado del diálogo o contrapunto que las pone en movimiento. La ausencia de un narrador no hace más que resaltar el hecho de que se trata no tanto de un relato individual como de una narración de carácter colectivo, que se difunde como un “plus valor”, moral de la ley, a través de los personajes que eventualmente le prestan su voz.

A diferencia de los demás textos, que van hacia atrás para indagar los recuerdos del pasado, “2073”, el último del libro, es un relato futurista que proyecta el tiempo hacia delante para contar lo que podría pasar dentro de cien años. El texto crea una lengua para contar ese tiempo inexistente, donde todavía perviven y, más aún, se reformulan y actualizan los materiales de los setenta y la dictadura, con desaparecidos que vuelven de la muerte, en el medio de utopías de

---

<sup>102</sup> *Ibíd.*, pp. 96-97. En otras conversaciones nos enteramos que la tía es la madre de Susana, que quedó a cargo de su nieto, Federico.

inmortalidad que tejen o montan una realidad que se confunde con la ficción en las “bandas”, una especie de realidad virtual que produce efectos reales sobre los personas. Otro tipo de fantasmas habita “El orden de todas las cosas”, donde el encuentro casual de una agenda vieja, con números telefónicos y anotaciones borrosas, salva del olvido conversaciones que la memoria del narrador, al que llaman “Primo”, parece empeñada en abandonar. El cuento merece una atención especial. Primo emprende con su tía medio loca una búsqueda sobre el destino de sus padres desaparecidos, basada en una serie de “coincidencias” o azares (aunque, confía, citando las palabras de la tía que “nada sucede porque sí”). Datos e informaciones confusas, fotos halladas en un cuarto escondido en el tanque de agua de la casa<sup>103</sup>, versiones encontradas o simples comentarios oídos *al pasar*, se combinan con las visiones de la tía, que sigue en un ticket de tintorería “el rastro de la tinta” hasta Moreno<sup>104</sup>, el último lugar donde supuestamente estuvieron escondidos sus padres. Las averiguaciones y búsquedas no tienen ningún resultado y cuando Primo se dispone a revisar por última vez la agenda para intentar “sacar algo en limpio”, no la encuentra por ningún lado.

Revisé la ropa tendida en busca de restos de papel y, en el bolsillo de una camisa de mangas cortas —la que había usado para ir a Moreno—, encontré unos restos: podía ser el boleto de tren, el ticket de la tintorería, el recibo del peaje. O las tres cosas juntas. No pude acordarme si en los dos viajes había usado la misma camisa.

Después pensé que la agenda tenía que aparecer, y que si no aparecía esa tenía que aparecer otra, una con más información, muchos más datos en muchas otras agendas.

La elección del objeto no parece casual. De hecho, como sucede en otros relatos de 76, produce un efecto de superposición o “transparenta” la historia del país sobre el relato individual para mostrar sus múltiples cruces y determinaciones. En todos los casos, el “desorden” no llega a disimular la trama histórica que delimitan y condiciona los recorridos de los personajes, articulando los dichos y relatos que dicen, cuentan y escuchan.

<sup>103</sup> “Yo no lo sabía, pero junto al tanque mi tío había construido una pequeña pieza con conexión de agua y letrina. En el lugar, ahora invadido por cajas llenas de cosas inútiles, podía entrar fácil una cama y algunas otras cosas: una garrafa con calentador, una mesa.” (Ibíd., p. 63) Más adelante, cuando le pregunta a la tía por la pieza: “— Primo, toda la vida jugaste a esconderte en ese cuarto. A tu tío le enfermaba que te metieras ahí. ¿También te olvidaste de eso?” Y sigue el narrado: “después me contó la historia del lugar: que lo había hecho mi tío para que mamá y papá se escondieran pero que ellos nunca lo usaron.” (Ibíd., pp. 68-69).

<sup>104</sup> Ibíd., p. 70. La elección de un ticket de tintorería nos recuerda a la cuenta de lavandería con la que Michel Foucault muestra, llevando al absurdo, la imposibilidad de la noción de obra en “¿Qué es un autor?”, *Conjetural*, 4, agosto de 1984.

Al final del capítulo, el libro de Bruzzone propone otra perspectiva desde donde leer las narraciones de la legalidad, volviendo a recorrer el período que abarca el primer conjunto de textos seleccionados, para (des)armar la trama de lo que se dijo y contó sobre los años setenta y la dictadura, a partir de los relatos de la escucha de un hijo de desaparecidos. 76 muestra *el otro lado* de la historia, indagando el modo en que los planes y discursos públicos que le dan forma al orden legal se difunde en los dichos y relatos que atraviesan las escenas y situaciones de la vida personal o “privada”. Le da así otra dimensión al testimonio y la memoria, donde lo que se dice y se calla sobre la época, los silencios y olvidos intencionales o involuntarios, no se presentan como registro o representación del pasado, sino como marcas o rastros dejados por la configuración de una trama abierta que se sigue narrando en el presente, como parte de las políticas que orientan los relatos de la historia y también de la literatura.

### **Nuevos tiempos, destiempos y contratiempos de la literatura**

El análisis de los relatos de la escucha que afectan la relación entre narración, memoria y testimonio permite empezar a formular las primeras discusiones sobre el problema de la legalidad en la literatura que despliegan los capítulos de la segunda parte. En este primer capítulo, hicimos foco en las discusiones acerca del problema de la relación entre literatura e historia, intentando desnaturalizar y recontextualizar los principales conceptos y argumentos que fueron convencionalizados por el canon crítico de la tradición literaria postdictadura, es decir, los modos de representación literaria y las políticas de escritura del pasado. Para eso, incorporamos viejos y nuevos textos que no habían sido considerados hasta ahora como parte de ese canon, que fueron apenas mencionados de manera lateral en su estudio o que son demasiado recientes para siquiera haber sido tenidos en cuenta. Gracias al contraste o la dislocación de la serie que produce la lectura del reverso de la tradición, pudimos ver cómo en los bordes del canon se encuentran muchas veces “anunciados” o “anticipados” los procedimientos que se reconocen como innovaciones formales o temáticas en los textos consagrados. O bien, de qué manera se pueden *oír* los ecos o resonancias de esas zonas olvidadas, negadas o simplemente

dejadas de lado, cuando son rescatadas y vueltas a leer en la nueva narrativa. Siempre según los destiempos o contratiempos que produce el estudio de las políticas narrativas de la legalidad en la literatura.

Al comienzo, vimos cómo se marcan y recortan los términos de la discusión sobre literatura, historia y política a partir de 1984, mencionamos *Recuerdos de la muerte*, para indicar la manera en que se fija o rearticula críticamente la relación entre la literatura política testimonial o “documental” de los setenta y las representaciones de la historia o la memoria en las ficciones de los ochenta. El punto intermedio o de *medianía* en que se ubica la novela de Bonasso señala la inestabilidad de las operaciones y protocolos de la crítica, cuando tienen que leer la literatura que narra la memoria y el testimonio de los años setenta y la dictadura, desde las pautas genéricas de la tradición establecida. Para avanzar en el análisis de ese problema, indagamos los destiempos o contratiempos que producen las novelas y cuentos de Medina y Asís escritos antes de 1984, respecto de las tramas y recorridos aceptados por la crítica tras el fin de la dictadura. El desafío que produce la lectura de estos textos en los límites o bordes del canon, permite interpelar los dilemas “morales” o los conflictos éticos de la crítica como parte de las condiciones teóricas y políticas que señalan los marcos institucionales de sus interpretaciones como un problema de la configuración de su propia legalidad. *Los pichiciegos* de Fogwill, así como, más adelante, *En otro orden de cosas*, señalan el orden discursivo de esa trama de condiciones, disponiendo la escena de la escucha de las voces y palabras de la narración, como parte del diseño o planificación del relato histórico en la lengua que le da forma a los modos de decir y contar.

A través del análisis de los textos escritos entre 1995 y 2002 pudimos conceptualizar el desplazamiento o cambio de foco de la reflexión sobre la reconstrucción del pasado y la verdad histórica como representación hacia las operaciones que articulan la legalidad como ficción regulativa en el lenguaje de la literatura. En *Villa de Gusmán*, y luego *Dos veces junio* y *El secreto y las voces*, indagamos estas operaciones a partir de los vínculos de los sujetos con las instituciones, como un problema de las posiciones o posturas que asumen cuando hablan o cuentan, un problema sobre el que volveremos en los próximos capítulos. *En otro orden de*

*cosas* reordena el argumento de una época histórica sobre la hoja de papel donde se escriben las frases, palabras y ritmos que transforman el sentido de su cronología en tanto trama de la memoria. Los sonidos, tonos, ecos e intensidades que interfieren, distorsionan, atenúan o amplifican las posiciones de la narración permiten empezar a definir cambios de postura de los sujetos ante la ley, que ponen en crisis las lecturas tanto de la representatividad como de la representación como problema retórico pero también ético y político de la teoría y los juicios de la crítica.

Después de 2003, se abren nuevas posibilidad para rearticular este problema en términos de los relatos de la escucha de los años setenta y la dictadura. De hecho, parte de la narrativa escrita en los últimos diez años nos permiten volver al principio y releer de otra manera la serie, no ya como narración de los acontecimientos o hechos vividos en el pasado reciente, sino como relato de lo que se dijo, se contó y escribió sobre esos años, desde 1976 hasta el presente. *La casa de los conejos* señala el modo en que la escritura de los recuerdos, al subir y bajar de altura, cambiando la perspectiva o escala de la narración, permite ver nuevos detalles o darle profundidad al territorio de la memoria en la literatura. El testimonio no aparece como una autobiografía que registra su vínculo con el pasado histórico, sino como parte de la configuración de escenas, tramas y situaciones que se siguen narrando y escribiendo en el presente. En 76 se termina de producir este pasaje de la narración de los hechos al relato de lo escuchado, desplazando el interés por la verdad y la representación histórica hacia el modo en que fueron (y son) narrados los años setenta y la dictadura. De esta manera, los “nuevos tiempos” de la narración, leídos en textos como los de Alcoba y Bruzzone, muestran distintas formas de citar, incluir, repetir o traducir voces y palabras en el relato, produciendo una interpelación sobre la tradición crítica, cuando vuelven sobre los problemas que articulan el centro de la relación entre literatura e historia desde los bordes del canon.



## CAPÍTULO DOS

### CANTOS, LEMAS, BANDERAS, ESCUDOS

Hacia comienzos de los setenta, las discusiones sobre el vínculo entre literatura y política ocuparon el centro de la escena universitaria. La crítica cuestionaba el discurso académico tradicional que había sostenido el canon de lo nacional como comunidad preexistente, reelaborando estas discusiones a partir de los interrogantes sobre géneros y configuraciones narrativas. Es lo que Jorge Panesi describió como el contexto de emergencia de la noción de “dependencia cultural”, un concepto teórico decisivo en las polémicas culturales y políticas que ocuparon a la crítica literaria argentina desde fines de los sesenta hasta 1974<sup>1</sup>. Las contradicciones políticas pero también culturales que atravesaron estos tiempos aparecen condensada en la consigna “Liberación o dependencia”. El breve interregno de la Universidad Nacional y Popular del '73 promueve estas polémicas al grado de política institucional con la reformulación de los planes de estudio, las nuevas formas de participación en los cursos y la revisión de la función social de la educación pública<sup>2</sup>. No parece haber muros entre la Universidad y la calle. En ambas se oyen los cantos, se ven flamear las banderas, se producen y leen los diarios, revistas y libros en los que se discuten, todas juntas y simultáneamente, la literatura, la cultura y la política nacionales.

Si bien el momento más intenso de estas discusiones se da por esos años, sus huellas pueden rastrearse hasta la mitad del siglo veinte, cuando empiezan a producirse los cambios de posición y reacomodamientos que marcarán los recorridos de la literatura y la crítica argentina durante por lo menos tres décadas<sup>3</sup>. Este capítulo vuelve hacia atrás en el tiempo para recuperar parte de esas polémicas anteriores a la década del ochenta, en tanto forman parte de los materiales

<sup>1</sup> Panesi, J., “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 17.

<sup>2</sup> Véase al respecto Funes, L., “Teoría Literaria: una primavera interrumpida en los años setenta”, Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 3 de diciembre de 2009. Para la caracterización de estos años fueron fundamentales también los aportes de Silvia Delfino.

<sup>3</sup> Cfr. Cella, S., “Panorama de la crítica”, en *La irrupción de la crítica. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Susana Cella (dir. vol.) y Noé Jitrik (dir.), vol. X, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 33-62.

discutidos desde la postdictadura. Según lo visto hasta ahora, los núcleos problemáticos que atravesaron los dilemas de la literatura y la crítica en este período, cuyas resonancias se proyectan, con intervalos y reelaboraciones, hasta el presente, son: las relaciones conflictivas entre literatura y política; las disputas sobre el canon, la tradición, sus márgenes y bordes; y el problema de la representación, entendida tanto en un sentido verbal como político.

Como veremos enseguida, en la lectura de las narraciones de la legalidad que conforman este capítulo, estos núcleos se organizan en dos series de relatos de la escucha: la serie de las casas tomadas y la de la manifestación, que dirimen las tensiones entre dos situaciones: estar o permanecer *adentro* (asociado con la interioridad, el “repliegue” o refugio) y salir *afuera* (el “peligro”, la aventura). En las páginas que siguen, el rol protagónico lo tiene el pueblo, la masa popular, los “cabecitas negras”, la “sonora muchedumbre” del peronismo, según las distintas versiones literarias de este sujeto histórico, “conglomerado”, articulación, movimiento o fuerza política. A lo largo de este capítulo veremos de qué manera se distribuyen las voces y entonaciones dentro de esas series, qué tipo de relatos y enunciados convocan, qué perspectivas o políticas producen para estudiar la legalidad en la literatura y cómo estas políticas constituyen distintas formas de narrar o *contar* la Nación.

### **La única verdad es la realidad**

En el Prólogo a la edición del '69 de *Operación masacre*, Rodolfo Walsh narra las circunstancias que dieron nacimiento a la investigación que se había publicado doce años antes, en el año 1957, primero en hojas de diario y después como libro. El relato parte de dos episodios, separados por seis meses, que tienen como epicentro el café de La Plata donde de casualidad *llegó a los oídos* de Walsh la noticia de los fusilamientos en el basural de José León Suárez. El primero en orden de aparición (y cronológico), ocurre el 9 de junio de 1956, durante el levantamiento de los generales Tanco y Valle contra el gobierno de facto, la noche en la que se producen “los hechos” que reconstruirá el libro. Sorprendido por los ruidos de un tiroteo que se producía cerca del lugar, Walsh sale del café donde jugaba al ajedrez, acompañado por los

demás comensales. A medida que avanza se va quedando solo; pasa por la Plaza San Martín, la estación de ómnibus y llega no sin dificultad a su casa, que encuentra ocupada por soldados en pleno enfrentamiento<sup>4</sup>. En esa oportunidad, pegado a la persiana, Walsh oye morir a un conscripto en la calle. “[E]se hombre no dijo: ‘Viva la patria’, sino que dijo: ‘No me dejen solo, hijos de puta’”. Después, no quiere recordar más:

Tengo demasiado por una sola noche. Valle no me interesa, Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez?

Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planteo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. Pudo ocurrir a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba.<sup>5</sup>

El segundo episodio comienza en el mismo café, cuando alguien dice a Walsh que hay un fusilado que vive. Y sigue, poco después, cuando logra escuchar el relato de boca de uno de sus testigos (un verdadero cuento de aparecidos). Dice Walsh: “Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto”. El episodio se monta sobre el anterior y el testimonio transforma retrospectivamente la escena. Saca al narrador de “las suaves, tranquilas estaciones” (T. S. Eliot, con comillas pero sin referencia) y lo enfrenta con el fin de sus “garantías y seguridades”. Durante casi un año, sigue contando, no pensará en otra cosa; abandonará su casa y su trabajo, se cambiará el nombre, usará una cédula falsa y vivirá escondido, con un revolver siempre en la cintura. *Salir afuera* tiene sus riesgos.

En una entrevista hecha en junio de 1969, Walsh se refiere a su trabajo como un movimiento oscilante entre “estar en la calle” y replegarse para escribir ficción<sup>6</sup>. Agrega que durante años vivió en el vaivén entre el periodismo “de acción” y la literatura, sin decidirse por ninguno de los dos: “creo que se alimentan y realimentan mutuamente: para mí son vasos comunicantes”. El relato de la escucha que abre *Operación masacre* se constituye en el eje de ese movimiento que pivotea en el umbral entre el adentro y el afuera. Podríamos decir, en el

<sup>4</sup> El relato del '69 evita mencionar que los soldados son todos “leales” a la Revolución Libertadora, y que es el mismo Walsh quien les abre la puerta, como cuenta en su “Provisorio epílogo” del '57.

<sup>5</sup> Walsh, R., Prólogo de *Operación masacre*, Buenos Aires, De la Flor, 2001, p. 18.

<sup>6</sup> “¿Lobo estás?”, *Siete Días*, 110, 16 al 22 de junio de 1969.

medio de esos dos espacios, en la *medianera* que los divide pero a la vez los contiene. Y cuenta cómo cuando se traspasa ese límite, nada vuelve a ser igual. El orden reglado del tablero de ajedrez y la tranquilidad que brindan los espejismos de la literatura fantástica, la solución de los enigmas policiales, el proyecto de la novela “seria”, están separados y se oponen a los peligros del afuera, la violencia y la muerte. En el relato, el afuera entra tres veces a ese espacio de tranquilidad: primero, como un ruido que se expande al territorio incierto de la calle hasta la “invasión” de la casa. Después, como un grito desesperado que el narrador escucha detrás de la persiana. Por último, en la voz (y la cara) del testimonio que afecta definitivamente a los anteriores. Los parámetros que dividen el adentro del afuera no sólo delimitan la arquitectura del relato, sino que abren las contradicciones latentes en esa separación.

El marco de este cambio en la voz narrativa que reproduce el relato, se puede reconstruir en la sucesión de prólogos, introducciones, apéndices y epílogos que acompañaron las distintas ediciones del libro de Walsh. En ese paratexto se puede ver el tránsito de su adhesión a la autoproclamada “Revolución Libertadora”, por motivos de “afecto familiar”, el sentimiento de indignación, el compromiso individual con la “verdad” y la “decencia”, al descrédito (“Dentro del sistema, no hay justicia”), la revisión de su postura sobre el peronismo, la proscripción, la resistencia, la lucha de clases, “Aramburu y el juicio histórico”. Hay un cambio en las formas y sentidos de la legalidad que se materializa de una punta la otra de este recorrido: cambia el uso y se modifica e incluso se invierte el sentido de términos como “verdad”, “justicia”, “derecho”, “democracia”, “revolución”<sup>7</sup>.

David Viñas se refiere a este proceso materializado no sólo en *Operación masacre* sino en toda la obra de Walsh como el “tránsito del ajedrez a la guerra” que corresponde al desplazamiento propio del escritor crítico o del “intelectual heterodoxo”<sup>8</sup>. Muchos trabajos se han detenido en este momento en que escritores surgidos de las clases medias urbanas, que en el ‘55 festejaron o por lo menos vieron con agrado el derrocamiento del gobierno de Juan Domingo Perón, iniciaron en los años de proscripción un proceso de revisión de su postura

<sup>7</sup> *Operación masacre*, op. cit., pp. 185-186, 174-176, 193-194, 215, 221-222, 224.

<sup>8</sup> Viñas, D., “Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”, en *Literatura argentina y realidad política II*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

respecto del movimiento obrero organizado en torno del peronismo. Por citar uno bien conocido, en 1974, Rama habla de los “escritores tráfugas” de su clase y los principios ideológicos de la cultura en la que fueron formados; y registra los elementos que llevaron a esta “conversión”, enfrentándolos con los principios de la “cultura dominante” a partir de un acercamiento a “las expresiones de la cultura popular”<sup>9</sup>. La hipótesis es inseparable de un estado de discusiones de la época (“conflicto de culturas”, oposición entre cultura “dominante” y “dominada”, “refuncionalización”). Sin embargo, el núcleo del análisis alrededor de este problema de la relación entre literatura, cultura y Estado sigue siendo el mismo, más cerca de nuestro presente; aunque con otros términos, por supuesto. Podemos recordar en este sentido la lectura de Ricardo Piglia sobre el intelectual o el letrado que enfrenta al “relato falso” del Estado, que encubre y manipula “los hechos”, oponiéndole una “contra-ficción” desde el relato del testigo<sup>10</sup>. Para desmontar la historia escrita, dice Piglia, el narrador sale a buscar otras versiones, otras voces; escucha y transcribe esas voces, “una red de historias alternativas” que se opone a la versión oficial. En un sentido similar, Marcos Mayer dice que la aparición del testimonio introduce una nueva dimensión en la literatura: “la desigualdad entre las voces”. La palabra de las víctimas no tiene la misma resonancia que la del régimen. “El narrador pasa de la escucha del testimonio de los sobrevivientes a la refutación de la palabra de los verdugos”, y pone así en evidencia la necesidad de optar, de *tomar partido*<sup>11</sup>. La escucha es fundamental en la obra de Walsh, al punto que, como cuenta Verbitsky que le dijo alguna vez: “Escribir es escuchar”<sup>12</sup>.

Hacia fines de los cincuenta, el edificio que sustentaba el rechazo casi unánime al peronismo entre los/as escritores/as argentinos/as, empieza a tambalear. En algunos de los relatos más citados por la crítica, y otros no tan leídos, en los bordes del canon, podemos

---

<sup>9</sup> Rama, A., “Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en la argentina”, *Escrituras*, 2, Caracas, julio-diciembre de 1976.

<sup>10</sup> Piglia, R., *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, FCE, 2001, pp. 28-29.

<sup>11</sup> Mayer, M., “Walsh: el descubrimiento de la víctima”, *El matadero*, 1, 1998.

<sup>12</sup> Verbitsky, H., “A 20 años del asesinato de Rodolfo Walsh”, *Página/12*, 24 de marzo de 1997.

rastrear el derrotero de estos cambios como parte de las narraciones de la legalidad. Las palabras de Walsh en el '57 adelantan la historia de una generación:

La mayoría de los periodistas y escritores llegamos, en la última década, a considerar al peronismo como un enemigo personal. Y con sobrada razón. (...)

En los últimos meses he debido ponerme en contacto con esos temibles seres –los peronistas– que inquietan los titulares de los diarios. Y he llegado a la conclusión (tan trivial que me asombra no verla compartida) de que, por muy equivocados que estén, son seres humanos y debe tratárselos como tales. Sobre todo no debe dárseles motivos para que persistan en el error. Los fusilamientos, las torturas y las persecuciones son motivos tan fuertes que en determinado momento pueden convertir el error en verdad.<sup>13</sup>

En consecuencia, sostenemos en este capítulo que para estudiar la relación entre narración y nacionalidad a partir de la mitad del siglo veinte, se deben indagar los vínculos de la literatura argentina con el peronismo.

“Casa tomada” es un texto fundamental en este sentido. Publicado en diciembre de 1946, en el número 11 de *Los Anales de Buenos Aires*, cuyo director era nada menos que Jorge Luis Borges, fue incluido luego en *Bestiario* de 1951. Pese a las declaraciones de su autor, que atribuían la motivación del relato a una “pesadilla” o un “territorio onírico”<sup>14</sup>, la historia de sus lecturas lo convirtió en una alegoría política.

La correlación de los primeros cuentos de Cortázar con el peronismo se empieza a escribir a comienzos de los sesenta. Uno de los primeros comentarios al respecto es el de Juan José Sebreli: “Un cuento de Julio Cortázar, ‘Casa tomada’, expresa fantásticamente, aunque el autor no se lo haya propuesto, esta angustiosa sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media urbana.”<sup>15</sup> Otros textos de Cortázar, que incluyen de manera más explícita elementos referenciales, ayudan a reforzar la hipótesis. Es el caso de “Las puertas del cielo”, escrito en 1948 y publicado en la misma colección. En el cuento, el narrador y protagonista, el abogado Hardoy, hace una descripción de la noche del Santa Fe Palace, donde alterna el desprecio y el miedo con la curiosidad y la fascinación por los bailes populares. Más de veinte años después, Cortázar se vería obligado a renegar de su posición, asumiendo la culpa por los dichos de su personaje:

<sup>13</sup> Introducción a la primera edición, escrita en marzo de 1957, en *Operación masacre*, op. cit., p. 193.

<sup>14</sup> Declaraciones hechas por Cortázar a la *La Quinzaine Littéraire* en 1970.

<sup>15</sup> Sebreli, J. J., *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965, p. 104.

Un cuento al que le guardo algún cariño, “Las puertas del cielo”, donde se describen aquellos bailes populares del Palermo Palace, es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho muchos críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de lo que se llamaban los “cabecitas negras” en esa época, que es en el fondo muy despectivo; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo “yo voy de noche ahí a ver llegar a los monstruos”. Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los “cabecitas negras”.<sup>16</sup>

A confesión de partes, relevo de pruebas. Frente a “Paco” Urondo, haciéndose cargo de los epítetos, sentimientos y valores racistas objetivados por el personaje que narra en primera persona, Cortázar asume la culpa de su pasado *gorila*. De hecho, podría haberlo evitado hablando de la construcción de la voz del narrador. Entre uno y otro momento, está su adhesión a la Revolución Cubana<sup>17</sup> y el viaje a París que, según su propia interpretación, le permite ver en perspectiva y revisar su postura sobre la situación política de la Argentina en el contexto latinoamericano. Pero como dice Andrés Avellaneda, leyendo otro cuento de *Bestiario* (“Ómnibus”), no es la abundancia de datos supuestamente “realistas” lo que permite la lectura referencial de los primeros relatos de Cortázar, tanto como la “interconexión con un discurso contemporáneo sobre la civilización y la barbarie, los libros y las alpargatas, la medida y la desmesura, lo aislado y lo mezclado, el silencio y el ruido, el uno y la multitud, la grosería y las buenas maneras”<sup>18</sup>. Las imágenes, sentidos y valores que dinamizan esa matriz de oposiciones como parte del canon de la literatura nacional, constituyeron modos de respuesta frente al desafío que propusieron a la representación del pueblo y las formas de organización popular a partir del '45; y vuelven, como elementos temáticos o formales, cada vez que la literatura argentina enfrenta al peronismo<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Urondo, F., “Julio Cortázar; el escritor y sus armas”, *Panorama*, 24 de noviembre de 1970, p. 50. Citado en Avellaneda, A., *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, p. 108.

<sup>17</sup> Al respecto, sentencia Viñas: “[L]a adhesión a Cuba se presiente como un esfuerzo de generosidad (entendida como reconocimiento de los otros) y como la resolución en otra parte de las imposibilidades locales. Para Cortázar, la ‘purificación’ de lo que aquí se daba de manera confusa e intolerable.” (*Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971, p. 119).

<sup>18</sup> Avellaneda, op. cit., pp. 119-120.

<sup>19</sup> Como veremos más adelante con Panesi, J., “Borges y el peronismo”, en *El peronismo clásico 1945-1955. Descamisados, gorilas y contreras*, David Viñas (dir.) y Guillermo Korn (comp.), Buenos Aires, Paradiso, 2007 y Forastelli, F., “Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política”, *Escribas*, 5, Universidad Nacional de Córdoba, 2008, pp. 155-166.

Claro que estos no son los únicos relatos del autor que se pueden tener en cuenta para reconstruir esta relación conflictiva con el peronismo. Mencionamos solamente los primeros y, en particular, “Casa tomada”, porque allí se alcanza el mayor grado de abstracción de esa relación, llevándola a un plano metafísico donde incluso se vuelve “irrepresentable”. Como sostiene Carlos Gamerro, “Cortázar es el primero en percibir y construir el peronismo como lo *otro* por antonomasia”<sup>20</sup>. Para los sectores liberales y conservadores agrupados en la revista *Sur* y los suplementos literarios de *La Nación* y *La Prensa*, sigue Gamerro, el peronismo es el renacimiento de la “barbarie” rosista y puede asimilarse a los regímenes totalitarios de Europa y la Unión Soviética. Para el nacionalismo de izquierda, el peronismo aparece como parte de una revisión de la historia nacional, aunque de signo contrario, que opone a las fuerzas imperialistas las luchas populares. Cortázar “no intenta inscribir al peronismo en discursos previos, sino construir un discurso a partir de la irrupción del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje”<sup>21</sup>. El peronismo en “Casa tomada” es lo que no puede decirse. Por eso en el cuento se manifiesta como un sonido impreciso y sordo de ruidos de objetos volcándose y ahogados susurros. Los sonidos que el narrador escucha provienen, en un principio, del comedor y la biblioteca de la casa familiar, cuya herencia remite a la historia de la *patria*: “guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”. Tradición, familia y propiedad se ven amenazados por esa fuerza extraña, que en la fantasía de Cortázar se presenta de manera imprecisa, pero *afuera* ya tiene una forma bien concreta.

Publicado en 1962, “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher reescribe el cuento reponiendo aquello que quedaba entre líneas en el relato de Cortázar. Pone *patas arriba* la legalidad que custodia y mantiene unidos esos tres términos: tradición, familia y propiedad, para mostrar los ladrillos con los que se construye. Lo hace desde la escucha de un señor de clase media avaro, conformista y racista. No hace falta decir que el “cabecita negra” designa un sujeto histórico en el que confluyen el/la obrero/a o trabajador/a, el/la hijo/a de inmigrantes, sectores

---

<sup>20</sup> Gamerro, C., “Julio Cortázar, inventor del peronismo”, en *El peronismo clásico 1945-1955*, op. cit., p. 56.

<sup>21</sup> *Ibidem*.



rurales, “de las provincias”, indígenas y afrodescendientes, todos pobres, que si bien aparecen individualizados en los personajes del cuento de Rozenmacher, desde el 17 de octubre de 1945 se identifican con las columnas que avanzaron viviendo a Perón en camiones o de a pie, con pancartas y banderas, desde los barrios “bajos” y el Conurbano bonaerense a Plaza de Mayo –el “conglomerado” o la masa anónima que ocupa las páginas de la próxima sección.

El cuento de Rozenmacher parte de marcaciones deícticas de espacio (“En este país donde uno aprovechaba cualquier oportunidad para joder a los demás”) y el tiempo (“En tiempos como éstos, donde los desórdenes políticos eran la rutina”) para resaltar los esfuerzos y sacrificios personales de un personaje típico: el hijo de inmigrantes que alcanza cierta posición económica (casa, auto, comercio) y social (“todo lo que había hecho en la vida había sido para que lo llamaran ‘señor’”), gracias a haberse mantenido en “el camino recto, el camino debido”<sup>22</sup>. Desde el comienzo, se construye este antagonismo entre lo público y lo privado como una tensión entre el adentro y el afuera, entre la interioridad pequeñoburguesa y el exterior amenazante: “Ahí afuera, en la calle, podían estar matándose. Pero él tenía esa casa, su refugio, donde era el dueño, donde se podía vivir en paz, donde todo estaba en su lugar, donde lo respetaban”. Degrada la posición de la que parte Cortázar y reubica la escena. Además, el relato está construido sobre la matriz que permite distinguir un “nosotros” asociado a “la gente decente”, de un “ellos”, los “cabecitas negras”, que son “ignorantes” y “escandalosos”.

La separación entre el espacio interior y el exterior se rompe cuando el silencio pesado de la noche es cortado por un grito, un aullido como el de “una perra salvaje”, que pide socorro “sin palabras”, terminando con “el silencio y la calma y el orden”<sup>23</sup>. Desde ese momento, nada volverá a ser como antes para el señor Lanari. De la curiosidad, a la ternura y la piedad, que se confunden con el desprecio, en el encuentro con la pobreza<sup>24</sup>, al susto, el espanto y finalmente el odio, es el pasaje que hace “la lengua del relato”, el punto de vista del señor Lanari; una

<sup>22</sup> Rozenmacher, G., “Cabecita negra”, en *Cabecita negra*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 40-41.

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> “El señor Lanari sintió una vaga ternura, una vaga piedad, se dijo que así eran estos negros, qué se iba a hacer, la vida era dura, sonrió, sacó cien pesos y se los puso arrollados en el gollete de la botella pensando vagamente en la caridad. Se quedó mirándola, con las manos en los bolsillos, despreciándola despacio.” (*Ibíd.*, p. 42).

transición que se parece bastante a la tradición literaria de representación de lo popular en la primera mitad del siglo veinte. Si tomamos los antecedentes más cercanos, según Piglia, el relato puede considerarse una versión irónica de “Casa tomada”, “la historia cómica de una pesadilla pequeño burguesa” (toda la acción del cuento se desata por el insomnio del protagonista), que marca un cambio de perspectiva respecto de la tradición literaria que desde 1945 había narrado al peronismo como “metáfora alucinada del horror cotidiano”<sup>25</sup>.

Otra manera de abordar el problema propone Ana María Zubieta cuando vincula el modo de confrontar esta tradición con la lectura culpable o *culposa* de la propia crítica literaria sobre el problema de las apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura<sup>26</sup>. Sobre todo, como dice Zubieta, si se tiene en cuenta el modo en que la crítica literaria redistribuye un espacio simbólico de jerarquías y valores sobre “lo alto” y “lo bajo”, cuando conjuga la tradición y el canon en la conformación de una literatura nacional que recupera, traduce y se apodera de los materiales de la cultura popular –problema que retomaremos en el cuarto capítulo.

De la tradición literaria toma Rozenmacher el tono y las posiciones de las voces de su relato, extremando el andamiaje ideológico que sostiene ese lenguaje institucional. Pero su dicción la encuentra en otro lado. No es un “letrado” quien habla en el relato, sino la lengua “viva” del sentido común de la época. Está también el voseo popular; esa voz “dura y malévol” (“Hacéte el gil ahora”). Pero el interés de la narración pasa por otro lado: por indagar la voz del protagonista, del señor Lanari. El discurso indirecto libre permite a la vez acercar al narrador a la voz del protagonista y mostrar su desacuerdo evidenciando una disposición narrativa contraria a nivel enunciativo. Eso es lo que permite la distancia irónica que habilita la burla respecto de la situación que vive su personaje.

Hablando de la relación de su generación con el peronismo, Rozenmacher decía: “El advenimiento del peronismo de algún modo desnuda al país, y nuestra generación tiene el

---

<sup>25</sup> Piglia, R., “Rozenmacher y la casa tomada”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, pp. 90-91.

<sup>26</sup> Zubieta, A. M., “Cortázar y sus monstruos”, en *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Ana María Zubieta (comp.), Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 92.

‘privilegio’ de ver al país descuartizado, y verlo casi desde afuera, sin estar comprometida totalmente con el peronismo ni con el antiperonismo.”<sup>27</sup> En este sentido, el relato se propone destapar el argumento de “Casa tomada”, cuando la “barbarie” exterior invade la tranquilidad del refugio construido por la civilización; lo vuelve hacia adentro, desde afuera, mostrando su reverso, sin medias tintas, a pesar de la proscripción:

El señor Lanari, sin saber por qué, le mostró la biblioteca abarrotada con los mejores libros. Nunca había podido hacer tiempo para leerlos pero estaban allí. El señor Lanari tenía su cultura. (...) Pero, ¿de qué libros podría hablar con esos negros?” (...) El señor Lanari recordó vagamente a los negros que se había lavado alguna vez las patas en las fuentes de plaza Congreso. Ahora sentía lo mismo. La misma vejación, la misma rabia. Hubiera querido que estuviera ahí su hijo. No tanto para defenderse de aquellos negros que ahora se le habían despatarrado en su propia casa, sino para enfrentar todo eso que no tenía ni pies ni cabeza y sentirse junto a un ser humano, una persona civilizada. Era como si de pronto esos salvajes hubieran invadido su casa. Sintió que deliraba y divagaba y sudaba y que la cabeza le estaba por estallar. Todo estaba al revés. Esa china que podía ser su sirvienta en su cama y ese hombre del que ni siquiera sabía a ciencia cierta si era policía ahí, tomando su coñac. La casa estaba tomada<sup>28</sup>.

Nada está en su lugar, todo está *al revés* y se confunde. La literatura se muestra como un bien de mercado<sup>29</sup>, no hay herencia que permita enfrentar ese “delirio” y encima la representación de la ley es incierta. Lanari intenta escapar del malentendido pero la escena lo condena: “Que espanto, pensó, si justo ahora llegaba gente (...) y lo viera ahí, con esos negros, al margen de todo, como metido en la misma oscura cosa viscosamente sucia; (...) estaba atrapado por esos negros, él, que era una persona decente, como si fuera una basura cualquiera”<sup>30</sup>. La culpabilidad es un elemento constante en el relato (“quedaría repudiado como culpable de una oscura culpa”; “¿Por qué les estaban haciendo eso? ¿Qué cuentas le pedían?”)<sup>31</sup> Cuando el representante de la ley *le tocan la cara* al señor Lanari, ya no quedan posibilidades de recomposición. El trastocamiento de la legalidad que conserva el orden, hace imposible volver a la situación inicial.

Algo había sido violado. “La chusma”, dijo para tranquilizarse, “hay que aplastarlos, aplastarlos”, dijo para tranquilizarse. “La fuerza pública”, dijo, “tenemos toda la

<sup>27</sup> “Testamento de Rozenmacher”, *Primera Plana*, 17 de agosto de 1971, p. 2. Citado por Avellaneda, op. cit., p. 25.

<sup>28</sup> “Cabecita negra”, op. cit., pp. 45-46.

<sup>29</sup> En el próximo capítulo ampliamos esta discusión sobre la relación entre literatura y mercado.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 46.

fuerza pública y el ejército”, dijo para tranquilizarse. Sintió que odiaba. Y de pronto el señor Lanari supo que desde entonces jamás estaría seguro de nada. De nada<sup>32</sup>.

El reclamo de orden del señor Lanari ya había sido escuchado cuando el texto de Rozenmacher fue escrito. Si la proscripción impuesta por la Revolución Libertadora no había alcanzado para contener el avance de las masas, sostenido con la resistencia y las luchas populares, el Plan Conintes (Conmoción Interna del Estado)<sup>33</sup> empezaría a cumplir esa tarea, poniendo a las policías federal y provinciales bajo el mando de las Fuerzas Armadas para reprimir huelgas, manifestaciones y cualquier tipo de protesta. Pero esa historia corresponde a los textos del siguiente capítulo donde, según las narraciones de la legalidad, el delito es una forma de organizacional y toda forma organizada se convierte en delito.

Para completar la serie de las casas tomadas hay que pegar un salto adelante que en realidad va hacia atrás, cuando Jorge Asís escribe el nacimiento de “La resistencia” en 1973, el año del triunfo de Cámpora y el regreso de Perón. El relato formaba parte de una novela que estaba preparando Asís por esos años, pero fue recién publicado en la reedición de *La manifestación* en 1981, diez años después de su primera edición. En nuestra serie produce un leve corrimiento (la casa nunca llega a estar tomada) que re coloca los problemas que venimos desarrollando en el núcleo de discusiones sobre la nacionalidad como trama legal de la literatura. En “La resistencia” se disputan los sentidos de la patria y los proyectos nacionales, con la bandera argentina en alto. Además, es el relato que abre la segunda serie de este capítulo, porque sale en *La manifestación* (aunque con el signo político cambiado) y apunta afuera, a la calle, donde se escuchan cantos y flamean otras banderas.

El cuento de Asís está narrado como un recuerdo de la infancia en primera persona y lleva la firma de “Zalimchico”. Se narra como si fueran episodios en un relato bélico, compuesto de pequeñas batallas en miniatura, *a escala*, que tiene como escenario un enfrentamiento mayor<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 47. El cierre (“De nada”) parece dedicado con sorna a Cortázar.

<sup>33</sup> Decreto Secreto 9880 del 14 de noviembre de 1958, puesto en ejecución por el Decreto 2628 del 13 de marzo de 1960, durante el gobierno de Arturo Frondizi.

<sup>34</sup> La perspectiva que produce este procedimiento ya apareció como parte de los problemas y discusiones del capítulo anterior en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, aunque sus alcances y posibilidades se desplegarán recién en el cuarto capítulo.

Los hechos se ubican en Villa Domínico, durante y algunos días después de los bombardeos a Plaza de Mayo del 16 de septiembre de 1955. Con los primeros ruidos, Don Abdel Zalim sale la calle en pantalón pijama, camiseta musculosa y chancletas, a festejar al grito de “¡Viva la libertad! ¡Viva la libertad!”, ante su hijo de nueve años que lo contempla desde la puerta de casa.

[S]us fervorosos gritos tajeaban el silencio enclavado en la tristeza de mi barrio peronista —cuenta Zalimchico—, un silencio apenas interrumpido por leves ecos de bombazos, y por el melodramatismo de algún noticiero radial, precedido infaltablemente por esas marchas militares que entonces me emocionaban, me alentaban a defender con inocente abnegación a la bandera de mi patria, a sus discutibles próceres y a su tierra.<sup>35</sup>

A pesar de la reprobación de la mujer y madre de su hijo, Francia, Don Zalim, exaltado, feliz, sube al techo y planta una bandera argentina que guardaba envuelta en papel madera. “Yo me sentí repentinamente orgulloso de su patriotismo, sin entender aún por qué motivos una bandera de mi patria debía estar oculta, y peor, sin admitir que su exhibición atemorizara a mi madre”<sup>36</sup>. Por la noche, bebe vino en abundancia, dice “una ristra de disparates” y se va dormir entonando burlonamente la marcha peronista, mientras hace cortes de manga en el aire. Después del primer intento fallido en junio, esta vez sí Don Zalim confiaba en que “la primavera invadiría los zaguanes democráticos con su esperada felicidad”<sup>37</sup>.

Pero la voz que narra desde el punto de vista del niño de nueve años no es homogénea y señala la distancia del personaje que rememora un pasado lejano. El contrapunto de voces que se expone desde el comienzo, se irá profundizando a lo largo del relato, confundiendo al niño que ve a su padre como “un patriota” y, repitiendo lo que escucha, comenta el triunfo de los “heroicos militares”, de “las fuerzas democráticas y libertadoras”, sobre el “tirano depuesto”, con el que habla de “las cavernarias concepciones de mi progenitor” y llama al padre y sus amigos “gorilas”. En ese ida y vuelta, la narración muestra el cambio de perspectiva pero también la autorización de la palabra repetida, sus posibilidades de transmisión y legitimación. Toda una *pedagogía nacional*, hecha con “lo que se dice” y “lo que se cuenta”, que es también

<sup>35</sup> Asís, J., “La resistencia”, en *La manifestación*, Buenos Aires, Galerna, 1981, p. 109.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>37</sup> *Ibidem*. Refiere a “Casa tomada”, donde el zaguán es el último refugio de los hermanos antes de salir a la calle.

aquello que se oye o, en otro sentido, se elige o decide escuchar: “Refería infinidad de medianas anécdotas con el propósito de justificar el visceral odio que sentía hacia el tirano y hacia los asquerosos cabezas negras que lo perseguían por limosnitas”<sup>38</sup>. Una de esas anécdotas, no casualmente refiere a la identidad (del documento) y el territorio, cuando a Don Zalim, en 1949, lo obligan a afiliarse al Partido Peronista para que el Registro Civil le extienda el certificado de cambio de domicilio. Luego acusa a Perón de “tirano” y “demagogo”, y dice que está en contra de Dios (por odio y envidia) y de la democracia. Dice Zalimchico que contaba Don Zalim que a “Evita perona” el General la usó y la corneó, “porque la agarraba de atrás mientras ella desde el balcón engañaba a los cabecitas”. Francia no se queda atrás: afirma que Perón en el fondo lo que pretendía era “convertirse en Rey de la Argentina”, y ese era el motivo que lo impulsaba a poner “de prepo” su nombre y fotografía por todas partes, “en especial en los libros de texto”. Repertorio completo del diccionario *gorila*, la democracia se vuelve monarquía y la manipulación pone en el centro de la escena una Evita manejada como títere por Perón que hace un espectáculo desde el balcón de la Casa de Gobierno para engañar a los infantiles cabecitas. Los nombres y fotografías de Perón y Evita “por todas partes”, incluyendo los libros escolares, “para deformar las mentes de los chicos”.

Esta discusión sobre los modos de contar la Nación aparece en el relato a través de la contraposición narrativa del “reluciente blanco” de la casa (con la bandera de la patria en alto) y las paredes manchadas por las bombas de alquitrán que arrojan “manos anónimas pero peronistas”. La noche del 17, Don Zalim duerme hasta las dos y media de la mañana, cuando lo sobresalta un “bochinche” en la puerta de su casa. Ante su inocultable miedo, Francia sale y comprueba el motivo de los ruidos. “[M]anchas negras sobre nuestra pared blanca”<sup>39</sup>. Como explica uno de los personajes al día siguiente: “en quantito la paré chupara el jugo, chau, turco, perdés, y no te sacás más las manchas de adentro”. Manda entonces a limpiar y volver a pintar la pared. Desde entonces, Don Zalim intenta dormir frente a la persiana, en su sillón, con un revólver cerca de mano. Nótese que el insomnio y los sitios intermedios, las medianeras,

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 114.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 116.

persianas y zaguanes, ligan la serie. Cuando después de varias noches de vigilia lo convencen de que vuelva a la cama, arrojan nuevamente bombas de alquitrán, “jugo que ahora sí sería absorbido por la pared para no desaparecer nunca más”<sup>40</sup>. La pegajosa brea absorbida por la pared afecta definitivamente a la casa. El efecto duradero de las manchas indelebles sobre la pared blanca, sobre la medianera que separa la casa de la calle en las narraciones de la legalidad, deja su marca para siempre en la literatura argentina. La literatura como institución además queda implicada explícitamente cuando el relato se apoya en el canon que contiene la serie (están “Casa tomada” y “Cabecita negra”) o en el momento que tematiza su ubicación a través la “irresponsable voz” de Don Zalim, casado –no podía ser de otra manera– con Francia, que viva al unísono a Lonardi, Rojas y Borges<sup>41</sup>.

La disputa por los sentidos de esa herencia en la tradición de la literatura nacional se juega, como en Rozenmacher, en las voces de la “lengua viva” que el relato incorpora para poner en evidencia su postura y redistribuir su legado. Los materiales literarios son dispuestos desde un lugar distinto, contrario a la tradición liberal de la literatura nacional, con un posicionamiento que se muestra en el modo de reorganizar las tramas y disponer las voces de lo nacional, “desde afuera”, como en el caso de Rozenmacher, o “de adentro”, podríamos decir, en el texto de Asís.

El título del libro donde se publica el relato de la escucha del niño del barrio proletario de “La resistencia”, abre la segunda serie, que se superpone con la anterior, pero esta vez, como dijimos, afuera, en la calle. El relato adelanta además algunas cuestiones del tercer y cuarto capítulo.

Antes de pasar a la próxima sección, quisiéramos detenernos brevemente en un último avatar de la serie de las casas tomadas, que la lleva al extremo e invierte su valoración, con el recuerdo cercano de la dictadura, en el año 1984, que nos devuelve al primer capítulo. Se trata de “El intruso” de Medina, compilado en *Los asesinos*.

---

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 117.

Esta vez la casa no es invadida por los anónimos “cabecitas negras” sino por un hombre, de aspecto militar, y demasiado “cercano” para poder identificarse con los *otros* (“Algún parentesco tendría que tener”).

Muchos amigos les habían aconsejado no acudir a tal ayuda. Pero la familia en pleno aceptó la realidad y llamó a la policía. Nada pudieron hacer. Remitieron el caso a los bomberos. Tampoco encontraron solución. La casa se desplomaba.

(...)

Tanto era el abatimiento dominante en la casa, que aquella figura imponente consiguió respeto y temor con sólo poner un pie adentro<sup>42</sup>.

Citando el primer relato de la próxima serie: *El fiord* de Lamborghini, el ingreso se sella como un pacto sádico de violencia y muerte. Por las noches, el “intruso” camina impartiendo “temor a los que escuchaban”, y de día, da órdenes y castiga sus transgresiones e incumplimientos. Los castigos los ejecutan los mismos integrantes de la familia, unos sobre otros: la madre y el padre sobre los hijos, los hijos sobre el padre. La hambruna y el deterioro de los cuerpos avanzan junto a la violencia y la descomposición de la casa. La voz del asesino reproduce las consignas de la dictadura (“La culpa es de ustedes. Algo malo habrían hecho”; “La juventud. La juventud tiene la culpa. Ustedes subvierten los valores esenciales”)<sup>43</sup>. Manda quemar libros, discos, cuadernos, lapiceras, diarios, revistas, fotos, adornos, radios. Y la casa se convierte en un campo de detención y tortura.

Dentro de la serie, el cuento de los asesinos dice que se deben tomar medidas extremas y establecer un orden al margen de toda legalidad, cuando el diagnóstico sobre la “descomposición” alcanza los cimientos de la estructura de la casa. Pero el horror se vuelve sobre sus ocupantes y la pesadilla se hace realidad. De esta manera, Medina interpela la tradición literaria y da vuelta por completo la serie de las casas tomadas, cuando los “monstruos” no representan más el terror de la literatura ante el avance de las masas populares, sino a los verdaderos asesinos del Estado terrorista. Al final, el intruso entrega al padre la daga con la que mató al hijo y un crucifijo a su esposa María. La casa se derrumba, no sin que antes escape el hombre; y detrás, las ratas.

---

<sup>42</sup> Medina, E., “El intruso”, en *Los asesinos*, Buenos Aires, Milton, 1984, pp. 12-13.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 21.



## Lucho y vuelve

El texto que abre la segunda serie, la de la manifestación, es *El fiord* de Osvaldo Lamborghini. Como se sabe, su primera edición apareció en una pequeña tirada del sello Chinatown en 1969, y circuló en papeles de fotocopia hasta la publicación de sus *Novelas y cuentos*, casi veinte años después. Se trata de un texto fundamental para leer la literatura escrita en los setenta. Su primer compilador, César Aira, es contundente al respecto: “Anticipaba toda la literatura política de la década del setenta, pero la superaba, la volvía inútil.”<sup>44</sup> La afirmación de Aira puede complejizarse a partir de los recorridos propuestos en este capítulo. Sin duda, el primer texto publicado por Lamborghini adelantó lo que iba a venir. Leído retrospectivamente, *hizo ruido* en la tradición, inaugurando una tonalidad que resuena en toda la literatura posterior. Sin embargo, como advierte Enrique Pezzoni en 1971, ninguna literatura está exenta de los riesgos implicados en la institucionalización de sus rupturas, transgresiones o “rebeliones”, que siempre pueden codificarse en nuevas normas y convenciones críticas<sup>45</sup>. La composición y el orden del canon quedan así abiertos a sus sucesivas lecturas y rearticulaciones.

En *El fiord* se dividen, se mezclan y confunden las voces y, por ende, las posiciones, que se disputan la patria en nuestro capítulo. Las “voces oídas nunca escritas antes”<sup>46</sup> de *El fiord*, señalan los puntos extremos o los polos opuestos de la literatura y la política nacional a fines de los sesenta: de lo “alto” a lo “bajo” de la lengua y la literatura, de la tradición letrada al registro oral de los folletos y hojas de diario de los que escriben *mal*, entre el subsuelo de la patria (bien al sur) y el norte que señala los buques que se alejan del río hacia el mar, mirados desde el pequeño puerto, donde cuelga “una galería de retratos de poetas ingleses de fines del siglo XVIII”<sup>47</sup>. Las voces se ubican además entre la extrema derecha de la Guardia Restauradora Nacionalista y la tendencia de la izquierda revolucionaria, que de un lado a otro encadenan las

<sup>44</sup> Aira, C., Prólogo a Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Del Serbal, 1988, p. 4.

<sup>45</sup> Pezzoni, E., “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea [1970]”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 19.

<sup>46</sup> Tomamos para el análisis algunos argumentos de la lectura crítica que hace Ludmer, J., “Una nota sobre la política deseante de los sesenta en la última fiesta del monstruo”, en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000, pp. 155-158.

<sup>47</sup> Lamborghini, O., *El fiord, Novelas y cuentos*, I, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 17.

letras y nombres que pueblan el texto con cantos, lemas, banderas y escudos. Como dice Ludmer: “Las voces más bajas oídas, el suelo violento de la lengua, se liga con las palabras ritualizadas de la política y pasan por todo el volumen de la literatura traducida y leída en la época: Sade, Freud (...), Bataille, Artaud, Nietzsche, Fanon, Marx.”<sup>48</sup>

Es un texto “en clave”. En su espacio textual se pueden reconocer la Central General de Trabajadores (CGT), las fuerzas armadas, el militante “de base”, Perón y Vandor (la puja sindical y los enfrentamientos por la toma de la CGT y el poder dentro del movimiento entre los sectores leales y el “peronismo sin Perón” están también en el texto), pero la lengua del relato confunde las referencias, montando y desmontando letras, descomponiendo y recomponiendo nombres hasta borrar las identidades, convirtiendo la designación en mero balbuceo. La narración convoca lugares y fuerzas contrarias y las pone en tensión, en un juego de alianzas, traiciones y delaciones que se superpone con la violencia corporal, las conjunciones y disyunciones sexuales. Todo es trenza, doblez (y dobles), defeción y putrefacción, según el tono político que se escucha afuera<sup>49</sup>. Cada espacio y acción está incompleto sin el otro. El padre, amo y señor con dentadura postiza al que matan y comen en la “fiestonga” de abajo (el Loco Rodríguez) es el mismo y a la vez el otro del líder que se los come arriba.

Y hoces, además, desligadas eterna o momentáneamente de sus respectivos martillos, y fragmentos de burdas esvásticas de alquitrán: Dios Patria Hogar; y una sonora muchedumbre –en ella yo podía distinguir con absoluto rigor el rostro de cada uno de nosotros– penetrando con banderas en la ortopédica sonrisa del Viejo Perón”<sup>50</sup>.

No puede distinguirse entre verdugos y víctimas o “verdugueados”, padres y amos odiados, líderes y padres amados. Las acciones extremas, en los extremos, se refieren mutuamente, se niegan unas a otras y se transforman unas en las otras. *El fiord* expone y desarrolla esas

<sup>48</sup> Ludmer, op. cit., p. 156.

<sup>49</sup> Una carta de Perón que circulaba en el año 1966, enviada desde el exilio a José Alonso, secretario general de la Asociación Obrera Textil y rival de Vandor en la CGT, decía: “El enemigo principal es Vandor y su trenza. Hay que darles con todo y a la cabeza, sin treguas ni cuartel. Su acción fue de engaño, doblez, defeción, satisfacción de intereses personales y de círculo, desviación, incumplimiento de deberes, componendas, acomodos inconfesables, manejo discrecional de fondos, putrefacción, traición, trenza. Por eso yo no podré perdonar nunca, como algunos creen, tan funesta gestión. En política no se puede herir, hay que matar, porque un tipo con una pata rota hay que ver el daño que puede hacer. Deberá haber solución y definitiva, sin consultas como ustedes resuelven allí. Esa es mi palabra y ustedes saben que Perón cumple” (Pigna, F., “El asesinato de Vandor”, *elhistoriador.com*, sin fecha. Disponible en: [http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/revolucion\\_argentina/asesinato\\_de\\_vandor.php](http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/revolucion_argentina/asesinato_de_vandor.php)).

<sup>50</sup> *El fiord*, op. cit., pp. 17-18.

contradicciones en el movimiento dialéctico de los actos acumulados, palabra por palabra, hasta el final, donde brillan como carteles luminosos, todas juntas, posándose una sobre otra, las consignas de la izquierda y la derecha: “No seremos nunca carne bolchevique Dios Patria Hogar”, “Dos, tres Vietnam”, “Perón es revolución”, “Solidaridad activa con las guerrillas”. Le incrustan a uno de los personajes el mástil en el hombro, y salen todos en manifestación.

*El fiord* suele colocarse junto con *Nanina* de Germán García y *El frasquito* de Luis Gusmán, como parte de una tradición “marginal” o contra-canónica en la literatura de las décadas del sesenta y setenta, que enrareció los modos de contar, fragmentando y descomponiendo el relato a partir de la contaminación de prosa y poesía, incluyó materiales teóricos en la escritura e intentó traspasar las barreras que imponían las jerarquías estética o cultural en la literatura. Se trata de una escritura que la crítica (oficial) de la época, como argumentaba Ludmer por aquellos años, no podía leer, porque no respondía a los parámetros del idealismo ni del realismo, el “reflejo de la realidad” ni la “verdad”, y producía una especie de “anomalía”, un “fuera de la ley” en el texto que “remite y no remite al referente”, atentando contra la sintaxis y los sentidos establecidos<sup>51</sup>. El problema de la legibilidad convoca una reflexión sobre la legalidad en la literatura que implica una crítica de la representación a partir de las transgresiones temáticas y formales de los procedimientos narrativos, pero también de los modos en que se construye el canon y se cita la tradición literaria. Justamente la transgresión es una de las categorías que articula las relaciones entre literatura y política en los sesenta y setenta: la revolución literaria se entiende como transgresión y la transgresión está en la base de la revolución cultural y política.

Como dice un artículo de *Literal*, la revista con la que se asociaron estas concepciones: “El lenguaje es ético porque lo que articula en la letra tiene fuerza de ley y el exceso que el lenguaje produce es la transgresión de esa ley.”<sup>52</sup> En *Literal* se publica el texto que escriben juntos en el

<sup>51</sup> Respuesta a la encuesta de *Latinoamericana*, 2, junio de 1973, pp. 12-13.

<sup>52</sup> “Retroactiva”, *Literal*, 2/3, mayo de 1975, p. 192. Los textos que cito pueden consultarse también en Libertella, H. (comp.), *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2002 o en edición facsimilar editada en 2011 por la Biblioteca Nacional.

'73 Ludmer y Lamborghini<sup>53</sup>, según nos cuenta Ludmer en la nota donde hace la crítica de *El fiord* que tomamos para nuestra lectura. Un panfleto “antihumanista” y “antirrealista” donde, afirma Ludmer, “Osvaldo definió su propia estética”: una poesía imposible, “contraalucinatoria”, que no contara el cuento y únicamente jugara con el lenguaje para que pudiera verse el “teatro de la palabra”<sup>54</sup>. Sólo la poesía, “cuerpo extraño en el corpus de la lengua”, es un espacio en donde no se puede alucinar, porque “no se cuenta el cuento” y de lo único que se trata es de hacer un “juego sucio” con la materialidad de la lengua. Lamborghini mantuvo a lo largo de toda su obra esa tensión entre prosa y verso, que se materializaba en una oscilación de sus textos entre el relato breve, el proyecto de novela, siempre interrumpido e inconcluso, y el poema hecho de citas y frases contundentes, perfectas e intrigantes<sup>55</sup>.

Desde la perspectiva de la *flexión literal*, realismo y populismo convergen para formar el “bricolage testimonial”, efecto de una “desorientación” que, aseguran, “ya conoce su horizonte; es decir, sus límites y fracasos”. El “delirio realista” de duplicar el mundo, sigue el argumento, mantiene una estrecha relación con el deseo de someterse a un orden claro y transparente, donde quedaría suprimida “la ambigüedad del lenguaje; su sobreabundancia, mejor dicho.” De los diarios a los libros, pasando por las revistas, para *Literal*, el realismo populista constituye el “palabrerío insistente” que sólo muestra un deseo de poder que, en el límite, se contenta con ocupar la escena, “montando un teatro de ilusiones que usufructúa su parloteo, aludiendo y eludiendo ese más allá que es el teatro de la acción.”<sup>56</sup> Esta posición, que encontró no pocos detractores entre esos mismos diarios y revistas, repercute en los argumentos de la primera parte del capítulo. *El fiord*, como dice Perlongher, enfrenta una tradición literaria “anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río”<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Nos referimos a “Apuntes alrededor de 35 versos de ‘Elena Bellamuerte’”, *Literal*, 2/3, op. cit., pp. 59-73.

<sup>54</sup> Ludmer, op. cit., p. 159.

<sup>55</sup> Cfr. además del texto de Aira ya citado, Strafface, R., *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2009.

<sup>56</sup> “La flexión literal”, *Literal*, op. cit., pp. 9-14, 145-148.

<sup>57</sup> Perlongher, N., “Neobarroco Transplatino”, *La caja*, 1, septiembre-octubre de 1992. Tomado de *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997, p. 101.

La discusión nos devuelve al problema de la representación (aunque nunca lo hayamos abandonado) que, pasado por la constelación de textos armada para este capítulo, liga los relatos sobre la legalidad con la trama de la nacionalidad en la literatura. Veamos al respecto la lectura que hace Aira de la literatura de Lamborghini:

La Argentina lamborghiniiana es el país de la representación. El peronismo fue la emergencia histórica de la representación. La Argentina peronista es la literatura. El obrero es el hombre al fin real que crea su propia literatura al hacerse representar por el sindicalista. De ahí el regreso de la figura de Vandor (en cuya muerte veía, con toda coherencia, “el asesinato simbólico de la clase obrera argentina”) desde sus primeros a sus últimos escritos.<sup>58</sup>

La lectura de sus textos y el anecdotario que saca a relucir en esas páginas no lo podrían contradecir. Sin embargo, hay que hacer una salvedad: en boca de Lamborghini como escritor tiene una sonoridad completamente distinta que en la de Aira como crítico de su obra: lo que en uno indica la elección de los materiales y el uso que le da para escribir literatura, en el otro, con el cambio de estatuto del texto, parece transformarse en un juicio de valor.

En un sentido similar, Schettini retoma esta discusión para leer en *El fiord* la matriz a partir de la cual se pudo pensar cómo la Argentina, dice, construye su relación con el trabajo menos como una operación sobre el mundo o la naturaleza que como una representación de sí mismo, del trabajo y su lugar de representación por antonomasia: el sindicato. “Esa representación es como un ‘teatro’”, explica Schettini, “en el que el trabajador es al mismo tiempo el actor y el espectador”<sup>59</sup>. Esto implica una relación con toda la literatura. La literatura aparece, según esta concepción, como parte de ese juego “pueril”, “infantil”, para sujetos sometidos a la representación. Schettini lee una serie compuesta por “El niño proletario”, el poema de Arturo Carrera “Títere de moneda” (2004) y *Mil gotas* (2003) de Aira —que en nuestro corpus tiene su correlato en la limosna que le da el señor Lanari a la “cabecita negra” y en el teatro para los pobres de Evita en la manos de Perón del anecdotario gorila de Don Zalim en “La resistencia”.

La literatura aparece como parte de ese juego “pueril”, “infantil”, para sujetos sometidos a la representación. Y viceversa: todo trabajador, todo trabajo, es una acción llevada a cabo por “niños” que esperan la mirada del matrimonio Gobierno-Sindicato. Los

<sup>58</sup> Aira, op. cit., p. 11.

<sup>59</sup> Schettini, A., “Osvaldo Lamborghini: Argentina como representación”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005, p. 148.

personajes pueden ser Perón y Vandor o el patrón y el obrero o el poderoso y el desposeído pero son una figura doble que tiene siempre la misma función: alimentar el poder de la representación y mostrar la representación como “poder” verdadero porque no deja espacio sin ser ocupado (adentro y afuera): funciona como una totalidad.<sup>60</sup>

Según Schettini, esa “totalidad” que revela la literatura (la “ilusión de cosa grande redonda” que menciona Lamborghini en el epígrafe de su novela del '73, *Sebregondi retrocede*) obliga a todo texto a ser una crítica de la representación.

Para comprender los alcances de estas lecturas podemos volver sobre la serie anterior, o bien, recorrer hacia atrás las huellas del canon de los ochenta en ésta, que, como dijimos, se superpone y acopla a la anterior, desde *El fiord* hasta la otra “fiesta del monstruo”, la que escribieron a dúo Borges y Adolfo Bioy Casares.

Escrito en 1947, “La fiesta del monstruo” no fue publicada hasta el 30 de septiembre de 1955, cuando apareció en el semanario *Marcha* de Montevideo<sup>61</sup>, bajo el pseudónimo de Bustos Domecq, pocos días después del golpe de estado. Bioy Casares cuenta en su diario personal que, antes de ser publicado, como festejo por la caída del gobierno peronista, leyeron en broma el relato durante una cena para pocos.

“La fiesta del monstruo” muestra la construcción de una lengua brutal y asesina, la representación del mal en la lengua<sup>62</sup>. La lengua del narrador del cuento es un engendro estilístico armado con rasgos, giros y formas gramaticales tomadas del habla popular (gauchismos, lunfardismos, italianismos), la escritura periodística, la propaganda política y la jerga de informe policial<sup>63</sup>. Con evidente intención satírica, describe desde esa voz artificial la “turba”, la “masa coral” que entonando “la marchita” avanza al Centro para escuchar al “Monstruo”. Se trata del relato exaltado de la escucha de esa *horda salvaje de falsos patriotas*, que buscan cualquier oportunidad para descolgarse del carro (de la historia) mientras es arriada a la Plaza para escuchar el discurso del “tirano”, transmitido en cadena. Como en “La refalosa”

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 149.

<sup>61</sup> Nótese la recurrencia de los sentidos del exilio en la tradición literaria, una serie que podríamos extender hasta *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, en relación con los problemas que abordamos en este capítulo.

<sup>62</sup> Ludmer, *op. cit.*, pp. 145-146.

<sup>63</sup> Cfr. Avellaneda, *op. cit.*, pp. 57, 69 y 85.

de Hilario Ascasubi (que aparece en el epígrafe), se da la palabra al enemigo para que diga su propia barbarie. Pero el asesinato del judío letrado (flacucho, de anteojos y con los libros bajo el brazo), que casi se lleva por delante al abanderado que porta el estandarte y foto de Perón, delata el liberalismo escandalizado de “El matadero” de Echeverría.

Como sostiene Panesi al analizar la relación de Borges con el peronismo, sus textos políticos y literarios (y no sólo este que escribe con Bioy Casares), tanto como su accionar público, desmienten la imagen de escritor frío, cerebral e incluso “apolítico” que se ha construido sobre su figura<sup>64</sup>. De hecho, sus méritos le valieron ser considerado escritor oficial de la Revolución Libertadora —como nos recordaba Don Zalim en “La resistencia”. Podríamos decir incluso que fue uno de sus más fanáticos e incondicionales sostenedores. Recuerda Bioy Casares que, enterado de los fusilamientos del '56, Borges comenta: “Después la gente se pone sentimental porque fusilan a unos malevos. Qué porquería, los peronistas”<sup>65</sup>. Merced a su defensa sin condicionamientos obtiene su cargo como director de la Biblioteca Nacional y profesor titular de la cátedra de Literatura Inglesa en la Facultad.

Sin embargo, como señala Panesi, revisando sus antecedentes no se podría prever esas limitaciones para comprender el peronismo. Sus coincidencias políticas con el “nacionalismo popular” de Hipólito Yrigoyen en la década del treinta, su trayectoria en el suplemento literario del diario *Crítica*, su atracción por el cine, el tango y las orillas, su *Historia universal de la infamia*, supuestamente lo colocaban en una posición distintas para leer ese fenómeno cultural y político. Lo cierto es que a medida que se acerca 1945, las intervenciones de Borges empiezan a dirigirse a las proyecciones sobre la política argentina del antisemitismo, el franquismo y el nazismo, abandona definitivamente su vanguardismo nacionalista y los “excesos estilísticos populistas” de los años veinte, y retoma la línea liberal en la tradición de la literatura argentina (Leopoldo Lugones), anticipando algunas de sus lecturas sobre el peronismo. Este desplazamiento no suprime lo popular, como dice Panesi, pero destierra de la constelación literaria a las masas. Como a Sarmiento, la “barbarie” cultural y política ha interesado también a

<sup>64</sup> Panesi, “Borges y el peronismo”, op. cit., pp. 30-41.

<sup>65</sup> Citado por Panesi, op. cit., p. 40.

Borges, sigue Panesi. A los malevos, orilleros y compadritos, el paso del tiempo los convirtió en representaciones de un mundo extinguido por el proceso de modernización. Los mismos estratos sociales, con el agregado inmigratorio, confluyen en las masas peronistas. Ahora bien, si la ética de los primeros se puede disculpar porque es un juego que ya ha pasado a enriquecer el arte y la literatura, los segundos no pueden ser sustancia de ningún arte, porque no están tocados por su “irrealidad”, sino por una realidad que Borges se empeñó en no entender<sup>66</sup>.

Fabrizio Forastelli produce la categoría de “lo pobre lindo” traduciendo “un estado de inquietud persistente de la totalidad de lo nacional” respecto de la capacidad organizativa de los márgenes<sup>67</sup>. Vincula la postura de Borges con una respuesta sublimatoria al horror y el espanto que produce la pobreza, en especial cuando el conflicto se configura como antagonismo y permite relacionar la serie de lo literario con la de la cultura política. Como afirma Forastelli, cuando lo pobre adquiere una capacidad de acción porque se organiza, esta interpelación simbólica, requiere de un conjuro. Encuentra la primera formulación de este conjuro en los libros de poemas de Borges en la década del veinte, donde es articulado a través de una retórica elegíaca que le confiere una relación con el orden entero de la literatura y el mundo de la vida. Y más adelante, con nuevos bríos, en “La fiesta del monstruo”, cuando a través de la sátira y lo burlesco, reelabora los juicios de ese “efecto de irrealidad” que los pobres producen cuando se organizan<sup>68</sup>. A esa fuerza Borges les destinará distintas formas del menosprecio. Según Forastelli, en el texto de Borges y Bioy Casares, tenemos, por un lado, la sucesión de epítetos en la narración en primera persona, como un “registro extremo de la lengua peronista”, que trama una ficción compositiva violenta alrededor de animales o partes del cuerpo, pero también de la parodia de figuras colectivas y “cívicas” del *nosotros* (“la barra”, “el camión de la juventud”, “los compañeros de brecha”, “la masa coral”, “chichipíos”, “la fratellanza”, “cada foco de la

<sup>66</sup> Panesi, op. cit., p. 41.

<sup>67</sup> Forastelli, “Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política”, op. cit., p. 155. Véase también de Forastelli, “Lo ‘pobre lindo’ entre la autoridad y los conflictos de obediencia en las luchas por la organización colectiva”, Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2011.

<sup>68</sup> Forastelli, “Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política”, op. cit., p. 157.



población muerta de hambre”, “la aglomeración”, “la merza en franca descomposición”, “la merza hilarante”, “la masa popular, formidável”). Por otro lado, se construye una versión en la que la violencia en realidad oculta que esta “merza” podría ser “menos el patriota desinteresado que el pajarito para la polenta” de la interna partidaria. De esta manera, “La fiesta del monstruo” conjura toda una relación con la cultura política del peronismo<sup>69</sup>.

Los acordes de la lengua de la calle siempre le llegaron a Borges distorsionados por el lugar de la escucha y a la vez mediados por la tradición literaria. Como dice en el prólogo a *Evaristo Carriego* de 1930: “Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses”. Como decíamos, el lenguaje de “La fiesta del monstruo” es una construcción artificial<sup>70</sup>. Pero tiene la intención satírica de parodiar un supuesto estado de la lengua. Recordando un aviso de la década del cincuenta, Borges la atribuía rasgos similares al estilo de Domecq<sup>71</sup>. A su vez la escena orgiástica y bestial del relato está afectada por el aire de irrealidad doliente de las pesadillas. El mismo argumento retórico usaba Borges para repudiar el régimen nazi, como si, en ciertas circunstancias, la realidad fuera más inverosímil que la ficción, más “literaria” que la literatura.

En “L’illusion comique”, publicado en *Sur* a fines de los cincuenta, afirma:

Durante años de oprobio y bobería, los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concierges* fueron aplicados al gobierno de la república. Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes<sup>72</sup>.

El carácter teatral de las “mentiras de la dictadura”, concluye Borges; no tenía otro propósito que “encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades”. Considera al 17 de octubre una

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Sobre el artificio en la construcción de lo oído y transcripto, véase Pezzoni, E., “Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autoretrato”, en *El texto y sus voces*, op. cit., 79-110. El artículo fue publicado por primera vez en *Filología* en 1985.

<sup>71</sup> Citado por Avellaneda, op. cit., p. 57.

<sup>72</sup> Borges, J. L., “L’illusion comique”, *Sur*, 237, noviembre-diciembre de 1955, p. 9.

simulación, una puesta en escena para erigir al “dictador” y llevar sus símbolos al poder, a través del manejo político de los procedimientos del drama<sup>73</sup>.

La versión opuesta, afuera, en la manifestación, la encontramos en las palabras de Leopoldo Marechal:

De pronto, me llegó desde el oeste un rumor como de multitudes que avanzaban gritando y cantando por la calle Rivadavia: el rumor fue creciendo y agigantándose, hasta que reconocí primero la música de una canción popular, y enseguida su letra: “Yo te daré, / te daré, Patria hermosa, / te daré una cosa, /una cosa que empieza con P, /¡Peroóón!”. Y aquel Perón resonaba periódicamente como un cañonazo. (...) Me vestí apresuradamente, bajé a la calle y me uní a la multitud que avanzaba rumbo a la Plaza de Mayo. Vi, reconocí y amé los miles de rostros que la integraban: no había rencor en ellos, sino la alegría de salir a la visibilidad en reclamo de su líder. Era la Argentina “invisible” que algunos habían anunciado literariamente, sin conocer ni amar sus millones de caras concretas, y que no bien las conocieron les dieron la espalda. Desde aquellas horas me hice peronista.<sup>74</sup>

Cabe recordar que el autor de *Adán Buenosayres* integró, junto con Manuel Gálvez y Arturo Cancela, una sociedad de escritores paralela a la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), que presidió Borges entre 1950 y 1953.

Después del golpe del '55, la intransigencia de Borges hacia los elementos culturales del peronismo parece atemperarse, aunque el diagnóstico sigue siendo el mismo. En “El simulacro”, publicado en *El hacedor*, de 1960, comenta una escena narrada en el género de los relatos populares, donde un hombre monta en un racho de pueblo una reproducción en miniatura del velorio de Evita con una caja de zapatos y una muñeca de pelo rubio:

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Acá con un énfasis muy distinto al que tenía en las ficciones de los cuarenta y los relatos de la nacionalidad, como vimos en la primera parte con Panesi, “Borges nacionalista” en *Críticas*, op. cit., pp. 131-151.

<sup>74</sup> Andrés, A., *Palabras de Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

<sup>75</sup> Borges, J. L., “El simulacro”, en *El hacedor, Obras completas*, II, Barcelona, Emecé, p. 167.

Mitología a la que Borges opone la suya, también de autoría compartida. “La condena por irrealidad”, dice Panesi, “es drástica por desterrar al enemigo a una existencia fantasmática, pero no anula su ceremonia intrínseca de conjura”<sup>76</sup>. De todas formas, el peronismo no puede ser anulado por un pase de magia o con el procedimiento de la literatura fantástica de duplicar la realidad. El “mito”, pero también la realidad que parece negar u ocultar, persistieron, aun durante los años de la proscripción. Como se sabe, el Decreto Ley 4161 del 9 de marzo de 1956 prohibió en todo el territorio nacional la utilización, con fines de afirmación ideológica o propaganda política las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas que pretendieran o pudieran ser tenidas por peronistas. En especial, la utilización del nombre de Perón o Evita, sus fotografías o retrato, sus discursos o fragmentos, el escudo, la marcha o la bandera del Partido Justicialista, todas las expresiones que pudieran vincularse, como “peronismo”, “justicialismo”, etc. La nueva legalidad se apoya en la prohibición de toda referencia al peronismo y promueve el uso generalizado de los procedimientos literarios de la elipsis y la paráfrasis. Como dijimos, la legalidad es fundamentalmente un problema de discurso referido. Borges conoce la ley y con la misma perspectiva, pretende anular literariamente toda simbología o mito que remita al peronismo.

El relato que cierra nuestra serie fue publicado por primera vez en el año 1974 y coincide con el fin de la proscripción. Se trata de *Los reventados* de Asís. Con varias ediciones en su haber, es uno de nuestros *best sellers* de los que escriben *mal*, que fue poco leído por la crítica literaria después de los ochenta. En él vuelven a flamear las banderas en la manifestación, se escuchan cantos, está la foto de la sonrisa de Perón y la marcha... con nueva estrofa, que historiza nuestro corpus:

Mientras cantaba la marcha peronista a Rocamora le llamaba la atención una estrofa que le habían agregado los muchachos y las chicas que portaban cartelones de Far y Montoneros Juventud Peronista; se acercó y la escuchó bien.

*Si ayer fue la Resistencia  
Hoy Montoneros y Far  
Y mañana todo el pueblo  
En la guerra popular*<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Panesi, “Borges y el peronismo”, op. cit., p. 35.

<sup>77</sup> Asís, J., *Los reventados*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982, p.154. La primera edición es de 1974.

La novela cuenta la historia de un grupo de amigos que busca “salvarse” vendiendo cotillón político el día del regreso de Perón (y de la otra masacre) el 20 de junio de 1973 en Ezeiza. Al lado de la ruta, viendo las columnas de la manifestación pasar, sostienen los pósters con la foto del General con su caniche en Puerta de Hierro; saltan, cantan, gritan, intentando mezclarse con la multitud, simulando ser uno más, para colocar su mercadería. Pero la empresa fracasa: nadie compra y encima los insultan<sup>78</sup>. Los tiros y las corridas hacen el resto.

La escena que se intercala, de un capítulo a otro, y completa la historia, transcurre en el centro, casi tres meses después, el 25 de septiembre, el mismo día que asesinan al secretario general de la CGT José Ignacio Rucci (el de la foto del primer regreso, sosteniendo el paraguas de Perón). Fotografías y fechas relevantes marcan los destinos de los personajes del relato, poco apegados, sin embargo, a la historia nacional. Los sentidos de “reventado” y “reventar” señalan esa disposición dramática de la trama histórica sobre los cuerpos de la literatura (y de la vida)<sup>79</sup>.

Como sostiene Horacio González, la literatura de Asís está fuertemente atada al “testimonialismo” y la legibilidad, no sólo por las marcas referenciales y la linealidad de la narración, sino por la lengua literaria que crea, la cual intenta “captar trozos vivos de un idioma realmente escuchado en las barriadas de la época”<sup>80</sup>. Con las modulaciones propias del lenguaje coloquial del Buenos Aires de los setenta, arma las voces del relato, componiendo una suerte de antología burlona de personajes marginales que luchan por sobrevivir a toda costa y a través de todo tipo de artilugios, sin banderas ni ideologías políticas.

Si bien Rocamora (uno de los alter egos de Asís) siente el impulso de meterse en la manifestación, su incursión en las filas de la Juventud Peronista de Corrientes está viciada por el

<sup>78</sup> “El pueblo no está para fotos”, “Qué carajo vas a ser Montonero, comerciante”, “La reputa que te parió”, “Si sos peronista regalalos, cornudo”, “Con el pueblo no se comercia” (ibíd., pp. 56-58).

<sup>79</sup> “Reventados (sin un solo peso en la faltriquera, sin siquiera poder salir a la calle, eternamente en la oficina fumando los cigarrillos que la noviecita de Willy les había obsequiado la noche anterior, mirándose, delectando ocasionalmente algunas palabras tal vez salvadoras, algunas ideas que los rescataran del precipicio, esbozando alguna posibilidad de salvación, las posibilidades más delirantes, una revista sobre magia, algo sobre el prode, una campaña de publicidad)” (ibíd., p. 17). Antes, en la primera página, “El 25 de septiembre de 1973, algunas horas después de que reventaran al Secretario de la Confederación General del Trabajo, José Rucci” (p. 9). Y trasladando el sentido a los objetos: “La guita es para hacerla moco, reventarla.” (p. 135).

<sup>80</sup> González, H., “La figura literaria del *reventado* como teoría picaresca de la política”, *El Ojo Mocho*, 16, verano 2001-2002, pp. 42-43.

sentimentalismo de los recuerdos de la infancia en su provincia natal y la vergüenza de ser descubierto por algún “conocido pedalero”.

... recordó una vía que no terminaba nunca y recordó a una abuela y a un farmacéutico cuando leyó una bandera: Montoneros de Corrientes. Descubrió varias en las que se leía Far, o Juventud Peronista de Corrientes. Se metió entre ellos y cantó con ellos Far y Montoneros son nuestros compañeros, y se sintió indio, roto, los vio rotos, feos y correntinos y eran más de quinientos aunque no sabía calcular bien. Es que a veces Rocamora parecía escapado milagrosamente de una fotonovela (...); miró hacia los costados y se aseguró de que no lo miraba nadie, ningún conocido pedalero y cantó *Montoneros Montoneros son soldados de Perón los gorilas tienen miedo tienen miedo al paredón*, y avanzó unos metros con ellos, gritó efusivamente *Corrientes Montonero*, los tocó, aprovechó que nadie lo miraba para permitir que una lágrima se cayera de sus ojos duros.<sup>81</sup>

Este es el único momento en que un personaje parece perder el libreto. Aunque enseguida Rocamora se pone “la cara de Rocamora”, se dice y repite que es “un sentimental de mierda” y deja pasar la columna. La mención a las fotonovelas, un género popular y masivo, que es leído como parte de los bordes exteriores de la institución literaria, produce un pliegue en el relato que permite pensar el montaje de la lengua de Asís y su “pacto de lectura” como garantía de legibilidad de su escritura y éxito de ventas de sus libros, pero también como una de las claves del rechazo o las dificultades que produce al ser leído desde los parámetros de valoración de la crítica literaria postdictadura. Volveremos sobre esto el próximo capítulo.

A pesar del silencio sobre su obra, como sostiene María Pía López, se mantiene en pie en los textos de Asís una literatura capaz de presentar un conjunto de dilemas culturales, éticos y políticos que afectan la percepción de qué significa ser argentino<sup>82</sup>. Cuando simula hablar “por afuera” de las ideologías, afirma López, Asís trafica otra ideología que no se nombra ni se reconoce como tal: la del reviente, la del “sálvese quien pueda”. Se desprende de los incómodos ropajes ideológicos y morales, que protegen pero restan agilidad y, a través del humor, sostiene su percepción sobre el “ser nacional”, como si dijera que en el fondo no somos otra cosa que expertos en supervivencia cuyo cinismo es sólo una forma de autocompasión.

En nuestra serie, el relato de la escucha de los reventados descoloca la trama legal de los sentidos de la nacionalidad en la literatura. Recorre hacia atrás las posibilidades olvidadas o

<sup>81</sup> *Los reventados*, op. cit., p. 155.

<sup>82</sup> López, M. P., “El conde de Avellaneda”, *El matadero*, 3, octubre de 2004, pp. 57-58.

negadas por la tradición y encuentra a los “buscas”, los pícaros de la literatura y la cultura popular, que reviven en las voces de los reventados, desafiando el mundo de la militancia, justo en un momento de efusión política en las Letras. O como propone González: enfrentan ese mundo “épico” con una “fauna picaresca” que está dispuesta a vivir de la simulación y del fraude<sup>83</sup>. Ni buenos ni malos, incorregibles. El credo de los reventados lo podemos leer en los consejos de Rocamora:

Tenemos que estar siempre colgados de la liana, agarrados, como garrapatas, tenemos que estar siempre al costado, Vitaca, prendidos. Si alguna vez en este país gana el Partido Comunista, nos compramos una hoz y un martillo y chau, seremos revolucionarios, es todo curro. Como dijo Desiderio, perdimos los radicales pero ganamos los peronistas, perdimos los peronistas pero ganamos los radicales, perdimos los peronistas pero ganamos los comunistas, perdimos los comunistas pero ganamos los conservadores. Siempre al costado, Vitaca, uno tiene que subirse al carro y chau.<sup>84</sup>

Según este esquema, si la militancia supone subirse al carro como parte de un colectivo político, en tanto sujeto pleno, consciente y comprometido con el lugar que ocupa en la historia, los reventados de Asís son simples oportunistas que persiguen cualquier tipo de salvación y se trepan como sea<sup>85</sup>. Mientras las voces de los primeros se funden en la masa anónima como un solo grito, la de los segundos se puede individualizar en cada uno de los personajes con nombre en el relato. Ambos aparecen en la literatura de Asís, pero en sus páginas la balanza se inclina a favor de esos personajes más “reales” y concretos, que gozan de menor grado de aceptación o legitimidad en la literatura de la época y todo el tiempo mantiene una distancia prudencial con las fuerzas que tiran para el otro lado. Cuando vuelven en caravana, derrotados, Willy, que antes había sido echado a puteadas de la columna de Montoneros, ironiza: “Vamos, caminemos junto al pueblo”. Y avanzan cantando la marcha. Aunque repitan sus estrofas, a esa altura, la marcha no es la misma.

Las voces escuchadas *al costado* de la manifestación cierran la constelación del segundo capítulo e inauguran una nueva forma de “ilegalidad” en nuestro corpus, definida, como siempre, por quienes escriben o hacen cumplir la ley, lejos de los activistas y militantes políticos

---

<sup>83</sup> González, op. cit., p. 42.

<sup>84</sup> *Los reventados*, op. cit., p. 137.

<sup>85</sup> González, op. cit., p. 43.

“subversivos” del primer capítulo, pero cerca de los “buscas”, marginales, truhanes y delincuentes que forman banda en el tercero.<sup>86</sup>

### **De la literatura “en peligro” a la *peligrosidad* de la literatura**

En el comienzo de *El examen*, la primera novela de Cortázar, escrita en 1950 y publicada póstumamente a fines de los ochenta, aparece “la Casa” como refugio de una cultura repetida en voz alta. La Casa de la novela podría funcionar como la contracara culta y libresca de la fiesta de los monstruos del Santa Fe Palace. Según Gamarro, puede considerarse un correlato de la relación ambivalente que mantenía el propio Cortázar con la “alta” cultura y sus espacios de consagración. El relato de la escucha de esas voces que leen y se burlan de su presunción pero mantienen su altivez, sabiendo que al menos la Casa es un resguardo respecto del afuera amenazante, donde la multitud venera al “hueso”, podría considerarse “un despliegue oral-paródico del eclecticismo de *Sur*”. Por más que lo intente, sigue Gamarro, Cortázar no puede recrear en la escritura el mito de la cultura “en peligro” en la que se empeñaron quienes hacían la revista<sup>87</sup>. Aun en su etapa más antiperonista, parece mantener, no obstante, sus reparos respecto de esa cultura a la que se pretende defender. Cuando dos décadas después, se desdiga de lo escrito y declare que su “ametralladora” es la literatura<sup>88</sup>, para graficar su posición respecto de “revolución en la literatura y la literatura en la revolución”<sup>89</sup>, habrá dado toda la vuelta para ubicarse del lado contrario a la cuna que lo vio nacer como escritor.

Si cruzamos las dos series en que dividimos el corpus de este segundo capítulo, podemos empezar a ver estos cambios de posición dentro de la escena literaria nacional, desde “Casa

---

<sup>86</sup> Sobre los sentidos de estas posiciones, recuérdese las discusiones planteadas en la primera parte sobre el traidor y el tramposo en el nacionalismo, con Panesi (“Borges nacionalista”, op. cit., pp. 144-146) y Nicolás Rosa (“El paisano ensimismado”, op. cit., pp. 161-162). Para indicar mejor la posición que asume la literatura de Asís respecto de la tradición nacional, puede recordarse el episodio que se narra en *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (Buenos Aires, Losada, 1980, pp. 44-45), donde “el infame ese de Rodolfo” ve entrar al baño al ya por entonces ciego Borges y, desde la puerta, le toma una fotografía “pishando”.

<sup>87</sup> Gamarro, op. cit., p. 53.

<sup>88</sup> “Mi ametralladora es la literatura” (entrevista de Alberto Carbone a Julio Cortázar), *Crisis*, 2, junio de 1973.

<sup>89</sup> Este es el título de un famoso artículo que publica en *Marcha*, 1477, 9 de enero de 1970.

tomada” a *La manifestación*, menos como un derrotero personal que como un desarrollo de la trama conflictiva de las narraciones de la legalidad en los relatos de la escucha. Los cambios y transformaciones producidos en las discusiones y polémicas que atraviesan la literatura (y la Nación) entre mediados de los cincuenta y comienzos de los setenta señalan un pasaje de la concepción tradicional de la cultura “en peligro” al señalamiento de la *peligrosidad* de la literatura. Esta peligrosidad tiene tantos sentidos como definiciones. Se habla de la “peligrosidad del escritor”<sup>90</sup>; se considera a la literatura una “práctica subversiva” que cuestiona la legibilidad y la producción del texto, rompiendo “la legalidad de la escritura burguesa”<sup>91</sup>; se liga la escritura con las transgresiones sexuales, sociales y políticas como “acción desautorizada”, que amenaza con transmutar todos los valores y destruir o borrar las jerarquías del orden o las intenciones “restitutivas” de la utopía<sup>92</sup>. La atribución de peligrosidad se completa en los años sucesivos, con la persecución, la censura e incluso la desaparición –todo lo que queda fuera de este capítulo y que fue motivo del primero. Si vamos un poco más atrás, la peligrosidad de la literatura puede aparecer asociada con la “toma de conciencia” o la representación de las tendencias objetivas de la realidad en la literatura como compromiso con las transformaciones históricas y políticas o la confluencia de vanguardia política con vanguardia estética. Pero a medida que nos acercamos a los setenta, tiene que ver más con la transgresión de las normas establecidas por el lenguaje y la cultura como “revolución” o, en otro sentido, con la denuncia y la acción revolucionaria contra el mercado, las corporaciones y el régimen desde la adscripción en la escritura a la resistencia y las luchas organizadas de los movimientos políticos populares. Desde ya, existen decenas de posiciones intermedias que conjugan, en distintas proporciones, algunos de estos elementos. A su vez, si para comienzos de los setenta, la relación vanguardia, transgresión y revolución aparece como un vínculo cada vez

<sup>90</sup> Jitirk, N., “Peligrosidad del escritor”, *Macedonio*, 4/5, verano de 1969, p. 111.

<sup>91</sup> Respuesta de Beatriz Sarlo Sabajanes a la encuesta de *Latinoamericana*, 2, junio de 1973, p. 20.

<sup>92</sup> “El matrimonio entre la utopía y el poder”, *Literat*, 1, noviembre de 1973, pp. 35-46. Sobre este último punto véase el quinto capítulo.



más sólido e incuestionable, no deja de haber oportunidad para criticar aquellas lecturas que hacen de las rupturas, convención<sup>93</sup>.

Ahora bien, si prestamos atención a los relatos de la escucha de este segundo capítulo, podemos indicar ubicaciones y contrastes dentro de esta constelación de textos que corresponden a distintas políticas narrativas de la nacionalidad en la literatura. Estas políticas se pueden leer en los modos de convocar la tradición literaria y asumir una posición dentro o fuera, de citar textos del canon nacional o incluir voces nunca antes escritas en los relatos. Pero también, en la reelaboración narrativa de las polémicas y discusiones estéticas y políticas que atraviesan estos textos y voces de manera inmanente y a la vez históricamente concreta. En este capítulo, los contrastes de formas divergentes y a veces opuestas de contar la Nación constituyen distintas políticas narrativas, que no se identifican con textos o autores, sino que atraviesan el corpus de un lado al otro, disponiendo tramas, escenas y posiciones.

Desde *Operación masacre*, Walsh vive en carne propia los riesgos de escribir, y empieza a trazar el camino que lo llevará de su acuerdo con la “Libertadora” a Montoneros. En ese camino encontramos también una relación tensa entre política y literatura. Hacia fines de los sesenta, podemos leer en su diario cómo lo que en un primer momento es una preocupación sobre la división de su tiempo termina convirtiéndose en una verdadera disyuntiva entre la tarea política y la necesidad de escribir la novela que debe a su editor<sup>94</sup>. El dilema se irá profundizando a lo largo de las páginas y llegará a manifestarlo públicamente en entrevistas donde el problema de la escritura a un nivel –digamos– personal, pasa a conformar una reflexión sobre la crisis de las concepciones tradicionales del arte y la literatura<sup>95</sup>.

En una entrevista hecha por Piglia en marzo de 1970, Walsh se refiere así al tema:

[L]a denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte. Ahora, en el caso mío personal, es evidente que me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística

<sup>93</sup> Recordar las discusiones propuestas más arriba con Pezzoni.

<sup>94</sup> Walsh, R., *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, De la Flor, 2010. Edición a cargo de Daniel Link. Véase en especial las anotaciones de diciembre del '68 y enero del '69.

<sup>95</sup> Cfr. Link, D., “Rodolfo Walsh y la crisis de la literatura”, en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2003, pp. 271-292 y “Un hombre de conciencia”, *Espacios*, 29, noviembre 2002 / marzo 2003, pp. 4-11.

superior; de ahí que viva ambicionando tener el tiempo para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto de que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que a la denuncia periodística que vos escribís al correr de la máquina. Creo que es poderosa, lógicamente muy poderosa, pero al mismo tiempo creo que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o bien en sociedades que están en proceso de revolución, gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedica a la ficción, y que en un futuro inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente sea apreciado en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Es decir, evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas. (...)

En este sentido, es necesario volver siempre y tomar como marco de referencia las cosas que a uno le hicieron creer (...) ¡Cuando pienso en las imbecilidades que realmente uno oyó repetir durante décadas y que incluso tímidamente repitió o no refutó acerca de la relación entre arte y política! Pensar que aquí hasta hace poco tiempo hubo quien sostenía que el arte y la política no tenían nada que ver, que no podía existir un arte en función de la política (...); es parte de ese juego destinado a quitarle toda peligrosidad al arte, toda acción sobre la vida, toda influencia real y directa sobre la vida del momento.(...)

Hoy pienso que no sólo es posible un arte que esté relacionado directamente con la política, sino que como retrospectivamente me molesta mucho esa muletilla que hemos usado durante años, quisiera invertir la cosa y decir que no concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado, si no está eso, para mí le falta algo para poder ser arte<sup>96</sup>.

Para Walsh esto no implica descartar las formas literarias tradicionales, como el cuento y la novela, sino usarlas de otra manera, darles una nueva función. Tampoco someter por completo la literatura al arte de propaganda y la agitación política y “escribir una mala novela que le dé la razón a la derecha”<sup>97</sup>. Walsh busca alejarse de las convenciones y jerarquía estéticas (de cualquier signo) para hacer “otra cosa”<sup>98</sup>. En la misma entrevista, sintetizando las posibilidades contenidas en la escritura y acercando la palabra a la acción, concluye: la máquina de escribir, según como la manejas, “es un abanico o una pistola”<sup>99</sup>.

Cuando nos fijamos en sus textos, la cuestión parece clara: escuchar las voces en conflicto y tomar partido, asumir una posición frente a los “hechos” desde la construcción de una trama que los organiza y les da sentido en el relato; pensando en sus efectos, en “mover” a los lectores,

<sup>96</sup> “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. (Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh), en Walsh, R., *Un oscuro día de justicia* Buenos Aires, De la Flor, 2006, pp. 64-65. La primera edición de esta entrevista se publicó con el libro en la edición de Siglo XXI del año 1973.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 69.

más allá de la serie literaria, para devolverle a la literatura toda su peligrosidad, su capacidad de acción sobre la vida. De hecho, cuando publica las notas escritas en el semanario de la CGT de los Argentinos como libro en *¿Quién mató a Rosendo?*, adelanta que su intención es intervenir en la disputa de la CGT rebelde contra el vandomismo, de la misma manera que lo había hecho desde el periódico.

Con respecto al tipo de lengua y narración que corresponde a estos lineamientos políticos y estéticos, Walsh procura acercarse lo más posible a la legibilidad; ser “absolutamente diáfano”, eludir cualquier tipo de “elefantiasis literaria”<sup>100</sup>. Los problemas de los alcances y el tipo de público que interpelan los textos son una preocupación constante en su obra. Piensa el libro no sólo como objeto de mercado sino como producto de sus efectos y comentarios<sup>101</sup>, y las dificultades que presenta la transmisión cuando se trata de relatos en lugar de ideas o conceptos<sup>102</sup>. Al parecer, las rupturas de Walsh no pasan por la transgresión verbal y, sin embargo, no se podría afirmar que sus textos sean “sencillos”, “realistas” o estén cegados por “ilusión de realidad”. Evidentemente estos términos (y los debates que encierran), a pesar de ser utilizados por mucho tiempo para definir estas discusiones, no sirven ya para caracterizar su literatura ni mucha de la literatura escrita en esos años. La narración en Walsh rechaza el concepto de verosimilitud y nunca se presenta como “reflejo de los hechos” sino que apela al montaje y la organización de testimonios y materiales literarios o documentales, a través del uso de distintos géneros y procedimientos de escritura<sup>103</sup>.

En el otro extremo, *El fiord* de Lamborghini genera un contraste de oposición con los textos de Walsh sobre el que vale la pena detenerse<sup>104</sup>. Podríamos decir que está en sus antípodas “políticas”, pero no por una elección por fuera de la literatura, sino justamente como

<sup>100</sup> Anotación del 15 de enero de 1970.

<sup>101</sup> “¿Lobo estás?”, op. cit.

<sup>102</sup> “Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante”, *La Opinión cultural*, 11 de junio de 1972, p. 6.

<sup>103</sup> Cfr. Amar Sánchez, A. M., *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992, p. 27.

<sup>104</sup> Otras lecturas de esta relación entre Walsh y Lamborghini pueden encontrarse en el artículo ya citado de Schettini; Astutti, A., *Andares blancos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, pp. 76-82; Chejfec, S., “Fábula política y renovación estética”, *Nueve Perros*, 1, 2001, pp. 22-27; Rodríguez, F., “Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini”, en *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.), Buenos Aires, Interzona, 2008, pp.155-181.

consecuencia de su programa estético, el modo en que selecciona, organiza y elabora las narraciones de la legalidad en los materiales de la literatura y la cultura. Como dijimos, Walsh escucha las voces en conflicto y toma partido *en* y *con* el texto; asume una posición en el modo en que organiza y da sentido a los materiales, pensando especialmente en sus efectos sobre los relatos legales, establecidos desde los órganos estatales y la prensa. Para Lamborghini, en cambio, se trata de escuchar y volcar en el texto todas las voces, para desafiar las representaciones del mundo de otro modo, dando cuenta de su carácter ilusorio y reversible, en una literatura donde no hay “buenos” ni “malos” y se confunden víctimas con victimarios, verdugos y “verdugueados”, tensionando la lengua hasta el punto de lo ilegible. Todo se reduce o se expande en el interior de la lengua.

Por otro lado, mientras Walsh busca alejarse de las convenciones y jerarquías estéticas para hacer una literatura que denuncie y actúe respecto de las circunstancias históricas y políticas en que se produce a partir de la elaboración del testimonio o el documento, sin que esto implique renunciar a las formas literarias tradicionales del cuento y la novela; Lamborghini escarba el terreno en el lenguaje y la cultura para escribir lo otro de lo mismo, trasgrediendo las normas establecidas, desde una escritura que cruza prosa con poesía, para mostrar el *mal* y la “suciedad” que yace bajo el *buen decir* del “idioma de los argentinos”. Son dos “legalidades”, dos modalidades narrativas, que constituyen formas completamente distintas de pararse frente a las instituciones. Cuenta Ludmer que Lamborghini se reía de sí mismo, de la violencia de sus textos. Su finalidad sin fin era la transgresión de esos límites institucionales. “En cierto sentido, toda la literatura podría ser calificada de irreverente.”<sup>105</sup>

En *El fiord*, Lamborghini despliega un tono oral que escucha en “La fiesta del monstruo” como resumen o condensación de una tradición literaria que habla sobre el horror que le produce la “barbarie” y la violencia encarnada en el pueblo. En su propia “fiesta del monstruo”, reproduce ese tono exaltado y cita el texto sin comillas, cambiando todo con las nuevas voces, enseñas y banderas de su tiempo. La clave está en que no cuestiona ni “moraliza” o cambia de

---

<sup>105</sup> “El lugar del artista. Entrevista con Osvaldo Lamborghini”, en *Lecturas críticas*, 1, diciembre de 1980, p. 51.

lugar el tratamiento tradicional del tema, para invertir su valoración y denunciarlo. Simplemente lleva al límite su lectura en una escritura cuya única finalidad es transgredir fronteras verbales, literarias y políticas. Se apropia la herencia de esa tradición, sin juicio ni castigo, a partir del puro, aunque “sucio”, juego literario. “Lamborghini es el mayor traficante de las letras argentinas”, dice Rosa, en un texto donde lo compara con Borges<sup>106</sup>. Lamborghini aplica las citas como escarnio de la literatura; Borges las usa como cómplice de su belleza e irrisión, es decir, como digno heredero de la tradición.

Borges controla sus referencias en un juego de legalidad e ilegalidad que sobresalta la lectura. En Lamborghini, la invasión de referentes ilegaliza la función de la cita y la vuelve intransferible en el plano de la lectura. La falsedad de las atribuciones provoca un desasosiego en la lectura, un atentado contra el lector, y, en última instancia, contra la literatura.<sup>107</sup>

Cuando Borges hurga en la institución literaria, o bien en sus bordes o restos, en busca programas, relatos, procedimientos y técnicas, se detiene a ver las inscripciones de los carros que pasan por la calle o escucha y recrea el habla de malevos, orilleros y compadritos, lo hace con las orejas puestas, desde la seguridad de su casa y la legalidad que le procura la Biblioteca Universal. Lamborghini, en cambio, roba y “trafica” citas con descaro y nunca las propone como de su propiedad<sup>108</sup>.

Por eso la representación que hace Lamborghini del peronismo como “hecho maldito del país”, a tono con la tradición que convoca, produjo reacciones encontradas en la literatura politizada de fines de los sesenta y comienzos de los setenta. Se cuenta que su hermano Leónidas llevó el manuscrito de *El fiord* para ser “autorizado” por la cúpula del movimiento. Se lo dio a leer a Marechal, que fue contundente en su juicio: “Es perfecto. Una esfera. Lástima que

---

<sup>106</sup> Rosa, N., “Borges/Lamborghini: la discordia de los linajes”, en *La letra argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003, pp. 199-200. En otro lugar, Rosa coloca a Osvaldo Lamborghini, junto con su hermano Leónidas, Luis Gusmán y Ricardo Zelarayán, entre los “guachos” de la literatura nacional (“Liturgias y profanaciones”, en *Dominios de la literatura*, Susana Cella (comp.), Buenos Aires, Losada, 1998, p. 80).

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>108</sup> En la misma línea, Alejandra Valente (“Maneras de subrayar en el salón literario: Lamborghini/Borges”, en *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, op. cit., pp. 49-50) habla de una “escucha despiadada” de Lamborghini sobre la tradición literaria, las voces de circulación callejera y los discursos que se difunden por los aparatos culturales como los medios de comunicación y la escuela.

sea una esfera de mierda”<sup>109</sup>. En el mismo sentido, otras personalidades de la literatura y la política, incluso el mismo Walsh, aceptaban el texto pero decían entre dientes que no era necesario “ensuciar así la política”<sup>110</sup>. Para Walsh, cuando los tiempos apremian, no hay dudas ni posibilidad de elección entre “escribir la novela y vivir la novela junto con el pueblo”<sup>111</sup>. La ubicación desde donde escribe es, como dice en su diario, con el pueblo<sup>112</sup>. Se pone “del lado del pueblo” y del activismo sindical de base, desde el seminario de la CGT de los Argentinos y Montoneros. Lamborghini no escribe desde ningún lugar: “Si hay lugar, no hay poesía”, decía en una entrevista en diciembre de 1980. “Toda la relación con la poesía [término que, como vimos, para Lamborghini, se confunde con la literatura] es desde ningún lugar”<sup>113</sup>.

Si para Rozenmacher en el '62 todavía es posible mirar “desde afuera” para reírse del *pobre tipo* de clase media y gorila, desde una posición intermedia entre el antiperonismo de la tradición literaria que representan Borges y el primer Cortázar y la adscripción al peronismo de otros escritores como Marechal, pocos años después, Walsh declara no tener posibilidad de opción entre estar en la calle o replegarse para escribir su novela (aunque nunca resuelve esta tensión entre literatura y política) y Cortázar repudia la orientación política de los personajes de sus propios textos. Lamborghini es un caso aparte, porque suspende la decisión en su escritura para profundizar la indagación sobre el lenguaje literario y político, exacerbando hasta trasgredir los límites de la letra escrita.

Nos interesa, por último, analizar la disonancia que produce Asís al final de la serie, que también repercute y se escucha en todo nuestro corpus. Asís hace su propia lectura de la tradición literaria y política de los sesenta y setenta, para plantear los lineamientos que definirán toda su obra. No lo hace ni adentro ni afuera sino *al costado*. Su ubicación respecto del canon de discusiones literarias de los setenta no se puede asimilar a ninguna de las posiciones que vimos hasta ahora. Considerado un escritor “realista”, cuya legibilidad es garantía de éxito, se

<sup>109</sup> Citado por Aira en “Nota del compilador” de la edición de 2003 de *Novelas y cuentos*, op. cit., pp. 300-301.

<sup>110</sup> Citado por Medina en “Osvaldo Lamborghini: *Die Verneinung*”, *Chasqui*, mayo de 1979. Tomado de Medina, E., *Colisiones*, Buenos Aires, Galerna, 1984, p. 82.

<sup>111</sup> “Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante”, op. cit, p. 7.

<sup>112</sup> Anotación del 31 de diciembre de 1968.

<sup>113</sup> “El lugar del artista”, op. cit., p. 51.

burla todo el tiempo del realismo y su condición de escritor “promesa”. Empieza su carrera como escritor con un relato que cuenta su experiencia como militante del PC (“La manifestación”), pero, poco después, incluso simultáneamente, acomoda su literatura en un lugar conflictivo respecto de la izquierda, coqueteando con el peronismo, que se irá profundizando hasta convertirse en un antiintelectualismo cínico de rechazo a toda posición “progresista” en su literatura y también en su carrera política. En la novela que continúa la trilogía de los “Canguros” iniciada en *Flores robadas en los jardines de Quilmes, Carne picada* de 1981, después de una reunión política, se va a dormir con el libro de Agosti sobre el realismo en la mano. Pero nunca lo abre. Hacia el final, dice sobre el protagonista, Rodolfo (otro de sus alter egos): “... téngase en cuenta que él vivía de los recuerdos, los elementos de trabajo que tergiversaba, muy grande es el despelote que puede hacer un mentiroso con el realismo”<sup>114</sup>. El episodio nos devuelve, en el año de su publicación, a los recuerdos de “La resistencia”. Pero sobre todo al libro que la contiene: *La manifestación*.

Cuando fue publicado por primera vez en el año 1971, un amigo de Asís recomendó el libro al órgano oficial de la Juventud Comunista (de la que Asís formaba parte). Fue rechazado de manera contundente. Asís hace su “Ajuste de cuentas” literario muchos años después:

Hacia un año y medio que Zalim, joven escritor comprometido, vivía una situación conflictiva con el viejo e intolerable PC. Para ser exactos, desde la edición de su primer libro de cuentos, *La movilización*, en el epílogo caliente de 1971 y publicado por Boris Spivacov, un polaco fundamental, artífice de la cultura barata de edición de bolsillo, que fue, al menos para los escritores de la generación de Zalim, infinitamente más trascendente que Victoria Ocampo.

Por semejante libro polvoriento, los dirigentes del secretariado del comité central del PC habían comprendido, tardía pero acertadamente, que Zalim nada tenía que ver con aquella congregación política.

*Ni por el lenguaje utilizado ni por las ideas expresadas*, habían dictaminado, desde un editorial, en el órgano oficial de la agrupación.<sup>115</sup>

Citando las palabras del órgano oficial del Partido, se burla del rechazo. En el mismo movimiento, salda su relación con la tradición literaria, refiriéndose a los entretelones del mundo editorial y los espacios de consagración; operación que había iniciado en su libro más

<sup>114</sup> Asís, J., *Carne picada*, Buenos Aires, Legasa, 1981, pp. 185 y 289.

<sup>115</sup> Asís, J., “Ajuste de cuentas”, en *Del Flore a Montparnasse*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 200-201.

exitoso, *Flores robadas...*, cuando el protagonista, Rodolfo, fotografía a Borges orinando en el baño del instituto de artes donde está dando una conferencia<sup>116</sup>.

Pero lo más interesante del pequeño relato citado es el marco, que nos lleva de *La manifestación* del '71 a la otra manifestación, con otro signo político: la de *Los reventados* del '73. Por la calle Corrientes desfilan festivos los camiones rumbo a Ezeiza, tocando bombos, portando estandartes y cantando la marcha con los dedos en V. Los muchachos saludan a Zalim y lo invitan a subir, a treparse “al camión heterogéneo y desprolijo del peronismo”. Pero Zalim se queda abajo, o mejor, al costado, como los personajes de su novela. No se trata de la misma manifestación que en “La fiesta del monstruo”, porque cuenta otro tiempo y desde otro punto de vista: acá los manifestantes no asustan ni matan sino que invitan al joven escritor (turco, no judío) a subirse al carro de la historia. Además, en el relato de Borges y Bioy Casares son los manifestantes los que buscan quedar al margen e intentan a toda costa bajar del camión, más parecidos a los reventados que a los militantes de la literatura posterior. Tampoco es la misma manifestación del texto de Lamborghini, porque no estamos frente a ese gran libro reversible de víctimas y verdugos, sino en una escena donde hay lugares al margen de la ley pero sin llegar a los extremos del lenguaje de *El fiord*<sup>117</sup>.

Como cuenta en el relato, Asís empieza de esta manera a alejarse de la política (a la que volverá con el menemismo en el '89) y de la forma tradicional de contar el peronismo en la literatura, sin definir una posición ni emitir juicios sobre sus personajes: “Es que yo escribo, no juzgo... No soy Rafael Barret”<sup>118</sup>. Para terminar de cubrir la cuenta de esa otra tradición literaria (la de izquierda), sigue desmarcándose a través de los recuerdos de Zalim durante su juventud (el mismo de “La resistencia”, algunos años después). Con absoluta “incorrección”, Zalim dice lo que no podía decir entonces, por mera supervivencia; dice cuánto aborrecía que le pusieran como ejemplos a seguir a escritores comprometidos que habían abandonado a la literatura por la revolución, como Alfredo Varela o Walsh. Justo a él, que lo único que quería era escribir<sup>119</sup>.

<sup>116</sup> Ver nota 86.

<sup>117</sup> Las relaciones entre estos tres textos me fueron sugeridas por el texto de González, op. cit., p. 42.

<sup>118</sup> Entrevista a Jorge Asís en *El Ojo Mocho*, 16, verano 2001-2002, p.32.

<sup>119</sup> “Aguas turbias bajan”, en *Del Flore a Montparnasse*, op. cit., pp. 230-231.



Asís habla, desde sus alter egos, *sin pelos en la lengua*, con el tono de un personaje sacado de los relatos de Lamborghini, conjugando la altivez del dandy con la bajeza del reventado; la misma postura de busca o pícaro que lo llevó de escritor despreciado y olvidado a secretario de Cultura de la Nación y embajador de la República Argentina en el exterior.

### **El futuro de la patria**

La relación de la literatura argentina con las polémicas que atraviesan los sentidos y modos de contar de la Nación, la nacionalidad o la tradición nacional en la segunda mitad del siglo veinte, se pueden leer como políticas narrativas que producen tensiones y entran en conflicto en los relatos de la escucha de las voces y consignas escritas que ocupan y toman casas o salen a la calle en manifestación, plantan o hacen ondear sus banderas, muestran (o esconden) sus escudos, gritan y cantan sus lemas. A lo largo de este capítulo, propusimos indagar estas tensiones y conflictos retóricos y políticos en los cambios y transformaciones de la relación entre literatura y peronismo desde mediados de los cincuenta hasta comienzos de los setenta, menos como un derrotero personal de los/as escritores/as que como parte del despliegue o repliegue de la trama de las narraciones de la legalidad en el corpus.

Con *Operación masacre* vimos cómo los parámetros que dividen el adentro del afuera no sólo delimitan la arquitectura y ubican las posiciones en el relato, sino que abren las contradicciones latentes en la separación entre la casa y la calle, cuando escribir es escuchar. De hecho, el relato de la escucha que abre el texto de Walsh, y los sucesivos cambios en sus prólogos, introducciones, apéndices y epílogos, se constituye en el eje del movimiento en el que se articulan y pivotean las series de las casas tomadas y la manifestación, justamente en el umbral, el punto intermedio entre esos dos espacios o escenarios: en la *medianera* que divide y contiene, o en la persiana, que permite ver y escuchar lo que pasa del otro lado, como vimos también en “La resistencia” de Asís. Los cambios en las formas y sentidos de la legalidad se materializan de una punta a otra del recorrido que hace *Operación masacre* en sus sucesivas publicaciones desde 1957 hasta su edición definitiva en 1969, cuando Walsh *toma partido* y se

pone definitivamente “del lado del pueblo”. La otra zona que conecta y hace mover las dos series está, del otro lado, ocupando todo el espacio de las voces de la patria, aunque sin tomar partido o desde “ningún lugar”, en *El fiord* de Lamborghini.

En la serie de las casas tomadas, que empieza, por supuesto, con el cuento de Cortázar que le da nombre, situamos las tensiones argumentales del adentro cuando se ve amenazado por el afuera. Tradición, familia y propiedad articulan el núcleo ideológico y político del canon nacional en la biblioteca que es interpelada y puesta *patas arriba* por los pobres o “cabecitas negras”, en el momento que se empieza a redistribuir la matriz de oposiciones que trama la relación de la literatura argentina con lo popular, de “Civilización y barbarie” a “Alpargatas sí, libros no”. Ese movimiento o “fuerza extraña” que desafía la posesión del canon y la tradición, se cuenta como “riesgo” o “peligro” en los primeros textos de Cortázar y se desdice como culpa del autor por lo que dijeron sus narradores y personajes en la escritura militante de los setenta, para la cual, la literatura es un arma más en la lucha política. “Cabecita negra” de Rozemacher muestra, un poco antes, las posibilidades del discurso indirecto libre para resolver este dilema “desde afuera”, sin estar comprometido totalmente con el peronismo ni con el antiperonismo, evidenciando los desacuerdos entre la narración y el nivel de la enunciación, a partir de la disposición que produce la trama de las voces y personajes que intervienen en la escena narrativa.

El nacimiento de “La resistencia”, contada, desde adentro, en el cuento de Asís, produce un leve corrimiento que descoloca y recoloca los problemas y discusiones sobre la nacionalidad como trama legal de la literatura. El adentro y el afuera se escuchan en la tensión de la voz que narra las diferencias políticas y narrativas como un contrapunto de espacios y temporalidades: Plaza de Mayo y el barrio peronista, los bombardeos de 1955 contados desde 1973. Los recuerdos de la niñez interfieren esa *pedagogía nacional* hecha con todo lo que se dijo (dice) y contó (cuenta) sobre el peronismo, aquello que se oye, o mejor, se decide escuchar. La brea sobre la pared blanca de la casa señala las manchas sobre el legado o herencia que se disputa en la serie y termina con los gritos del “gorila” Don Zalim, casado con Francia, que viva al unísono a Borges junto a Lonardi y Rojas, en *La manifestación*. Dentro o fuera de la tradición liberal de

la literatura nacional, o bien de su reverso popular, los textos de la serie de las casas tomadas disponen escenas y asignan posiciones en el canon, tramando las voces y lenguas de la patria en los relatos de la escucha.

En *El fiord*, se dividen pero también mezclan y confunden las voces y posiciones que se disputan la patria, señalando los puntos extremos o polos opuestos de la literatura y la política nacional a fines de los sesenta, en la serie de la manifestación. Las discusiones sobre la legibilidad y las transgresiones de toda una parte de la literatura que se empieza a escribir por entonces, coloca nuevamente en el centro de la escena a la representación como problema de la teoría y los juicios de la crítica, al leer el reverso de la tradición en “La fiesta del monstruo”, como respuesta sublimatoria o conjuro de las realidades y mitos de la historia nacional. El horror que produce la pobreza y las voces populares cuando en lugar de ser objeto de la representación se advierten como parte de las formas organizativas de la trama política, cultural e institucional, motiva las lecturas que hacen eje en la representación, la teatralidad y en última instancia la “farsa”, pretendiendo saldar las tensiones y dilemas producidos por el peronismo en la literatura. Frente a estas posturas y definiciones, el relato de la escucha de *Los reventados* descoloca la trama legal de los sentidos de la nacionalidad en la literatura, recorriendo hacia atrás las posibilidades olvidadas o negadas por la tradición. En los “buscas” de la literatura y la cultura popular encuentra las voces que desafían todos los sentidos de la nacionalidad: los del canon liberal de derecha pero también los de la literatura militante de izquierda. Estas voces escuchadas *al costado* de la manifestación cierran la constelación del segundo capítulo e inauguran una nueva forma de “ilegalidad” en los bordes del canon, que indagaremos en el próximo capítulo.

Al cruzar las dos series pudimos distinguir las ubicaciones, posturas o cambios de posición dentro de la escena literaria, desde “Casa tomada” a *La manifestación*, como políticas narrativas de la legalidad que van de la concepción tradicional de la cultura “en peligro” al problema de la *peligrosidad* de la literatura, en el sentido de sus transgresiones o “revoluciones”. Estas políticas se pueden leer en los modos de convocar la tradición literaria y asumir una posición dentro, fuera o al costado; de citar textos del canon nacional o incluir voces nunca antes escritas en los

relatos. Pero también, en la reelaboración narrativa o retórica de las polémicas y discusiones estéticas y políticas sobre la nacionalidad que atraviesan estos textos y voces de manera inmanente y a la vez históricamente concreta, desde la toma de partido por uno u otro lado, desde un lugar ambivalente, o bien, desde “ningún lugar”.

Al final del capítulo, podemos asomarnos un instante a lo que vendrá, al futuro de patria, dentro y fuera de la literatura. Como adelantamos en el capítulo anterior, y seguiremos viendo en los siguientes, las distintas ubicaciones, voces, tonos e intensidades de los setenta se pueden volver a escuchar en la literatura que empieza escribirse después de 2003, cuando la crisis cuyo origen puede rastrearse justamente hasta marzo de 1976, hace temblar la nación y se producen otras masacres en casas, ranchos y casillas, junto con nuevas manifestaciones que recuerdan los cantos, lemas y banderas de aquellos tiempos, aunque en otro tiempo o según los destiempos de la literatura. Las casas tomadas reaparecen en los miedos de clase y los reclamos de seguridad, ley y orden, acompañados del pánico moral y sexual, la xenofobia y el racismo, como materiales de la literatura y las operaciones de la crítica. Y florece nuevamente la preocupación por lo nacional en los relatos de la nueva narrativa y las gramáticas o retóricas de las narraciones legales, que copian, repiten o actualizan las de tres décadas atrás. Leyendo el corpus, podemos notar que no se trata de nombres de autor, estilos o escuelas que reaparecen como influencias literarias, sino de modalidades narrativas, motivos, temas y en definitiva *formas de contar*, que son citadas y resituadas por los textos actuales. Incluso aquellas que, por una razón u otra, fueron dejadas de lado, negadas u borradas en la construcción del canon de la década del ochenta o relegadas a sus restos o bordes, vuelven hoy como ondas que resuenan, es decir, se pueden *oír*, en la narrativa de los/as escritores/as más jóvenes. Y lo que entonces era “ilegible” se empieza a leer nuevamente en la escritura, trastocando y redefiniendo la tradición nacional o por lo menos marcando y tal vez desmarcando los caminos recorridos por la literatura argentina.

## CAPÍTULO TRES

### LOS MÁRGENES DE LA LEY

En este capítulo y el siguiente se vuelven a indagar las políticas narrativas de la legalidad que articulan los relatos de la escucha como un modo de leer críticamente los cánones y tradiciones de la literatura argentina contemporánea. Para eso, se focalizan tanto las relaciones que podríamos llamar “temáticas” como las compositivas o de organización narrativa que proponen los materiales del corpus, cuando se analiza el motivo del delito y los márgenes de la ley<sup>1</sup>, a partir de los límites o la conclusividad de lo literario con respecto a los discursos legales, con sus voces, escenas, tramas y situaciones. La constelación de textos que arma este tercer capítulo propone algunas discusiones sobre la autoridad de la palabra y los alcances de los discursos de “la ley y el orden”, cuando se confrontan sentidos y valores acerca de nociones aparentemente absolutas, como la “verdad” o la “justicia”, en el estudio de las voces, procedimientos y materiales concretos de la literatura, ya sea como parte de las características retóricas o genéricas que la asocian al aparato legal-normativo, o bien, de su circulación en términos de una moral de la ley que puede ser interrogada tanto en sus aspectos verbales como narrativos. En el próximo capítulo, damos continuidad a estas discusiones, deteniéndonos no tanto en las configuraciones genéricas como en el trazado y la disposición de escenarios, espacios narrativos *a escala* o pequeños modelos, donde se fijan fronteras y se colocan cercos, se distribuyen ubicaciones y asignan lugares y posiciones, como una manera de poner límites, definir “estratos” y ordenar las voces, tramas y escenas de la legalidad en el territorio de la literatura.

Según la perspectiva que venimos desarrollando, las discusiones sobre la legalidad se producen de manera inmanente en los textos y a la vez involucran la historicidad de la teoría y los juicios críticos sobre los materiales literarios. En este sentido, la distancia que separa estos

---

<sup>1</sup> Para la conceptualización las nociones de delito y margen que se manejan en este capítulo, según el enfoque propuesto en la primera parte, nos remitimos a Panesi, J., “Marginales en la noche”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000; Delfino, S., “Desigualdad y diferencia: retóricas de la identidad en la crítica de la cultura”, *Doxa*, 18, 1998; Ludmer, J., *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000 y *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

dos capítulos del primero es la que marca el pasaje de las lecturas de los ochenta a los noventa o, como veremos enseguida –para citar dos textos emblemáticos, que constituyen puntos de inflexión del canon–, la que va de *Respiración artificial* a *Plata quemada*. De hecho, la fecha de publicación de este último libro, hacia mediados de los noventa, señala el núcleo desde donde se expanden y proyectan las discusiones del tercer y cuarto conjunto de textos sobre el resto de los materiales que conforman el corpus, hacia delante y para atrás. El paso por el segundo capítulo, permite indicar el momento en que empieza a producirse la transformación del motivo del delito y los márgenes de la ley en la literatura, además de algunas de las voces, posiciones y personajes que los habitan. Si bien esta transformación proviene de las configuraciones legales de las décadas del sesenta y setenta, adquiere un estatuto específico después de la restauración de la democracia en 1984 y se termina de institucionalizar diez o quince años después, en plena década del noventa. Nos referimos a la operación o el *quiasmo* que traduce la relación del delito organizado con la política, el “régimen” o, directamente, las corporaciones o aparatos estatales, al carácter “delictivo” de todo modo de organización colectiva, dando toda la vuelta desde el Plan Conintes –que veíamos en el final de “Cabecita negra”– y las leyes “anticomunistas” de fines de los sesenta –que desembocaron en los decretos contra la “subversión” y el plan de exterminio de la última dictadura–, hasta la criminalización de la pobreza y la protesta social, con la que se intenta borrar el carácter político de la persecución y el encarcelamiento a una clase o grupo nacional<sup>2</sup>. Este proceso desemboca en el período de referencia para este capítulo y el siguiente: fines de los noventa y comienzos de dos mil; e indica un problema fundamental para el análisis de las narraciones de la legalidad en la literatura argentina de las últimas tres o cuatro décadas.

El texto que abre este capítulo, *Plata quemada*, liga las dos puntas, superponiendo los tiempos en la narración. Coloca la primera articulación en boca del comisario: “Se terminó la delincuencia común. (...) Los criminales ahora son ideológicos. Es la resaca que dejó el

---

<sup>2</sup> La inversión de esta operación se encuentra en la letra de uno de los grupos de rock más populares de esos años: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, que compuso en 1988 el tema “Todo preso es político”, para su tercer álbum: *Un baión para el ojo*.

peronismo. (...) Son delincuentes sociales, son terroristas”<sup>3</sup>. Las palabras son del “Chanco” Silva, el policía encargado de la investigación por el robo del banco de San Fernando con el que empieza el relato. Se cuenta que Silva había armado un “escuadrón de la muerte” (*avant la lettre*), siguiendo el modelo brasilero; coordinaba la acción policial con Inteligencia del Estado. Tenía el respaldo de “Coordinación” porque sostenía la hipótesis de que todo crimen tiene un signo político. Pero, para Silva, los delincuentes no son sólo “terroristas”, sino también “sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales y drogadictos”. Reúne en su discurso una caracterización de la “marginalidad” con el sentido político de las acciones, confundiendo los “ideales”, la convicción y la voluntad con la necesidad, el vicio, el deseo o el oportunismo. Del otro lado, los ladrones, que conocen la distancia entre el discurso policial, la marginación y el delito, ponen reparos y sostienen la distinción: “No le gustaba Nando, era de otro palo, parecía cana (...) pero no era cana, había sido una especie de cana, un informante de la Alianza, digamos un político, fichó el Nene”.

[U]n gil como todos los giles que se hacían matar por el Viejo, los más envenenados al final se empezaron a juntar con los comunes (según decían) para reventar armerías y asaltar bancos con el pretexto de juntar plata para la vuelta de Perón. “La vuelta, las pelotas”, pensaba el Nene, lo único que tenemos en común es que nos picanean para averiguar si somos muñecos de la CGT”.<sup>4</sup>

Premio Planeta de Novela 1997 y *best seller* llevado al cine, *Plata quemada* abre de esta manera el capítulo, con el relato de la escucha del juego de voces y posiciones que remarcan o, por el contrario, “borronean” o *desmarcan*, líneas de separación, mezclando o directamente dando vuelta los esquemas morales (el “bien” y el “mal”) que asignan roles para policías y ladrones, como en el *poliladron*. Y propone leerlo justamente en el marco de las discusiones políticas y literarias que vinculan la década del sesenta con los noventa. Los hechos narrados son de septiembre de 1965, pero el relato está fechado el 25 de julio de 1997.

En el Epílogo, el narrador dice que la novela cuenta “una historia real”, un caso menor y ya olvidado de crónica policial, que reconstruye a partir de los recortes de noticias de los diarios (en especial las notas firmadas por E.R., Emilio Renzi), las declaraciones testimoniales e

<sup>3</sup> Piglia, R., *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 1998, p. 66.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 61.

informes forenses que constan en los legajos judiciales y la transcripción de las grabaciones secretas realizadas por la policía. De ahí la aparición del lunfardo y la “jerigonza” o lenguaje delincencial de los sesenta (y aun antes), que se expande en las páginas con palabras en estilo indirecto: “gavilla”, “ñatos”, “tiras”, “perrera”, “embute”. Asimismo el narrador explica que tuvo presente el registro estilístico de los relatos sociales cuyo tema es la “violencia ilegal”, que en este caso acercan la narración al *thriller* o el policial de la serie negra o “dura”<sup>5</sup>. Las páginas finales colocan al narrador como un personaje de la historia, que empieza con simples anotaciones en una libreta, a fines de marzo o principios de abril de 1966, sigue con una primera versión escrita y abandonada en 1970, y se publica finalmente como libro en la fecha que cierra el relato, a fines de los noventa. Ricardo Piglia incluye así el texto dentro de su propia ficción de realidad, que escribe cruzando la tradición literaria del *El juguete rabioso* y las aguafuertes de Roberto Arlt sobre los “bajos fondos” y el mundo del “hampa” con los cuentos policiales, las notas periodísticas y las novelas de Rodolfo Walsh.

Cada voz se oye desde la otra. De un lado, la palabra de la ley, llega por el altavoz como “una típica voz de guanaco, retorcida y prepotente, vacía de cualquier sentimiento que no fuera el verdugueo”<sup>6</sup>; órdenes gritadas con la seguridad del que sabe que será obedecido. Del otro, la voz “sucía”, “prostibularia”, “criminal” de los ladrones, captada por los micrófonos plantados por la policía en el edificio del sitio de Montevideo. En ambos casos importa menos el sentido que “el sonido, la diferencia de las voces, los tonos, la respiración”<sup>7</sup>, que permiten ubicar el lugar desde donde se habla (y se escucha). Siempre con la mediación del narrador, que pone atención en la escucha de ambas, pero parece inclinarse por los sonidos que llegan de los márgenes, para contrarrestar su diferente intensidad: la voz de autoridad como palabra de la ley,

---

<sup>5</sup> La relación de Piglia con el policial es fundamental para su producción crítica y literaria, igual que para muchos de los nombres de autor que encabezan el conjunto de textos que se analiza en este capítulo. El trabajo más completo sobre el género policial en la literatura argentina es el de Lafforgue, J. y Rivera, J., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996. La primera edición de esta compilación es de 1977. Puede consultarse también la Introducción a *Cuentos de la serie negra* de Piglia (Buenos Aires, CEAL, 1979), donde historiza el policial negro y describe sus principales características, partiendo de las diferencias con la vertiente clásica inglesa de enigma, iniciada por Edgar Allan Poe. Y más recientemente, “Lectores imaginarios”, en *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005. Cfr. Forastelli, “La lectura y el lector: sobre *El último lector* de Ricardo Piglia”, *Orbis Tertius*, 16, 2010.

<sup>6</sup> Plata quemada, op. cit., p. 149.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 182.



de amplio alcance, suena por los parlantes y se reproduce en los diarios hasta el murmullo de indignación de la multitud que contempla como espectadora la escena. En cambio, la voz de los delincuentes es confidencial o, como se dice, está “clasificada”, y sólo se puede acceder a ella superando las trabas burocráticas del sistema judicial.

Cuando los ladrones, acorralados, deciden incendiar el botín, el narrador, copia el discurso de la televisión y los diarios:

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos. Indignados, los ciudadanos que observaban la escena daban gritos de horror y de odio, como en un aquelarre del medioevo (según los diarios), no podían soportar que ante sus ojos se quemaran cerca de quinientos mil dólares...<sup>8</sup>

Esa moral de la ley, divulgada por los medios, enseguida se liga con la “buena conciencia” humanitaria que es su correlato afirmativo: “La gente indignada se acordó de inmediato de los carenciados, de los pobres, de los pobladores del campo uruguayo que viven en condiciones precarias y de los niños huérfanos a los que ese dinero habría garantizado un futuro.”<sup>9</sup> Sobre el fondo del escenario que componen las narraciones de la legalidad, resuena el coro de una sociedad que reclama orden y exige seguridad, mientras se lamenta por la miseria que la rodea.

Como afirma Cella en una reseña del texto de Piglia, las voces refractan distintos lugares de enunciación y aportan versiones del *deber ser* que constituyen el orden que sustenta la idea de una “mayoría inocente” cuya participación se define por la contemplación y el comentario. “Fruto de ambas actividades se deslindan campos de inocencia y de culpabilidad.”<sup>10</sup> Más aún, Cella vincula esa idea con la torsión de la perspectiva narrativa que en la novela opone las máximas morales del humanismo a la palabra de los *otros* (los ladrones), que el narrador (y la trama) parece empujar a comprender, e incluso compadecer, en un plano imaginario, sublimando la responsabilidad de la sociedad respecto de la conclusividad de esa escena entre policías y ladrones.

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>10</sup> Cella, S. “Entre las formas de la violencia que fundan y las que conservan el derecho”, *Espacios*, 23, septiembre de 1998, p. 85.

## El curro de la literatura

En plena década del setenta, Piglia subrayaba las complejas relaciones que se establecen entre el dinero y la ley en el policial negro: “el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única ‘razón’ de estos relatos donde todo se paga”<sup>11</sup>. El investigador o detective profesional no sólo descifra los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. “El crimen es el espejo de la sociedad”. Entre cínicos y moralizantes, estos relatos “llenos de contradicciones, ambiguos”, como dice Piglia<sup>12</sup>, producen un interrogante sobre sus condiciones de enunciación dentro de una sociedad “en crisis”.

*Plata quemada* permite trasladar este interrogante a una reflexión que no se detenga en la productividad cultural de los relatos de crímenes y delitos o las narraciones sobre el “mundo marginal”, en tanto legitimación del monopolio del uso de la violencia propio del ordenamiento legal, sino que indague también el problema de su aporte de valor material o simbólico en el mercado. De hecho, el escándalo que se desató por el premio otorgado a la novela de Piglia, en medio de versiones sobre un supuesto arreglo previo entre el escritor y la editorial, propone un nuevo marco de lectura de las narraciones de la legalidad tal como las venimos desarrollando hasta ahora, que permite abarcar, junto con su carácter político, la dimensión económica involucrada en las formas de institucionalización de la literatura. *Plata quemada* señala la proliferación y venta de productos culturales sobre el delito y los márgenes, pero habla, al mismo tiempo, de una transformación de las condiciones de producción y circulación de la literatura durante la década del noventa.

Daniel Link toma *Plata quemada* de Piglia y *Las nubes* de Juan José Saer como dos textos emblemáticos de estas transformaciones<sup>13</sup>. Ambas novelas fueron publicadas en 1997 por el Grupo Editorial Planeta, en medio del proceso de desnacionalización de las editoriales, la fragmentación del mercado en lengua española y la formación de grandes grupos

<sup>11</sup> Piglia, Introducción a *Cuentos de la serie negra*, op. cit., p. 9.

<sup>12</sup> Tomado de Lafforgue, J. y Rivera, J., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, op. cit., p.53.

<sup>13</sup> Link, D., “Literatura de compromiso”, *Sociedad*, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 20/21, Buenos Aires, Manantial, 2003, pp. 166-167.

internacionales de “entretenimientos”. Dice Link: “Piglia y Saer, que fueron patrocinados sobre todo por la crítica académica, han conseguido, en un proceso lento pero sostenido, convertirse en autores ‘populares’”. Se trata, agrega, de una popularidad paradójica, si se recuerda que tanto ambos atacaron durante la década del sesenta la mercantilización que produjo el *boom* de la literatura latinoamericana. Según esta interpretación, las novelas de Piglia y Saer vienen a coronar y clausurar obras monumentales, “a ‘repetir’ en un registro más legible, más fluido, más masivo, aquello que constituía sus antiguos esplendores”<sup>14</sup>. Promocionada y publicada según la lógica del mercado, *Plata quemada* aparece como una novela más, “fácil de leer, simpática”. Firmada por Ricardo Piglia, implica un punto de inflexión, una clausura en la obra del autor y en el canon, que se lee como parte de un programa de escritura.

Siguiendo esta línea argumental, en una entrevista hecha para *Radar libros*, Link pregunta a Piglia si su novela forma parte de una tradición “populista” en la literatura argentina. El escritor responde:

Es probable que *Plata quemada* pueda leerse como una experiencia de populismo literario, con la condición de que se entienda populismo como una de las grandes corrientes de la literatura argentina. El cruce entre populismo y vanguardia ha producido textos de los mejores: desde el *Martín Fierro* o el mismo Borges hasta Zelarrayán y Osvaldo Lamborghini. En esas literaturas se ve la construcción de una lengua que se opone a la literatura decorosa, de buenas maneras, con un estilo medio. Y el populismo es una versión muy sofisticada de esa oposición.<sup>15</sup>

En esta línea, señala Link, Piglia se reconoce como un escritor experimental que “asume los riesgos de *jugar* con los mecanismos del neopopulismo de mercado.”<sup>16</sup> En la misma vereda, aunque en sentido contrario, Link coloca a *El vuelo de la reina* de Tomás Eloy Martínez. Si Piglia se había interesado, “legítimamente (y sabiendo los riesgos que corría)”, en el populismo

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 174.

<sup>15</sup> Link, D., “Crítica y ficción” (entrevista a Ricardo Piglia), *Radar libros*, *Página/12*, domingo 19 de diciembre de 1999, p. 2. Una lectura completamente distinta hace Martín Prieto (Cfr. Gramuglio, M. T., Prieto, M., Sánchez, M. y Sarlo, B., “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, *Punto de vista*, 66, abril de 2000, p. 1), cuando asocia *Plata quemada* a la tradición que instala en la literatura argentina Osvaldo Soriano, y coloca el coloquialismo de la novela, de “poco relieve y sin nada de matiz (todos los personajes hablan igual)”, en las antípodas de la tradición de los “escritores malditos” como Osvaldo Lamborghini y Ricardo Zelarrayán. Véase también Dalmaroni, M., “La injuria ‘populista’ (episodios literarios de un combate político)”, en *La palabra justa*, Santiago de Chile, Melusina, 2004, pp. 39-40.

<sup>16</sup> Link, “Literatura de compromiso”, *op. cit.*, p. 172. En un sentido similar, Francine Masiello (*El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma, 2001, p. 306.) afirma que Piglia con *Plata quemada* formula “una crítica al mercado y al Estado neoliberal”, desde la imaginación de voces populares que señalan “los fracasos de la sociedad y los límites de la historia que puede ser narrada.”

estético, porque “en esa literatura se ve la construcción de una lengua que se opone a la literatura decorosa, de buenas maneras, con un estilo medio” –sin perder sofisticación, podríamos agregar–, según las palabras del autor; Eloy Martínez se deja “devorar precisamente por ese estilo medio (*bien fait*, kitsch hasta la náusea) que la cultura industrial reclama para sí.”<sup>17</sup> Para terminar, se pregunta si la literatura no debería “ahora (como siempre) reconocerse por su capacidad para impugnar la cultura”. *Plata quemada* junto a *Vivir afuera* de Fogwill o *Cumpleaños* de Aira, según Link, serían casos donde se sostiene y vuelve productiva esta tensión entre arte y cultura industrial.

Ahora bien, quisiéramos detenernos en el modo en que *Plata quemada* incorpora una discusión crítica sobre la legalidad que superpone en la narración un componente “temático” pero también material del problema, lo cual supone un análisis tanto de su valor dentro del canon literario como de sus “utilidades” en el mercado. Porque el dominio que abarca el análisis del libro, tal como lo proponen los debates que lo rodean, incluye el sistema de premios pero también la consagración (o el rechazo) de la crítica académica y de los suplementos literarios que sostienen su éxito de ventas. Cuando *Plata quemada* cita el concepto de *potlatch*, en la voz de un filósofo entrevistado por la “revista *Marcha*”, para proponer una interpretación sobre la acción de prender fuego al dinero robado, se pregunta al mismo tiempo por el precio de los actos “inútiles”, como sería, en este caso, la literatura, que, desde su concepción institucional, se debate entre el supuesto desinterés y la evidencia de su valor de cambio en moneda corriente; una “inutilidad” que, sin embargo, se recupera en otras instancias como son las del reconocimiento por parte de la crítica y la consagración en el canon. La ironía que Piglia tematiza en el relato tiene su punto culminante y a su vez un límite en la operación comercial montada para la promoción del libro. Coincide además con el momento en que se vuelven evidentes las consecuencias del modelo económico, pero también cultural y político, instalado

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 173.

por el *menemato*, que supo articular las ideas liberales en el marco de un proyecto populista de derecha y neoconservador<sup>18</sup>.

El gesto “inútil” de los personajes tiene su contrapartida en la figura del escritor, que se coloca en la serie de los valores intercambiables que pueden ser traducidos por su equivalente en dinero o, por el contrario, medidos por su grado de reconocimiento simbólico en la “República de las Letras”. Es la pedagogía humanista liberal la que habilita esta última lectura, donde la defensa de un saber “no instrumental” se pone en consonancia con los actos gratuitos de los personajes como una suerte de interrupción de “los tomas y dacas que alientan las lógicas de mercado”, según la lectura que hace Horacio González<sup>19</sup>. En este sentido, los personajes “bajos” son llamados a tener una gran revelación que marca su destino heroico y su salvación moral, la desinteresada entrega a la camaradería que contrarresta sus actos anteriores, viciados de egoísmo y afán de retribución. González llama héroes del “largo adiós” a los personajes que descubren que cargaban sobre sus espaldas con la responsabilidad de demostrar que la crisis de la historia puede continuar de la mano de seres puros, sacrificados e inocentes. Sólo que para llegar a ese momento, debían atravesar antes una conciencia “equivocada”<sup>20</sup>. De esta manera, las voces de los personajes “marginales” aparecen cuestionando, por superposición, las escenas de la razón y el estilo “progresista” medio en el lenguaje literario.

El propio González da el pie para confrontar estos argumentos con otros lugares y tiempos de nuestro corpus. Como veíamos en los capítulos anteriores, ni en *Los reventados* de Jorge Asís ni en la construcción de su biografía o figura de escritor parece darse nunca ese momento en el que un personaje, en virtud de sus propios vicios, descubre de pronto que es un ser destinado a producir una gran revelación en el mundo<sup>21</sup>. Por el contrario, sus personajes no intentan aplacar ni se hacen cargo de la condena pública que recae sobre sus actos. Dentro de la serie de los relatos de la escucha de los “reventados”, “ratas” o “buscas”, que son también los

---

<sup>18</sup> Carbone, R. y Ojeda, A., “Estallidos: de la democracia a la depresión”, en *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, *Literatura argentina del siglo XX*, David Viñas (dir.), Rocco Carbone y Ana Ojeda (comps.), Buenos Aires, Paradiso, 2010, pp. 35-47.

<sup>19</sup> González, H., “La figura literaria del *reventado* como teoría picaresca de la política”, *El Ojo Mocho*, 16, verano 2001-2002, p. 40.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>21</sup> *Ibíd.*

protagonistas de este capítulo, *Carne picada* de Asís es el texto que cuenta los “curros” de los que están *al margen*, cuando tambalean en la cornisa, intentando no caer, definitivamente, en el delito. O lo que es lo mismo, ser atrapados por el largo brazo de la ley. Si hay arrepentimiento, es efecto del temor a ir preso más que una duda moral. Y el derrotero del narrador y personaje principal, Rodolfo Zalim (el de “La resistencia”), que en el inicio de la novela cuenta un desfalco a cierta dependencia o repartición estatal, no propone ningún tipo de explicación porque, como dice uno de sus socios, justificando o intentando explicar las causas por las que roba, “el curro en este sistema es un acto común y no se trata de ningún delito”<sup>22</sup>. En *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, el narrador principal, que también se llama Rodolfo, después de contar un pequeño “negocio” en una balanza de carga, con su “renga legalidad”, define el “exquisito rigor del cohecho” como parte de la cultura nacional: “manifestación cultural imprescindible para sobrevivir y entender parcialmente los mecanismos típicos de nuestro estilo de vida.”<sup>23</sup>

A comienzos de los ochenta, en plena dictadura militar, cuando se asienta el plan de exterminio de toda forma de resistencia y oposición política a la instalación del modelo económico que llegará a su máxima expresión con el menemismo, la novela de Asís desarrolla la tensión encerrada en la moral pública o el sentido común sobre el respeto y la transgresión de la ley, que festeja el “curro” como astucia y simultáneamente desapruueba la delincuencia como modo de vida. A pesar de la aparente contradicción, este “doble estándar” le da cohesión a la legalidad. Puede verse mejor si consideramos, no tanto el éxito, que siempre es motivo de envidia o admiración (“te felicito, echaste buena”), como el fracaso de la empresa delictiva. La conmiseración ante el transgresor de la ley “caído en desgracia”, el tipo al que el intento le salió mal, es la otra cara de la celebración del “curro” bien hecho y el festejo del “Deme dos” que, como vimos, narra, varios años después, pero ubicando el relato en la misma época, *La experiencia sensible* de Fogwill<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Asís, J., *Carne picada*, Buenos Aires, Legasa, 1981, p. 75.

<sup>23</sup> Asís, J., *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Losada, 1984, p. 87.

<sup>24</sup> No tomamos incluimos esta novela de Fogwill en el conjunto de textos para este capítulo, aunque pertenece al período y la constelación más amplia de discusiones y problemas analizados aquí. Como

Cuando Luciano, el único participante de la “sociedad delictiva” descubierto y apresado en *Carne picada*, sale de la cárcel de Devoto, tras cumplir su condena, es interpelado por la palabra del sentido común en la voz de un taxista. El taxista que lo levanta en la puerta de la cárcel junto a su madre, durante todo el recorrido sospecha que se trata de un preso recién liberado. Al llegar a destino, paga la madre. “[E]ntonces ya no quedaba el menor atisbo de duda, el pasajero era un preso, probablemente un chorrito”. El diminutivo de la calificación responde a una ética del trabajo que a su vez convoca un modo de estratificación social que toma forma en la mirada: el taxista lo mira “con esa piedad morbosa que suelen administrar los porteños con un inferior, como si la existencia del inferior los justificara, o los fortaleciera.”<sup>25</sup> El narrador sugiere una teoría: “Entonces el secreto para amargarse menos en Buenos Aires puede consistir en no ser nunca el último, mientras persistan otros más destrozados siempre habrá consuelo”<sup>26</sup>. Cuando bajan, Luciano no saluda; el taxista, sí: “¿por qué iba a perdersela?, en ese ‘buenas noches’ cualquier atento agudo podría advertir la defensiva presencia de la compasión, el tono perdonavidas de un consejo, una vana especie de ‘cuidate, pensá en tu madre, laburá, insecto’”. En ese consejo se escucha el mandato o la obligación de obediencia como repetición de la ley. Por la boca del taxista habla la ley, no como letra muerta, sino como palabra “viva” que se integra a las formas de afectividad de una moral que conjuga la condena y el desprecio con la compasión, como parte de las condiciones enunciativas de la ley.

Según *Carne picada*, en el margen no se denuncia la falsedad de estas normas morales tanto como se suspende el juicio y desintegran sus argumentos con cinismo, a través la burla y la ironía. Veamos este intercambio de Rodolfo con Jesús, otro de los integrantes de la sociedad delictiva:

Decime una cosa, turco, ¿por qué mierda se nos engaña tanto?, dignidad del trabajo, dignidad de las pelotas, el trabajo no dignifica a nadie, y no seamos tan simplistas como para culpar de esa dignidad al capitalismo, si con el socialismo sobre todo tenés que ir a laburar, como un gil, adornan la mentirita y te convencen. (...)

[N]os largamos a reír en el hall central del banco, muy getones nos burlábamos casi en voz alta de esos mesurados cadáveres normales, ubicados y establecidos, víctimas de sus

---

veremos más adelante, preferimos detenernos en otra novela del autor publicada por esos años: *Vivir afuera*.

<sup>25</sup> Véase al respecto el próximo capítulo.

<sup>26</sup> *Carne picada*, *Ibíd.*, pp. 20-21.

cuotas, honestos y agonizantes empleados proclives a una úlcera o al achanchamiento total; compadecíamos a la currada y vilipendiada empleadita de breve amor, nos reíamos de la colección de infelices que utilizan la palabra *marginado* para referirse a nosotros, reíamos de todos los ubicados que no están al margen y así les va, de los que por ejemplo forman esas colas ridículas para depositar o pagar lo que no les pertenece. Ay, Jesús querido, qué bello es currar...<sup>27</sup>

Y siguen, mofándose de la decencia, el respeto y la obediencia de quienes cuidan “el verso del buen nombre y del honor”. El efecto no sería el mismo si en algún momento de la trama afirmaran su posición, identificándose con el colectivo de los delincuentes, de aquellos que están “fuera de la ley”. Pero no lo hacen: “el único que tuvo las pelotas para ser realmente chorro fue Luciano, porque cuando pisaban ya habituados la tierra del delito, los otros, los débiles, no sabíamos cómo hacer para retomar el camino que nos salvaguardara, para cruzar la frontera, dos canallas”<sup>28</sup>. No quedan ni adentro ni afuera, sino en el borde, en su *fe de ratas*, y se ganan el desprecio de Luciano, el único que cruza al otro lado.

Más adelante, para “salvarse”, Jesús se mete en el “balurdo del espíritu” y Rodolfo, en el de la revolución. En el caso de Rodolfo, “escritor contestatario o simplemente camorrero”, la revolución es un motivo literario que nos devuelve a las discusiones de los dos primeros capítulos de la tesis: “el animal era tan irresponsable que podía pasar por gran héroe, ya estaba enchastradito de manifiestos y manifestaciones y era tan marcadamente autobiográfico para la gilada que cualquier delirante libro suyo podía servir para sentenciarlo”<sup>29</sup>. Tiene el privilegio discutible de figurar en las listas negras, “listitas de condenados que confeccionaba cualquier fascista aburrido”. Fechada entre noviembre de '75 y mayo del '81, la novela de Asís nos cuenta cómo se escribe la historia de los que buscan zafar, intentan pasar al frente o sacar provecho del “despelote”.

En “Valores políticos y ajustables”, un narrador omnisciente nos cuenta que, a pesar de las listas, Rodolfo no se iba de la Argentina, no por valiente, ni por mantener encendida la llama de sus convicciones, ni por patriota o irresponsable, sino “porque estaba profundamente atado a otro tipo de valores significativos, nacionales... era un diestro artífice de la deliciosa

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 233.



especulación que enterró aún más al país”<sup>30</sup>. De los valores nacionales ajustables a la bolsa, otra vez a los valores o al dólar o a las tasas. “[E]l futuro se le imponía económicamente venturoso en medio de la destrucción y proclamaba que era una rata feliz que vivía en un barco que inexorablemente se hundía.” Después nos enteramos también de su éxito como escritor de crónicas costumbristas en un diario nacional de gran tirada.

Lejos de toda corrección, *Carne picada* borronea, tacha, tergiversa, juega con las biografías y recuerdos del autor y los personajes. Así pone a dialogar a Rodolfo con sus propias creaciones y mezcla esa primera persona con una especie de narrador omnisciente, que intercala la primera y la tercera, desplazando el sentido de cualquier lugar fijo, confundiendo y enredando los caracteres de los distintos narradores con las intrigas que se tejen en torno de su figura de escritor. Al confundir su ubicación, ataca al mismo tiempo el *buen decir* y el compromiso en la literatura, y borronea la línea que separa lo legal de lo legítimo y la doble moral de aquello que es aceptado aunque reprobable. Hacia el comienzo dice Rodolfo: “cuento lo que puedo ver, lo que me dicen, no quiero tener razón, soy tan sólo un repetidor, un eco, soy una mentira, créanme”<sup>31</sup>. Muestra, sin vergüenza, su “negocio”: “[E]stoy en el curro de una novela”<sup>32</sup>.

En la segunda parte, urgido por el tiempo, al volverse más concretas las amenazas de muerte que pesan sobre su persona, Rodolfo acelera la escritura para poder terminar: “escribía desordenadamente, desde el caos, desde una borrasca obvia que le impedía tomar una reflexiva distancia, la madura objetividad que tantos imbéciles le reclamaban”<sup>33</sup>. Pero, como nos explica el narrador omnisciente, esta vez pegado a la voz de Rodolfo, en discurso indirecto libre: para tomar distancia hace falta disponer de tiempo y “yo tiempo no tengo porque me voy a morir, y estoy demasiado metido en el desbarajuste que prefiero contar antes que entender. O contar para entender”. Más adelante, sigue: “¿por qué tengo que tomar distancia? ¿O ponerme firme?, la

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 284.

literatura no es la colimba, y el que reclame como imprescindible la objetividad que se vuelque al periodismo, en literatura vale todo”<sup>34</sup>.

En ese “vale” resuenan todos los sentidos posibles de los “valores” desplegados por la narración. *Carne picada* intensifica la escucha de los márgenes, marcando, remarcando o desmarcando los contornos de la línea que crea y separa lugares a uno y otro lado de la ley, sin moralizar, simplemente mostrando sus mezclas y contaminaciones. Como dice Rivarola, personaje y pseudónimo de Rodolfo (y otro de los alter egos de Asís), la escritura también es un “oficio delictivo”.

### **Una lengua (en) común**

Los textos leídos en este capítulo recuperan jergas o lenguajes que permiten escuchar “lo que se dice en la calle” sobre la ley y su transgresión, como parte de una lengua (en) común –en el sentido de una lengua cotidiana, ordinaria, “vulgar” o simplemente compartida– que la literatura recrea, incluye o cita. Si nos remitimos a los materiales analizados hasta ahora, a diferencia de *Plata quemada*, en el libro de Asís no hay una voz narrativa nítida que disponga y organice el resto de las voces que aparecen en escena. Además estas voces no son transcriptas entre comillas, como en el caso de la novela de Piglia, sino que se acercan e identifican con las figuras de los personajes que narran y escriben la historia; algo bastante usual en este tipo de novelas de las décadas de los sesenta y setenta. En *Plata quemada* la distancia con los personajes y lo que se narra es más clara, aunque haya una tensión en la lengua que queda implicada en el esfuerzo por reproducir una jerga que se distingue y a la vez marca los límites con el “idioma de los argentinos”, superponiendo y confundiendo formas y sentidos, y acortando la distancia temporal que va de mediados de los sesenta a los noventa. Quizás sería más apropiado tomar otra novela de Piglia para poner en relación con *Carne picada*, como es *Respiración artificial*, publicada también a comienzos de los ochenta. Pero en los textos que

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 284.

estamos trabajando en este capítulo, hablan los ladrones y es en *Plata quemada* donde se escucha el tono, la sonoridad, que conecta las voces de dos épocas, junto con sus “negocios”.

Para continuar, necesitamos acercarnos a otra novela muy mencionada por la crítica de la literatura de fines de los noventa y comienzos de dos mil: *Vivir afuera*. La novela de Fogwill, publicada en 1998, actualiza parte de la tradición de la escucha de los márgenes, pero en estilo directo, para que sea la lengua la que cuente a través de la voz de sus personajes. En la novela, el adentro tira hacia fuera de la ley, la moral y el mercado. El margen como condición de posibilidad del relato es exhibido por las voces o hablas que lo construyen, lo nombran y habitan. González habla, en este sentido, de una “novela de la lengua”, una novela donde el lenguaje “piensa” y se llega a “una suerte de ombligo del ‘hablar real’”<sup>35</sup>. O como dice el propio autor, en el Prólogo de la reedición de la novela, diez años después de su primera publicación: el tema es el lenguaje, “los diálogos de los personajes de mundos dispares que se mueven, hablan y se hablan”<sup>36</sup>.

*Vivir afuera* reduce al mínimo las mediaciones y procedimientos narrativos que permiten superponer distintos sentidos, espacios y temporalidades. Deja hablar a la lengua para que muestre sus propios procedimientos y construcciones históricas como un dispositivo de grabación de voces que no clasifica, simplemente acumula. Hacia el final, los personajes confluyen en la vigilancia (estatal y privada) que monitorea y registra sus movimientos y conversaciones, con un mínimo de evaluación de la situación que describen. En la novela se escucha esa proliferación de voces acumuladas. No sólo las de un grupo social, sino todas aquellas posibles en el rastreo de las jergas, registros y tonos que definen las maneras de hablar y decir en la década del noventa, desde el lenguaje especializado de los círculos intelectuales o técnicos hasta las *malas lenguas* o las lenguas “bajas” de los barrios marginales y la cárcel, reelaboradas por la literatura<sup>37</sup>.

“No se te escapará que mi novela no tiene ninguna capacidad de diagnóstico”, dice Fogwill en una entrevista que le hace Link, frente a la pregunta que busca situar esas voces a través de

<sup>35</sup> González, H., “Sobre *Vivir afuera*”, *El Ojo Mocho*, 15, 2000, p. 4.

<sup>36</sup> Prólogo de *Vivir afuera*, Buenos Aires, El Ateneo, 2009.

<sup>37</sup> Cfr. Pinedo, J. y Rodríguez, E., “Maldito Punk”, *Grieta*, La Plata, 2000.

las categorías científicas que intentan explicar la “realidad social”<sup>38</sup>. “En todo caso, me gustaría saber si *Vivir afuera* es comparable con *Respiración artificial*”, remata. La comparación es pertinente, no sólo como una especie de declaración de principios literarios, sino por el tratamiento que le dispensa a Piglia en la misma novela. Como una especie de contrafigura literaria, Piglia aparece apenas disfrazado en el recuerdo de Wolff (alter ego de Fogwill en el relato) acerca del reportaje a cierto escritor argentino, especialista en novelas policiales, que “en tiempos de la Revolución Cultural (...) teorizaba sobre maoísmo y narrativa norteamericana.”. Su nombre: Emilio Millia<sup>39</sup>. La descripción de la foto del reportaje es por demás injuriosa y deja poco lugar a la imaginación sobre el juicio posterior de la obra. Según, Wolff sus libros no son malos ni buenos: “Libros más o menos... ¡Cualunques...!”<sup>40</sup>

Si consideramos el contraste a la luz de los problemas propuestos por este capítulo, podemos señalar que mientras el narrador de *Plata quemada* dice reconstruir los dichos y acciones de los personajes con material documental, saca las voces de la prensa y las transcripciones de grabaciones policiales<sup>41</sup>, *Vivir afuera*, en cambio, pretende escuchar el espectro de voces *en directo*, volcadas sin más en la página, sin perder por eso el complejo sentido de esa mediación. Los comentarios del narrador (una especie de omnisciente en estilo indirecto libre) se limitan a exponer las opiniones y contextos sugeridos por los mismos personajes. Como vimos, en el Epílogo de *Plata quemada*, el narrador declara estar contando “una historia real”, tomada de las crónicas policiales y usando material de archivo y fuentes, “según las exigencias de la trama”. En el caso de *Vivir afuera*, nadie parece declarar su dominio sobre la narración, que se despliega a lo largo de sus páginas, ligando una historia con otra o metiendo una dentro de otra<sup>42</sup>. Esta decisión tiene consecuencias para las modalidades narrativas

<sup>38</sup> Link, D., “Seis personajes en busca de un autor”, *El amante*, 93, 1999, p. 6.

<sup>39</sup> Fogwill, *Vivir afuera*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 92. Emilio, como Renzi. Y Millia suena a “Piglia”, aunque suavizando el sonido. En la misma escena, se refiere además a Arlt y el plagio.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p 98. Más adelante, lo llama “funcionario meticuloso” y afirma que “a decir verdad, escribe bastante bien” (p. 165).

<sup>41</sup> *Plata quemada*, op. cit., pp. 245-248.

<sup>42</sup> En el comienzo, Wolff imagina una historia encajada en el interior no de otra historia sino una historia urdida “dentro de sí”, en la tradición literaria del *relato dentro del relato*, es decir, no como cita, sino literalizando el procedimiento. La imagen le recuerda el informe de un matemático que afirmaba que, contando con una pelota de un material suficientemente flexible y de extensión adecuada, plegándola sobre sí como un guante o una media (aunque estas tienen una embocadura, no como las pelotas, que

de la legalidad que estamos estudiando. Si bien ambos intentan contrapesar la autoridad de la voz escrita con la lengua que se escucha en la calle, *Plata quemada* produce una clausura de la interpretación a través del lenguaje teórico que Fogwill parece querer evitar en *Vivir afuera*, donde todos los lenguajes están colocados al mismo nivel. Cabe aclarar, sin embargo, que esto no implica una igualación de sus intensidades, sino en todo caso un reconocimiento de la potencia que conserva el “subsuelo de la lengua”, el cual adquiere una resonancia especial en el relato, no por su “autonomía” u “originalidad”, sino justamente por su capacidad de repetir la ley, en el marco de una lengua (en) común, aún cuando parece manifestarse desobediente.

En principio, la novela propone una distinción entre los personajes “menores” o “marginales” que cuentan *bien*, como Mariana, pero no analizan nada; y los mayores y profesionales, como Wolff y Saúl, que analizan todo, pero no saben contar<sup>43</sup>. En el mismo sentido, indica González que la lengua de personajes como Mariana o el Pichi está infundida de “iletrada vivacidad, llena de colorido y chispa”; no así la de los personajes de la metrópolis profesionalizada, autocomplaciente y banal; como la de Wolff o Saúl, presa de “modismos inertes” que, sin embargo, le aseguran el reconocimiento de un saber técnico y los coloca en un estrato superior al resto de los personajes de la novela<sup>44</sup>. Esta distinción no asegura nada sobre los sentidos de verdad que prevalecen. Tal como plantea el texto, la “verdad” se asocia no sólo con la “creatividad” en la apropiación y uso de la lengua, sino con el problema de la autoridad como cita o repetición de la ley.

Podríamos decir que Fogwill llega donde nunca le interesó llegar a Asís con sus “reventados”. O como dice González: “las tensiones acarreadas por lo dicho brotan del subsuelo más infernal, despótico y ruin de la lengua, descubierta así como ámbito de servidumbre y

---

están cerradas en sí mismas), al cabo de la enésima repetición de esta operación, aparecía un sector de su cara interna. El diagrama del plegado de la pelota que recordaba vagamente de su lectura de la revista *Scientific American*, que tal vez había soñado, ilustraba una bola amarilla que, una vez realizada la operación, mostraba “una lengüita de goma roja” (*Vivir afuera*, op. cit., pp. 14-15). Como indica una reseña de Carlos Schiling publicada en *La Voz del Interior*, en esa lengüita es imposible no ver el gesto de sacar la lengua, como “una indicación, a la vez extrema e irrisoria, de los poderes de la literatura.”

<sup>43</sup> Wolff le dice a Mariana que “cuenta bien cualquier historia” (ibíd., pp. 139), Wolff trata de contar pero le sale *mal* (p. 153) y Saúl reconoce que no sabe contar (p. 146).

<sup>44</sup> González, “Sobre *Vivir afuera*”, op. cit., p. 4.

necedad.”<sup>45</sup> A raíz de una frase que el Pichi le había oído decir a un tipo del MODIN (“Asco es ser pobre... Todo lo demás viene por añadidura”), se hace una disquisición sobre la autoría o el origen de palabras y frases en la reproducción de la lengua:

Pero en el barrio todos pensaban que era de él, y aunque lo jurase, nadie lo creería capaz de repetir la frase de otro. Aquí ni a los más chicos les permiten copiar.

Tantas mujeres hay sin trabajo y tanto hablan y chismosean porque les sobra el tiempo, y porque, menos culiar, todo lo hacen a medias con las amigas o con las mujeres de los lotes de alrededor, que cada palabra nueva que alguien trae –y más si es una frase nueva–, enseguida empieza a usarse y, por lo menos ellas, cuando la escuchan, deben acordarse de quién la trajo, o, más o menos, de qué clase de ambiente viene.

Como “pagano” o “hereje”: ¿quién no las conoce desde chico? Ahora que las había empezado a usar el cura y que, contagiados, los pibes las usan como puteadas para reprochar el foul o un gol en contra y las viejas para quejarse de las brigadas de Edesur que cortan las conexiones y las dejan sin electricidad para las heladeras cuando llega el verano. O como las palabras que traen de Quilmes y La Plata los que estuvieron presos: “quilú”, “yuta”, “piloncho”, “guarracera”, “lotubo” –el vino–, “trachiar” –dar algo a cambio–, “exfamia”, “covani” y otras que alguien copió cuando pasó dos noches en la Alcaldía de tribunales, o que aprendió sin darse cuenta después de tres años en Batán y que por tanto oírlas y repetirlas, ahora hasta las viejas las dicen como si esas palabras hubieran existido siempre<sup>46</sup>.

El interrogante que abre la productividad de la lengua popular aparece menos como propiedad que como marca en el reconocimiento de una clase y su “peligrosidad”. Pero además, como adelantábamos, no determina un contenido ajustado a intereses determinados, tanto como remite a la circulación de la legalidad como huella de una memoria histórica que se inscribe en la lengua.

Veamos otra escena: tras una situación confusa en la sala de espera de un hospital, donde alguien intenta poner un volante de un centro de medicina naturista en la cartelera, se desatan una serie de comentarios sobre este grupo de “vegetarianos” o “harekrishnas”, según los comentarios que se oyen. Dice Mariana: “¡Cierto..! (...) El mes pasado hubo unos que se metieron en la manifestación a armar quilombo y vendían libros y entradas para unas conferencias. No entiendo por qué a estos tipos no los matan a todos de una vez.”. Wolff recupera el sentido histórico que contienen las palabras de Mariana: “... le vino a la mente la frase ‘algo habrán hecho’ y trató de identificar la época en la que había empezado a circular aquella frase. Era más fácil representarse el número 1976 que calcular el intervalo de tiempo

<sup>45</sup> González, “La figura literaria del *reventado* como teoría picaresca de la política”, op. cit., p. 43.

<sup>46</sup> *Vivir afuera*, op. cit., pp. 51-52.

transcurrido hasta la fecha. (...) ¿Qué ‘habrán hecho’ los de la manifestación?, quiso saber”. Se trataba, dice Mariana, de una de esas manifestaciones que “vuelta a vuelta” se armaban en los hospitales o las farmacias para pedir que a los “portadores presos” les diesen remedios gratis: “Son parientes, abogados y amigos de los presos que pretenden que el que el que va y afana o mató a un tipo tenga los mismos derechos que la gente”. La operación de criminalización (sin historia) aparece así en boca del mismo tipo de sujetos a los que señala y condena (en este caso, Mariana, prostituta y “drogadicta”), menos como un problema de la moral de la ley en el lenguaje que de la trama retórica y política que produce su citación como habilitación de la violencia en el relato.

En *Vivir afuera* no hay interpretaciones que clausuren los sentidos posibles de las palabras de los personajes, porque incluso las explicaciones corren por su cuenta. Al final, la narración se vuelve sobre sí misma y aparece como proyecto en una nota manuscrita sobre la hoja en blanco que separa dos relatos en un libro de cuentos de la biblioteca de Wolff. Antes, en un margen, Saúl lee una frase manuscrita: “Escribir es pensar”<sup>47</sup>. La frase podría considerarse una especie de cifra o clave de la novela, pero se detiene ahí, no explica ni desarrolla sino a través de la voz de los personajes.

En una entrevista que le hizo Graciela Speranza en septiembre de 1992, Fogwill decía:

Escribo para conservar el arte de contar sin sacrificar el ejercicio de pensar, un pensar que tiene que ver con la moral. La gente es muy obediente a las normas que le impiden operar en lo indiscernible y en la ambigüedad, a la represión ante las ideas que revelan la propia trivialidad, el sinsentido. Creo que es mucho más importante pensar que contar, pero para imponer el arte de pensar hay que contar. La razón no se sostiene sin relatos.<sup>48</sup>

Ese “contar para pensar” señala el estatuto narrativo de la reflexión literaria sobre la materialidad del lenguaje: no hay ideas, pensamiento o conciencia previa a su escritura o puesta en relato. Pero nos advierte también sobre el carácter moral que encierra la configuración de la legalidad en la literatura como parte de la construcción narrativa de sujetos, escenas y situaciones en los márgenes de la ley, que interpelan los juicios y operaciones de la crítica. Un año antes, como nos recuerda Fabricio Forastelli, Fogwill publicó un artículo titulado “Escribir

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 289.

<sup>48</sup> Speranza, G., *Primera persona*, Buenos Aires, Norma, 1995, p. 51.

con la boca cerrada”, donde señalaba que su literatura se organizaba como parte de un borramiento de la presencia del escritor en los medios masivos, en particular en los suplementos y revistas culturales, como una forma de “cerrar la boca” y permanecer callado mientras se escribe literatura<sup>49</sup>. Como señala Forastelli, es posible registrar entonces una “complejización histórica de las relaciones entre literatura y mercado”, en los vínculos comerciales entre editoriales y medios de comunicación. Sigue Fogwill: “en mi caso se manifestaba por la doble tendencia a *creer-entender* y a *deber-decir*, producto del mimetismo con la imagen del escritor intelectual impuesta por los medios de la década del cincuenta al setenta”. En contrapartida, asoma otra estructuración del mercado en la figura del escritor “cínico y manipulador, que se reconoce y se promueve como producto de los medios y de su circunstancial poder editorial: es una especie no menos ridícula que tiende a producir obras menos memorables y más infelicidad para sí mismos y para los que tienen la desgracia de cruzárselos”<sup>50</sup>.

Antes de pasar al siguiente párrafo, un breve comentario de Fogwill sobre el negocio editorial. La cita retoma algunos de los problemas planteados en este capítulo, cuando la literatura no sólo se vincula a la ley y el dinero en un nivel –digamos– “temático”, sino que termina engrosando los expedientes que se acumulan en las oficinas de Tribunales, por causas económicas que conjugan “razones” o argumentos literarios:

Pasa que yo no acepto que se burlen de mí. Las editoriales y los medios están acostumbrados a que el autor sea el último idiota. Y eso yo no lo aguanto. Un ejemplo: es habitual que las editoriales se reserven por contrato el derecho de disponer del 10 por ciento de la edición de un libro para reposición de libros fallados y servicio de prensa. Lo que las editoriales no entienden es que, aunque esos ejemplares no devenguen derechos de autor, el autor tiene derecho a saber qué pasa con esos libros, a quiénes se los dieron. Es sólo uno de los dispositivos a partir de los cuales las editoriales roban a los autores. O el caso de Anagrama que, por incluir un relato mío en la antología *Buenos Aires*, considera que tiene la exclusividad, ¡durante quince años, loco!, para publicarlo y comercializarlo, lo que incluye los derechos de adaptación. Si a algún director de Hollywood se le ocurriera comprar cualquiera de los relatos incluidos en esa antología, Anagrama se queda con el cincuenta por ciento. (...) Con Sudamericana la cosa es así: ellos sacaron de *Vivir afuera* las citas de *Los pichiciegos* que relacionaban esta novela con aquélla y que anticipaban la Argentina menemista. Creo que eso le quita sentido a mi novela. Además, yo trabajé tres meses para hacer coincidir los bloques de relato con

<sup>49</sup> Fogwill, R., “Escribir con la boca cerrada”, *Suplemento Cultura y Nación, Clarín*, Buenos Aires, jueves 12 de diciembre de 1991. Citado por Forastelli, F., *La novela argentina del período 1980-1990. Estilo, género e institución literaria*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1997, mimeo, p. 127.

<sup>50</sup> Citado por Forastelli, op. cit., pp. 127-128.



la paginación que habíamos acordado, en función del ritmo narrativo que quería para la novela. Después cambiaron la caja y el cuerpo de la tipografía y todo se fue a la mierda. ¿Cómo no les iba a hacer juicio?<sup>51</sup>

### **La mala fama**

Para leer la contracara del carácter moral de las narraciones legales, en el marco de lo visto hasta ahora, proponemos indagar, también en este capítulo, los relatos literarios en primera persona de quienes son reconocidos en la ilegalidad. Los discursos de “la ley y el orden” sobre el delito y los márgenes muestran su mayor carga moral justamente cuando configuran su relato como narración de la “mala vida”. Por eso, para leer su contratara en el corpus, tenemos que remitirnos a la palabra autobiográfica de los diarios o memorias de delincuentes como reverso de la tradición en la literatura nacional, lo cual anticipa algunas de las discusiones del próximo capítulo. Dentro de esta tradición, no podemos dejar de mencionar a *Las tumbas* de Medina, que es central en el conjunto de textos que analizaremos en el cuarto capítulo. Publicada en el año 1972, la novela sedimenta algunas de las modalidades narrativas que se empiezan a escuchar en los relatos sobre el delito y los márgenes de los años sesenta y que resuenan en las narraciones de comienzos de dos mil.

Justamente queremos referirnos a un texto del tercer conjunto que se asocia con esta tradición de relatos escritos por delincuentes, aunque según la perspectiva que propone la constelación de discusiones que venimos desarrollando (por eso está en este capítulo y no en el próximo). Se trata de *Puerto Apache* de Juan Martini. La novela de Martini, publicada en 2002, retoma la escucha de los márgenes de la ley, tal como la veníamos desarrollando, aunque en este caso la oralidad en la narración aparece afectada por una voz en primera persona que “escribe como habla”, del otro lado de la ley. A diferencia de *Las tumbas* y el resto de los relatos autobiográficos o “memorialista” de recuerdos de vida de los delincuentes, pobres o “marginales”, que analizaremos en el próximo capítulo, la narración en este caso sucede en tiempo presente. El género de referencia no es tanto el de las memorias o los diarios personales,

---

<sup>51</sup> Tomado de Link, “Seis personajes en busca de un autor”, op. cit., p. 6.

sino el policial negro<sup>52</sup>, que tiñe los textos del conjunto armado para este capítulo y, como ya explicamos, está ligado a la narración de la violencia y los conflictos del orden, tanto en un sentido económico como moral. El otro antecedente indispensable para leer textos que, como *Puerto Apache* –y el que lo sigue en la serie: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian Alarcón–, escriben las voces de la villa, es *Villa miseria también es América* de Bernardo Verbitsky, que abre el cuarto capítulo.

En la novela de Martini el pasado histórico es convocado como parte de un procedimiento narrativo que vincula la crisis económica y política a comienzos del nuevo milenio (el relato transcurre en el otoño de 2001) con los restos narrativos de los conflictos de las luchas de la independencia en la fundación de la patria, casi doscientos años antes. No es casual la aparición de discursos fundacionales justo en el momento en que la Nación se cae a pedazos. “Somos un problema del siglo XXI”, reza el cartel de la entrada Oeste de Puerto Apache. Sus ocupantes llegaron a esas tierras, que dan al Río de la Plata, en mayo de 2000, y a sus líderes los llaman la “Primera Junta”. En el nombre otorgado al territorio se superponen además dos espacios geográficos pertenecientes a zonas urbanas que se encuentran en los márgenes, ni adentro ni afuera de la ciudad, y que contienen referencias que cruzan esos momentos fundacionales con el lujo y la miseria contemporáneas: Puerto Madero y el Barrio Ejército de los Andes, también conocido como “Fuerte Apache”<sup>53</sup>.

La Rata, el narrador y protagonista de la novela, dice al comienzo, contestando al discurso establecido (dentro y fuera de la literatura):

Puerto Apache no es una villa, no es un montón de latas y mugre. Hay cuestiones que tienen que quedar claras. Acá no somos villeros, negros, chorros, malandrás, asesinos... Puerto Apache es un emplazamiento. Y hay mucha gente de bien en Puerto Apache. Si uno está acá es porque está pero no porque no merezca estar en otro lado. Los giles, los diarios, la TV, incluso la Pe Efe y los pibes de Prefectura, todos la entienden cambiada. La realidad se presta a entenderla cambiada. Eso es verdad<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Martini se dedicó al policial negro como escritor y editor desde la década del setenta. En Barcelona dirigió la serie “Novela Negra” de la colección Libro Amigo de Bruguera.

<sup>53</sup> Uno representativo de la abundancia y los negocios inmobiliarios. El otro asociado al “peligro de la pobreza”. Ambos producto de las políticas económicas de la década del noventa. Cfr. Korn, G., “Si habría crisis, bronca y hambre...’ Literaturas urbanas”, en *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, op. cit., pp. 256-267.

<sup>54</sup> Martini, J., *Puerto apache*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 16.

Agrega que la única idea que tenían “los presidentes y los empresarios y los capos” para el terreno de “la Reserva” era quemarla y hacer negocios. Poner bancos, restaurantes, casinos, hoteles. “Nada legal”. La Rata pretende invertir el sentido de lo “legal”, desde el punto de vista de quienes son perseguidos por “ilegales”: “Somos legales, nosotros. Tenemos fulerías, como todo el mundo, y por necesidad. Pero somos legales.”<sup>55</sup> Los repertorios establecidos de la “ilegalidad” se completan, más adelante, en el desagravio del Chueco, otro de los habitantes de Puerto Apache, ante las cámaras de televisión: “se dice de nosotros cualquier cosa, se dice que esto es una cueva de delincuentes, un nido de malandras, borrachos y drogados, se dice que somos zurdos, vagos y pendencieros. Y no es así, repite.” Pone en escena así lo que *se dice*<sup>56</sup> como legitimación del orden en los sentidos impuestos por la voz de la autoridad, cuando el principal problema son los desafíos que proponen los modos de organización de los pobres. No niega la validez de esas atribuciones sino que se separa volviendo ambiguo el gesto en relación con el orden establecido.

Los “reventados” de Martini, como antes los de Piglia y, en menor medida, los de Fogwill, todos héroes del “largo adiós” –si tomamos el concepto de González– están destinados a descubrir *desde lo bajo* los secretos de un orden que ya en los noventa se muestra poco preocupado, sin embargo, por ocultar sus negocios y desfalcos. Se constituyen, de esta manera, en una suerte de “reserva moral” de la nacionalidad. Más interesante parece la construcción de la voz narrativa cuando analizamos el problema de la moral de la ley como parte de esta configuración contradictoria de la legalidad, desde la escritura de los “malvivientes”, que nos hablan del quiasmo que transforma la relación del delito organizado con las corporaciones estatales en el carácter “delictivo” de todo modo de organización. En el relato, todo el tiempo se hace mención a estas formas organizativas: desde los pibes que mendigan, pasando por los “narcos” y la prostitución, hasta los jefes de las familias que ocupan las tierras de Puerto

---

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 62. Sobre el *se dice de mí* como modalidad narrativa de los sujetos de la ley cuando narran su relato de vida en primera persona como afirmación o respuesta frente a la palabra ajena, véase el último capítulo.

Apache. La diferencia que los separa de los negocios “legales”, se encuentra en la ley escrita y reproducida como orientación del sistema punitivo.

Con respecto a la voz narrativa, La Rata es un delincuente de poca monta que a lo largo del relato intenta desandar la “cama” que le hicieron, intriga que guarda el secreto de una traición y hace avanzar la historia. “[Y]o soy un rata de cuarta”, dice en las primeras páginas. “Yo vivo en las cloacas, morfo basura, salgo a la calle a buscar roña, ¿entendés, Máquina? Las ratas nos salvamos con la roña.”<sup>57</sup> La Rata posee una cualidad que lo distingue del resto de los habitantes del barrio: sabe escribir. “El villero ilustrado”, le dicen. La oralidad se presenta así en tensión con una escena de escritura futura que se materializa en el relato: “Yo me jacto de ser instruido. Una mina que tuve me enseñó a escribir. Es grande escribir. (...) Un día voy a escribir lo que pienso de todo esto. Ya van a ver.”<sup>58</sup>

Saber escribir supone, en este caso, también saber contar, aunque la escena narrativa se resignifica por las condiciones que impone el relato al personaje. Mientras lo golpean atado a una silla para sacarle información, le dice a uno de los matones: “Decime qué buscan y te invento una. Te fabrico cualquier historia”<sup>59</sup>. Como dice un poco antes: “a estos tres no hay palabras que les sirvan”. Para La Rata narrar implica un modo de sobrevivir o por lo menos retardar la muerte: “si no invento algo rápido me van a arruinar.”<sup>60</sup>. De hecho, *no contar el cuento*<sup>61</sup> es el motivo que aparece como amenaza constante en este relato, donde el narrador se mueve siempre un paso atrás y llega tarde. Este andar “por los bordes” y atrás de la historia le permite reflexionar sobre el armado de la trama legal que lo involucra como protagonista<sup>62</sup>.

La inclusión de la frase popular trastoca la conclusividad de la escena en la medida que interpela los usos de la ficción literaria como parte de las retóricas de la teoría y los juicios críticos en la constitución de la trama legal. No se trata del tema clásico de “la literatura y la muerte”. *No contar el cuento* contiene y desplaza esa tradición, al mostrar sus límites, cuando

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, pp. 9-10.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>61</sup> “¿Alguien hará algo si yo no cuento el cuento?” (*Ibíd.*, p. 20).

<sup>62</sup> Véase *ibíd.*, pp. 166-167.

las referencias de la literatura no son sólo “literarias”, sino que incluyen su relación con las narraciones y formas verbales que constituyen la legalidad en el mundo de la vida. Este problema ha sido trabajado más como una reflexión sobre la literatura llamada de “no ficción”. Pero entendemos aquí que no se trata tanto de un interrogante sobre el estatuto de verdad de los relatos como de una discusión sobre la productividad de la lengua, que proponemos analizar en términos de las políticas narrativas de la legalidad, es decir, del modo en que se pautan y organizan los usos, las citas, la repetición o la inclusión de narraciones legales en la serie literaria respecto de la serie del lenguaje en la vida.

Hasta ahora, la palabra de los *otros* (“ladrones”, “chorros”, “malvivientes”) apareció como un contra-relato o relato alternativo que separaba las narraciones legales de aquellas que se encuentran al margen o fuera de la ley. Sin embargo, como intentamos demostrar desde el comienzo, el límite es por demás difuso; y los relatos contados desde las voces opuestas a la voz de la autoridad como palabra del orden no siempre implican sentidos y valores en conflicto con la ley<sup>63</sup>. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* indaga la capacidad crítica de esta diferencia, analizando no su separación o *corte*, sino justamente la manera en que la articulación de los discursos legales produce simultáneamente el marco de las acciones y las posibilidad de los sujetos o personajes involucrados de ubicarse en un lugar de la escena, que es redefinida constantemente por las condiciones institucionales de la legalidad como problema de configuración narrativa. En otras palabras, como se escribe el *co-relato* de de la moral de la ley en el lenguaje.

Escrita entre fines de los noventa y los primeros años de la década siguiente, la novela de Alarcón propone otro modo de incorporar el motivo del delito y los márgenes de la ley, estableciendo una continuidad y a la vez produciendo un desplazamiento respecto de la tradición de novelas o relatos “documentales” o testimoniales de la literatura habitualmente llamada de “no ficción”. Como sostiene el narrador en el Prólogo:

---

<sup>63</sup> Cfr. Panesi, “Marginales en la noche”, op. cit., pp. 342-343. En un sentido similar puede consultarse también Ludmer, J., “Borges ante la ley”, en *El género gauchesco*, Buenos Aires, Perfil, 2000, pp. 192-200; Pezzoni, E., “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, pp. 188-189; Rosa, N., “El paisano ensimismado”, en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp.149-151.

Quizás hubiera sido mejor revelar la identidad de un asesino, la mecánica de un fusilamiento, un mensaje de la mafia, la red de poder de un policía corrupto, un crimen pasional cometido con una faca bien afilada. Detrás de cada uno de los personajes se podría ejercer la denuncia, seguir el rastro de la verdad jurídica, lo que los abogados llaman “autor del delito” y el periodismo “pruebas de los hechos”. Pero me vi un día intentando torpemente respetar el ritmo bascular de los chicos ladrones de la San Fernando, sentado durante horas en la misma esquina viendo cómo jugaban al fútbol y sancionaban a las patadas al mal zaguero central. Me vi sumergido en otro tipo de lenguaje y de tiempo, en otra manera de sobrevivir y de vivir hasta la propia muerte. Conocí la villa hasta llegar a sufrirla.<sup>64</sup>

La historia que se empieza a contar al comienzo es sólo el pretexto para la indagación que lleva al desarrollo de la trama, desde la novedad periodística (la santificación de un joven ladrón de dieciséis años, Víctor Manuel “El Frente” Vital, acribillado a balazos por la Policía Bonaerense mientras gritaba desarmado bajo la mesa de un rancho de la villa) a la recreación literaria de un territorio que va abriendo, de a poco, sus estrechos caminos, sus secretos y verdades veladas. Desecha así la posibilidad de contribuir a la identificación del autor y el esclarecimiento de los hechos<sup>65</sup>. De la focalización de la investigación, la recolección de pruebas y la denuncia, se pasa a la reconstrucción narrativa de una vivencia que surge de los recorridos y la escucha. Su mérito consiste en detectarla en el momento mismo de su transformación, para escribir el murmullo que condensa “el final de una época”<sup>66</sup>.

La narración se construye *a varias voces*, con los testimonios de los personajes que habitan y se disputan el territorio, todos referidos desde el lugar del narrador-cronista (“Cristian”, según el texto), como sitio en que confluyen la escucha y las tensiones del relato. De esta manera, se muestra “lo vivido” como un despliegue de voces que se va armando, completando, de a poco, con documentos, entrevistas y testimonios, pero fundamentalmente con fragmentos de conversaciones oídas y comentarios dichos como *al pasar*, que van rellenando los huecos del relato. La atención concentrada en la puesta en escena de esas voces despeja toda pretensión de

<sup>64</sup> Alarcón, C., *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, Buenos Aires, Norma, 2003, p. 16.

<sup>65</sup> El resto queda *afuera*, en los artículos de denuncia que escribe para el diario *Página/12* y su colaboración en las investigaciones y el juicio contra el escuadrón de la muerte de Don Torcuato, en la Zona Norte del Conurbano bonaerense.

<sup>66</sup> *Cuando me muera...*, op. cit., p. 18. Véase al respecto Rubinich, L., “El odio santo de los oprimidos”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, 11, septiembre de 2006.

contribuir a la verdad jurídica o a algún tipo de certeza periodística, hacia un interrogante sobre los juicios como producción del lenguaje<sup>67</sup>.

Los personajes, escenas, tramas y acciones son dispuestos por la narración que asigna los lugares, designa los atributos, arma el escenario y coloca al propio sujeto narrador en una situación expectante e incluso de aprendizaje (“me fui acostumbrando a escuchar”). Al respecto, cabe aclarar que la construcción de este sujeto en el que confluye la autofiguración del autor con el narrador y el cronista como personajes, trastoca la imagen habitual del investigador o detective autoconsciente de la tradición policial y asume las características de una especie de “antihéroe”, más propio de la serie negra y cercano al *non-fiction* o el “nuevo periodismo” norteamericano. “Cristian” se permite mostrar sus miedos, titubeos y debilidades. Cuando le toca presenciar el inicio de una escaramuza en la villa, no esconde su inexperiencia frente a una situación que los otros asumen, dice, con la pericia o el automatismo de la costumbre. Asustado, termina en el último rincón del rancho, detrás de los ancianos, las mujeres y los niños. “Había quedado, medio agachado, en una posición poco elegante, refugiado tras las cortinas y las persianas, mirando por la rendija, amariconadamente escondido”<sup>68</sup>. A su vez, a medida que avanza el relato, cuenta como se va involucrando emocionalmente con sus informantes, negando toda pretensión de “objetividad” o adecuación a preceptos profesionales del periodismo de investigación.

Según Forastelli, *Cuando me muera...* produce el reverso de la trama criminalizadora; la da vuelta y deja ver la narración de la peligrosidad articulada sobre los llamados “pibes chorros”, en tanto son interceptados por los discursos (y prácticas) de la ley, respecto del efecto que se produce por la tensión entre los materiales y la configuración crítica de los mismos en las discusiones sobre la crónica<sup>69</sup>. Las hazañas que conforman el mito de El Frente son interpeladas

<sup>67</sup> Cfr. Delfino, S., “Teoría y crítica: transformaciones del orden y escenas de justicia”, Actas del Congreso Internacional “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p 143. El episodio recuerda al descrito por Rodolfo Walsh en el Prólogo a la edición de 1969 de *Operación masacre*, aunque el miedo se coloca esta vez adentro. Véase el segundo capítulo.

<sup>69</sup> Forastelli, F., “Criminalización de la pobreza en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian Alarcón”, en VV. AA. *Espacios y discursividades. Estudios Críticos sobre literatura argentina y brasileña*, María Elena Legaz (comp.), Córdoba, Ediciones Recovecos, 2008, pp. 71-88. Para una conceptualización de las operaciones de criminalización y la configuración de la peligrosidad como trama

por los aparatos ideológicos, con la marca de la sospecha y la condena previa. Como suele decirse, estaba *marcado*: “en el último tiempo ya no podía pararse en ninguna esquina. Su sola presencia significaba motivo suficiente para una detención.”<sup>70</sup> El “estigma del chorro”, explica, desde la cárcel<sup>71</sup>, Manuel, uno de sus compañeros de robo, se convierte con el tiempo en una cicatriz que no se puede borrar, ni siquiera después de “rescatarse” e intentar salir de la delincuencia. A pesar de todo, la marca permanece, siempre dispuesta a ser actualizada por la institución policial ante la urgencia de encontrar el culpable de algún hecho o simplemente mejorar los “números” o estadísticas de la comisaría de la zona; una de las formas más perversas de la repetición de la ley.

En efecto, a partir de la relación entre lo escuchado y la trama narrativa del relato, la marca se inscribe en el cuerpo como cicatriz, tatuaje, enfermedad. Como señala el relato de la escucha de los pibes chorros, esta marca no es sino la huella que deja la enunciación que producen principalmente los discursos institucionales del sistema penal y las fuerzas de seguridad, divulgados y amplificados por la prensa y los medios de comunicación, hasta llegar a convertirse en sentido común. En otra parte, se habla también de “la discriminación de la sospecha”<sup>72</sup>. La *mala fama*, que alimenta el “perfil” o el prontuario como ficciones legales, configura y dispone la trama de la sospecha, la acusación y la persecución, que, al naturalizarse, anticipa y termina produciendo la llamada “reincidencia” o la muerte. Como dice el narrador, traduciendo los dichos de Manuel sobre El Frente: “fue la policía y los jueces quienes los rotularon tempranamente con el sello de la peligrosidad y la violencia como si la portaran en la sangre, como si se trataran de males incurables y congénitos.”<sup>73</sup> La otra fama, la “buena”, que alimenta la leyenda del El Frente, es la cara opuesta que permite la lectura de sus acciones del

---

cultural, cfr. Delfino, “Desigualdad y diferencia: retóricas de la identidad en la crítica de la cultura”, op. cit., pp. 36-41 y “Teoría y crítica oficial: reclamos de orden y represión” Actas del Congreso “Debates actuales de la teoría, la crítica y la lingüística”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, pp. 4-6.

<sup>70</sup> *Cuando me muera...*, op. cit., p. 30.

<sup>71</sup> El destino de los pibes chorros en el relato parece estar limitado a estas dos opciones: el cementerio o la “tumba”, el encierro carcelario. Véase al respecto el próximo capítulo.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 54.



otro lado de la ley. Es la versión que orienta *Cuando me muera...*, remarcando pero a la vez desmarcando la operación del discurso oficial.

Cada uno de los retratos de los jóvenes ladrones está plagado de las palabras, relatos y dichos de amigos, familiares, vigilantes, empleados y funcionarios de minoridad. Como el de Simón, “pequeño antihéroe bardo”, preso en un instituto de máxima seguridad: “su fama era tal que solía haber personas que al visitar los lugares pedían verlo para ratificar el estigma que sobre él pesaba”. Cuenta el narrador que Simón tenía tantas “caídas” o entradas a la comisaría como para que su porte y su cara fueran para la policía “un blanco móvil interesante, un valor en sí mismo”. Como dice el personaje: “De repente, sin darme cuenta, empecé a sentir ‘El Simón de acá, el Simón de allá’, y la gorra te empieza a junar hasta que sos un número fijo.” Su nombre y sobrenombre se hicieron famosos<sup>74</sup>. El verbo que usa el narrador para dar cuenta de esta reiteración es “sentenciar”<sup>75</sup>. Por lo tanto, se puede decir que Simón *era* pero también *estaba* de alguna manera sentenciado. La repetición del nombre y los hechos que protagonizan los pibes chorros es garantía de la fama (en general, “mala”) y de la condena previa que pesa sobre ellos: “lo tirotearon por ‘malviviente’”, le dice la policía a la madre de otro chico asesinado para justificar su asesinato<sup>76</sup>.

Este motivo del mal, la maldad o lo “maldito”, asociado a la fama, aparece de manera reiterada en los enunciados que componen la vida de los personajes principales de la historia (que a su vez lo devuelven a la institución: “la gorra está más maldita que nunca”, dice en otro lado Simón). Cuando el relato se pliega por primera vez y se muestra a sí mismo como construcción narrativa, inscribe este motivo dentro de la escena performática de la legalidad y nos brinda una clave de lectura del texto:

Salíamos del cementerio por uno de los portones laterales y Tincho, el pelo largo, la cara afilada, la nariz que se cae de costado levemente como una hoja mustia, como una fosa nasal hecha de resina, me tomó del brazo, me lo cruzó en la espalda, y me pasó el suyo por el cuello haciéndome levantar unos centímetros los talones del suelo. Jugaba al ladrón conmigo como rehén de una ficción inspirada en la vida real, una *non fiction* propia, una recreación graciosa de su actuación mejor lograda.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> *Ibíd.*, pp. 84-85.

<sup>75</sup> “Simón, tan sentenciado en esos días por los enemigos de otras bandas y por la policía” (*ibíd.*, p. 94).

<sup>76</sup> *Ibíd.*, pp. 151-152.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, pp. 131-132.

La insistencia en el “perfil”, la descripción de rasgos, junto con la puesta en escena como representación, acentúa y llena de contenido las palabras citadas del día en que el narrador y Tincho se conocieron: “Todo se aprende. Es cuestión de que el otro te crea que sos malo”. Pero además indica la propia narración como construcción ficcional. La ficción adquiere tal dimensión que abarca no sólo la narración de *Cuando me muera...* sino todos los tipos de narraciones que intencionalmente cita el libro para mostrar el tipo de cierre que producen respecto de la escena de la legalidad; el modo en que se encasilla, o mejor, *encausa*, la descripción de las personas y los hechos en el lenguaje técnico, como primer paso para la impunidad garantizada en sede judicial. Cuando Sabina, la madre de El Frente, llega al sitio de su asesinato, escucha el tecleo de una máquina de escribir sobre una pequeña mesa donde un oficial desarrollaba “en lenguaje judicial” la sucesión de hechos que derivaron en su muerte.

En “La secta del gatillo alegre”<sup>78</sup>, de fines de los sesenta, Walsh advierte justamente sobre un modelo de relato que se repite para justificar las muertes y garantizar la impunidad ante la ley. Las “milongas clásicas”<sup>79</sup>, como lo llama Walsh, o el *cuento* de la Bonaerense, se actualiza en democracia, desde diciembre de 1983<sup>80</sup>, y se perfecciona en los noventa. Dentro y fuera de la tesis, se puede leer esta configuración narrativa que liga en nuestro corpus el relato de la ley con

---

<sup>78</sup> Nos referimos al texto que escribió Walsh con ese título para el Semanario de la CGT de los Argentinos del 9 de mayo de 1968 (cfr. Walsh, “La secta del gatillo alegre”, en *El violento oficio de escribir*, Buenos Aires, De la Flor, 2007, pp. 296-301). En la primera línea el texto menciona al “comisario Etchecolaz” de Avellaneda, el mismo que fuera condenado por su accionar durante la última dictadura, absuelto por la ley de Obediencia Debida y vuelto a condenar en el año 2006, tras la anulación de las leyes de impunidad, a reclusión perpetua “por crímenes cometidos en el marco del genocidio”. Sobre la relación entre crónica e investigación periodística en Walsh, véase Candiano, Leonardo, “Tortura en la ley. El hampa uniformada. Un análisis sobre la investigación de Rodolfo Walsh respecto de la policía de Avellaneda”, Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2011.

<sup>79</sup> Bajo ese subtítulo, escribe Walsh (ibíd., p. 298): “Así como hay apenas media docena de chistes básicos que admiten infinitas variaciones, la crónica policial bonaerense registra media docena de historias que pueden tomarse de modelo. Una de ellas es la siguiente: ‘En horas de la noche de ayer, una comisión de la comisaría primera de tal lugar observó a varias personas en actitud sospechosa. Al acercarse a interrogarlos, fueron recibidos por una descarga cerrada, generalizándose un tiroteo a cuyo término encontraron heridos de muerte a N. N., con antecedentes por robo, y X. X., cuya identidad se procura establecer. Junto al cadáver de uno de los malhechores se halló un revólver 38 con dos cápsulas servidas’”.

<sup>80</sup> Del texto de Walsh tomó León “Toto” Zimerman (un histórico abogado y militante de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre contra la represión, fallecido en 2007) el término “gatillo alegre” y lo reformuló como “gatillo fácil” a partir de la Masacre de Ingeniero Budge, en mayo de 1987.

la literatura argentina de la segunda mitad del siglo veinte, como vimos en los capítulos anteriores.

El otro tipo de narración que ratifica y completa la trama que teje la versión oficial son las crónicas periodísticas archivadas por uno de los vecinos del barrio, el “Pupi” Roberto Sánchez: recortes de notas, con fotos y anotaciones sobre los pibes muertos en la villa<sup>81</sup>. En el momento que la oralidad se vuelve material escrito, produciendo un nuevo pliegue del relato, se muestra la contracara de los discursos legales, en las hojas de carpeta escritas a mano, que cuentan las condiciones en las que murieron las víctimas del gatillo fácil y la miseria en la villa San Francisco, como parte de “la sangría de los noventa”. No se trata entonces sólo de lo que los discursos legales escriben, sino también de aquello que sistemáticamente pretenden ocultar o mantener en secreto como parte de su propio interior ilegal. Es a lo que se refiere el relato cuando trata de develar la trama urdida en torno de los pibes chorros, en favor del “brazo invisible de la policía en un territorio que, a simple vista, parece más cerca de la violencia arbitraria y no la consecuencia de un proceso demasiado complejo en el que el vértice es la corporación consagrada a volver clandestinos todos los negocios, para acrecentar el propio”<sup>82</sup>. Entre mediados de los noventa y comienzos de dos mil, como explica el texto, es el fin de las grandes bandas y los ladrones “con códigos”, el momento en que “la corporación mafiosa de la Bonaerense se fortaleció hasta ocupar el universo entero del delito en la provincia, convirtiendo cada rincón, cada minúsculo movimiento ilegal, en una oportunidad para cobrar”<sup>83</sup>.

El narrador-cronista se deja llevar por las palabras ajenas hasta poder oír otro tipo de verdad, alejada de lo que dicen y cuentan los discursos de la ley y el orden. Toma el punto de vista de aquellos a los que estos discursos legales marcan y estigmatizan, para contrastar versiones distintas de la oficial. Deja que su voz se contamine de las palabras y perspectivas de los dialectos y jergas que escucha (usando el estilo directo o el indirecto libre), para poder situar las condiciones que permiten acceder a la diferencia sobre la que se asientan otras “verdades”, otras

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, pp. 153-157.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 204.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 180.

“realidades”, otros modos de ver, pensar y vivir la vida en el lenguaje<sup>84</sup>. A pesar de todo, no se trata en *Cuando me muera...* de “desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo”, como sostenía Piglia sobre la escucha del *otro* en Walsh<sup>85</sup>, ya que en la voz de los jóvenes ladrones no hay narraciones separadas y contrapuestas sino complementarias de la narración estatal. El texto pone todo el tiempo en evidencia la productividad ideológica del procedimiento que construye una relación identitaria cuya configuración implica tanto un combate o resistencia como un co-relato de la trama que regula el delito y la administración del orden.

Al final de *Cuando me muera...* se hace coincidir el develamiento del secreto del asesinato del héroe con la trama de las otras muertes anunciadas por las condiciones que mezclan, unen y amplifican en el testimonio la memoria del exterminio y la miseria planificados por la dictadura, con los escuadrones de la muerte y la política económica de los noventa –una línea que une este capítulo con los dos anteriores. Este vínculo se escribe como argumento principalmente en la agonía de dos personajes secundarios: Daniel y Nadia, cuyas biografías se suman a la historización de las condiciones que describen la época.

Daniel es el cuarto hijo de Matilde, la amiga inseparable de Sabina. Tenía catorce años cuando murió, luego de estar varias semanas agonizando, tras chocar su cabeza contra la estructura metálica que rodeaba la estación San Isidro de la línea Mitre, para que nadie pudiera pasar al andén sin pagar. Cuando tuvo el accidente, Daniel iba en el tren blanco de los cartoneros, en vagones sin ventanas, luz ni asientos o, al decir de los maquinistas, “fuera de toda legalidad”. Era el “único de los hijos de Matilde que no había pisado el camino del delito” (los otros son Javier, Manuel y Simón). Y como dice el narrador durante su agonía, la muerte le llegó “por culpa de un golpe de la misma exclusión que había provocado todas las balas de las

---

<sup>84</sup> En una charla realizada en el Centro Universitario Devoto (CUD), en abril de 2008, en el marco de las actividades de la carrera de Letras en el Programa UBAXXII de educación en cárceles, Cristian Alarcón propuso la idea de prescindir de una visión moral para poder acceder a la diferencia como una de las pautas fundamentales para la escritura de su libro.

<sup>85</sup> Piglia, Ricardo (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, FCE, p. 29.

que se salvaron sus hermanos”<sup>86</sup>. Este episodio atraviesa los encuentros de “Cristian” con algunos de los personajes principales de la novela y permite establecer un paralelo entre pobreza, exclusión y crímenes que tienen como actor o principal responsable al orden estatal. Según el sentido propuesto, Daniel no es más que otra víctima de las políticas económicas de ajuste, desinversión y privatización de los noventa<sup>87</sup>. Cuando vienen abogados al hospital ofreciendo sus servicios y dándole consejos para que rechace las ofertas de dinero de la empresa concesionaria de los trenes, Matilde los echa: “yo sé muy bien lo que vale la vida de mi hijo y si hacemos algo en la justicia es para que haya justicia para todos, para que no vuelva a pasar a otro más”<sup>88</sup>.

Por su parte, Nadia lleva escrita en su biografía el descenso del nivel de vida producto de veinte años de políticas neoliberales: hija de una familia de clase media, en pocos años ella y sus hermanos pasaron de una casa con patio, jardín, lavadero y comedor diario a un rancho en la villa San Francisco de Asís. “A pesar de la potestad del santo católico de los pobres, jamás volvieron a salir de esa condición y ella y sus hermanos fueron convirtiéndose en niños proletarios con todo lo que esa condición implica.”<sup>89</sup> Cerca del final, el narrador-cronista dice:

Quizás sea ese desclasamiento el que lleva a Nadia a tener esta visión brutal y descarnada de lo que ha ocurrido con ella y con los suyos durante los últimos años. Quizás cuando Nadia habla de reparar [refiriéndose a su novio, Mauro, que la contagió con el virus del VIH], usando esa palabra tan cara al discurso de los afectados por la represión política, esté en el punto más alto de su reclamo político, el mismo que la vuelve al final de la historia la más cercana a la verdad.<sup>90</sup>

Nadia es la que sugiere el vínculo entre la muerte de El Frente en manos de la policía y su pelea con El Tripa, un “transa” de la zona<sup>91</sup>. De esta manera, en el mismo momento en que se revela

<sup>86</sup> Cuando me muera..., op. cit., p. 107.

<sup>87</sup> “Matilde y sus hijos estuvieron en las primeras filas excluidas, desempleadas, puestas en crisis por el menemismo, cuando la devastación para las clases medias y hasta para las clases medias bajas se veía como un imposible tras la fortaleza imbatible del uno a uno.” (Ibíd., pp. 104-105).

<sup>88</sup> Ibíd., p. 121.

<sup>89</sup> Ibíd., p. 196.

<sup>90</sup> Ibíd., p. 197.

<sup>91</sup> “El Tripa era la antítesis del Frente Vital. Fue inevitable que en el transa creciera el odio al pibe que se ganaba la voluntad de sus vecinos con su demagogia de ladrón dadivoso y su talante de predicador del ‘respeto’ para con los de su misma clase. Si el Frente repartía el dinero robado financiando la fiesta de cada fin de semana o los pañales y los medicamentos de los hijos de otros pibes chorros, el Tripa era el que les quitaba, amparado en su inmunidad de soplón de la policía, lo poco que tenían. El Tripa era capaz de ponerle un cuchillo en el cuello a un chico de trece años para sacarle la campera. O sacarle la bicicleta

la intriga del relato, las biografías se terminan de plegar sobre la historia que cuenta el pasaje de los setenta a los noventa. Partiendo de las discusiones de los dos primeros capítulos de la tesis, nos deja en la entrada del siguiente, con los niños proletarios que habitan las “tumbas” y la villa. El vínculo que señala las rupturas y continuidades entre la dictadura y la década del ochenta, leídas en este caso desde la literatura de los noventa, se proyecta en los sentidos contrapuestos de justicia y verdad a los que aluden las palabras del relato, desafiando a escuchar los reclamos que lo atraviesan y se expanden durante los años siguientes.

Pero los protagonistas no son tanto los personajes como el territorio que mantiene viva esa historia en una especie de memoria involuntaria actualizada por la narración. Ese mismo barrio donde, cuenta la leyenda, El Frente una vez encañonó al conductor de un camión de La Serenísima para regalar yogures y leche entre los/as chicos/as pobres, es el mismo lugar en el que, por lo menos diez años antes de que naciera Víctor Manuel, las organizaciones armadas peronistas repartían mercadería robada como parte de sus acciones en el frente villero<sup>92</sup>.

### El relato de la ley

*Cuando me muera...* lleva una nota en sus primeras páginas, después de los epígrafes<sup>93</sup>, que aclara: “Las identidades de los personajes de esta historia han sido cambiadas para preservar su integridad.” El sentido de esta nota aclaratoria se puede comprender una vez leído el libro. Siete años después, en el segundo libro de Alarcón *Si me querés, quereme transa*, la nota cambia:

Si bien este libro es el resultado de una investigación periodística, el autor no se propone colaborar con el trabajo del Poder Judicial y la policía. Los nombres de los protagonistas han sido cambiados con el firme propósito de no perjudicarlos. Los lugares y las coordenadas de tiempo y espacio fueron modificados y omitidos. Las identidades de los testigos de los crímenes han sido protegidas: en algunos casos se ha

---

a un pibe de diez. El Frente Vital fue el único ladrón de la zona que lo enfrentó y le escupió el piso gritándole que era un buchón.” (Ibíd., p. 67).

<sup>92</sup> Cfr. Ibíd., p. 62. En la charla organizada en el CUD, que citamos más arriba, Alarcón ratificó este vínculo que se oye como trama de la escucha en su relato.

<sup>93</sup> Las citas que aparecen como epígrafes proponen algunas filiaciones literarias y teóricas que refuerzan la pertinencia de la inclusión de la novela dentro las discusiones de este capítulo: se trata de frases tomadas de *Respiración artificial* de Piglia, *Diario de un ladrón* de Jean Genet y “Sobre la aventura” de Georg Simmel que, como se sabe, escribió también una *Filosofía del dinero*.

descompuesto a una persona en dos o más seudónimos, o sumado a dos personas en uno solo.<sup>94</sup>

De esta manera se trastoca el carácter “documental” del relato, sin perder su valor testimonial, al hacer explícita una toma de posición sobre lo que se va a contar de boca de sus protagonistas. En el texto, el narrador-cronista (nuevamente “Cristian”) ratifica esta posición: “En mi ética, la mayor virtud está en la verdad. La verdad está lejos de las comisarías y los tribunales. La verdad está sólo en la calle.”<sup>95</sup>

Con la inclusión del tema de la verdad, se produce una nueva modulación, en la medida que se coloca el fundamento de la veracidad de la narración afuera de las instituciones de la ley. Sin embargo, esto no implica una exclusión de los discursos legales tanto como una reflexión sobre su capacidad de producir verdad. De hecho, en el texto, un expediente puede ser leído como una novela por entregas:

En este cuento armado con precisiones que buscan verosimilitud jurídica se usa el lenguaje de la literatura popular, y es inevitable sentir que se está leyendo una novela por entregas, en la que la materia prima es la verba inflada y voluptuosa de Sendero, y al mismo tiempo el chisme barrial y la invención del rumor<sup>96</sup>.

Se invierte así el circuito clásico de divulgación de la ley que, en este caso, se alimenta no tanto de los códigos, las leyes y la jurisprudencia como de los materiales y procedimientos literarios que les dan sustento y las legitiman, como parte de una organización política y moral de la cultura<sup>97</sup>. Pero sobre todo se ensancha la brecha con respecto a los límites formales o los géneros del relato de la ley, sea este policial, periodístico o jurídico, para dar cuenta de la trama de condiciones sobre la que producen un cierre o conclusividad específica.

<sup>94</sup> Alarcón, C., *Si me querés, quereme transa*, Buenos Aires, Norma, 2010, p. 13.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 120. Durante la presentación de libro realizada en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, Alarcón se identificó como un “periodista delincencial”, contra la figura tradicional del cronista de policiales.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>97</sup> Leonardo Funes (“Mundo en crisis: inscripción de la historia en el texto medieval”, en *Investigación literaria de textos medievales: objetos y práctica*, Madrid, Miño y Dávila, 2009, pp. 127-131) ha estudiado en textos medievales el modo en que ciertas formas de relatos breves, que se constituyen como una especie de ejemplo o “anécdota judicial” proveen coherencia y verosimilitud a los juicios nobiliarios. Estos relatos orales llegaron incluso a ser codificados como modelos de configuración narrativa en fueros y compilaciones legales.

Los cambios de uno a otro libro suponen además una “ampliación” de la escena del delito en la villa hasta llegar a abarcar el territorio latinoamericano: los/as protagonistas son en su mayoría peruanos/as y se investiga la trama internacional del narcotráfico. Asimismo implican una redefinición de disposición de la escena narrativa de la escucha, en la medida que se desdibuja el lugar central del narrador-cronista para dejar que las voces de los personajes hablen *por su cuenta*. De las comillas y las líneas de diálogo que todavía marcan una distancia respecto de las otras voces en *Cuando me muera...*, se pasa a una acumulación de varias voces sin jerarquías que narran los hechos en *Si me querés...* Como en la novela anterior, esa acumulación atenta contra la pretensión de “realismo”, en la medida que se superponen, chocan y contradicen distintos relatos sobre los hechos<sup>98</sup>. Si bien “Cristian”, como cronista, sigue siendo un personaje y narrador importante, no se identifica más como centro desde donde se expande la enunciación que rige las palabras e interpretaciones, como si la transcripción de la oralidad que da lugar a la escucha se produjera, sin mediaciones, en el relato, junto con la cita de materiales escritos. Este procedimiento permite cuestionar la voz del cronista como autoridad de la narración y a la vez repensar, sin borrarlas, algunas de las antítesis que organizaban la construcción del relato en *Cuando me muera...*, como la oposición entre chorros y transas. En *Si me querés...* los héroes son “los malos” del libro anterior, aquellos cuya historia no había sido contada sino a través de la voz de quienes los consideran “enemigos”: los chorros y el resto de los habitantes de la villa. Ahora se escucha su versión. Por cierto, uno de los núcleos narrativos del nuevo libro es la historia de amor entre una transa y un chorro, de donde sale el título<sup>99</sup>.

En la lectura de los textos de Alarcón confluyen varias tradiciones literarias. Nos interesa destacar la impronta de modalidades narrativas asociadas a dos autores argentinos que no siempre son cruzados en los estudios literarios: Walsh y Manuel Puig. Ambos coinciden en la construcción de escenas narrativas donde resulta fundamental la escucha y transcripción de voces (anotadas y muchas veces también grabadas<sup>100</sup>) provenientes de distintas posiciones o

<sup>98</sup> Véase, en especial, la reconstrucción narrativa de la Masacre del Señor de los Milagros en el Capítulo XIII.

<sup>99</sup> Véase *ibíd.*, p. 35-36.

<sup>100</sup> Como señala María Moreno (Moreno, M., “Doble casetera”, *Radar, Pagina/12*, 24 de octubre de 2010), Walsh y Puig son pioneros del uso del grabador en la literatura argentina como un modo de



lugares sociales, como técnica de escritura. Podríamos decir que en Alarcón la “dureza” del tono político de Walsh es atenuada por la afectividad melodramática de las narraciones de Puig. Sin embargo, como intentamos mostrar desde el principio de la tesis, no se trata de colgar con alfileres nombres de autor o recortar estilos sobre un cuadro de modalidades narrativas entendidas como políticas de la legalidad. Ni tampoco adjudicar influencias o herencias dentro del patrimonio de las obras literarias que se van colocando en la línea sucesoria de la tradición nacional, para mantener o producir algún tipo de reformulación del canon. Todos los autores mencionados en este capítulo sintonizan, modulan, *meten ruido* o acoplan las voces, tonos e intensidades de las narraciones de la legalidad. En especial, por el tipo de motivos que abordamos en estas páginas, su lectura pone en primer plano la conclusividad verbal y narrativa de las escenas, tramas, situaciones y posiciones ante la ley en la literatura argentina.

Desde esta perspectiva, podemos volver brevemente a Walsh (Puig queda para el último capítulo) y su relación con el policial, para confrontar los relatos de la escucha de los chorros y transas de la década del noventa, donde, como vimos, las modalidades narrativas anteriores adquieren otras resonancias, bajo nuevas condiciones. Walsh trastoca los códigos genéricos del policial y, por lo tanto, la conclusividad temática y compositiva de su relación con los discursos legales. Si bien la lectura más extendida de su obra indica que los primeros relatos publicados responden al modelo del cuento policial de enigma *a la inglesa*, lo cierto es que desde un primer momento produce desplazamientos que incorporan elementos de la tradición “clásica” pero también de la llamada “serie negra” a una reflexión sobre las condiciones locales de desarrollo del género<sup>101</sup>. Al respecto, Viviana Paletta lee los primeros cuentos policiales publicados por el autor en la prensa entre 1950 y 1964, y que no fueron incluidos en *Variaciones en rojo* (1953), para demostrar que desde un primer momento Walsh interviene el modelo del policial

---

cuestionar la autoría y abrir nuevas posibilidades narrativas a partir de la incorporación de la tecnología a la escritura. Alarcón prefiere las notas, según sus propios comentarios en diversas presentaciones. En su último libro, habla incluso de las anotaciones en la libreta roja del cronista; igual a la que él mismo tiene y muestra en sus conferencias.

<sup>101</sup> Paletta, V., “El primer Walsh: el género policial como laboratorio”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007. Sobre la relación de Walsh con los géneros literarios populares o masivos, véase Pesce, V., “Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio del relato”, en Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta, L. (comps.), *Los héroes “difíciles”: la literatura policial en la Argentina y en Italia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991.

anglosajón de enigma y anticipa elementos de su obra posterior como la preocupación por registrar el habla coloquial, la incorporación locaciones propias del “paisaje argentino” y la relativización del sentido de la justicia y el papel de la ley.

Estas consideraciones ya estaban presentes en la literatura argentina, por lo menos desde Jorge Luis Borges. Sin embargo, como se sabe, Borges desdeñaba el carácter “realista”, la violencia y la sexualidad del policial negro norteamericano, sin perder de vista la artificiosidad propia de los límites genéricos del inglés, que era de su agrado. En una entrevista realizada a fines de los setenta, decía: “No creo que las narraciones policiales puedan ser realistas. Es un género ingenioso y artificial. Los crímenes, en la realidad, se descubren de otra forma: no por razonamientos inteligentes sino por delaciones, errores, azar.”<sup>102</sup> Al preguntarle su apreciación sobre el policial norteamericano, agrega:

En Estados Unidos se ha vuelto a lo menos bueno de Eduardo Gutiérrez y José Hernández. No me parece que sea un mérito pintar ambientes desagradables, ni que se pueda aplaudir la tendencia a la vulgaridad ni menos la exaltación de la violencia. En mi cuento “La intrusa” hay un crimen, pero no se lo describe, y el efecto logrado es mucho mayor que si hubiese mostrado esa escena violenta.<sup>103</sup>

Por lo menos quince años antes de las primeras publicaciones de Walsh, Borges llamaba la atención sobre las diferencias insalvables entre las distintas orientaciones dentro de la narración policial y su relación con la legalidad, con un comentario que puntúa todas las lecturas (y escrituras) locales del género:

Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcerero Cruz, santo desertor de la policía, proferirían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente; pero tampoco se avendrían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era interesante o deseable.<sup>104</sup>

Borges excluye las “aventuras corporales” y la “rencorosa legalidad” del tipo de relatos policiales que a él le interesan, aunque reconoce su propia tradición en la literatura argentina desde la gauchesca y las novelas populares, como *Juan Moreira* u *Hormiga negra* de Eduardo Gutiérrez, que también le interesan, claro que por otras razones.

<sup>102</sup> Tomado de Lafforgue y Rivera, op. cit., pp. 48-49.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>104</sup> Borges, J. L., “Los laberintos policiales y Chesterton”, *Sur*, julio de 1935.

Volviendo a Walsh, la verdadera ruptura de las convenciones del género se produce justamente cuando se indaga aquello que intencionalmente Borges deja de lado: las condiciones materiales de producción del relato policial en el marco de las narraciones de la legalidad. No sólo en el sentido que ya explicaba Borges de su contraste con la “realidad”, sino sobre todo por el carácter activamente político asignado a la escritura y la institución literaria<sup>7</sup>

A veces pienso que de todas las historias posibles, las menos posibles entre nosotros parecen ser aquellas en que el “inspector” recoge del suelo una cigarrera, dice, “Ah”, telefona al laboratorio, viene el juez, se lleva al asesino y lo condena a 20 años. Yo también he escrito historias así, pero ahí está la crónica diaria para revelar que las pruebas no significan nada, que se puede opinar sobre una pericia y que de todas maneras el asesino sale al mes que viene. (...) Si se aplican ciegamente los cánones de la novela policial inglesa a una situación que no tiene nada que ver, el resultado puede ser grotesco. De todas maneras sin alguien tiene mucho talento y escaso tiempo para frecuentar las comisarías y los tribunales, siempre le quedará la posibilidad de evadirse totalmente de lo que ve y escribir una historia tan irreal y tan perfecta como “El jardín de senderos que se bifurcan”. (...) Mi labor en el periodismo me puso en contacto con verdaderos asesinos, con verdaderos investigadores, con verdaderos torturadores y también con algunos verdaderos héroes. Desde esta perspectiva todo lo que pude haber inventado con anterioridad me resulta raro, como una foto mal revelada. Pero la realidad no sólo es apasionante, es casi incontable.<sup>105</sup>

Claro que este corte respecto del género policial que se anticipa en los cuentos, no se produce de manera acabada sino en las novelas de no-ficción de Walsh. Con *Operación masacre* y luego *El caso Satanovsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*, se produce el pasaje del homicidio privado o con “causas sociales” al crimen político, desmontando las convenciones del género. Cuando el culpable es el Estado o el “régimen”, no sólo se desdibujan los sentidos habituales de “verdad” y “justicia”, sino que se pierde el fundamento de la legalidad y cambian por completo las implicancias del motivo clásico de la restitución del orden trasgredido por el delito en el relato policial<sup>106</sup>. Esta contradicción muestra la productividad y a la vez desbarata la coartada del policial en su relación con el relato de la ley. Como dice Walsh en el famoso Prólogo de *¿Quién mató a Rosendo?*: “Si alguien quiere leer este libro como una simple novela

<sup>105</sup> “Rodolfo Walsh: ‘He sido traído y llevado por los tiempos’”, *Crisis*, 55, noviembre de 1987, p. 20. se trata de una adaptación para la revista de la entrevista que le hizo Piglia en marzo de 1970.

<sup>106</sup> Pueden verse otras lecturas sobre el mismo problema en Mayer, M., “Walsh: el descubrimiento de la víctima”, *El matadero*, 1, 1998; Ferro, R., “La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio”, en *La irrupción de la crítica. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Susana Cella (dir. vol.) y Noé Jitrik (dir.), vol. X, Buenos Aires, Emecé, 1999; Link, D., “Los límites del caso policial: el caso jurídico y el caso político”, en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2003.

policial, es cosa suya. Yo no creo que un episodio tan complejo como la masacre de Avellaneda ocurra por casualidad.”<sup>107</sup> Continúa su argumento explicando los factores que configuran el vandomismo, no sólo como fracción sindical, sino como un “aparato” que se vincula y llega a confundirse con el “régimen”, por su modo de organización “gangsteril”, su macartismo (“Son trozkistas”), sus vínculos políticos y “negocios” compartidos. Y luego, en la tercera y última parte del libro, coloca este problema en el centro de las discusiones que recorren todo el capítulo:

Al principio el aparato es simple patota, formada en parte por elementos desclasados de la Resistencia, en parte por delincuentes. A medida que las alianzas se perfeccionan, a medida que el vandomismo se expande a todo el campo gremial y disputa la hegemonía política, el aparato es todo: se confunde con el régimen, es la CGT y la federación patronal, los jefes de policía y el secretario de Trabajo, los jueces cómplices y el periodismo elogioso.<sup>108</sup>

Deshace así el esquema prefijado de la escena legal que señala los límites que separan las partes dentro y fuera de la ley, al interrogarse por las relaciones complejas de los márgenes de ley y el delito con las instituciones del orden legal. Aquello que la prensa y la justicia cuentan como el producto del enfrentamiento político entre dos fracciones sindicales, las involucra como parte de la trama política en que se inscribe el crimen. De esta manera, vuelve a invertir la operación legal que liga cualquier forma de organización política resistente a la delincuencia, señalando el otro lado de la configuración que sostiene ese quiasmo: los vínculos del delito organizado con el Estado o el régimen<sup>109</sup>.

En Alarcón aparece el mismo problema cuando intenta desatar los hilos que vinculan la impunidad del gatillo fácil con una relectura de la “teoría de los dos demonios”, que produce la escena de enfrentamiento entre policías y ladrones en la cual la sociedad queda a un costado. Como se la presenta habitualmente, esta escena no tiene un contenido “político”, sino que sus

---

<sup>107</sup> Walsh, R., *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, De La Flor, 2003, p. 9.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>109</sup> Walsh llevó a la práctica como parte de su militancia la oposición a esta configuración legal a través de experiencias de comunicación popular como el Semanario de la CGT de los Argentinos y los talleres de periodismo que dictó como miembro del Peronismo de Base en la Villa 31 durante los años '72 y '73, en el marco del proyecto de elaboración de un Semanario Villero, escrito por los propios habitantes del barrio. Cfr. Blaustein, D., *Prohibido vivir aquí*, Buenos Aires, Comisión Municipal de la Vivienda, 2001, p. 84.

derivaciones temáticas quedan encerradas dentro de los límites de la llamada “cuestión social” y el problema de la administración de “la ley y el orden” en los territorios, siempre “peligrosos”, de la pobreza. Siguiendo esta línea argumental, en *Cuando me muera...* y *Si me querés...* los crímenes no parecen, en principio, asesinatos “políticos” tanto como delitos “comunes”, que a lo sumo pueden ser vinculados a “causas sociales”. El relato de la escucha de los pibes chorros y el resto de los habitantes de la villa politiza este relato contraponiendo a la narración de ese supuesto enfrentamiento o “guerra” declarada entre policías, ladrones y transas, la trama de condiciones que hacen posible las muertes, aquello que no está escrito en las noticias policiales ni los expedientes judiciales. Y sobre todo, señala la responsabilidad colectiva sobre un genocidio económico y social que se sigue desarrollando *en silencio*. En los bordes del relato de ley, quedan los rastros del murmullo en que puede escucharse el carácter político de las voces que intervienen *por lo bajo* en la narración. Así, el reproche, la confesión, el insulto o la amenaza dejan oír, entre líneas, una cultura que intenta sobrevivir a la pobreza y resistir las injusticias en los márgenes de la ley.

### **Del otro lado, *al margen* o “fuera de la ley”**

La lectura que propusimos a lo largo del capítulo, no sólo hace necesaria la descripción de una serie de procedimientos formales sino que convoca a una reflexión sobre los protocolos y políticas institucionales de la literatura, respecto de la conclusividad de los géneros narrativos ligados a los discursos de “la ley y el orden”. En este sentido, llama la atención sobre las operaciones y juicios de la crítica cuando sitúan los actos verbales implicados en la configuración de la trama legal: la criminalización, la atribución de peligrosidad y la sospecha, la acusación y la persecución; los argumentos y narraciones que garantizan la impunidad; la mala fama, el “perfil” y el prontuario como ficciones legales; el quiasmo que traduce la relación del delito organizado con la política, al carácter “delictivo” de todo modo de organización. Cuando se lee el delito y los márgenes de la ley en la literatura argentina, se trastocan los códigos y convenciones genéricas que involucran la conclusividad verbal y narrativa de esas

escenas y tramas, poniendo en cuestión sus esquemas o parámetros retóricos o argumentativos. Desde los bordes del canon, se marcan, remarcan y desmarcan los límites dentro y fuera de la ley, señalando las relaciones complejas de los márgenes de la literatura con las instituciones que le dan sentido y la ordenan. Este modo de leer las narraciones de la legalidad interpela la trama retórica de la teoría y los juicios de la crítica, como parte de la configuración política de su propia legalidad en el canon.

Con el montaje de la escena legal de enfrentamiento entre policías y ladrones en *Cuando me muera...* volvemos al comienzo del capítulo con *Plata quemada*. En el análisis de la novela de Piglia vimos el juego de voces y posiciones que marcan, remarcan o desmarcan líneas de separación, mezclando o directamente dando vuelta los esquemas morales de la legalidad. La moral de la ley en el corpus se trama, justamente, en casos o relatos “ejemplares” que proveen de coherencia y verosimilitud a los juicios, como parte de la configuración narrativa y retórica de las normas, las leyes y sus argumentos. En las voces de la literatura, la legalidad es ratificada, desautorizada o puesta en cuestión desde distintos lugares o ubicaciones, que arrastran a veces posturas o posiciones “ambiguas”, ambivalentes o poco definidas sobre el respeto o la transgresión de la ley. Esta aparente confusión, que podría ser leída incluso como “contradicción”, es la que, sin embargo, da cohesión a la legalidad en el relato.

*Carne picada* cuenta el modo en que se articula ese “doble estándar” que conjuga el festejo de la astucia del delito o “el curro bien hecho” con la desaprobación de la delincuencia como relatos constitutivos de la legalidad en la narración. Al atacar al mismo tiempo el *buen decir* y el compromiso en la literatura, la novela de Asís borrona la línea que separa lo legal de lo legítimo para mostrar la literatura también como “negocio”. De esta manera, *Carne picada* intensifica la escucha de los márgenes de la ley, desmarcando los contornos de la línea que crea y separa lugares, dentro y fuera de la ley, para mostrar sus mezclas y contaminaciones. Fogwill actualiza esta operación como parte de las “razones” o causas de la literatura, cuando se piensa no sólo como “objeto de mercado”, sino como parte de las escenas de juicio de la crítica (y de los Tribunales). La productividad de los relatos de la escucha del delito y los márgenes de la ley en nuestro corpus no se limita entonces a indicar el problema de la legitimación política de la

violencia de la letra que escribe la ley, sino que permite indagar su aporte de valor material y simbólico en la relación entre literatura y mercado como parte del orden establecido. En este sentido, las formas de consagración o institucionalización de la literatura habilitan un interrogante tanto sobre su valor y ubicación dentro del canon como sobre sus “utilidades” económicas y políticas como problema de la crítica.

En *Vivir afuera* analizamos la manera en que se reescribe la tradición de los márgenes y los “bajos fondos” en la literatura argentina, sin comillas y en estilo directo, exhibiendo el lenguaje (en) común como condición de posibilidad de la repetición y circulación de la ley en el relato. Desde la lengua técnica o especializada hasta las *malas lenguas* de los barrios marginales y la cárcel son reelaboradas por las hablas que trama la literatura, para situar sus tensiones pero también la legalidad que las ordena. El problema de *quién habla* se presenta así no como una cuestión de identificación, sino de atribución, abriendo un interrogante sobre el modo en que *se da la palabra* y se define la autoridad como cita o repetición de los discursos legales en la literatura. En especial, cuando se confrontan sentidos y valores aparentemente absolutos como la “verdad” y la “justicia”, que son colocados y descolocados por las narraciones de la legalidad en la literatura. De hecho, el análisis de las formas de citar o incluir voces y palabras en el relato nos permitió especificar distintas modalidades del discurso referido: una voz narrativa única que recopila y cita entre comillas la palabra ajena, el uso del discurso directo o el indirecto libre para dejar que las voces *hablen*, el relato combinado *a varias voces*, la confusión o contaminación de las voces de narradores y personajes, en distintas intensidades, volúmenes o gradaciones, según el tipo de mediación que produce la relación entre escritura y escucha de la ley en el corpus.

En *Puerto Apache* empezamos a ver cómo los discursos legales muestran su mayor “carga moral” al articular la narración de la “mala vida”. Por eso, para leer su contratara en el corpus, nos remitimos a los que hablan del otro lado, *al margen* o “fuera de la ley”. Como vimos en este y otros textos del corpus, la palabra de los que muchas veces no llegan a *contar el cuento*, no produce necesariamente un contra-relato o un relato alternativo al orden legal, es decir, no siempre implican sentidos y valores en conflicto con la ley. De hecho, en *Cuando me muera...* indagamos la capacidad crítica de esta diferencia como *co-relato* de la trama legal en el

lenguaje, es decir, en tanto reverso de la configuración narrativa de la legalidad. La atención en la puesta en escena de las voces que constituyen el relato de la escucha, despeja toda pretensión de contribuir a la verdad de los hechos o algún tipo de certeza, orientando la discusión hacia los juicios como producción crítica del lenguaje. La acumulación de voces en las dos novelas de Alarcón contrarresta, en este sentido, las lecturas que simplifican la relación entre literatura y realidad como representación, en la medida que la superposición, el choque y la contradicción de versiones van socavando la voz del cronista como autoridad de la escritura para abrir la lectura de los conflictos y antítesis que produce la trama.



## CAPÍTULO CUATRO

### LA LETRA CON SANGRE ENTRA

Este capítulo da continuidad a las discusiones del anterior sobre el delito y los márgenes de la ley, esta vez prestando atención no tanto a la conclusividad de lo literario como a la disposición de los escenarios donde toman forma las voces, tramas y escenas de la legalidad en el *territorio*<sup>1</sup> de la literatura. En el conjunto de textos que arman el corpus seleccionado para este cuarto capítulo, esos escenarios aparecen como espacios narrativos *a escala*, pequeños modelos o “maquetas”, que dan forma a la villa o el barrio pobre, algunas zonas periféricas o suburbanas y la cárcel o “tumba”. A través del análisis de la configuración narrativa de esos tres escenarios, los personajes que los habitan y las voces que los nombran, los lugares en que son ubicados, las posturas o posiciones que asumen, las cosas que dicen y cuentan, se propone indagar los límites, fronteras o *cercos* de la representación como problema literario y reconstruir el reverso de la tradición letrada desde la escritura de los niños proletarias, los “guachos” y los chicos que se hacen delincuentes, y los relatos “anticanónicos” contados por “negros”, migrantes y “extranjeros”. Como veremos, la lectura de los textos que arman la constelación de este capítulo, produce una perspectiva o efecto de escala, que redistribuye jerarquías y valores literarios, como un modelo para leer los problemas del canon y sus bordes en el reverso de la tradición.

Para empezar, volvemos a la villa, donde nos dejó el capítulo anterior. Pero yendo hacia atrás, al momento de su primera configuración narrativa en la literatura con *Villa Miseria también es América* de Bernardo Verbitsky. Publicada por primera vez en el año 1957 y con varias ediciones en su haber, es otro de los *best-sellers* de nuestro corpus. Se atribuye al libro la

---

<sup>1</sup> Es el término que usa Panesi en el texto sobre los chicos que escriben en la cárcel, unos de los protagonistas de este capítulo. Como afirma Panesi (“Los chicos imposibles”, *portal.educ.ar*, 14 de julio de 2009. Disponible en: <http://portal.educ.ar/debates/contratapa/recomendados-educar/donde-esta-el-ninoque-yo-fui.php>): “los penalizados por el robo descubren que la literatura es el espacio del robo generalizado [...]. Nada más ni nada menos que un territorio donde no sólo el robo está permitido, sino que no hay robo posible, ni delito, ni penalidad, porque es el ancho campo de lo impropio, donde la apropiación no significa necesariamente el castigo, sino el acto gozoso de una afirmación individual que echa sus raíces en la comprobación de que en el lenguaje no hay robo porque todo es a la vez propio e impropio, un robo ya sin pena ni culpa.”

invención del nombre “villa miseria”. Como se sabe, Verbistky convirtió en novela una serie de notas sobre la Villa Maldonado que publicó en el diario *Noticias Gráficas* algunos años antes. De hecho, el relato se pliega para contar ese momento originario, con la llegada de un periodista a la villa, que revela, en el mismo acto que la nombra, “la existencia de una realidad hasta entonces escondida”<sup>2</sup>. El texto tiene las marcas propias de las primeras “ficciones reales” o “realidades noveladas”, que se inscriben en la línea de la literatura “documental”, testimonial o de no-ficción. Estudiamos el inicio de esta modalidad en el segundo capítulo con Rodolfo Walsh, aunque el estilo de Verbitsky<sup>3</sup> lo acerca más al realismo social de los años treinta que al relato testimonial o el documento político de los sesenta.

En *Villa Miseria...* reaparece la voz de Perón, que se escucha por la radio y cubre “con sus gruesos ecos el país todo”<sup>4</sup>, como vimos en el segundo capítulo, según el modo en que es usualmente contado por los/as escritores/as antiperonistas de mediados de los cincuenta. Se narran los conflictos producidos por las distintas orientaciones políticas que conviven en el barrio, las chicanas, las críticas al “régimen” y el momento en que “[c]esó la voz, y en lugar de su monólogo se escucharon voces diversas”, según el punto de vista que propone la novela<sup>5</sup>. Para contextualizar el nacimiento de las villas, se describe la “correntada de cabecitas negras” que llega a Retiro proveniente del interior y los países vecinos, que se suma a la migración europea que puebla Buenos Aires, siguiendo el desarrollo industrial de la ciudad capital<sup>6</sup>. Como en el capítulo anterior, están presentes asimismo las formas de organización comunitaria que enfrentan la mirada sospechosa y el accionar represivo de la policía, las razzias (el relato empieza con una) que anticipan los informes donde se habla de falta de “higiene y moral”<sup>7</sup>, y que le “hacen el juego” a los que quieren echar a los ocupantes para lucrar con la tierra<sup>8</sup>. Están también los muros que pretenden esconder la pobreza y los primeros intentos de erradicación,

<sup>2</sup> Verbitsky, B., *Villa Miseria también es América*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 205 y 206.

<sup>3</sup> Su hijo, Horacio, trabajaría años después junto a Walsh en ANCLA, Agencia de Noticias Clandestina.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 12, 94, 137, 204-206.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 29, 30, 38-40, 283-284.

<sup>7</sup> De hecho, para la policía, que no es ajena a la trama de intereses inmobiliarios y la valoración de las propiedades, la villa constituye “un gran peligro social y foco de enfermedades, epidemias, que pueden alcanzar caracteres de suma peligrosidad y riesgo” (*ibid.*, p. 57 y 90).

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 14-17.

que adelantan los planes ejecutados durante la última dictadura<sup>9</sup>. La “proyección ruidosa” de los problemas de la villa en la prensa abre además la preocupación al resto de los diarios y habilita la discusión, dentro de la villa, sobre los beneficios y desventajas que podría traer esa difusión mediática<sup>10</sup>. Si bien el primer periodista que llega a la villa (figura que se confunde con el narrador y el autor) se cuida de señalar que “ese barrio no se parecía a la antigua Villa Desocupación, de Puerto Nuevo, que tampoco era la Quema, ni sus pobladores delincuentes, sino trabajadores que no encontraban vivienda”, no falta el diario “serio” que habla de “un retorno a la primitiva toldería” y de que el problema no es tanto la miseria económica sino la “miseria moral” que cargan sus habitantes.

Se puede registrar en esta elaboración los modos en que la trama narrativa incluye las voces de advertencia moral respecto de los cambios en la escena política. Al delimitar lo literario no desde la representación sino por los modos de leer la legalidad propia del canon, podemos preguntarnos entonces qué operaciones de configuración de límites pueden ser leídas como reelaboración, suplemento o desplazamiento de la literatura respecto de la vida política. La trama de la novela propone una combinación narrativa de voces “marginales” e institucionales que sitúa su posición enunciativa como sublimación de la pobreza respecto de un destino moral, ratificado por el sacrificio. Dijimos en la introducción y el segundo capítulo que Fabricio Forastelli lee esta operación sublimatoria desde el desafío que proponen los modos de organización colectiva como problema narrativo. Para eso, discute la aspiración del canon de totalizar discursos, prácticas y valores cuando es desafiado por un “afuera” (lo subalterno) que no es previsible ni puede ser estabilizado<sup>11</sup>. Forastelli sitúa esta ambivalencia entre la necesidad de jerarquizar lo “alto” y lo “bajo” para totalizar el canon y el dilema moral que plantea la tensión entre reconocer las voces y percibir como “peligro” su presencia.

En el corpus de relatos de la escucha seleccionados para este capítulo, estas cuestiones aparecen formuladas por las escalas, modelos o perspectivas para leer las narraciones de la

<sup>9</sup> Cfr. Blaustein, D., *Prohibido vivir aquí*, Buenos Aires, Comisión Municipal de la Vivienda, 2001.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 206 y 207.

<sup>11</sup> Forastelli, F., “Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política”, *Escribas*, 5, Universidad Nacional de Córdoba, 2008, p. 155.

legalidad que traman el espacio de la villa, los suburbios o la cárcel en la literatura argentina contemporánea. Hasta ahora, hemos mostrado algunas de las formas en que se constituyen estos espacios como escenario de los relatos de la escucha. El primero de estos escenarios se forma en *Villa Miseria...* como un espacio representativo, pequeño modelo o “antimodelo” que pone en cuestión la configuración de la nación, el continente e incluso el mundo entero. De hecho, en la novela, la villa es descripta como un “pequeño escenario” que concatena, a escala, el dolor del mundo: “un corazón pequeño creado junto al corazón más grande de Buenos Aires, *maquette* embarrada de otra capital de la república, porque Villa Miseria es Villa Trabajo y Villa Trabajo es la capital de cualquier país de la tierra”<sup>12</sup>.

El mismo efecto de escala producen los demás escenarios que presenta nuestro corpus en este capítulo, que se constituyen siempre como un (anti)modelo o “maqueta”, donde se puede leer un espacio o territorio mayor. Estos modelos suponen tamaños, alturas y ubicaciones en el corpus (chico y grande, arriba y abajo, centro y periferia) que establecen o redistribuyen un sistema jerarquías y valores que se presentan como cualidades, calidades o “estratos” en la literatura (“alto”/“bajo”, “malo”/“bueno”, “bello”/“feo”). Como veremos, este sistema se vincula con el problema de los límites simbólicos y materiales de la representación, que intentamos situar y desplazar desde el mismo título del capítulo. De hecho, en nuestro corpus, se combina de manera inmanente con una serie de dualismos que forman parte del lenguaje de la vida (pobreza y riqueza, burguesía y proletariado, lujo y miseria, limpio y sucio, salud y enfermedad, encierro y libertad). “La letra con sangre entra” remite, formal y temáticamente, a este problema, cuando la “realidad”, el afuera, la vida, se articula en el lenguaje en tanto consigna, como veremos, entrando y saliendo de la literatura. La violencia de la letra produce los escenarios y a la vez los afecta, alterando sus escalas, moviendo sus fronteras, corriendo sus cercos y desplazando los límites de las teorías y juicios de la crítica literaria sobre el problema de la legibilidad y la representación. El afán de totalización prescriptiva del canon encuentra un

---

<sup>12</sup> *Villa Miseria...*, op. cit., pp. 105 y 55, respectivamente. En ambos casos se trata de la voz o monólogo interior de uno de los personajes que habitan la villa que, con el avance del relato, se revela como una especie de “refugiado político”, que compara la “degradación” de ese mundo, la “humillación” que vive diariamente la gente en ese lugar, con la que había tenido que soportar él mismo en la sala de tortura.

obstáculo en la operación sublimatoria que pone a la vista aquello mismo que trata de controlar y que es reinscripto como escenario de nuevas luchas políticas.

### Niños proletarios

Diez años después de la primera edición de la novela de Verbitsky, aparece el relato que cuenta, en primera persona, un día en la vida de un pibe de la villa. Se trata de “Como un león” de Haroldo Conti. Publicado en el año 1967, es incluido en la compilación *Con otra gente*. El texto invierte el punto de vista narrativo para confrontar los enunciados y valoraciones sobre la clase y la pobreza, pero también la “mala conciencia” de los que hablan *bien* de la villa. Construye así una nueva perspectiva literaria desde donde mirar, narrar y, por lo tanto, armar la trama de ese espacio y las vidas que lo cruzan en los márgenes, que, en nuestro corpus, podemos rastrear hasta Alarcón.

Lito, el narrador y protagonista, cuenta un día de su vida, plagado de imágenes y recuerdos. Coloca como eje del relato las tensiones entre dos espacios (y sus habitantes): la villa y la ciudad.

Yo no sé que pensarán los otros, digo los miles de tipos que viven en la villa, que sudan y tiemblan, que ríen y maldicen en medio de todo este polvoriento montón de latas, pero lo que es yo no lo cambio por ninguno de esos malditos gallineros que se apretujan a lo lejos y trepan hasta los cielos del otro lado de las vías. Aquí está la vida, la mía por lo menos. Esta es una tierra de hombres con la sangre que empuja debajo de su piel. No hay lugar para los muertos, ni siquiera para los botones. Y cuando a veces me trepo en el techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas de las casillas o los potreros pelados o las calles reseca me parece que contemplo una fiesta.<sup>13</sup>

Con giros y palabras del habla popular de la época, se inventa una lengua que es una perspectiva para contar de otra manera “esa roñosa vida, como la llaman”. Toma los dichos sobre la pobreza, la “miseria” y la “humillación” que suelen desplegarse sobre la villa, y los devuelve, cambiando no tanto su signo o valoración como el sujeto sobre el que se los predica. De la degradación y la indignidad (“dejarse caer”) con que se habla de la villa, el paisaje toma

<sup>13</sup> Conti, H., “Como un león”, en *Con otras gente*, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 7. Todas las referencias e indicios del relato señalan que se trata de la Villa 31 de Retiro, en la Ciudad de Buenos Aires.

otra forma desde la mirada o el punto de vista del narrador. Los tipos de los autos que pasan a toda velocidad por la avenida, parecen “enfermos” y dan pena: “Algunos nos miran con curiosidad y otros sonrían con tristeza. Nos tienen lástima, se ve, pero los que merecen toda la lástima del mundo son ellos y no creo que les alcance. No les envidio nada. Mal o bien nosotros estamos vivos.”<sup>14</sup> La narración rearticula así la trama valorativa de los discursos con los que se constituye la moral legal que complementa la ética del método de producción capitalista y la organización de las relaciones de clase, según los lenguajes políticos de fines de los sesenta.

Las historias de vida (y muerte) en la villa no salen de lo habitual: Pascualino lustra zapatos en la zona de Retiro, el Negro junta trapos y botellas en las quemadas, a Tito lo “levantó por el aire” un Fiat 1500 cuando cruzaba la avenida, el Cabezón estuvo en la 46 por hurto y daño intencional, y al hermano mayor de Lito lo mató la policía. “Hace un par de meses lo mataron. Un botón vino y dijo con esa cara de hijo de puta que ponen en todos los casos, que había tenido un accidente. El accidente fue que lo molieron a palos.” En este caso, Lito no se resigna a aceptar la muerte:

En realidad, no creo que haya muerto. Mi hermano estaba tan lleno de vida que no creo que un par de botones hayan podido terminar con él. (...) Cuando digo que pienso en él en realidad quiero decir que lo siento y hasta lo veo y las más de las veces no es otro que mi hermano el que me dice eso de que me levante y camine como un león. Desde las sombras. Las palabras suenan dentro de mi cabeza pero es mi hermano el que las dice.<sup>15</sup>

Esta insistencia en la voz del personaje, refuerza la creación de la perspectiva desde la que habla el narrador a lo largo de todo el relato, con el optimismo propio de los que están “abajo”. Pero sobre todo implica la construcción de una escena cuya cercanía con la muerte es sublimada por el vitalismo propio de los lenguajes y relatos populares –digamos, “bajos” –, cuando atacan a las instituciones de la ley.

Si la villa es una “fiesta”, la escuela es una “jaula”. El contacto con la institución educativa reproduce las declaraciones de buenas intenciones seguidas del desprecio y el rechazo:

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 16. Uno que le da especialmente lástima a Lito es el tipo viejo y “refinado”, que lo invita a subir a su Peugeot, le cuenta sus padecimientos y termina tocándolo. Lito ve en su el rostro “su misera y desdichada soledad”, lo aparta de un empujón, salta del auto y le hace un corte de manga “con el pajarito todavía afuera” (p. 17).

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 6.

El primero o segundo día [la maestra] puso su manito sonrosada sobre mi cabeza de estopa y dijo que haría de mí un hombre de bien. Parecía estar convencida y a la vieja se le saltaron las lágrimas. Al mes ya no estaba tan segura y a la vieja se le volvieron a saltar las lágrimas, claro que por otro motivo. Esta vez le dijo, con otras preciosas palabras, se entiende, que yo era un degenerado. Eso quiso decir, en resumen.<sup>16</sup>

Lito duda que la escuela sea “algo tan bueno” como dice su madre. Citamos para poder detectar mejor los tonos e intensidades del uso del discurso referido. Las palabras del hermano, la madre y la maestra se van tramando en la voz del chico de la villa, que se opone, invierte o se deja llevar por lo que escucha. Todas esas palabras reproducen discursos ajenos, citando la letra de ley como consejo o incluyéndola en enunciados conminatorios, voluntaristas o de desaprobación, que la fijan y difunden en la lengua, marcando el terreno. En la voz de Lito, la perspectiva narrativa actualiza todos los elementos disponibles en las culturas populares para apropiarse, resistiendo o desplazando, la legalidad en la literatura: la astucia, el coraje, la nostalgia, la burla, el humor.

Al referirse a las apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura, Ana María Zubieta sostiene que es posible alcanzar algo de esa cultura partida, discontinua, en los simulacros de la oralidad, en las voces silenciadas o los gritos e inflexiones de la violencia, que ya no pueden discutirse usando criterios de autenticidad ni correspondencia realista pero tampoco pensarse simplemente como “espectáculo”<sup>17</sup>. Se trata de “representaciones o percepciones de lo social o lo político que engendran estrategias y prácticas y dan forma a múltiples luchas, escauceos y resistencias”. Al analizar ese “gesto de apropiación”, se pone en primer plano no objetos sino “usos, modos de utilizar, maneras de *hacer propio*” lo que se impuso o es de los otros, para recuperar la circulación y desnudar la violencia simbólica de todo proceso de producción y apropiación cultural. Desde esta perspectiva, los relatos de la escucha en nuestro corpus se podrían leer como fragmentos narrativos que muestran su configuración como producto tanto de los procedimientos de la literatura como de los protocolos de lectura de la teoría y los juicios de la crítica.

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>17</sup> Zubieta, A. M., Prólogo a *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 7-8.

Por los mismos años que Conti saca a la calle su relato, Lamborghini está escribiendo el texto que deja afuera la voz de “El niño proletario”, junto al barrio obrero de donde proviene. Se trata menos de una crítica a la tradición popular que retoma Conti, que a lo que llama el “populismo” de la literatura de la izquierda liberal.

Incluido en *Sebregondi retrocede* de 1973, el texto fue leído como la más extrema impugnación escrita en contra del realismo social en la literatura argentina. En la “Nota del compilador” de las *Novelas y cuentos* de Lamborghini, Aira lo resume así:

... otro “Matadero” [escrito poco después de *El fiord*], planteado en términos realistas, salvo que el realismo no es tanto una opción como un modo casi obligado de intensificar. Es la narración de un crimen, llana e inteligible salvo por la inversión de la voz narradora o moralizadora; literatura proletaria que en su mismo estereotipo se invierte como una venganza.”<sup>18</sup>

Ya vimos, en el segundo capítulo, este procedimiento de la inversión de la voz. En efecto, podríamos decir que en “El niño proletario” se vuelven a cruzar “El matadero” y “La refalosa”, pasados por “la fiesta del monstruo”: la de Borges y Bioy, y la del propio Lamborghini, que cita todos estos relatos<sup>19</sup>. En otras palabras, el realismo leído desde la crítica que formula la literatura de vanguardia contra la idea del reflejo y la transparencia del lenguaje. Como veremos enseguida con Néstor Perlongher, no se trata tanto de un problema de “intensificación” de la representación como de la relación entre lo abyecto y lo sublime producida por la crítica ante los cambios de escala en los materiales de la literatura<sup>20</sup>.

Ahora bien, de acuerdo a la perspectiva que venimos desarrollando desde el comienzo de la tesis, no querríamos aquí marcar una separación entre realismo y modernismo o realismo y

<sup>18</sup> Aira, C., “Nota del compilador”, en Lamborghini, O., *Novelas y cuentos*, I, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 301.

<sup>19</sup> Véase Ludmer, J., *El género gauchesco, Un tratado sobre la patria*, Perfil, 2000, pp. 145-158. El texto de Ludmer es fundamental para la conceptualización de las discusiones de este capítulo y el anterior.

<sup>20</sup> Volviendo sobre el problema de la representación, Ariel Schettini (“Osvaldo Lamborghini: Argentina como representación”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005, pp. 146-150) sostiene que “El niño proletario” infantiliza al proletario, en lugar de proletarizar el niño, y lee en este procedimiento una crítica de la representación. Se trata, dice, de relatar las condiciones de generación de un espacio de representación que tiene el poder de una alegoría, es decir, se cuentan al menos dos relatos: el de los sucesos narrados y el “relato del Estado”; según explica, entre paréntesis: “el universo sentimental determinado por las clases sociales de los actores”. La distancia entre el interior del relato y el “afuera”, donde están los pobres y las clases “bajas”, sólo es franqueable por la representación literaria, entendida, desde esta perspectiva, menos como la transgresión de fronteras morales y políticas que como un juego “pueril”, “infantil”.



vanguardia, tanto como señalar la artificiosidad de todo el relato<sup>21</sup>. Como sostiene Perlongher, en “El niño proletario” se enfrenta un naturalismo crudo y despojado con la “riqueza” barroca del lirismo romántico y la poesía modernista<sup>22</sup>. Los elementos de la materialidad más “baja” son convocados desde las altas torres de “lo sublime” y los fluidos y desechos corporales (excremento, vómito, semen, sangre) brillan con esplendor, a un costado del camino, en la zanja de agua escasa donde tres niños burgueses torturan al niño proletario. La perspectiva que dispone el espacio narrativo queda cifrada en “la torre fría y de vidrio” desde donde el burgués exasperado<sup>23</sup> (uno de los niños, ya mayor), contempla el trabajo de los jornaleros tendiendo el nuevo ferrocarril, mientras escribe el calvario del niño proletario. “Desde ese ángulo de agonía, la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto.”<sup>24</sup>

El carácter fabricado, de *cosa hecha*, del relato, rompe la llamada “ilusión de realidad”. Pero además la violencia de la lengua irrealiza la escena. La supuesta transparencia del relato realista se abruma frente a la opacidad de la lengua. Podemos retomar aquí las discusiones vistas en la primera parte y el segundo capítulo sobre la ilegibilidad de una parte de la literatura de los setenta, pensada como transgresión de la legalidad establecida por la lengua común. En este sentido, Luis Gusman, cuyo texto *El frasquito*, ya dijimos, no es ajeno a esta propuesta literaria, dice, varios años después: “en Lamborghini el referente es vaciado por la lengua poética o por la lengua devenida en lugar común”. Y agrega: “a pesar del avance de la metonimia no deviene en género realista, ya que por saturación se transforma en su parodia con un estilo que se basa en una descripción realista que proviene de los tópicos del realismo socialista (Castelnuovo), pero

<sup>21</sup> Pezzoni, E., “Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea [1970]”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, pp. 21-23.

<sup>22</sup> Cfr. Perlongher, N., “Ondas en *El fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, en *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997, p. 134. Fue publicado por primera vez en *Cuadernos de la Comuna*, 33, Puerto General San Martín, Santa Fe, noviembre de 1991 y reproducido por *Diario de Poesía* en 1995.

<sup>23</sup> “La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra” (Lamborghini, O., “El niño proletario”, en *Sebregondi retrocede, Novelas y cuentos*, op. cit., p. 62). Recordar la famosa frase de Trotsky, fechada el 10 de junio de 1933 y publicada por primera vez en *Modern Thinker*: “No todo pequeño burgués exasperado podía haberse convertido en Hitler, pero en cada pequeño burgués exasperado hay una partícula de Hitler.”

<sup>24</sup> “El niño proletario”, op. cit., p. 62.

escritos en el registro de una retórica de novela policial clase B<sup>25</sup>. El tremendismo del relato termina moviendo a risa.

En “El niño proletario” la violencia aparece como violencia de la letra; la violencia del nombre (“¡Estropeado!”), los relatos realistas y los discursos científicos sobre la delincuencia y los márgenes de la ley de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte. El niño proletario parece sacado de una novela naturalista, de folletín, o un relato propio del realismo social, que se escribe con un manual de criminología positivista al lado, o viceversa<sup>26</sup>:

Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientras la autora de sus días lo echa al mundo, asistida por una curandera vieja y revicosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria.<sup>27</sup>

La biografía *de papel* sigue, con el mismo determinismo patologizante de las leyes de la herencia y de la influencia del medio, el recorrido previsto para estos casos: el maltrato del padre, los padecimientos en la escuela, los sufrimientos del trabajo y las imprevisiones de la calle. El cuerpo, hecho de palabras, del niño proletario aparece así atravesado por las clasificaciones de la ciencia, los “lugares comunes” y dogmatismos de la teoría. Desde esta perspectiva, cita y vuelve sobre aquello que la tradición literaria calló, ocultó o prefirió no decir: el carácter en última instancia político de los discursos literarios y científicos cuando se discute la nacionalidad en el contexto de la migración de trabajadores europeos “de bandera roja”, a comienzos de siglo, los chicos *bien* y los escritores que salen a la caza de pobres, obreros, judíos y migrantes y, por supuesto, los dogmas y las leyes liberales que apuntalan esa persecución.

El escritor de “El niño proletario” habla en el centro y lo “alto” de la tradición nacional. Desde ese punto de vista mira la escena del realismo social de la “baja” literatura. La perspectiva pone en cuestión todo el armado de la tradición que abarca (aunque las separe) desde las “grandes plumas” de la elite hasta los escritores llamados “proletarios”. En definitiva

<sup>25</sup> Gusmán, L., “Sebregondi no retrocede”, en *Y todo el resto es literatura, Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.), Buenos Aires, Interzona, 2008, p. 44.

<sup>26</sup> Cfr. Rosa, N., “El folletín: historial clínico” en *Moral y enfermedad*, Rosario, Laborde, 2004, pp. 11-46.

<sup>27</sup> “El niño proletario”, op. cit., p. 56.

esas divisiones son las que establecen jerarquías y ordenan el canon. Lamborghini no fuerza los argumentos de la narración; sólo sube el volumen de sus propias resonancias. Los excesos de ornamentación corren por cuenta del modernismo, que podemos hallar en el núcleo de la tradición nacional con Leopoldo Lugones. Pero, a su vez, la desmesura del relato es una proyección del miserabilismo y la estética de la humillación de Boedo.

En este último caso, el modelo es el “populismo fúnebre” de Castelnuovo<sup>28</sup>, como el propio Lamborghini afirma en una entrevista publicada por *Lecturas críticas* en el año 1980:

¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es Gonzalez Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos. Cuando te criás dentro de mitos heroicos me parece abyecto quejarse. Esto es una poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levanta a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa. Es hacer descansar una cultura en este pobre tipo que vino de Italia a laburar acá. Es una cosa no contra Castelnuovo; no importa lo que él piense como subjetividad. En los textos la ideología actúa, la ideología sube al escenario y representa su papel. Al nivel del cuento que aparece en *Vidas Proletarias*, de Castelnuovo donde al tipo, al anarquista lo persigue un oficial de investigaciones y él llega a su casa y pide a la madre que lo proteja. Entonces la madre lo protege. Es un policía dedicado a torturar a este anarquista. Esto es lo que yo le copio en *El Niño Proletario*: los tres burgueses ven pasar al niño proletario y se vuelven locos y lo quieren matar, están dedicados a él. Entonces lo agarra y viene el oficial Gómez, que es el que siempre lo tortura, entonces el tipo le dice a la madre que apague las luces, entra el policía, se arma un buen ruido, se prenden las luces, y está la madre muerta, desangrándose en el suelo y el policía que se ríe y dice: quiso matarme a mí y mató a su madre. No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa. Es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento<sup>29</sup>.

La ideología aparece en este argumento como relato, no como representación. Por lo tanto, se descompone en sus propios términos, es decir, en la misma acción narrativa. La literatura y, en un sentido amplio, la narración, quedaría integrada así al campo del conflicto ideológico-político del lenguaje.

En la misma entrevista, Lamborghini aclara que en “El niño proletario” hay una frase suprimida: “Yo pienso que...”. Con la inclusión de esa frase, afirma, se perdería todo el efecto del texto literario: “Yo pienso que habría que eliminar toda esa literatura liberal de izquierda”.

<sup>28</sup> Rosa, N., “La mirada absorta”, en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997, p. 127.

<sup>29</sup> “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini”, *Lecturas críticas*, 1, Buenos Aires, diciembre de 1980, p. 49.

La frase elidida es el fundamento del procedimiento central del texto, es la que habilita la inversión de la voz, sin el marco moralizador que contenga, proteja y atenúe sus dichos, desde la “torre” de la República de las Letras. Se trata de un problema de pronombres: “... ¿por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía? ¿Qué va a quedar comprometido? Planteado en términos gramaticales, un pronombre: yo.”<sup>30</sup>

Y si de voces se trata, “¡Estropeado!” no dice una sola palabra en todo el relato. Cuando los tres niños burgueses terminan de torturarlo y deciden ahorcarlo con un alambre (como los de los cercos que delimitan campos) en la calle de tierra “donde empieza el barrio precario de los desocupados”, su cuerpo flojo es llevado al lugar indicado, donde queda, como dice el texto, con la lengua colgando de la boca. Así, la lengua del niño proletario queda afuera (del relato y de la literatura), en los márgenes de la villa, junto al cerco imaginario que marca la frontera que separa los principios del realismo social de las décadas del cincuenta y sesenta de la literatura argentina que empezará a escribirse en los albores de los setenta.

Antes de entrar en otro de los escenarios de la legalidad, quisiéramos detenernos en los modos en que la villa reaparece, varias décadas después, volviendo a trazar fronteras en los territorios de la literatura argentina. Ya vimos, en el capítulo anterior, con los textos de Alarcón y Martini, algunos de los modos posibles de esta aparición. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* y *Si me querés, quereme transa* retoman la literatura testimonial, atendiendo más a los actos que a los “reflejos” del lenguaje, y *Puerto Apache* reescribe desde “lo bajo” los discursos fundacionales de la nacionalidad en la literatura. Alarcón se mete dentro de la villa y la cuenta, reproduciendo las voces y textos que la escriben. Martini apela a los géneros que bordean el canon de la tradición letrada. En este capítulo, proponemos otro modo en que la villa se reconfigura como espacio narrativo en la literatura, en plena crisis de fines de los noventa: la que propone Aira, que se coloca a sí mismo en una línea que continúa o toma como precursor a Lamborghini<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>31</sup> Una línea que a pesar de haber sido en algún momento “marginal”, devino canónica.

*La villa* de Aira está fechada el 29 de julio de 1998, aunque su primera edición es de 2001. A diferencia de Lamborghini, que deja fuera de su relato al barrio pobre, Aira escribe la villa, aunque de la única forma que le parece posible. Siguiendo a su “maestro”, transformando una de las escenas del realismo por antonomasia en un espacio alucinado, de fantasía. El efecto de escala es llevado así al plano estructural, compositivo y temático del relato: el cuento maravilloso, el relato de aventuras, el policial, la novela romántica, confluyen con los noticieros televisivos y el cine clase B, para escribir el escenario donde transcurre la acción, como un problema de lo que leen (o ven) chicos y grandes, de lo “alto” y lo “bajo”, de lo “bueno” y lo “malo”, que se traman en una serie de distancias o mediaciones de la narración, las cuales se corresponden, a su vez, con virtudes, “carencias” o falencias de los personajes o situaciones del relato.

Llegado este punto, conviene recordar las discusiones sobre el realismo planteadas en el mapa crítico de la primera parte de la tesis. Como dijimos en aquella oportunidad, no nos interesa dar cuenta del grado de aproximación o distanciamiento que produce la narrativa de los últimos diez años con respecto a la “realidad” ni proponer una valoración de programas de escritura como el de Aira, sino plantear una serie de interrogantes respecto de las teorías y juicios de la crítica cuando analizan el vínculo de este tipo de materiales con las condiciones de producción de la legalidad en la literatura. Nos detuvimos en los debates de la crítica al respecto, que, como vimos, citan a *La villa* como uno de sus textos “probatorios”. Sin perder de vista esos aportes, abordamos aquí la novela de Aira en relación con la serie dentro del cual se la incluye para dar forma a la constelación que arma este capítulo.

El primer contacto con la villa es descripto desde el punto de vista que impone la altura y la rara falencia que padece el protagonista: Maxi, una especie de gigante bonachón, con físico de patovica y cara de niño (“tenía mucho de infantil”), que sufre de ceguera nocturna (“una dificultad muy molesta para distinguir las cosas en la oscuridad o con la luz artificial”) y tiene una tendencia fisiológica a la somnolencia<sup>32</sup>. En sus ratos libres, cuando no está en el gimnasio, Maxi ayuda a los cartoneros (desde su altura, pequeños “hombrecitos”) a tirar de los carros

---

<sup>32</sup> Aira, C., *La villa*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 11 y 21.

hasta las cercanías de la “villa miseria” del Bajo Flores. De esta manera, justamente, se produce el primer acercamiento del relato a la villa, cuando cae la noche:

Era casi como ver visiones, de lejos, y acentuaba esta impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba. A la distancia, y a esa hora, podía parecerle un lugar mágico, pero no era tan ignorante de la realidad como para no saber que la suerte de los que vivían allí estaba hecha de sordidez y desesperación.<sup>33</sup>

En el punto donde se ensancha la Avenida Bonorino, la villa se erige a un costado del camino “brillando como una gema encendida por dentro”<sup>34</sup>. El “espectáculo” es tan “extraño” que Maxi se queda inmóvil. Y cuando, luego de sucesivos acercamientos, llega a “franquear los límites de la villa, a entrar (...) en ese reino encantado”, adormecido y ciego por la oscuridad de la noche y el estímulo lumínico, cree ver en su interior “torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas.”<sup>35</sup> Los dobles, las imágenes especulares y las percepciones engañosas son una constante a lo largo del relato<sup>36</sup>. Como vimos más arriba, los modos de decir o contar los escenarios del delito y los márgenes de la ley conservan rastros de imaginarios decimonónicos sobre los llamados “peligros” sociales y “vicios” de la miseria.

La villa se presenta en la novela como un enorme círculo con calles que se introducen a intervalos regulares, todas en el mismo ángulo, sin transversales, que no se dirigen al centro de la esfera. Su diseño se aparta de “la geometría racional”<sup>37</sup> o, como dice el texto: “Esta ciudad de la pobreza dentro de la propia ciudad podía obedecer a sus propias leyes.”<sup>38</sup> Las calles no tienen señalización, salvo unos foquitos de luz que cuelgan de los postes y hacen dibujos en el aire. Los dibujos cambian a diario como una especie de código secreto. Las casillas de lata se apilan una sobre otra, con angostos pasadizos que comunican a otras casillas más atrás, y sus habitantes se hacinan, como “en todas las villas” –dice el texto, prácticamente citando la novela

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 30 y 36.

<sup>36</sup> Como se sabe, desde sus comienzos, la literatura fantástica apela a estos procedimientos para construir un espacio espectral, a medio camino entre lo imaginario y lo real, entre lo conocido y lo desconocido, que fue conceptualizado históricamente como una crítica a los modos de representación del realismo por parte del modernismo, y su relación con los conflictos económicos, sociales y políticos del capitalismo europeo desde mediados del siglo diecinueve. Al respecto, cfr. Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982; Jackson, R., *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogo, 1986.

<sup>37</sup> *La villa*, op. cit., pp. 30-36.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 31.

Verbitsky— que se levantan en sitios limitados, donde no pueden extenderse, y cuya población aumenta sin cesar<sup>39</sup>.

El espacio aparece trazado de manera imaginaria o fantástica, al igual que las posibilidades de ingresar en él:

No entraba nadie que no perteneciera, por un solo motivo que cubría todos los demás: por miedo. (...) Ahí estaba la clave de los lugares sociales y también de todos los otros, incluidos los imaginarios. El miedo era la matriz de los lugares, lo que hacía que hubiera lugares y uno pudiera moverse por ellos. Estar o no estar en uno dependía de un complejo sistema de acciones, y ya se sabe que el miedo nace y prospera en la acción. Además, no era tan poca cosa: había oído que ni la policía se atrevía a entrar en las villas.<sup>40</sup>

El miedo es definido por las acciones dentro del relato y el rumor como discurso referido aparece señalando el terreno. El escenario, dispuesto por la narración, indica límites y traza márgenes o fronteras literarias en un territorio con su propia legalidad, aunque rodeado (o cercado) por las instituciones de la ley.

La novela de Aira dice que la violencia se manifiesta afuera o en los márgenes de la villa, nunca adentro; y que sus agentes son los representantes de la ley: el inspector Cabezas y la doctora Plaza, “Jueza implacable y temida”, con sus policías “samurai”, un grupo de elite de la Policía Judicial. Hacia el final, Cabezas y la Jueza son los dos polos de una confrontación maniquea entre “el bien” y “el mal” que da impulso a la última parte del relato, con una persecución “de película”, que concluye una intriga de violencia, muerte y drogas, templos evangélicos acusados de ser fachadas de organizaciones de narcos, y policías corruptos. Con la entrada en escena de la Jueza, “personaje favorito del periodismo sensacionalista”, desembarcan los medios de comunicación. Su urgencia por descifrar una muerte desata el malentendido y las especulaciones de las noteras, que confunden los personajes y la trama en su ingreso al “reino de las imágenes”<sup>41</sup>. Cuenta la novela cómo la televisión *se hace la novela*, difundiendo imprecisiones o errores que van minando las bases de una realidad televisada siempre “en vivo y en directo”. La incursión de los medios obliga a los personajes a tomar decisiones que se

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, pp. 31-32.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, pp. 133-143.

ajusten a su nueva existencia mediatizada, la que les impone el relato televisivo con “la pura escenografía del peligro”, fuera de la “realidad física” del televidente<sup>42</sup>. Pone en escena así otro tipo de violencia del relato, ineludible en la narrativa de fines de los noventa: la del espectáculo televisivo.

Como ya vimos, la narrativa argentina tuvo su propia versión de los discursos legales que empezaron a circular hacia fines de los noventa. La pobreza, el robo, la transa y la muerte en los márgenes de la ley, las nuevas formas de subsistencia ligadas al (pequeño) delito y los modos de organización comunitaria de los personajes “marginales”, se disputan la escena de la crisis, con la marca del “peligro” y la sospecha previa, dentro (y fuera) de la literatura. Del otro lado, los grandes emprendimientos inmobiliarios, los negocios y negociados, el espectáculo de la persecución “legal”, las mafias y el “curro” elevados a política de Estado. En muchos casos, como el de Aira, la literatura ha recuperado las formas en que los primeros motivos habían sido elaborados por la literatura de argentina en momentos de crisis del orden con fuertes cambios legales. En el período que estudiamos en la tesis, hay evidentemente una recuperación de textos olvidados o dejados de lado, que constituyen el corpus de lo que, a falta de otros términos, podríamos llamar el “realismo social” en la literatura argentina. Claro que esa recuperación se hace desde la confluencia de tradiciones literarias que parecían irreconciliables: la nueva narrativa, más ligada a las vanguardias, parece borrar la frontera y absorber el territorio del realismo para reorganizarlo desde otro lugar.

*La villa* tiene sus propios “miserables” y niños/as proletarios/as que enfrentan los discursos racistas y clasistas que resuenan en las narraciones de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo veinte, aunque con otros tonos e intensidades. Además de las familias de cartoneros (también conocidos con el nombre “más brutal” de “cirujas”<sup>43</sup>), está el “linyerita” (“flaco y pequeño, de pelo muy negro, pero bastante pálido, con ojos hundidos y cara de animal asustado”<sup>44</sup>), que duerme en una plazoleta abandonada bajo la autopista. Maxi descubre al muchacho en uno de sus paseos matinales antes de ir al gimnasio y desde el comienzo le llama

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 135, 136, 165-166.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 23.



la atención. Más adelante, lo encuentra tapado de diarios, envuelto “literalmente de los pies a la cabeza”<sup>45</sup>. Esa especie de “capullo de papel” lleva escrita la villa (en una frase que remite directamente a ella: “Bonorino al mil ochocientos”) y la historia de otra niña proletaria: Cynthia Cabezas.

[H]abía sido una chica pobre, una “negrita” (según su hermana; el no la había conocido), la clase de chica que normalmente trabaja de sirvienta y no va al colegio. Y mucho menos al exclusivo y carísimo colegio de la Misericordia. Había ido becada, y había sido “la mosca en la leche”, la excepción. Si no le habían hecho el vacío, era sólo porque estaba de moda no hacer discriminación, y el grupo de su hermana, ella la primera, eran unas snobs. Pero Maxi había notado la satisfacción con que comentaban las notas mediocres de Cynthia, y el fatalismo en el fondo celebratorio con que saludaron su triste fin. El crimen era una venganza objetiva de los orígenes, que no perdonaban nunca.<sup>46</sup>

La denuncia explícita o la transgresión lingüística de los discursos y relatos legales en la trama, queda subsumidas a los motivos de la narración, señalando el afuera, pero siempre desde adentro de la literatura y desde el punto de vista de la tradición del modernismo y la vanguardia.

Aira escribe su novela en el marco de una tendencia de la literatura argentina de los últimos diez años, que vuelve a transitar los espacios asociados al delito y los márgenes de la ley. Hablando desde la autoridad que le presta el canon, escribe su propia versión alucinada y fantástica de ese terreno de ensueños o pesadillas que parece ser la villa en la literatura, incorporando y procesando los actos verbales y los procedimientos narrativos con los que habitualmente se difunden las pautas morales de los comportamientos sociales lícitos, junto con los miedos y la compasión o “mala conciencia” de ciertas clases históricamente predispuestas al terror y lo maravilloso.

### **El “deformatario”**

Llegado este punto, estamos en condiciones de ingresar a otro de los espacios en los que se delinea y vuelve escenario la trama del delito y los márgenes de la ley en la literatura argentina. Me refiero al “reformatario” o el instituto de menores, más conocido como la cárcel o

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 89.

directamente la “tumba”. La entrada coincide cronológicamente con el texto que abre este capítulo y delimita el otro escenario de las narraciones legales: *Villa Miseria...* de Verbitsky, en el extremo, más lejano en el tiempo, del período que estudia la tesis. Se trata de *Larvas* de Elías Castelnuovo, también publicado a fines de la década del cincuenta: en el año 1959<sup>47</sup>.

*Larvas* narra en primera persona las memorias de un maestro que cuenta su encierro durante un año en un instituto de menores<sup>48</sup>. El texto responde a la estructura del caso, como en un estudio criminológico. Cada capítulo lleva el nombre de un “internado”. En todos los casos se enfatizan los caracteres (apariencia física, “mentalidad”, lenguaje) que confirman el estado de “corrupción” que los aleja de la humanidad. Como dice la ley, se trata de menores en “situación de peligro material o moral”<sup>49</sup>.

De los mil niños reclusos allí, unos clasificados como delincuentes, otros como defectuosos, otros como abandonados, difícilmente se podía encontrar alguno con quien su pudiese compartir los sentimientos más elementales de la especie. Tal era el estado de deformación mental en que se encontraban al hacer su ingreso al asilo. Pasaban por tantos focos de corrupción –el conventillo, la taberna, los calabozos, los depósitos de contraventores, la miseria– que cuando desembocaban en el reformatorio estaban ya completamente corrompidos.<sup>50</sup>

Castelnuovo vuelve a trazar así uno de los recorridos más transitados, desde chicos, por los personajes de las narraciones de la legalidad en nuestro corpus: de la casilla de la villa miseria a la cárcel. Y cuando no se trata de la “influencia del medio”, la herencia del mal está en la sangre, y el cuadro de la “degeneración humana” separa biológicamente sanos de “podridos”, según los saberes de la época<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Para un relevamiento de los textos de Castelnuovo y el resto de los escritores del grupo de Boedo, véase Candiano, L. y Peralta, L., *Boedo: orígenes de una literatura militante*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007.

<sup>48</sup> Miguel Vitagliano (“Variaciones sobre un punto. Notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria”, en Ciordia, M. et al., *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2011, p. 145) habla de “los personajes caídos de la ley y las buenas formas” de Elías Castelnuovo.

<sup>49</sup> Son los términos utilizados por la Ley de Patronato de Menores, conocida como “Ley Agote”, en homenaje a su principal mentor. Esta ley estableció la doctrina tutelar vigente hasta hace pocos años en nuestro país para justificar la institucionalización de los menores en situación de vulnerabilidad social o en conflicto con la ley penal. Se aprobó en el marco de los acontecimientos de la llamada “Semana trágica”, aunque su primer planteo pertenece a la década anterior. Su aprobación coincidió con el pánico moral generado por la difusión de las ideas “maximalistas” (anarquistas, socialistas, comunistas) de los trabajadores que migraron desde Europa a fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte.

<sup>50</sup> Castelnuovo, E., *Larvas*, Buenos Aires, Catedral Lisandro de la Torre, 1959, p. 12.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 103.

En la cárcel, todo se hace a horario y está sujeto a reglamento. Es el espacio de la ley por antonomasia, que contiene “la miseria moral y física”. Sin embargo, se impone la (des)organización burocrática, que da lugar a la arbitrariedad y el mal funcionamiento de la institución: el director es una “calamidad”, el personal docente es “desastroso” y abunda la incapacidad y la ignorancia en el resto de los empleados, casi tan numeroso como los internos, y preocupados menos por la enseñanza que por cobrar el sueldo a fin de mes<sup>52</sup>. El director, la cabeza del establecimiento, “no tiene cabeza” y la distribución de los cursos se hace de manera aleatoria y sin ningún tipo de selección, forzando la parábola de “la manzana podrida”, como dice el narrador y protagonista del relato, que confunde la biografía y las opiniones del autor<sup>53</sup>. Al maestro le toca el curso más disfuncional y tiene que enfrentar “lo peor del residuo” del total de los asilados: “[E]xistía en mi aula, el material completo para componer un manual de patología”<sup>54</sup>. Todo está dispuesto para que la institución más que reformar, deforme: “No solamente se deformaba así más y más al niño, sino que se deformaba también más y más al maestro, dejando el reformatorio de ser gradualmente un reformatorio de menores para convertirse progresivamente en un *deformatorio* de menores y mayores.”<sup>55</sup>

Nicolás Rosa sostiene que el “populismo fúnebre” de la literatura de Castelnuovo está vinculado ideológicamente con el anarquismo crístico: “El populismo fúnebre es como un oficio de tinieblas sobre las heridas sociales: las lacras de la sociedad.” Y agrega: “[E]l argumento de la pobreza es el eje central de la Iglesia Católica: argumento de la razón, y de los anarquistas: argumento de la pasión. Los argumentos se confunden en el anarquismo crístico: razón y pasión generan las estrategias del populismo fúnebre: cinerario y plañidero.”<sup>56</sup> Pese a que a la mayoría de los internados “la letra no les entraba ni a martillazos”<sup>57</sup>, el narrador no pierde las esperanzas

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pp. 12, 13 y 80.

<sup>53</sup> Cuenta en sus *Memorias* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974, pp. 96-107) el empleo que tuvo como maestro de escuela en la colonia de niños abandonados y “delincuentes” de Estación Olivera.

<sup>54</sup> *Larvas*, op. cit., p. 14. En la misma página resume y hace una descripción de algunos de esos “casos”.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 81.

<sup>56</sup> Rosa, “La mirada absorta”, op. cit., p. 127.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 68. En sus *Memorias* (op. cit., p. 11), se explaya sobre los métodos de educación o “reeducación” vigentes durante su infancia: “El concepto vigente de la niñez, si es que lo había, era un concepto patibulario. No sólo la letra se la hacían entrar con sangre en el cráneo, sino que hasta el

de cambiar sus vidas y está siempre atento a las pequeñas muestras de dignidad que puedan contribuir a su salvación. Aunque los castigos corporales están a la orden del día, asegura que jamás usó la violencia, ni física ni verbal. Trabaja siempre con la persuasión y la sátira<sup>58</sup>. La entrega es total, y hay un halo religioso en sus palabras y acciones: “¿Qué no había hecho yo por ellos? ¡Ah, Cristo, Cristo! ¿Qué era lo que no hacía? Vigilaba su sueño o su fiebre, les curaba las llagas, les mataba las sabandijas, y sobre todo, con mi alma, les insuflaba un aliento de humanidad que jamás habían conocido en su perra vida.”<sup>59</sup>

Desde el punto de vista de Castelnuovo, el maestro confía en que los chicos asilados en el instituto están más enfermos del alma que del cuerpo. Y cree en el poder sanador de la palabra, “que sale del cuerpo y entra en el cuerpo, como entra y sale una droga” (“Yo creo que con una palabra se puede matar o resucitar a una persona”)<sup>60</sup>. Al final, después del calvario y el descenso al mundo de los muertos<sup>61</sup>, el protagonista del relato se “ilumina” y decide dejar el trabajo en el instituto. Sin embargo, la conclusión es el resultado de un razonamiento lógico que deriva de las premisas anteriores. Así se lo transmite al director: “[S]e ha hecho la luz en mi conciencia. Ahora veo bien. ¿Sabe usted? Con corregir a los chicos no se arregla el mundo. Hay que corregir a los grandes. La podredumbre no está adentro del reformatorio. Está afuera.”. Y decide salir a “reformatar el mundo”<sup>62</sup>.

Con su “deformatario”, Castelnuovo inaugura la representación de la escuela-cárcel de los “guachos”<sup>63</sup>, “idiotas” y “delincuentes”, con un estilo que se pretende austero, “duro” y riguroso, según el modelo del realismo social o el naturalismo, que recupera todo el saber criminológico de la época. Pero *Larvas* está narrado desde el punto de vista del maestro que hace el muestrario de un lugar apartado, una especie de laboratorio, “incomunicado del resto de

---

aprendizaje de las prácticas más elementales de la vida cotidiana, entraban también por idéntico conducto.”

<sup>58</sup> *Larvas*, op. cit., pp. 84 y 85.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>60</sup> *Larvas*, op. cit., pp. 165 y 166.

<sup>61</sup> Se enferma después de un tener relaciones sexuales con una prostituta que es la madre de una niña que fue abandonada y trabaja en el reformatorio. Queda postrado en una cama, convaleciente, por seis meses. (Véase *ibid.*, pp. 192 y 193).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>63</sup> En el instituto circula tanto la palabra “guacho” que ya no se le adjudica ninguna importancia, e incluso se la usa revirtiendo el estigma: “no para rebajarse, por cierto, sino para enaltecerse” (*ibid.*, p. 19).

la República”<sup>64</sup>, pequeño (anti)modelo o “maqueta”, en el que se pueden mirar, lejos de la tradición nacional, las falencias de todo un país.

Recién en 1972, también desde los bordes del canon, *Las tumbas* de Medina lleva la cárcel al medio de la ciudad para escribir la otra *Juvenilia*, la de la “escuela de delincuentes”, como reverso de la tradición letrada. Con el relato en primera persona del escritor que cuenta los recuerdos de su infancia y adolescencia en las tumbas, como “memorias”, se narra la contracara del Colegio Nacional (antes llamado Colegio de Ciencias Morales), donde se formaron Miguel Cané y el resto de la clase dirigente argentina. Como en *Juvenilia* están también los relatos de enfrentamientos, las picardías y escapadas, pero contados *al revés*, con los motivos propios de los escenarios y tramas del delito y los márgenes de la ley: las salidas para conseguir y luego negociar mercadería adentro, las corridas de la “cana”, el intento de abuso a la nena en el parque, la guerra de sillas que termina con más de uno en la enfermería, el maltrato y las torturas de celadores y prefectos. Cabe destacar además que *Las tumbas* es el principal *best seller* de nuestro corpus; vendió más de trecientos mil ejemplares, sin contar ediciones clandestinas, y su éxito de ventas lo llevó al cine, veinte años después<sup>65</sup>. Todo esto no evitó (y tal vez provocó) el olvido de su obra.

Uno de los pocos textos críticos de la postdictadura que se detiene en la obra de Medina, caracteriza a *Las tumbas* como la “obra que rompió definitivamente con la decencia y el eufemismo en la expresión literaria argentina”<sup>66</sup>. Se menciona en el mismo sentido la “crudeza de su lenguaje” y la conjugación de “estilos de vida” que retratan “las excrescencias del ritmo dinámico de degradación impuesta por el mecanismo político”. Por su parte Juan José Sebreli atribuye a Medina el privilegio de ser, junto a Puig, uno de los autores que con su obra introduce en la literatura argentina el lenguaje popular y la prosa de la vida, signo distintivo del

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>65</sup> *Las tumbas* y el propio Medina están ligados a la tradición cinematográfica. De hecho, los primeros intentos profesionales del autor son en este rubro y no puede dejar de percibirse en *La tumbas* los ecos de *Crónica de un niño sólo*, la primer película de Leonardo Favio, estrenada algunos años antes.

<sup>66</sup> Foster, D. W., “Los parámetros de la narrativa argentina durante el ‘proceso de reorganización nacional’”, en Balderston, D. et. al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987, p. 11.

“nuevo realismo” de la década del setenta<sup>67</sup>. Sostiene que, a diferencia de Bernardo Kordon y Oscar Hermes Villordo, que “prestan su voz” a personajes marginados, en el caso de Medina, en cambio, son los personajes mismos que parecen prestar su voz al autor. “El escritor asume su papel de oyente atento, neutral, sin intervención aparente en la transcripción de las voces; (...) logrando el efecto de que el lector crea estar escuchando la voz del propio personaje más que la del autor.”<sup>68</sup>

Antes, Sebrelí hace una distinción entre lo que llama “el naturalismo literario de corte populista”, que identifica con el grupo de Boedo, y el relato autobiográfico de un narrador y personaje marginado:

La piedad humanitaria evangélica o la disección sociológica positivista son formas asépticas de mantener alejados la suciedad, la fealdad y el mal. Se trata de escritores honestos que hablan a lectores honestos acerca de gente deshonesto. Ambos, autor y lector, se sienten satisfechos y con la conciencia tranquila, porque son capaces de derramar lágrimas de compasión por los humillados y ofendidos.

Otro es el caso del narrador que adopta el género autobiográfico y el relato en primera persona, impuesto por la picaresca española de los siglos XVI y XVII, que muestra al marginado desde dentro, desde su propia subjetividad. El uso de la primera persona no es un mero recurso formal, corresponde coherentemente al contenido: si es el marginado el que habla por sí mismo, desde el fondo de su miseria y humillación, el lector se identificará con él, y reivindicará hasta la peor de sus acciones, y lo preferirá, a la sociedad que lo condena, transfiriéndole su culpabilidad.<sup>69</sup>

Se destaca entonces en Medina una transgresión a nivel lingüístico y “temático” contra el decoro, el “buen gusto” y el lenguaje culto de la tradición letrada, pero simultáneamente la producción de una voz que impugna las literaturas “de izquierda”, por fuera del canon nacional, que, por otro lado, como dice Sebrelí, mantienen una prudente distancia de los “feos, sucios y malos”, los restos o excrecencias de la sociedad en la literatura.

Citamos la opinión de Sebrelí no sólo porque se trata de uno de los pocos artículos críticos escritos sobre la obra de Medina, sino fundamentalmente porque da cuenta de las dificultades de clasificación y los problemas que genera su lectura, lo cual, creemos, es una de las causas fundamentales de su olvido. De hecho el mismo Sebrelí se pregunta si la escritura de Medina

<sup>67</sup> Sebrelí, J. J., “Enrique Medina y el realismo lingüístico”, en Medina, E., *Colisiones*, Buenos Aires, Galerna, 1984, p. 11.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, pp. 10-11.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, pp. 9-10.

debe ser leída como literatura testimonial o “de imaginación”, y si puede comparársela con *Papillón* o *Diario de un delincuente*. Cuenta Sebrelí que la “pasión de escribir” de Medina surge en las tardes de lluvia en los reformatorios, cuando los niños en rueda contaban cuentos o películas para entretenerse. En esos relatos orales se encuentra la forma de una narrativa donde “la palabra escrita parece ser sólo un eco de la palabra oral”<sup>70</sup>. De la misma manera que las jergas delincuenciales o el lenguaje de los marginados se vuelven contra la lengua oficial, Medina escribe “como si desconociera la literatura” –en última instancia, como reconoce Sebrelí, un recurso de la misma literatura– contra la palabra autorizada de la tradición<sup>71</sup>. Si bien, para Sebrelí, Medina no es un autor “inocente”, es decir, conoce la tradición literaria desde la que escribe<sup>72</sup>, la materia de su literatura, dice, no es otra literatura, sino “la vida misma”. Literatura y vida se encuentran en su obra, y esa es la clave de su “espontaneidad, franqueza y autenticidad”, que “lo libra de caer en la mitología del suburbio o la retórica del lunfardo”<sup>73</sup>. Incluso llega a señalar, con aire determinista, su origen social como prueba de autenticidad: Medina no es como Arlt un escritor de clase media fascinado por el mundo lumpen, “surge de los mismos ambientes populares que describe”. Y agrega: “Quizás sea el único escritor argentino de clase baja.”<sup>74</sup> De hecho, Medina usa la literatura para *salir de pobre*.

Preferimos pensar este encuentro entre literatura y vida como límite antes que como representación. Si volvemos al texto de Jorge Panesi que citamos en nota al pie al comienzo, podemos conceptualizar el modo en que se lee el problema en este capítulo: “el encierro penal de los adolescentes, por un lado, y la literatura por el otro, no se dejan atrapar, en tanto ‘encuentro’, en la grilla, la malla o el grillete que los estudiosos suelen llamar ‘un objeto de estudio’”<sup>75</sup>. La literatura, sigue, es un “objeto de creencias”: se cree poseer un objeto como lo dado, lo prestigioso y hasta lo evidente, en su aura de prestigio cultural; un “malentendido” que prevalece, a la manera de un espejismo, en todas relaciones institucionales que tienen por objeto

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 14-16.

<sup>72</sup> El mismo Medina hace una amplia lista de sus propias “influencias” en el país, Latinoamérica y el resto de la literatura universal. Cfr. “De ‘Las tumbas’ a ‘Las muñecas del miedo’”, en *Colisiones*, op. cit., p. 222.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>75</sup> Panesi, “Los chicos imposibles”, op. cit.

a la literatura. “Para los reclusos, en cambio, más allá de su propio encierro, más allá de la certeza inconcebible de su propio encierro, no hay ningún objeto.”<sup>76</sup>

Los desposeídos desposeen. Desposeen a los poseedores del objeto de su objeto mismo. Como si lo que hubiera que entender aquí fuese precisamente esta “operación” de propiedad y desposeimiento; aquello que la literatura, desde siempre, hace, aquello que hemos olvidado que hace. Se tratará de un encuentro, siempre y cuando los que profesan la literatura no sólo sean capaces de provocarlo, sino también de renunciar a lo que entienden que la literatura es.<sup>77</sup>

Los encerrados y los desposeídos de todo sólo poseen la posibilidad de un encuentro. Percibirlo, sigue Panesi, exige tener “un buen oído para la singularidad, para la experiencia ajena cuyo lenguaje inaudito apenas entrevemos, y que aún no es hablado por los únicos que pueden hablarlo, en este caso, los niños del encierro”. Para Panesi, es la literatura la que brindaría ese lenguaje, no desde la imposición pedagógica, sino desde lo que llama “un encuentro” entre la literatura y su lector, “con la implícita consigna de que ésta tiene mucho que decirle, pero también en el supuesto de que el joven tendría mucho que decirle a la literatura, esto es, al mundo entero”<sup>78</sup>.

Medina trama esa escena de la escucha en nuestro corpus, tanto cuando escribe “haciéndose el que no sabe nada de literatura”, como cuando se propone experimentar con el saber literario de las teorías y vanguardias artísticas de la época, como vimos en el primer capítulo, y escribe *mal*. Para seguir pensando estos problemas, junto con aquello que surge como una de las principales preocupaciones de la literatura de Medina, en especial, en *Las tumbas*, a saber: la construcción de la voz narrativa, podemos citar las palabras de Pezzoni, que fue su editor y amigo. En una breve reseña sobre su segunda novela *Sólo ángeles*, afirma:

... el texto de Medina se ordena en una sucesión de tramos narrados en primera persona por un yo que presume de remitirse a un mundo exterior que lo acosa, pero que se distrae de él para centrarse obsesivamente en su propio hablar. Como en el terrible testimonio de *Las tumbas*, este hablar acaba siendo no ya la evidencia de un correlato externo, sino de sí mismo, de su poder de evocarse reiterándose a medida que transcurre<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Citado, sin la referencia, en Medina, E., *Los asesinos*, Buenos Aires, Milton, 1984, p. 171.



Podemos recordar las palabras con las que el mismo Pezzoni describía la literatura realista en el mapa de la primera parte de la tesis: “realismo es crítica, indagación y hallazgo: procedimiento”<sup>80</sup>. O como dice Perlongher sobre Genet, hablando de Osvaldo Lamborghini: “la literatura de un marginal real, en vez de conformarse con la llaneza que algunos socialrealistas le atribuirían estereotipadamente, se embarroca, se enrieda en las lujurias de la lengua, pero sin dejar de recoger todas las hablas”<sup>81</sup>. Como vimos, Lamborghini propondría una prosa poética que lleva al extremo la literatura de Boedo y sus continuadores, desde el “lujo” ofrecido como parte del “tesoro” de la tradición.

Como *Villa miseria...*, *Larvas* y el resto de los textos de este capítulo, también *Las tumbas* se presenta como un espacio representativo, una “maqueta” o pequeño (anti)modelo donde se puede leer, en reverso, toda la literatura (y la sociedad) argentina. Como dice la nota de *Primera Plana* publicada como contratapa de una de las tantas reediciones del libro:

... no se debe confundir *Las tumbas* con una crónica piadosa sobre la siniestra rutina de los reformatorios. Por el contrario debe verse en estas páginas un intento por trasgredir la anécdota, una deliberada actitud por la cual se busca transformar a estos institutos en un emblema sobre cuyo cuerpo se dibuja una figura mayor. “Capos” y “Celadores” son, fundamentalmente, categorías de mando brutales; las formas con que hostigan y dominan a sus subordinados, aceptadas y disimuladas por directores y responsables de esas cuevas educativas, permiten atisbar la realidad de una sociedad injusta, conformada por un sistema despiadado que aplica, en su totalidad, los mismos recursos para perpetuarla.<sup>82</sup>

Pero además, como dijimos, en nuestro corpus *Las tumbas* es el reverso de la tradición letrada de la clase dirigente argentina, que cuenta en sus memorias o autobiografías la formación recibida en el Colegio Nacional. Con lo cual, dentro de las narraciones de la legalidad, *Las tumbas* son también *la otra cara* de la República de las Letras.

Para entrar a *Las tumbas*, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que se trata de espacios ordenados por jerarquías, con una pirámide de mando que asciende de los más pequeños o “novatos” entre las barras de pares, pasando por los internados mayores, padrinos, “ortibas”, celadores y prefectos, además de las maestras, docentes y el resto del personal, hasta el director.

<sup>80</sup> Pezzoni, “Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea [1970]”, op .cit., p. 22.

<sup>81</sup> Perlongher, op. cit., p. 137.

<sup>82</sup> Medina, E., *Las tumbas*, Buenos Aires, De La Flor, 1974. Citamos de la contratapa.

Si bien la autoridad entre niveles o estratos es siempre clara, las relaciones dentro de ese sistema no responden tanto a un orden fijo como a una lógica contingente de conflictos, tensiones, alianzas y batallas en distintos frentes. En uno de los primeros capítulos, el narrador y protagonista, el Pollo, partiendo de una explicación sobre el padrinazgo de las distintas barras entre los “pequeños”, lo grafica así:

Todo este tipo de relación no se daba en todos los casos en una forma fija, siempre estaba condicionada también a la relación de intereses que hubiesen [sic] entre distintos protectores o padrinos. Por ejemplo, un protector grande no va a ir a fajar nunca a un protector mediano que haya molestado a su protegido, si este protector mediano es un compañero indispensable para ganar guita al truco, simplemente lo reprende. Como ésta hay mil variantes. Todo muy mezclado a la vez, con la relación de ortibas y celadores; no ortibas y celadores; prefecto o el mismo director de la Tumba, ya que tenía un perro y había que cuidárselo, y celadores; prefecto y director, entre ellos; director y el que mejor le cuidaba el perro; en fin, aquí también hay mil variantes, hasta Maneco que era el peluquero entra en el juego. Las trenzas eran infinitas. En una palabra, las mayores posibilidades de rebuscársela dependían del inteligente esfuerzo personal de cada uno. Alternativa muy linda, si se piensa que nos obligaban a mantener el mate en permanente actividad.<sup>83</sup>

Todo este complejo mapa de relaciones variables se aprende con el tiempo. Pero la autoridad se impone de una sola vez y para siempre desde el comienzo. La violencia a través del insulto, la amenaza, los golpes y el castigo físico, que llega incluso a la violación y la tortura, son un modo de disciplinamiento de las mentes y los cuerpos, que todos deben atravesar en su ingreso a las tumbas. En la llegada al primer instituto, al Pollo le juegan una broma que le cuesta una advertencia de la enfermera, es testigo de una golpiza y una violación; luego le pegan, en orden de progresión jerárquica, un par, el celador y el prefecto<sup>84</sup>. Cuando lo trasladan, ya “mayor”, a otra tumba, a pesar de la apariencia más “infantil” del ambiente del nuevo instituto, que describe como “una pequeña ciudad rodeada de puntas de lanza”, con muchos jardines, pabellones de techo rojo, niños de pantalones cortos y maestras con guardapolvos blancos, recibe una de las peores golpizas del relato. El primer “viandazo” lo toma por sorpresa; le llega de un tipo de guardapolvos blanco que lo agarra de los pelos y le dice: “¡Levantate enseguida, mocoso atorrante!, ¡Aquí te vamos a enderezar!” Lo sube hasta su altura y agrega: “Te aviso atorrantito de porquería que aquí vas a hacer lo que te mandan o te voy a bajar esa cresta de gallito que

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, pp. 11-29.

tenés... ¿entendiste?”<sup>85</sup> Pero la verdadera “bienvenida” la recibe de dos celadoras que lo bañan, lo insultan y golpean en el baño, antes de llevarlo con el resto. En el interín, sigue recibiendo los insultos que confirman el lugar asignado: le dicen “guacho”, “indio”, “negronchino mugriento” y “apestoso”<sup>86</sup>. El insulto funciona como anticipación y refuerza el golpe que coloca al chico *en su lugar*.

Como en el capítulo anterior, la mala fama aparece como consigna en el discurso referido: “Gutiérrez aseguraba que se había corrido la pelota de que estábamos apestados”. Y es ratificada más adelante, con sorna, por aquellos de los que se la predica: “Dice que de donde vengo somos todos sucios y apestosos. ¡Chocolate por la noticia!”<sup>87</sup> Es una cuestión de puntos de vista. La gente que pasa caminando por afuera, del otro lado del alambrado, mira a los pibes como a “bichos raros”<sup>88</sup>. El alambrado marca el cerco que separa la tumba de la calle, el adentro del afuera. Pero ese espacio entre dos “mundos”, está contaminado de palabras y miradas de miedo, desprecio o amenaza que se cruzan, como el Pollo y sus compañeros cada vez que se escapan o saltan el alambrado a buscar la pelota y vuelven caminando con la elegancia de un duque, devolviendo “mirada por mirada” o haciendo explícita la confrontación con insultos<sup>89</sup>.

Como nos enseña el Pollo, la sobrevivencia en la tumba depende de la astucia y la inteligencia para rebuscársela; del aprendizaje de saberes que no están en los libros. En más de una oportunidad el texto se refiere a la “piyadura” (de ser pillo). El Pollo, como buen “pollo”, aprende y va ascendiendo en prestigio y jerarquía en la tumba. Cuando empieza a salir, a escaparse, los grandes, “de puro vagos”, le encargan cosas de afuera por las que cobra propina. Forma un equipo y organiza las salidas por turnos entre los mejores de la barra. Aumenta así su fama que, como vimos, depende del discurso referido y es “buena” o “mala”, según de dónde se la mire: “aseguraban los cheroncas que además de ser un pendejo rana, tenía un brillante futuro

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 223-232. La promesa de venganza están contaminadas del sadismo propio de años de aprendizaje en las tramas de la violencia del cuerpo y la palabra (véase *ibid.*, pp. 233-234).

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 109-110

por delante”<sup>90</sup>. Su “prestigio” se confirma en la página siguiente, con las palabras de la maestra, del otro lado:

La maestra era la que menos esperanzas tenía en mí.

—Este chico ya no tiene arreglo.

Eso era lo mejor que habían dicho de mí. Por supuesto que yo me lo tomaba con soda, para mí era lo mismo que me dijera: ¡hola, qué tal!<sup>91</sup>

El Pollo acepta y revierte la valoración del estigma que construyen las palabras y miradas sobre él. Poco más adelante, cuando la maestra lo descubre en clase espiando con un espejito debajo de su pollera, las palabras (y acciones) son menos correctas. “Me zamarreó y les dijo al resto que en el mundo no había bicho más repugnante que yo”.

El Pollo remarca el contraste entre los distintos puntos de vista en que se disputa el valor de los actos a partir de la separación entre el saber de las aulas o los libros y el saber práctico: “A pesar de que prácticamente sabía ganarme las vaquitas y nadie me pasaba, en las clases ponía dos más dos cinco. Siempre tuve problemas con las aulas.”<sup>92</sup> De todas formas, conforme avanza el relato y se moldea, a los golpes, el cuerpo y la mente del Pollo, se muestra la complementariedad de los distintos modos de disciplinamiento en la cárcel. En la segunda tumba ya no le dan ganas de escaparse: “un poco por miedo (...) y otro poco porque me entró a gustar la escuela”, dice<sup>93</sup>. No hay oposición ni equivalencia entre estos términos, sino una superposición compleja de la trama que narra la ambigüedad del aprendizaje del Pollo. No parece casual que, inmediatamente después, hable de la tradición de la literatura nacional, que pretenden enseñarle. Llama “colifa” al profesor que le quiere hacer aprender el *Martín Fierro* de memoria. Se trata del mismo profesor que lleva todo el día bajo el brazo *Amalia*, “un libraco que nunca pude pasar de la primera página”<sup>94</sup>. Cuando otra maestra quiere incentivar su lectura

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 174.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 175.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 174.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 257.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 257.

proponiéndole dejar las revistas deportivas por *El Tesoro de la Juventud*, le contesta que se lo pasa por las “bolas”<sup>95</sup>.

A la larga, el Pollo aprende y retiene aquello que le hace falta para sobrevivir, replicando todo lo aprendido sobre los pequeños, cuando se hace celador, en la segunda parte del libro<sup>96</sup>. Cerca del final, Barragán, un chico que viene de su antigua tumba y al que le habían hablado bien de él (otra vez la fama), le dice: “A mí me parece que vos te diste vuelta”<sup>97</sup>. Al Pollo le toca presenciar la “bienvenida” a ese chico, igual que la que le dieron las celadoras en su llegada, y piensa: “Tantas, tantas biabas había recibido y tantas, tantas había visto, que no me explicaba por qué carajos sentía los golpes como si me lo [sic] estuvieran dando a mí. No aguantaba verlo retorciéndose en el suelo.”<sup>98</sup> Cuenta el suplicio de Barragán en primera persona pero cuando tiene que tomar una decisión y actuar, no duda en cumplir con sus obligaciones: “Uno de la fila se movió y enseguida estuve al lado para sentarlo de culo de un cazote.” La escena termina con la confirmación por parte de la autoridad:

– Lo vamos a enseñar bien a ese negronchino... Ya vas a ver.  
Me sonrió y me cacheteó suave la cara.  
– Así aprendiste vos...<sup>99</sup>

Pese a todo, la legalidad y su autoridad se imponen a cualquier otro código en el encierro. Antes del punto final, queda condensado ese aprendizaje como un insulto referido que devuelve al personaje al comienzo, es decir, a las dudas sobre la paternidad y el abandono que lo lleva a la primera tumba, pero con todo un bagaje de saberes acumulado. La frase autorreferida confirma, por así decirlo, su lugar en el mundo, y lo deja afuera, del otro lado de las rejas y los muros, en la última línea del libro: “Me dije: feto mal cagado, estas calles son tuyas. Y las hice mías. Al menos eso creí. Punto.”<sup>100</sup>

<sup>95</sup> *Ibíd.*, pp. 295-296. *El Tesoro de la Juventud* era una enciclopedia en veinte tomos, cuya traducción al castellano se publicó hacia 1920, que contenía narraciones, juegos y pasatiempos, curiosidades, información, textos, fotos e ilustraciones.

<sup>96</sup> Véase *ibíd.*, p. 303.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, pp. 335.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 336.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 340.

Cuenta Medina que un día, en La Academia, Leónidas leyó a Osvaldo Lamborghini fragmentos de *Las tumbas*, lo cual generó, primero, una sonrisa de Osvaldo, y terminó en una discusión subida de tono que obligó a los mozos a echar a los tres del lugar<sup>101</sup>. No sabemos el contenido de la discusión, aunque podemos imaginarlo por el enfrentamiento de Osvaldo con toda la literatura política o testimonial de la época<sup>102</sup>. Medina era muy amigo de los hermanos Lamborghini. De hecho, fue editor de Leónidas: publicó *La estatua de la libertad* de 1968 con parte de su sueldo como cargador de Coca-Cola; y leyó a Osvaldo mucho antes de que publicara. Gracias al primero, conoció a Marechal, con quien cuenta que también compartió largas charlas en su departamento de la Avenida Rivadavia. Estos datos biográficos y críticos hablan de una serie de vínculos y “afinidades” políticas y literarias, que remiten a otros capítulos de la tesis. Quisiéramos ver y mostrar de qué manera esos vínculos atraviesan narrativas y proyectos literarios o estéticos cuya separación habitual no resulta tan nítida como se puede pensar, si lo vemos desde la perspectiva que proponen las políticas de la narración, según nuestro modo de lectura.

A pesar de las controversias que pudieran tener entre sí, Medina no sólo era un gran admirador de Osvaldo, sino que en sus obras no puede disimularse el “ascendiente lamborghiniano”, por llamarlo de alguna manera. Sobre todo en sus textos más “experimentales” como *Las muecas del miedo*, donde por ejemplo reescribe “El niño proletario”, en tercera persona y cambiando el género de la víctima, para contar el sueño sádico de la violación y el asesinato de una mucama por parte de un grupo de chicos *bien*<sup>103</sup>. Un artículo crítico de Medina del año 1979 sobre la obra de Osvaldo Lamborghini, termina afirmando que es “tan ingenua la tarea de reflejar la realidad como la búsqueda utópica de un texto libre de alucinación analógica”<sup>104</sup>, colocándose en un lugar que le permite a la vez denunciar el reflejo realista y la pretensión de una escritura sin ningún vínculo con la “realidad” que nombra. Devuelve así a los procedimientos literarios sobre el lenguaje su carácter

<sup>101</sup> Medina, “De ‘Las tumbas’ a ‘Las muecas del miedo’”, op. cit., p. 222.

<sup>102</sup> Luis Gusmán (“Sebregondi no retrocede”, op. cit., p. 50) habla de Medina y Asís como los “horrores” de Osvaldo.

<sup>103</sup> Medina, E., *Las muecas del miedo*, Buenos Aires, Galerna, 1981, pp. 40-41.

<sup>104</sup> Medina, E., “Osvaldo Lamborghini: Die Verneinung”, en *Colisiones*, op. cit., p. 89.

configurador y por ende político, en la narración. En este sentido, como decíamos, conviene ver el artificio que rige las supuestas representaciones o “reflejos” de la literatura, incluso en un texto como *Las tumbas*.

Sin necesariamente contradecir estas lecturas de Medina, en el otro extremo del arco literario (y político) de Osvaldo Lamborghini, como veíamos en el segundo capítulo, se ubica la opinión de Walsh, que habla de *Las tumbas* como un “vigoroso testimonio sobre el infierno de los reformatorios”<sup>105</sup>. En la novela de Medina se trata la cárcel de los pibes “chorros” y marginados, no la de los presos políticos, que se suele asociar más con Walsh, aunque, como vimos en el capítulo anterior, el tiempo y las condiciones, las hagan coincidir. Asimismo, si tratamos de caracterizar el lugar político de Medina, no de “política literaria”, sino de la política *a secas*, veremos que sus relatos lo dejan más cerca de Lamborghini que de Walsh. Como afirma en una entrevista reciente:

Nunca participé en política, porque considero que un artista debe tener la mente libre de ataduras. Es muy triste para un creador, cuando está escribiendo una novela, tener que estar pensando ‘esto es correcto’, o ‘esto va contra la línea del partido’. Considero que el artista debe ser espiritualmente anárquico, no responder ni obedecer a ninguna convención establecida por el sistema sino únicamente a la lógica de sus personajes. Desgraciadamente reconozco que a veces algunos trazos políticos no beneficiaron mi literatura.<sup>106</sup>

Ahora bien, como vimos desde el primer capítulo, el testimonio aparece en nuestra tesis no como reflejo, sino como acto verbal, lo cual nos permite complejizar la lectura de la afirmación de Walsh sobre *Las tumbas*, para dejar el problema en el plano crítico de la palabra y sus tensiones con las condiciones en que se formula. A propósito, este capítulo nos lleva a indagar los modos en que se disponen y organizan los escenarios donde privilegiadamente se narran el delito y los márgenes de la ley en la literatura, como un modo de seguir discutiendo sus vínculos con la trama de los discursos legales en el lenguaje de la vida. La constelación de textos que arma nuestro corpus de tesis nos permite afirmar, una vez más, que el problema de la legalidad en la literatura no es un problema de representaciones, sino de políticas narrativas que permiten

<sup>105</sup> Walsh, R., “Vigoroso testimonio sobre el infierno de los reformatorios”, *La Opinión*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1972, p. 19.

<sup>106</sup> De Mello, L., “La ley de la calle”, *Radar libros, Página/12*, 4 de julio de 2010.

revisar críticamente los límites, fronteras y cercos que marcan los territorios de la literatura, hacia adentro (estilos, géneros, estéticas, tradiciones, cánones) y con respecto a su afuera, donde se encuentra con la vida.

Antes de pasar al próximo párrafo, quisiéramos agregar una *addenda* a partir de un breve comentario sobre otro texto que, desde la cárcel, señala y cuestiona estos límites y el modo de leerlos.

Fogwill escribió “El interno que escribe” mientras estaba detenido bajo el cargo de “defraudación” en la cárcel de Caseros<sup>107</sup>. El texto fue publicado en *Vigencia* en junio de 1981. Para entonces Fogwill no era un gran escritor, apenas un “pequeño escritor delincuente” o un “delincuente pequeño escritor”, como dice. No había escrito aún la novela que sería su puerta de entrada al canon: *Los pichiciegos*. Tampoco era un preso político, como los/as detenidos/as a disposición del Poder Ejecutivo Nacional o los/as detenidos/as desaparecidos/as de la dictadura. Apenas un preso “común”, que escribe inclinado sobre su mesa de chapa en una celda.

El título del texto es la cita del modo que lo llaman los guardias: “el interno ese que escribe”. Y a lo largo del texto se enredan éste y una serie de enunciados en la letra hasta hacerle perder o volver absurdos sus fundamentos en la “realidad”. Partiendo de un comentario, cuyo origen es un discurso referido (“Dice Mamá que: ‘dicen tus amigos escritores que ahora que sos escritor preso tenés que hacer literatura realista...’”<sup>108</sup>), y en sintonía con lo que venimos planteando desde el comienzo de la tesis, muestra cómo justamente es el lenguaje (establecido) el que vuelve imposibles los principios del realismo y la representación literaria.

La cárcel –como antes veíamos con la villa– aparece como el espacio realista por antonomasia, en el sentido literario del término: “aquí las cosas se presentan muy al servicio del realismo, y todo (...) parece convocado para satisfacer las necesidades de un escritor realista”<sup>109</sup>. Directores, guardias y demás personal penitenciario confían en las nociones que repiten y aseguran su puesto de trabajo. Pasan sus vidas promoviendo el realismo y simulando

<sup>107</sup> Fogwill, “El interno que escribe”, en *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva, 2010, pp. 11-13.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 12.



que las cosas son así “como son”; sosteniendo ese montaje de normas y prácticas que constituyen el dispositivo penitenciario, descrito por Fogwill como un “simulacro”, “una escenografía incapaz de resistir la mirada de un niño de diez años anclado en la fila quince –o dieciseis– de la platea”<sup>110</sup>. Aunque, agrega, en la cárcel no haya platea y todos los actores queden librados a las condiciones de la escena que representan.

Esa escenografía está ligada a la letra, a las distintas formas de aplicarla, de volverla escritura, sobre las instituciones, las historias y los sujetos. Los empleados escriben sobre formularios. Los presos escriben “con papel de preso y con letra de preso”. Creen que escribir es probar (“*¡Vos tenés que escribir sobre esto! ¡Eh!*”) o retratar historias de vida<sup>111</sup>. Por eso los guardias que requisan los papeles del interno que escribe se sorprenden de que sus textos no contengan quejas, delaciones, sugerencias ni reclamos. Como explica hacia el final, la cuestión de la realidad depende de la confianza en cierta virtud de las palabras, a la que prefiere no afiliarse<sup>112</sup>. Escucha y, al escribir, copia el lenguaje de la prisión, junto con el resto de los lenguajes del habla y la escritura sobre la cárcel, hasta llegar a hacer un pastiche, que parece un texto en clave (como los que se escriben desde la cárcel) y confirma el fraude de la escritura realista. La cárcel como escena de la representación que reclama su lugar en la realidad: “algunos consideran [a la cárcel] una orla que subraya el límite de la graciosa vida social sin apreciar que también es una eficaz institución”, una más, como las que ocupan el espacio real de la ley, del otro lado. Siempre la escritura en las cárceles argentinas se ha detenido en la cuestión de la realidad y “la verdad”, de “Paco” Urondo a Camilo Blajaquis<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> Panesi (“*Marginales en la noche*”, op. cit., pp. 349 y 353) se refiere al valor que le otorgan a la palabra escrita las personas que han estado presas.

<sup>112</sup> “*El interno que escribe*”, op. cit., p. 13.

<sup>113</sup> Cfr. los poemas “*La verdad es la única realidad*” de Francisco Urondo (en *Obra poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, pp. 475-476), escrito en la Cárcel de Devoto en abril de 1973 y “*Diferencias invisibles*” de Camilo Blajaquis (en *La venganza del cordero atado*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2001, p. 53), escrito en otra tumba.

## De vuelta a las casas tomadas y la manifestación

A fin de darle un cierre provisorio a las discusiones propuestas por este capítulo, y empezar a introducir las del siguiente, seguimos en esta última parte el recorrido por los escenarios del delito y los márgenes de la ley, según como son contados desde los bordes del canon de la narrativa argentina escrita en los últimos años. Esta vez confrontando una de las producciones que más recientemente retoma, da vuelta y mezcla, rompiendo todas las escalas, los principales motivos y tradiciones convocados hasta ahora para analizar las narraciones de la legalidad en la literatura argentina. Nos referimos a la obra de Washington Cucurto (pseudónimo y alter ego de Santiago Vega). En sus páginas podemos seguir escuchando los discursos legales, contados desde las voces “anticanónicas” de la literatura y la cultura nacionales: una tropa (o *troupe*) de “cabecitas negras” y migrantes, que toman casas y edificios públicos, participan de manifestaciones y cometen tropelías, al ritmo de la música tropical. El escenario en este caso es el de las zonas periféricas o suburbanas, los suburbios, comúnmente señalados como lugares “peligrosos”, ocupados por el delito y la “marginalidad”; conventillos, edificios, bailantas, ubicadas cerca de estaciones y lugares de tránsito y comunicación entre la Capital de la República y el Conurbano (Once, Constitución), donde se cruzan “nacionales” con todos los pueblos latinoamericanos.

Las discusiones y polémicas alrededor de Cucurto, datan de fines de los noventa, cuando aparecen sus primeros libros de poemas; y se intensifican a partir del año 2003, cuando publica su primera novela *Cosa de negros* y funda la editorial Eloísa Cartonera. Estas discusiones y polémicas lindan con los márgenes y en algunos casos atraviesan el tema de nuestra tesis. La crítica de los textos de Cucurto se detiene en la construcción de una lengua y el desarrollo de un programa de escritura, cuyo posicionamiento se define hacia adentro de las tradiciones literarias argentina y latinoamericana, aunque se extienda hacia las tensiones y conflictos culturales que marcan y definen los límites de sus instituciones. Forastelli sostiene que la lectura de Cucurto permite situar la reversibilidad de las normas y valores en los que se discute las nociones de

poder y autoridad dentro de los debates críticos de la literatura argentina<sup>114</sup>. Según Forastelli, esta reversibilidad de lo que, desde nuestra perspectiva, podríamos llamar los relatos legales y la construcción narrativa de una moral de la ley que interpela a las instituciones y tradiciones literarias, no pueden leerse en Cucurto a través del carácter más o menos confuso que proponen la burla o el insulto, cuando son legitimadas por quienes mandan, sino precisamente de la trama que habilita una lengua popular en la que no se da lugar a la obediencia con respecto a las concepciones y los juicios de la crítica que intervienen en los procesos de canonización y distinción literaria o cultural<sup>115</sup>.

En el mismo sentido, Delfino se refiere al modo en que la burla, a veces a pesar de sí misma, exhibe el carácter artificial de los acuerdos que naturalizan las nociones de orden, autoridad o “bien común”.

[D]ifusa, exagerada, a menudo trivial pero siempre exacta, la burla es una acontecimiento político pero, simultáneamente, una experiencia de la palabra. Pone en juego las reglas del lenguaje a través de las cuales se simbolizan las alianzas que sostienen la distribución de las insignias y lugares. Por eso, ese despliegue de la astucia verbal donde participan el escarnio y la diatriba pero también el perjurio, el anatema y la blasfemia, suele recibir como respuesta el consenso razonable o la conciliación de los afectos que (...) intentan recomponer la evidencia que la injuria acaba de cuestionar.<sup>116</sup>

Considerada una zona menor y aparentemente restringida del lenguaje, la burla involucra entonces un conjunto de acciones verbales que atraviesan las prácticas culturales (que incluyen por supuesto las literarias) indicando una transformación del vínculo específico entre narración y política.

Si recorremos los argumentos más extendidos sobre la obra de Cucurto, podemos ver cómo se dibujan los trazos de esta tensión entre literatura, cultura y política. Ariel Schettini dice que

<sup>114</sup> Forastelli, F., “Copi y Cucurto y las acciones de la crítica”, Actas del III Congreso Internacional “Transformaciones Culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 1.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, pp. 5 y 9.

<sup>116</sup> Delfino, S., “Sátiras e invectivas: emblemas de la conciliación nacional”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLV, nro. 3, 1995, p. 402. Si bien Delfino está leyendo las letrillas, décimas o romances burlescos que se publican en la prensa de principios del siglo diecinueve en el Río de la Plata, sus argumentos son pertinentes para nuestro tema. Justamente, Delfino analiza estos textos, que no fueron recopilados o leídos por no alcanzar el estatuto de “literarios”, pero que, sin embargo, sostiene, disputaron en diálogo con los textos canónicos, la elaboración de las nociones complejas de “patria” y “nación”. Véase también al respecto el famoso texto de Borges sobre el “Arte de injuriar” en su *Historia de la eternidad* de 1936 (*Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 1996, pp. 418-423).

Cucurto tiene por objeto algo más que escribir novelas: construirse como un personaje que desde una mirada “ingenua”, frágil y –podríamos agregar– por momentos desfachatada, denuncia la violencia cultural<sup>117</sup>. “Siempre se trata de poner en la boca de los personajes (y de sí, el protagonista, héroe y animador cultural) las voces de aquello que la cultura mira con pudor, asco o miedo.”<sup>118</sup> No hay una sola página de sus textos, sigue Schettini, que no aluda a la xenofobia, el machismo, el sexismo, la discriminación racial, la homofobia, la angustia social, las limitaciones culturales. Para lograr que el texto sea leído en su doblez e ironía, el escritor se ofrece a sí mismo “como parte de una cultura que expulsa en el mismo momento que nombra”<sup>119</sup>. De esta manera, se muestran, imputan y devuelven las reglas de la cultura de los pobres suburbanos, los “feos, sucios y malos” de la literatura y la cultura. Con distinto énfasis se ha señalado este gesto mimético en la invención o “fabricación” de una lengua en Cucurto, que atiende a los conflictos y tensiones que habitan también los dilemas de la crítica en tanto cuestionamiento o “profanación” de la tradición cultural<sup>120</sup>. Para caracterizar este procedimiento, Beatriz Sarlo se refiere a un narrador sumergido que, a través del exceso o la exageración, “la hipérbole de la lengua baja”, rompe la ilusión etnográfica y rescata el lenguaje de un “registro plano”, sin reelaboración o trabajo<sup>121</sup>. Cucurto escribe como quien “no sabe escribir”, dice. Pero a diferencia de Roberto Arlt o Manuel Puig, cuyo uso de la lengua tensiona las condiciones en las que escriben, Cucurto resultaría “conciliatorio”. En el mismo sentido, frente a una literatura “intelectual”, como la de Juan José Saer o Ricardo Piglia, continúa Sarlo, sus libros ponen el cuerpo antes que la cabeza y prefieren “la vulgaridad del goce a la distinción aristocrática del deseo sin objeto”. A su vez, los elementos y recursos que pone en juego su escritura, lo vinculan con otra tradición, a la que contradice: la del realismo.

---

<sup>117</sup> Schettini, A., “Las puertas del cielo”, *Radar Libros, Página/12*, 10 de agosto de 2003, s/d.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Cfr., además de los textos ya citados, Mattoni, S., “La invención de un idioma”, *La Voz del Interior*, septiembre de 2003; Porrúa, A., “Un barroco gritón”, *Bazaramericano*, diciembre de 2003. Disponible en <http://www.bazaramericano.com>; Kamezain, T., *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires, Norma, 2007, p. 123; Palmeiro, C., *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011, pp. 300-327.

<sup>121</sup> Sarlo, B., “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 478.

Leído desde el punto de vista de la representación, Cucurto no puede más que escandalizar o a lo sumo tentar a la crítica para medir la distancia que separa el lenguaje literario de la lengua hablada. Por eso, se insiste todo el tiempo en los riesgos de leer “mal” a Cucurto<sup>122</sup>. Cada vez que tiene oportunidad, Cucurto confirma o niega, para no dejar la última palabra, pero siempre a la vez desplaza las apreciaciones respecto de su obra, inmiscuyéndose en los territorios, con títulos, de la literatura.

En una entrevista realizada en octubre de 2004, una periodista de *La Nación* (la otra nación, *al lado*, cruzando la frontera) toma en serio al personaje, dice que “de chico, fue un niño pobre”, y le pregunta por el “mundo proleta” que describen sus textos<sup>123</sup>. Cucurto cuenta que, como su padre era vendedor ambulante, salían a recorrer los barrios del Conurbano bonaerense, llenos de migrantes peruanos, bolivianos y uruguayos. “[E]ra un mundo colorido, muy vital, con mucho amor por la música y los ídolos de la televisión, como el Chavo del Ocho, que me gustaba mucho.”

*¿En qué momento tomas la decisión de escribir sobre el mundo proleta?*

Fue de repente. Sentí que si no lo contaba yo, nadie lo haría e iba a perderse. Entonces lo fui escribiendo de a poco y apareció en mi primer libro de poemas. Y siempre de una manera delirante, exagerada, en que toda esa realidad está trastocada.

*La literatura argentina hasta ahora no se hizo cargo de hablar de esa zona marginal [sic]. De alguna manera, sacaste a bailar a la fea.*

Para mí no es feo, es lindo. Además que es el lugar donde me crié y podía manejarlo a nivel de vivencias. Es cierto que la voz del inmigrante aquí había aparecido poco y era mal vista, porque en Argentina hay mucho culto a la literatura europea y norteamericana. Pero ahí aparece el invento de Cucurto con todos esos elementos que no nos gustan: los estereotipos, lo popular, el sexo, el machismo y todo hecho por inmigrantes. Ellos son los que toman la posta, son las estrellas de mi literatura.<sup>124</sup>

Cucurto coloca todo el tiempo en primer plano un lenguaje construido con “lo que se escucha”, es decir, las palabras y relatos orales, el lenguaje coloquial:

Yo siempre traté de tomar palabras de la oralidad, escuchar cómo habla la gente. La palabra ticki me la decía un compañero de supermercado; yo invento pocas cosas, soy un ladrón, claramente (risas). Mi literatura está basada en la oralidad, porque empecé a

<sup>122</sup> En marzo de 2002 su libro de poemas *La máquina de hacer paraguayitos* fue censurado y denunciado por un grupo de autoridades educativas y gestores culturales de la Provincia de Santa Fe, debido a su “alto contenido pornográfico y xenófobo”.

<sup>123</sup> Tomado de “El sofocador de la cumbia”, Entrevista a Washington Cucurto de Carola Solari, *La Nación* (Chile), 17 de octubre de 2004. Disponible en [http://lanacion.cl/p4\\_lanacion/site/artic/20041016/pags/20041016173922.html](http://lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20041016/pags/20041016173922.html) No hace falta aclarar que el que habla en las entrevistas es “Cucurto”, no tanto Santiago Vega, que explota las posibilidades que le brinda su personaje, “autor”, narrador y protagonista de los relatos, con su propia biografía ficticia y conceptos sobre la literatura.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

escribir a partir de lo que escuchaba (“qué lindo esto que dijo”, “qué raro escucharlo hablar”), de lo que me contaba la gente que me rodeaba.<sup>125</sup>

En ese lugar se tocan la autobiografía ficticia del personaje con su figura de autor y sus recorridos literarios: “Es el habla que utilizan las personas que conocí en mi infancia o en mi juventud. Gente que mezclaba su idioma, con el guaraní, el lunfardo y otras palabras de la televisión, o vaya a saber de dónde. Esa estética existió en la década de los 90s y yo la conocí.”<sup>126</sup> El habla popular no sólo contiene “lo lindo” como atributo de la pobreza, sino también lo “malo” e “incorrecto”, las malas lenguas que advierten sobre sus “peligros”: “Mis personajes dicen barbaridades, como las que escuchás en la calle.”<sup>127</sup>

La lengua de Cucurto se compone de palabras, frases armadas, dichos, cuentos populares y demás enunciados tomados del lenguaje oral, los diarios, los programas televisivos, las canciones, los poemas, cuentos y novelas, todo mezclado y en el mismo nivel. Sin embargo, los giros e inflexiones de la lengua (en) común no aparecen como una “representación de la realidad”, sino atravesados o mediados por los recursos y aspiraciones de la literatura, sobre todo a partir de las formas que han sido utilizadas históricamente como provocación, impugnación o ruptura del canon. De ahí que Cucurto produzca un tipo de texto que no atiende a la sintaxis narrativa y pierde todo el tiempo el hilo del relato, cuestionando el trabajo de escritura vinculado a los conceptos de “rigor técnico” o “calidad” literaria. Citamos sus palabras:

Para escribir me agarré de los estereotipos, de todo lo que era material despreciable para la literatura: la lengua de Paraguay, Perú, la cumbia, la calle. Cucurto es como una gran recicladora de pavadas, de todo lo que “queda mal” en la literatura.<sup>128</sup>

<sup>125</sup> Tomado de “Cuando voy por la calle, las señoras alejan las carteras”, Entrevista a Washington Cucurto de Silvina Frieri, *Página/12*, 9 de noviembre de 2005. No hace falta aclarar que el que habla en las entrevistas es Cucurto, no tanto Santiago Vega. Explota así las posibilidades que le brinda su personaje, “autor”, narrador y protagonista de los relatos, con su propia biografía ficticia y conceptos sobre la literatura.

<sup>126</sup> Tomado de “Yo prefiero escribir como quien baila la cumbia”, Entrevista a Washigton Cucurto de Eva Rodríguez, *Los Andes*, marzo de 2005.

<sup>127</sup> Tomado de “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría”, Entrevista a Washigton Cucurto de Silvina Frieri, *Página/12*, 5 de enero de 2007. Cfr. Forastelli, F., “Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política”, *Escribas*, 5, Universidad Nacional de Córdoba, 2008.

<sup>128</sup> Tomado de “Apuntes sobre el realismo atolondrado”, Entrevista a Washington Cucurto de Bárbara Belloc, *Radar libros*, *Página/12*, 29 de junio de 2003.

“Cucurto” es devolver la burla, hacerse cargo de ella, tomarla con alegría y ver hasta dónde puede llegar. Es una especie de traje de astronauta, me permitió liberarme, escribir a partir del placer y no del rigor o la dificultad. Entender el error, el ridículo o la pavada como elementos de una estética defectuosa. Definitivamente no se lo puede tomar en serio.<sup>129</sup>

No me gusta el concepto de trabajo y del rigor técnico que se tiene en la cultura “alta”. A mí me gusta escribir livianamente, tranquilo, sin presiones, quiero que sea algo llevadero y entretenido porque así está más relacionado con la vida de uno. Y no estar esperando escribir “la gran obra”, “el gran libro”, todo eso no existe, para mí no tiene sentido.<sup>130</sup>

La “alta” literatura me aburre. No me gusta cuando se la pone por delante de la vida, cuando cobra un valor trascendental. Prefiero algo más precario. No tratar de escribir superbien, sino buscar una voz propia y trabajar desde otro lugar, una cosa más de pastiche. Esa liviandad me permite meter en juego otras cosas, desde otro lugar. En general escribo rápido, en poco tiempo... También así quedan después los libros, ¿no? (risas).<sup>131</sup>

Para gente que lee literatura, les debe parecer un *bleuff* lo que escribo. Bueno, de hecho en muchos sentidos lo es. Es algo muy malo, muy berreta. A mí no me interesa el concepto de calidad, para mí no existe. El concepto de calidad es un elemento del capitalismo usado por las empresas. Como digo en la novela, es para el sachet de leche, pero no para el arte.<sup>132</sup>

Parece haber una progresión<sup>133</sup>, como una forma de “autorreconocimiento” o justificación del personaje-“autor”, que va de la caracterización de lo que llama una “estética defectuosa”, pasando por la precariedad a directamente un tipo de escritura que califica de “berreta”. Así se vuelve a la sencillez o el “sencilismo” en la lengua y los relatos, como una de las formas críticas de la tradición y el canon.

Esa posición le permite a Cucurto moverse libremente, sin constricciones, por el campo literario, haciendo temblar los bordes del canon. Cita el canon nacional, pero desde la lectura de los textos que alguna vez fueron considerados “marginales” o difíciles de clasificar (los de Lamborghini, Copi, Fogwill, por nombrar algunos que integran nuestro corpus). Y lo hace del único modo en que pueden seguir produciendo transformaciones en la literatura argentina

<sup>129</sup> Ver nota 126.

<sup>130</sup> Ver nota 125. Sobre la dimensión del trabajo en la “operación Cucurto”, cfr. Contreras, S., “En torno de las lecturas del presente”, en *Los límites e la literatura*, Alberto Giordano (ed.), Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010, p. 52.

<sup>131</sup> Tomado de “Borges era un chorro”, Entrevista a Washigton Cucurto de Matías Capelli, *Inrockuptibles*, 10, diciembre 2006.

<sup>132</sup> Tomado de “El arte no es un lugar para imponer sino para generar”, Entrevista a Washigton Cucurto de Silvina Frieri, *Página/12*, 6 de julio de 2008.

<sup>133</sup> Nótese que las entrevistas citadas siguen un orden cronológico.

actual: a través del humor, el cinismo, la desfachatez. Junto a ellos, aparecen los viejos “nuevos” malditos, los que escriben *mal* aunque hayan sido *best sellers* en otras épocas. Cucurto se declara admirador de Asís<sup>134</sup> y construye su figura de autor actualizando la biografía de Medina, en el punto justo donde el relato de vida toca la literatura<sup>135</sup>. No se trata simplemente de guiños o referencias literarias. Por el contrario, estos antecedentes trazan los lineamientos de una narrativa que vincula y superpone períodos literarios e históricos, cuestionando su continuidad, si tenemos en cuenta el modo de lectura que propone la tesis para abordar críticamente las políticas narrativas de la legalidad en la literatura. En otras palabras, en Cucurto se pueden leer los rastros narrativos de estéticas y tradiciones anteriores, que recorren toda la literatura argentina, desde el romanticismo y la gauchesca al modernismo y las vanguardias, pero afectados por los tonos de los proyectos literarios que en los últimos treinta años tensaron los parámetros de las escrituras y lecturas oficiales. Si algún nombre de autor *se salva* de su modo de citar e incluir textualidades con cinismo e ironía, se trata justamente de esos textos que explícitamente fueron dejados de lado en la constitución del canon contemporáneo. Ni siquiera los escritores “marginales” tienen asegurado su buen pasar por la máquina de escribir de Cucurto. Nadie se salva en la *volteada*. Ya no se trata tanto de transgredir normas (literarias o políticas), violentado la lengua, tanto como de sacudir los lugares establecidos, sean cuales fueran; incluso los de las propuestas literarias consideradas más “vanguardistas”, de los últimos treinta años. Si Aira cita *bien*, digamos, de manera “correcta”, a su maestro Lamborghini<sup>136</sup>, Cucurto se detiene sólo en las posibilidades que abre el “mal gusto” en su escritura, *mal* escrita.

Las modalidades narrativas *al margen* o “anticanónicas” que intervienen en la configuración de la escritura de Cucurto dan el tono, no como influencias sino como ecos o resonancias que interfieren el “idioma de los argentinos”, torsionando, desacomodando o trastocando los límites y exclusiones de la identidad nacional, las tramas institucionales y políticas de su historia y

<sup>134</sup> Cfr. “Si pudiera escribir todo lo que pienso, no lo publicaría”, Entrevista a Washington Cucurto de Silvina Frieri, *Página/12*, 21 de febrero de 2011.

<sup>135</sup> Nos referimos al padre vendedor ambulante o la figura del repositor, por ejemplo.

<sup>136</sup> Recordemos lo que apunta César Aira (“Notas del compilador”, en *Novelas y cuentos*, I, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 299), cuando afirma: “Lamborghini nunca escribió mal”. O la “calidad” que distingue en la obra “bien escrita” de otro de sus precursores: Copi (*Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, pp. 18 y 29).



mitos fundacionales, pero también los sonidos de la lengua común donde se reproducen y difunden. En el pasaje entre la década del noventa y el dos mil, como en los capítulos anteriores, las voces y literaturas “populares” vuelven a ser convocadas para cuestionar la violencia del orden, esta vez escuchando los ruidos de otra fiesta: no ya la “fiesta del monstruo”<sup>137</sup> ni la “primavera democrática”, sino la llamada “fiesta menemista”, que es el núcleo donde se concentran y desde el que se expande este capítulo y el anterior. El despilfarro, la exhuberancia y el cinismo, que tiene su correspondencia en los materiales de la precarización laboral, el remate del patrimonio público (los negocios y negociados), el robo y la pobreza, como programa de política económica y cultural, es justamente el terreno sobre el que escribe sus primeros libros Cucurto.

En su segunda novela, *Las aventuras del Sr. Maíz*, cuenta el primer comienzo de su literatura en Zelarayán, con el poema que en 1998 termina con “la Gran Empresa Nacional de los Mendes”. En la góndola del supermercado, donde hace *cualquier verdura*, habla de sus influencias, con nombres de autor, y se refiere a su escritura como robo o “choreo”. Vuelve así al famoso motivo del plagio en Piglia pero desde el “curro” de Asís.

“¿A quién robé en Zelarayán? ¡A todos! Comienzo a garabatear mi precoz obra maestra de la poesía: Zelarayán, escrito para todos los muertos del ambiente, que son mucho y ahora me odian. Resentidos.”<sup>138</sup> Dice que leyó “de todo y despajeo”; nombra autores de la literatura argentina, latinoamericana y “universal”:

todo eso y más lo mando en la licuadora de mi cabecita cumbiantera , más un par de paraguayos y listo. ¡Nace una estética del choreo! Me doy cuenta de que el plagio, la reinención es fundamental para la literatura del futuro. Entiendo que la diversión, el absurdo son las claves del éxito. (...) [T]odos son en el fondo escritores graves y serios. Yo le quito toda seriedad a la cuestión y decido mandar cualquiera.<sup>139</sup>

Cabe aclarar que en la lista no está sólo Borges, sino Lamborghini, Fogwill, Casas. Cucurto termina de explicar su postura en la misma página:

<sup>137</sup> Gonzalo Basualdo (“La marchita en ritmo tropical”, *El matadero*, 3, octubre de 2004) coloca *Cosa de negros* en serie con “Casa tomada” y “Cabecita negra”, dentro de la cual, dice, “cumple la función de relatar el momento cínico del plebeyismo devenido en negocio en los años noventa”.

<sup>138</sup> Cucurto, *Las aventuras del Sr. Maíz*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 44.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 45.

Para afanar hay que tener clase. El que afana es doblemente diestro que el que inventa. Ser creador es fácil, lo difícil es agarrar un molde y rediseñarlo. Tenés que tener la habilidad de lo que se hizo y la habilidad de transformarlo. Copiar no es para cualquiera, es mil veces más difícil que inventar. (...) Copiando, plagiando, choreando, pungeando, como quieran decirle, se conservan las ideas, las estéticas, las bellezas, robando hacés que eso se transporte en el tiempo siempre hacia adelante, por lo tanto el plagio es un contenedor de cosas y no permite que se olviden.

Esta tensión entre conservación y transformación se escribe como re-versión de los procedimientos modernistas o vanguardistas de la literatura, según las teorías y juicios de la crítica contemporánea, cuando son contados desde las voces “anticanónicas” de la literatura nacional. Si volvemos al texto, un poco antes, Cucurto dice que su literatura es “una burla a la clase media argentina y a sus modos, gustos y costumbres”. “Ataco y destruyo la buena literatura sin piedad. (...) Antes todos se reían de mí, ahora es mi risa la que asoma en el mundo, de entre las góndolas de un supermercado para vengarse de todo, mi horrible risa que es lo único que tengo y ahora soy el que se ríe de todos sin parar.”<sup>140</sup> El objeto de risa se convierte en sujeto del acto que devuelve los motivos de la burla y deja a todos *pagando*. El mismo nombre del autor surge como burla e incluye “lo que se dice” y, más concretamente, lo que otros dicen de él cuando intenta decir “lo que se dice”<sup>141</sup>.

El otro comienzo de la literatura de Cucurto, su pasaje de la poesía a la narrativa, se da en la comisaría, donde escribe a máquina la confesión de sus crímenes. Se trata de *Noches vacías*, un breve texto que abre su libro *Cosa de negros*. En negro sobre blanco, con las letras de la ley, cuenta la “desgracia” de la que ahora “todos hablan” y “se llenan la lengua del maldades”<sup>142</sup>. En ese contexto empieza constituirse como personaje con su propia voz:

Téngame paciencia si me tranco, usted sabe, el lenguaje es un despepite; lingüística le dicen ahora a las palabras. Y yo no soy más que un negro que ama la cumbia y le encanta levantarse minas en el baile. Y hasta ahí llega el horizonte de mi vida. Y ahora me pusieron acá a tipiar, en la comisaría. “Narrá todo”, me dijo el comisario. Narrá, qué

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>141</sup> Según su autobiografía ficticia, una noche, mientras se despedía de los jóvenes poetas que acababa de conocer, intenta pronunciar el léxico juvenil (“curto”) pero *le sale mal* y tartamudea (“cu-curto”) despertando la risa de sus acompañantes. Narra así la escena: “... hacían bromas violentas. Me daban miedo. Bromeaban mucho con los putos y los negros. Yo era un negro. Cuando volvimos caminando me invitaron a otro bar. Yo dije claramente, ‘No, no, yo cu, curto el 39’. Y se empezaron a reír, a señalarme y a decirme: ‘¡Cucurto, Cucurto!’” (*Ibíd.*, p. 48).

<sup>142</sup> Cucurto, W., *Cosa de negros*, Buenos Aires, Interzona, 2003, p. 9. La narración convoca los tonos y motivos de otro comienzo: el de la literatura nacional, con el gaucho que “se desgracia” y que en su relato de vida da testimonio sobre lo que de él se dice y se escribe.

palabra. Narrá te lleva al fondo de las oscuras aguas de la muerte, de las cuales no regresás. Si yo nunca narré; apenas cuento, y si me acuerdo.<sup>143</sup>

Los fragmentos deshilvanados del relato se confunden, terminan abruptamente o se repiten a lo largo de su declaración, resistiéndose a ser ordenados. Asimismo no hace ningún juicio de valor sobre lo que cuenta, o bien, asumiendo y repitiendo la moral de la ley que se escucha en la calle, se difunden en letra de imprenta y suenan en la radio y la tele, produce al mismo tiempo un modo de incluirse dentro de esa trama, llevándola al absurdo:

... lo que me mató es la cumbia, esa cosa salvaje que tienen los acordeones cuando suenan todos juntos. Son una música del demonio, una música capaz de hacerte matar, una endemoniada música luciferina. A mí lo que me mata es la cumbia, misky, me da ganas de cantar, de beber, de culear por el culo, de robar, de asaltar. (...) Mal, mal, a ella hay que enjuiciarla, a ella hay que guardarla entre rejas.<sup>144</sup>

Cuando el relato pasa de la primera a la tercera persona, de *Noches vacías* a *Cosa de negros*, de la bailanta de San Miguel al barrio de Constitución, termina de tomar forma el héroe público que protagoniza y firma todos los libros de Vega en adelante: Washington Cucurto<sup>145</sup>. Resumir el argumento de una novela de Cucurto parece casi imposible; se puede caer en el delirio o la simple anécdota. Sin embargo, intentaremos seguir algunos tramos de *Cosa de negros*, que son algo más que funciones del relato, cuando lo ponemos en la serie de relatos de la escucha que componen el corpus.

*Cosa de negros* cuenta la llegada a Buenos Aires de Washington Cucurto, El Sofocador de la Cumbia (dominicano, ciento diez kilos y más de dos metros de altura<sup>146</sup>), que viene de Tucumán para participar de la entrega de los Cachito Vega de Oro y los festejos por los quinientos años de la fundación de la ciudad. El evento tendrá lugar en El Rincón del Litoral, “la bailanta más grande del mundo”, ubicada en el barrio de Constitución. Coincide además con el cumpleaños del presidente de la Nación Don Palmiro Palito Pérez. Antes de llegar a la bailanta, Cucurto es llevado en una Ferrari blanca a El Palomar, el conventillo más grande de la

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>145</sup> El doblez del que surge queda consignado por el efecto de espejos enfrentados que producen los títulos: la novela *Cosa de negros* dentro del libro titulado *Cosa de negros*.

<sup>146</sup> O menos, según el momento de la narración, que remarca las incoherencias con este tipo de datos contradictorios.

Argentina, un edificio con más de mil quinientas habitaciones, que a cuatro o nueve camas dobles por habitación, hacen “5000 votos y más de 20 puntos de reining [sic]”. También pasa por la mansión de Frasquito, el productor más importante del negocio de la cumbia, en las Lomas de San Isidro. Allí se codea con conductoras de programas infantiles, “desnudas, borrachas, pidiendo más cocaína”, jugadores de la selección, periodistas, políticos y demás “celebridades” –la escena del menemato, con todo su “esplendor” y decadencia. En ese lugar Cucurto conoce y se enamora de Airelina, que más adelante nos enteramos de que se trata de la única hija legítima de Eva Perón. Perseo Benúa, su padre (aunque lo llaman “abuelo”, para ocultar el secreto), era el mayordomo de Perón. Cuenta Cucurto en la novela que Perón conoció a Benúa en un viaje a República Dominicana. Benúa trabajaba en una “singadera”, un prostíbulo de hombres, al cual el General asistía todas las noches con su comitiva, junto a otras personalidades y amigos como Lezama Lima y López Rega.

Todavía hay más: rumbo a la bailanta, el micro doble piso de Los Palmeras zigzaguea en el asfalto, mientras sus pasajeros cantan la marcha peronista con los dedos en V y gritan consignas revolucionarias del tipo: “¡Viva Perón, viva Evita, viva el Che!”

La energía alegre de los negros era contagiosa, pues a medida que el micro se acercaba a la bailanta toda la gente que lo veía pasar cantaba “la marchita” y aplaudía. Pronto todo el barrio cantaba con el micro. El vocerío del barrio se escuchaba en otros barrios que también se plegaban al canto, y así hasta atravesar las provincias, y en segundos ya era una nación entera los países vecinos cantando la desentonada “marchita” mientras el micro bajaba por la calle destrozando los autos chicos y las motos. Se dirigía hacia su inminente destino, con miles de dedos en V flameando en sus ventanillas.<sup>147</sup>

Es el colectivo de la historia, que aparece nuevamente en nuestro corpus, como en el segundo capítulo, marcando nuevos tiempos. Una vez adentro de la bailanta, el espectáculo mediático se confunde con las disputas políticas dentro del aparato del partido que gobierna la República y es parte del hampa y los círculos mafiosos. Una cédula terrorista del mismo partido intenta secuestrar al presidente, el show es un fracaso y Cucurto y el resto tienen que huir antes de que el público los linche. Yendo de vuelta a El Palomar, lo acosan las travestis que salen de los hoteles de Constitución. Se reencuentra con Arielina en el conventillo, rodeado de patrulleros y

---

<sup>147</sup> *Ibíd.*, p. 114.

camiones hidrantes y fuerzas del ejército, que abren fuego con sus itakas y matan a los amantes. Cucurto toca su última melodía y el conventillo, lleno de dominicanos y peruanos, se desprende de su plataforma y eleva en el cielo, al ritmo de la cumbia. Viendo la “injusticia policial”, las aguas furiosas del Río de La Plata inundan el país entero. En ese momento, se escucha en el cielo, a miles de metros de altura, un clamor que se mezcla con los gritos de protesta y la voz del Sofocador de la Cumbia, cuyo último *long play* suena en el aparato de sonido. Al día siguiente, la “aeronave del mal” aterriza en Paraguay, del otro lado de la frontera ahora borrada por el río.

*Cosa de negros* es un texto excesivo, barroco, lleno de juegos de palabras y referencias literarias y culturales. En sus páginas se mezclan varias de las narraciones y formas de la legalidad que recorrimos en este capítulo y los anteriores, siempre con un tono gracioso y desfachatado: el plebeyismo asentado en el “subsuelo de la patria”, que se rebela contra la autoridad y las fuerzas del orden; la transgresión de las fronteras nacionales en las escenas populares; las consignas de la lucha armada y las disputas políticas de los sesenta y setenta; los “terroristas” de los noventa; el aparato partidario y estatal que se confunde con los negocios y la trama mafiosa del hampa y el delito común; el show mediático que se monta sobre las escenas del delito y los márgenes de la ley. Se trata de un relato cargado de indicaciones que puntean el lugar de estos materiales y procedimientos en el territorio de la literatura, como crítica del concepto de representación y simultáneamente reversión de la tradición y el canon nacional.

La obra posterior de Cucurto es menos “poética” y apela a un lenguaje más llano y coloquial aunque no menos complejo. En palabras del autor: “[Cosa de negros] era un texto más barroco, bastante poético, con muchos juegos de palabras. Ahora mis libros tienen un lenguaje más llano, más transparente.” Como sostiene Fermín Rodríguez, leyendo ese recorrido:

La alegre y contagiosa fuga para adelante que, a partir de los relatos de *Cosa de negros*, inició el poeta Santiago Vega cuando montó ese dispositivo frenético de hacer libros llamado “Washington Cucurto” –un dispositivo para escribir, firmar, publicar, difundir–, instaló su obra en una vía por la que sólo se puede avanzar empeorando, a fuerza de despojo y sustracción. Pero en la tradición en la que el propio Cucurto pide ser leído, en esa vía abierta a fuerza de errores, descuidos, estridencias, olvidos, invenciones delirantes, simulaciones, excesos y espontaneidad calculada que, en sus constantes arengas, su narrador no deja de resaltar, “peor” no parece ser la palabra más justa para

describir un proceso sistemático de desfiguración por el que sus textos buscan desentenderse de las reglas y valores que rigen el campo de las obras literarias.<sup>148</sup>

Justamente en esta línea de cambios se inscribe *El curandero del amor*. Se trata del texto más reciente del conjunto que analizamos en este capítulo y propone una continuidad y un cierre provisorio a algunas de las discusiones que iniciamos en los capítulos anteriores. Publicado en 2006, en sus páginas se profundiza la escucha de las palabras y relatos que a partir de 2003, como resultado y posterior recomposición de las fuerzas políticas, recuperan la memoria de la lucha armada y los movimientos revolucionarios de los setenta, junto a la resistencia, la protesta y los modos de sobrevivencia que empezaron a gestarse desde mediados de los noventa (movimientos de desocupados/as, piqueteros/as, vendedores/as ambulantes, cartoneros/as) para enfrentar las condiciones impuestas por las políticas neoliberales. Claro que, en boca de Cucurto, estos materiales parecen menos una forma de “reivindicación” que un nuevo terreno de donde extraer materia prima para su literatura. De hecho, el texto recorre todos los lugares comunes de la literatura argentina, mientras parece estar hablando de otra cosa: de los que se dice (y pasa) afuera, en la calle.

Para empezar, se deshace del peso de cualquier toma de posición o moral de la escritura, confrontando la rigidez de los enunciados políticos de su “ticki” de la Facultad de Ciencias Sociales con el mundo del amor y de la cumbia. Cuando la encuentra por Corrientes, en la zona del Abasto, repartiendo volantes de la FUBA, con una remera del Ejército Zapatista, la interpela: “Marcos es blanco, mi amor”; y desata una discusión que decide terminar para no pelearse.

Le hablé de cualquier otra cosa, más que nada para que mi ticki no se cebe con la política, algo que es muy común en ella. Sobre todo cuando habla de Fidel Castro y Cuba. Ahora está enamorada de Chávez y de Evo Morales. Que cualquier líder revolucionario es un héroe y el único héroe contemporáneo es Maradona y es capitalista. Pero si le digo estas cosas a mi ticki me mata. Ella cree en los piqueteros, en Aníbal Verón, en la línea no kirchnerista de las Madres de Plaza de Mayo, pero ella dice que ahora las madres son oficialistas y esas cosas... que no entiendo un pome. Y a mí francamente me importan nada las Madres ni Aníbal Verón, ni Teresita Rodríguez ni los piqueteros, ni nada que esté relacionado con esa forma de hacer política. La gran política es la cumbia, y las cumbianteras y las negras dominicanas y la comida peruana. Pero

---

<sup>148</sup> Rodríguez, F., “Washington Cucurto / 1810”, *Inrocks Libros*, julio de 2008. Disponible en <http://inrockslibros.wordpress.com/2010/11/27/washington-cucurto-1810/>

ella cree, ella ve las cosas con colores y está bueno eso: hay que tener un poquito de fe y dignidad. El mundo está así porque nadie se compromete, a nadie le importa un pomo nada, como a mí. Por eso me pongo a garabatear estas pavadas...<sup>149</sup>

Se adentra así en el terreno de los materiales políticos, extendiendo la labor de sus libros anteriores sobre el escenario que se abre después de 2003, contaminado aún por las palabras y gestos de la década anterior. Pero en la construcción de la “anti-moral” o la *anomia* cucurrtiana, el ataque no se dirige tanto al mundo de “la política” a secas, sino a los modos en que estos materiales ingresan a la literatura y son reelaborados narrativamente. Si se le exige definir un lugar desde donde habla, se coloca en relación con las posibilidades que habilita la escala de valores de la tradición literaria nacional. Por eso se dice un peronista “de raza” y elige citar, con sus dichos y actos, a Borges. No al Borges literato, sino al político: “los peronistas no son buenos ni malos, son incorregible”<sup>150</sup>.

Todo el tiempo Cucurto vuelve sobre la letra y escribe sobre lo escrito. Si le piden que en lugar de escribir historias de amor, denuncie la represión policial, no puede más que contestar con el único sentido posible de esa palabra para su personaje: “yo no puedo denunciar ni el robo de un triciclo, sencillamente porque estoy a favor del robo”<sup>151</sup>. El sentido de la denuncia para Cucurto sólo puede ser el legal. Sin embargo, cuando pasa frente al Nacional Buenos Aires (el mismo de Cané<sup>152</sup>, “un territorio construido para pocos y en el cual no entra nadie”) y se topa con las fuerzas del orden, que rodean la manzana del colegio intentando evitar la toma, se pone del lado de los militantes, “los héroes sociales de este tiempo”<sup>153</sup>. Por la Diagonal avanzan columnas de Madres de Plaza de Mayo, la “Corriente Clasista y Libertadora de los Piqueteros”, los obreros del subte, la hinchada de Boca, los ahorristas, dos o tres asambleas y miles de personas con banderas del Che, Evita, Montoneros, los “Chinos”, que vienen a sumarse a la

<sup>149</sup> Cucurto, W., *El curandero del amor*, Buenos Aires, Emecé, 2006, pp. 15 y 16.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>152</sup> Nuestro corpus linda todo el tiempo con la ley de afuera: Cané, como se sabe, además de escribir *Juvenilia* fue el autor de la Ley de Residencia. Sancionada en 1902, la ley habilitó la expulsión de migrantes sin juicio previo y estuvo dirigida hacia peones y obreros anarquistas y socialistas. Fue impulsada por terratenientes e industriales que veían con malos ojos el avance de la organización de los trabajadores y su aprobación se sumó a un conjunto de normas y medidas represivas tomadas por esos años, en un contexto marcado por huelgas y manifestaciones durante todo el país que fueron brutalmente reprimidas por las fuerzas de seguridad y el ejército.

<sup>153</sup> Véase *ibid.*, pp. 123-134.

toma. En ese marco, dice, “Aníbal Verón, o el fantasma de Verón, propuso la cosa más decente. Traer a los hijos de los pobres a estudiar a las aulas y que vivieran y comieran en el mismo colegio.” A Cucurto le encanta la idea: “el colegio había que tomarlo para siempre, llenarlo de ‘gente del país y no de hijos de profesionales’”. Las voces populares articulan en el relato de Cucurto el proyecto de tomar el Colegio Nacional, que está “al servicio de la educación de la gente con plata”, y devolverlo a los pobres, para que puedan escribir la otra *Juvenilia*, como Medina, pero esta vez no sólo adentro de la ciudad sino adentro del tradicional colegio, con las voces y personajes que habitan las páginas de nuestro corpus. El ambiguo entusiasmo que por momentos parece contagiar a Cucurto a lo largo del libro, siempre tiene que ver con acciones de amor hacia los “desposeídos” y no tanto con las consignas revolucionarias, que no entiende o desprecia.

Su ley no tiene ley: “La literatura no tiene clásicos, porque la literatura es un terreno en el cual no hay leyes ni nada está fijo o es lo que es, la nada absoluta en este mundo capitalista.”<sup>154</sup> Cuando liquida su biblioteca, donde las ediciones sucias de Borges y Bioy aparecen revueltas con libros de Lamborghini, Copi y Perlongher<sup>155</sup>, aparecen exclusivamente a valor de mercado y lo que no se vende es puro papel y se tira. Después de cerrar la cartonera, decide poner un taller literario con su amigo Santiago (uno más de los “3851 talleres de Baires”), donde se discuta sobre los clásicos y el canon. Al final, se convierte en un escritor famoso y cuenta cómo hizo negocios con la literatura, primero haciendo escribir a las dominicanas los libros que firmaba, y poniendo luego una agencia literaria donde se escriben, a pedido, grandes éxitos editoriales. De ahí salieron, comenta, *El Odiseo Confinado*, *Plata Quemada*, todo Felipe Pigna e incluso *Cosa de negros*, su propio *best seller*<sup>156</sup>. Lejos de los libros de cartón (“Ahora soy un burgués más, la otra cara de todo revolucionario”), vuelve a su casa de la infancia en Berazategui, que su padre perdió “en el quilombo inflacionario del alfonsinismo”. La multinacional que edita sus novelas y vende sus contratos a las universidades norteamericanas la compró para darle una sorpresa. Da así toda la vuelta y recorre de nuevo los pasajes sobresalientes de los tres primeros capítulos de

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>155</sup> *Ibid.*, pp. 104-107.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 169.



la tesis –que no es otra cosa que la historia de la literatura argentina de los últimos cincuenta años. Mientras viaja en tren de Once a Berazategui, lee *Juvenilia* para entretenerse. En la vereda lo espera el mundo literario de la década del noventa: “Críticos, blogueros, estudiantes de Letras, poetas, reseñeros, periodistas, profesores universitarios, librerías, editores”; todos mirando la montaña de libros impresos con letras de oro boliviano<sup>157</sup>. Vienen a festejar los cien años del poeta. Pero en el medio de la celebración, se acerca una manifestación por los quinientos años de Santucho, “con banderas de Maxi y Darío, de Teresita, de Santucho, de Eva Perón”, que le piden quedarse con su casa para hacer un comedor comunitario. Cucurto entrega la casa: “Muy bien, muchachos, esta casa que sea del pueblo”; y la manifestación entra a los palos a sacar a los “snobs” y los revoltosos “intelectuales cumbiateros”, al grito de “¡Liberación! ¡Liberación!”<sup>158</sup>.

### **Estructuras, fronteras y cercos en el territorio de la literatura**

Si ponemos en relación estos últimos textos con el resto de los materiales del corpus, podemos ver cómo se vuelve a las casas tomadas y la manifestación, al “curro” o el negocio de la literatura y las tramas que desestabilizan la moral de la ley y los relatos conciliatorios del orden. Viejas polémicas y discusiones literarias son releídas y reelaboradas según otros escenarios y tiempos narrativos en la literatura argentina escrita en los últimos diez años, desplazando los límites de la representación hacia nuevos territorios, siguiendo el rastro de lo perdido, volviendo a trazar senderos que habían sido tapados por la “maleza” y ocupando “terrenos baldíos” entre las estructuras y edificaciones que levanta la crítica. Esos desplazamientos permiten leer el canon y sus bordes de otra manera, como una forma de recuperar críticamente todas las tradiciones, “altas” o “bajas”, centrales o periféricas, cambiando sus parámetros o escalas, confundiendo sus divisiones, *desalambrando* los cercos que las separan, para andar el territorio nuevamente.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

Las lecturas de este capítulo produjeron una perspectiva o efecto de escala que permitió analizar la manera en que el corpus redistribuye un sistema de jerarquías y valores literarios, como un modelo para indagar los límites y parámetros del canon desde sus bordes. Para eso, pusimos en perspectiva, medimos tamaños, marcamos alturas e indicamos distancias y ubicaciones dentro de los escenarios donde toman forma las voces, tramas y escenas de la legalidad en la literatura. A través del análisis de la configuración narrativa de la villa, los suburbios y la tumba, el modo en que se disponen, establecen o mueven las fronteras o cercos que constituyen estos espacios narrativos en el reverso de la tradición, pudimos situar algunas de las estructuras y límites de las teorías y juicios de la crítica literaria sobre el problema de la legibilidad, la representación y la institucionalización de tradiciones y canones.

En *Villa Miseria...* vimos cómo se forma el primero de estos escenarios como un pequeño (anti)modelo de la ciudad, la nación, el continente, el mundo. Las resonancias sobre el resto del corpus de esta configuración, a escala, de la villa, no pretende indicar influencias o identificar “continuadores” de la novela de Verbitsky, sino analizar el modo en que se dispone un espacio en el que la lengua entra en correlación con la letra, siguiendo distintas modalidades narrativas, a lo largo del período que estudia la tesis. “Como un león” construye justamente una perspectiva para mirar desde adentro y narrar en primera persona el modo en que se organiza ese espacio y se traman las voces y cuerpos que lo habitan, en tensión con la ciudad. Conti se apropia de algunos de los motivos de la literatura y la cultura populares (el vitalismo, la astucia, el humor, el coraje) para situar, resistir o desplazar los límites de los discursos institucionales que sostienen y apuntalan la legalidad en la literatura. Justo a fines de los sesenta, cuando se publica el relato de Conti, Lamborghini escribe, en el margen, el texto que deja afuera la lengua del niño proletario, marcando las diferencias de la nueva literatura que se está empezando a escribir con la de la década anterior. En “El niño proletario”, el escritor mira desde el centro y lo “alto” de la tradición nacional la escena del realismo social en la “baja” literatura, y se invierte la voz enunciativa para poder oír todo lo que calla, oculta o prefiere no decir abiertamente esa tradición, como parte de la violencia de la letra que la reúne y hermana con la otra, la de la literatura “proletaria”, según la lectura “amoral” de Lamborghini. La descripción del escenario

se cierra con la nueva narrativa de los noventa en *La villa*. Aira transforma una de las escenas del realismo por antonomasia en un espacio alucinado y de fantasía, citando *bien* o de manera “correcta” a su maestro –aunque recortando o leyendo sólo una parte de su argumento. Narra el escenario de la acción como un problema de tamaños, alturas y distancias para producir una reflexión sobre las mediaciones de la industrial cultural en la literatura, cuando se incorpora y procesan los actos verbales y procedimientos narrativos con los que se difunden las pautas morales de los comportamientos sociales lícitos, junto con los miedos, la compasión o “mala conciencia”.

Como vimos, el ingreso a la cárcel coincide cronológicamente con el texto que pone nombre a la serie anterior. *Villa Miseria...* y *Larvas* son dos textos anacrónicos para nuestro corpus, escritos a fines de los cincuenta, en el extremo más alejado del período que focaliza la tesis. Sin embargo, nos permiten mostrar el modo en que se comienzan a disponer estos dos escenarios que se actualizan en la literatura posterior. Además Castelnuovo pertenece al grupo de Boedo (opuesto a Florida, en el centro), un barrio periférico como los suburbios donde se desarrolla la última parte del capítulo. *Larvas* es el muestrario o laboratorio donde se muestran los casos que inauguran la representación de la escuela-cárcel de los chicos que aprenden a ser delincuentes, según el modelo del naturalismo o el realismo social con el que se discute Lamborghini. Como vimos, el “deformativo” de Castelnuovo arma una pequeña “maqueta” para mirar, desde un lugar apartado, lejos e “incomunicado” de la República de la Letras, las falencias o “deformidades” que procura no mostrar el canon nacional. Dijimos también que *Las tumbas* vuelve a colocar ese escenario en el medio de la ciudad, narrando el reverso de la tradición letrada desde la voz de los “guachos” que se hacen delincuentes mientras escriben su propia *Juvenilia*. El relato en primera persona de *Las tumbas*, que cuenta los recuerdos o “memorias” de la infancia y adolescencia del Pollo, sostuvimos, es la contracara del Colegio Nacional donde se formaron los grandes escritores y el resto de la clase dirigente argentina. El relato del Pollo *conmueve* los límites que separan y distinguen miradas, acciones y saberes, mostrando la complementariedad de los modos de disciplinamiento, entre los golpes y los libros (“la letra con sangre entra”), la cárcel y la calle, el encierro y la libertad, mientras salta cercos y muestra las

formas de resistencia, la astucia o la “piyadura” que permite burlar las normas que traman los alambres que dividen los escenarios de la legalidad en la literatura. Para cerrar la sección, “El interno que escribe” pone en evidencia cómo el lenguaje (establecido) vuelve imposibles los principios de la representación, justamente escribiendo desde la cárcel, un espacio limítrofe, que es una de las escenografías privilegiadas del realismo (como la villa) y, sin embargo, está completamente subsumido en la letra de la ley.

Los relatos de la escucha en la villa y la cárcel, al igual que la escritura de los suburbios, que acabamos de leer con Cucurto, permitieron seguir indagando en este capítulo las formas en que se disponen y organizan los escenarios donde se narran el delito y los márgenes de la ley en la literatura. La lectura de estos escenarios propuso otro modo de revisar y discutir críticamente el problema de la representación y las operaciones que arman estructuras, delimitan fronteras y colocan cercos para marcar y ordenan su territorio, hacia adentro (estilos, géneros, escuelas, estéticas, tradiciones, cánones) y con respecto al afuera, donde se encuentra con la vida. En el próximo capítulo, el último, nos detendremos en el modo en que los sujetos de la ley que ocupan y se definen en estos espacios, sitúan su diferencia a partir de lo que se dice de ellos y ellas, como otra modalidad narrativa de las políticas de la legalidad en la literatura.

## CAPÍTULO CINCO

### SE DICE DE MÍ

*Se dicen muchas cosas,  
mas si el bulto no interesa,  
¿por qué pierden la cabeza  
ocupándose de mí?*<sup>1</sup>

En este último capítulo se retoman algunas de las principales discusiones desarrolladas en los anteriores, desde la perspectiva de los relatos de los sujetos de la ley, cuando son contados en “primera persona” como testimonio, confesión, memoria, autobiografía, relato de vida. Colocamos la voz entre comillas porque no todos los textos del conjunto seleccionado para este capítulo están escritos, estrictamente hablando, en primera persona. Más bien, se configuran a partir de la escucha de lo que se dice o cuenta, según una de las modalidades posibles del discurso referido en las políticas narrativas de la legalidad, que conceptualizamos con la fórmula *se dice de mí*. Partiendo de esta forma enunciativa, que se vuelve relato en las narraciones de la legalidad, se arma una constelación para leer poses, gestos y ademanes, anécdotas, rumores, chismes, comentarios, advertencias y consejos, es decir, posturas, dichos y acciones ante la ley. Dando la vuelta completa desde el comienzo, en el quinto conjunto de textos del corpus, los “cabecitas negras”, villeros y migrantes de los capítulos anteriores, los “pibes chorros”, ladrones, transas, intrusos y presos, los manifestantes, rebeldes, “subversivos” o “terroristas”, se encuentran con los “putos”, “chongos”, lesbianas y travestis, que son los/as protagonistas de estas páginas. Las posturas, dichos y acciones de estos personajes (o posiciones) en los relatos de la escucha del corpus, las voces y palabras que refieren en la narración, son los que, desde el primer momento, han planteado y desplazado el problema de la legalidad en la literatura. Han corrido el eje de la discusión, asumiendo nuevas ubicaciones, moviéndose a veces de manera contradictoria o ambigua, produciendo destiempos o contratiempos, remarcando o desmarcando líneas, empujando límites, cercos y fronteras, para confirmar la voz de la autoridad como palabra del orden o, por el contrario, resistir la violencia de ese orden, las normas y valores que

<sup>1</sup> Fragmento de la famosa milonga que pone título a este capítulo. Compuesta por Francisco Canaro, con letra de Ivo Pelay, su primera versión, de 1943, fue escrita para ser interpretada por un hombre, aunque se popularizó, pocos años después, en la voz de Tita Merello, en el film “Mercado del Abasto” de 1955.

lo rigen y le dan sentido, cuestionando las representaciones para rearticular los cánones y tradiciones de la literatura argentina. Por eso, al leer en “primera persona” lo que estos personajes refieren o escuchan sobre lo que se dice o cuenta de ellos, podemos volver a recorrer el corpus desde una perspectiva que nos permita no tanto reconocer en sus posiciones “identidades”, como situar las condiciones enunciativas que las producen, releendo la trama narrativa de sus diferencias en la literatura<sup>2</sup>.

Empezamos este capítulo por donde termina, con uno de los textos que permite volver a trazar el trayecto de los principales recorridos de los capítulos anteriores, desde una nueva perspectiva: *Los topos* de Félix Bruzzone. Publicada en 2008, es la novela en la que se vuelven a contar muchas de las narraciones legales del corpus, pero esta vez en primera persona, a partir de las voces que el narrador escucha *por todos lados*<sup>3</sup>. Además, *Los topos* atraviesa todo el período estudiado por la tesis, dejando abiertas las posibilidades de reconstrucción de la legalidad como problema crítico en la literatura actual, al igual que, en capítulos anteriores, lo hicieron, por ejemplo, Cristian Alarcón y Washington Cucurto.

Desde la primera línea, *Los topos* pone en escena el uso del discurso referido como procedimiento en la producción del relato: se cuenta a partir de lo que se escucha. “Mi abuela

---

<sup>2</sup> Como vimos en la primera parte, Silvia Delfino (“Desigualdad y diferencia: retóricas de la identidad en la crítica de la cultura”, *Doxa*, 18, 1998, pp. 39-41) sostiene que la inscripción de las diferencias es específica y simultáneamente crítica, en la medida en que los desplazamientos de posiciones se articulan siempre dentro de los límites regulados por el orden del discurso. Las ideologías y las representaciones de clase, raza, etnicidad, géneros y sexualidades vinculan prácticas y lenguajes, relatos concretos con condiciones concretas, no las inventan ni las vuelven irrelevantes como mera dominación. Pero a su vez estas condiciones “politizan” los modos de producción de identidades construyendo, alrededor del vínculo entre desigualdad y diferencia, retóricas o gramáticas que se experimentan como inevitables. En este terreno, las acciones que resitúan la relación entre historia, narración y política presuponen una transformación del vínculo entre estética y política que implica no sólo reescribir la historia, sino, fundamentalmente, encontrar un espacio crítico para intervenir respecto esos testimonios que la desplazan. No se trata entonces de analizarlos por el “contenido” o el “tema”, sino por la retórica, por la trama narrativa respecto de la cual se dispone una relación con las propias condiciones a partir del conflicto vivido como antagonismo. Cfr. también “Género y regulaciones culturales. El valor crítico de las diferencias”, en *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, Fabricio Forastelli y Ximena Triquell (comps.), Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999 y, más recientemente, Delfino, S. y Rapisardi, F., “Discriminación y represión: la transformación de los derechos a través de luchas políticas colectivas”, *Tram(p)as de la Comunicación*, 53, agosto de 2007 y Delfino, S. y Forastelli, F., “Communication et culture dans les luttes politiques. Débats sur le genre et le *queer* en Argentine”, *Questions de Communication*, University Paul Verlaine, Metz, 16, 2009.

<sup>3</sup> La última novela de Bruzzone, *Barrefondo* (Buenos Aires, Mondadori, 2010), continúa esta indagación, concentrándose en otras aristas del problema de la legalidad, al escuchar las voces del “tercer cordón” del Conurbano bonaerense, para inventar una lengua con la que contar los ecos de la última dictadura, en una historia de ladrones y policías de la zona de Campo de Mayo. Preferimos centrar la atención en *Los topos* porque es la novela que corresponde a las discusiones de este capítulo.

Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo. Varias veces la oí discutir del tema con mi abuelo.”<sup>4</sup> Estas son las líneas que abren el relato. Hacia delante, narra en primera persona la historia de un hijo de desaparecidos que reconstruye su *novela familiar* a partir de la escucha de los relatos que cuentan otros (no sólo familiares, sino también amigos/as, parejas o completos desconocidos). Como vimos en el primer capítulo, el mismo recurso utiliza en su libro anterior, *76*, donde distintos personajes y situaciones pasan de un relato a otro confundiendo y mezclando nombres, recuerdos e historias como fallas o rastros de una memoria narrativa de la dictadura y lo que vino después. Tanto en uno como otro, si bien se alude a la historia reciente, ninguno de los materiales sobre el pasado aparece como incrustación de la realidad o “tema” de la narración, sino que son actualizados cada vez como motivación de la trama, los personajes y situaciones en las que actúan. La lucha armada, la clandestinidad, la experiencia concentracionaria, la apropiación de bebés nacidos en cautiverio, el exilio, las formas organizativas y sus reclamos de verdad y justicia, con sus variadas posiciones, tonos y registros, son retomados en *Los topos*, junto con los discursos que conforman los motivos de la literatura postdictadura. Los relatos conciliatorios, el pánico moral y sexual y la búsqueda de la identidad son algunos de los principales motivos reformulados por la narración, desde las superposiciones, dobles e inversiones que produce el relato. No sólo la historia en general sino la historia de la literatura desfilan por sus páginas, disponiendo la estructura narrativa y aportando elementos temáticos y formales. En el texto se cruzan el *Martín Fierro* con “El matadero” y *Amalia*; se reconocen elementos propios del realismo social, pero también referencias a Borges y Arlt, pasados por el canon “vanguardista” de los últimos treinta años: Puig, Lamborghini, Fogwill, Copi, Aira. Incluso aparece uno de los *best seller*, cercano aunque fuera de nuestro corpus: *Sobre héroes y tumbas*.

En la narración, las voces y palabras escuchadas son incorporadas produciendo un cambio en el proceso de constitución del sujeto, ya sea como personaje, narrador o lugar de enunciación, de destinatario de los discursos que escucha sobre sí mismo a agente y protagonista de una narración siempre abierta e inconclusa. Justamente el interrogante que

---

<sup>4</sup> Bruzzone, F., *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori, 2008, p. 11.

propone la novela no es sobre la representación de los hechos tanto como sobre el modo de contarlos. En una entrevista que coincidió con la salida a la calle de su primera novela, Bruzzone dice:

Me gusta pensar en narrar por afuera. O que no quede claro desde dónde se está hablando. La verdad de la Historia (de la “Historia reciente”) tampoco es una cosa que uno tenga del todo clara. La represión, sí. Los Falcon verdes. Hay novelas en las que esa frase, “Falcon verde”, aparece cada cuatro o cinco páginas. Por momentos uno se pregunta si en eso no hay una parodia. Un exceso, ¿no? “Los Falcon verdes sembrados de itakas”, ahí hay algo casi carnavalesco. En 76 hay una presentación del material en clave literaria. Eso quizá da para pensar en un afuera de la verdad Histórica, o para pensar en una verdad de la ficción. Pero esas dimensiones en el fondo se cruzan. (...) [S]i la literatura sobre los setenta se piensa a veces como algo caduco, algo que ya en los ochenta, con la llegada de la democracia, empezaba a hacer agua, a priorizar la condenación, la brecha entre malos y los buenos, todo eso, a perder riesgo, a estabilizarse en una cosa maniquea y poco sutil, o llena de sutilezas obvias, metáforas cristalizadas, etc., ¿cómo hacer para darle aliento?, para tomar ese que es uno de los grandes problemas de la sociedad y hacerlo hablar otra vez, con todo lo que eso implica.<sup>5</sup>

Para “hacer hablar” otra vez esa época y las discusiones que acarrea hasta el presente, *Los topos* propone un esquema de armado donde las sucesivas etapas y decisiones que toma su narrador y protagonista son definidas por la escucha de lo que dicen y cuentan otros sobre las situaciones en que se ve envuelto. Algunas de estas declaraciones e historias parecen sensatas; otras son completamente “delirantes”, como se ocupa de señalar el texto en varias oportunidades. Sumadas contribuyen a la ampliación de las posibilidades de escucha (o lectura) de lo que se dijo, contó o escribió; lo que se sabe o se quiso que se supiera sobre los setenta, la dictadura y los años venideros. De acuerdo a nuestro planteo, la interpelación que produce la novela tienen menos que ver con la relación entre “literatura y sociedad”<sup>6</sup>, que con el modo en que se reelabora narrativamente una trama material e histórica de la que la literatura y la crítica forman

<sup>5</sup> Tomado de “Diálogo inconcluso”, Entrevista a Felix Bruzzone de Maximiliano Crespi, *no-retornable*, v. 2, 2008. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v2/tres/crespi.html>

<sup>6</sup> Según Beatriz Sarlo (“Condición de búsqueda”, *Perfil*, 7 de diciembre de 2008. Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0319/articulo.php?art=11452&ed=0319>), en esta novela, a diferencia de la primera, Bruzzone saca el tema de dictadura de su tratamiento previsible, desata los lazos que obstaculizan el ingreso a una lengua codificada por la ideología y lo pone a funcionar dentro de los géneros literarios: “el lado cómico y la deriva inverosímil hacen que *Los topos* no sea biempensante. Cuando un tema grave logra, finalmente, liberarse del biempensantismo, se convierte finalmente en algo que la literatura puede tocar.” Se afirma así, agrega, el “derecho de la literatura” de hablar de cualquier modo sobre cualquier cosa, incluso sobre los desaparecidos. Para recordar la posición de Sarlo sobre la narrativa de y sobre la dictadura y los años setenta, recuérdense las discusiones del tercer eje del mapa de la primera parte de la tesis.



parte. La novela de Bruzzone no es un “testimonio del horror” ni todo lo contrario. Despliega voces y posiciones como un mapa o plano para indagar en la literatura las formas de enunciación de la impunidad y los conflictos sociales y políticos desde la década del ochenta y los noventa hasta la actualidad. Pero lo hace en primera persona, rememorando lo que escucha por todos lados y colocándonos en el núcleo del *se dice de mí* como una de las formas posibles de las políticas narrativas de la legalidad en el corpus. Todos los textos del conjunto seleccionados para este capítulo muestran, como *Los topos*, que “lo personal es político”<sup>7</sup>. En el caso de la novela de Bruzzone, se cifra además la identidad como un lugar “vacío”, que es llenado con una mezcla confusa y nunca del todo definida de recuerdos de cosas escuchadas.

Para estudiar estos problemas, podemos detenemos brevemente en el modo en que toma forma el argumento del relato. El personaje que asume la voz narrativa se halla a cada paso con un límite legal, moral o normativo que se presenta como violencia. Una especie de cartel que dice “No pasar”. Sin embargo, sigue, avanza, impulsado por las búsquedas e intrigas, desde los cambios, rupturas y despojamientos de la primera parte de la novela, a los reencuentros y reconocimientos de la segunda. Este desplazamiento le permite señalar, mientras los atraviesa, los límites y estilos que definen la legalidad en los territorios de la literatura. En la primera parte, muere su abuela, vende el departamento, rompe con su novia embarazada y a punto de abortar, y se enamora de Maira, la travesti que se convierte en su obsesión<sup>8</sup>. La empieza a seguir a Maira. Por sus movimientos cree que podría tratarse una espía o algún tipo de agente encubierto, sin tener muy claros sus objetivos<sup>9</sup>. Imagina un “complot internacional para terminar

<sup>7</sup> No podrían incluirse, por ende, en el corpus de las llamadas “escritura del yo” (Giordano, A., *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008, pp. 8-12). No sólo porque no responden a las características genéricas o formales de este tipo de textualidades, sino porque la narración en los relatos de la escucha se cifra en el punto justo donde la constitución de la subjetividad, incluso en el caso de lo más “privado” e “íntimo”, se muestra atravesada por el discurso público y los relatos colectivos.

<sup>8</sup> El narrador recuerda en varias oportunidades la canción de virus “Amor descartable”, cuya letra trama su relación con Maira. Puesto en serie con otros lugares de la tesis, incluso en este mismo capítulo, podemos señalar el vínculo de las letras y sonoridad de la música popular (e industrial) *afuera* con algunas de las tramas materiales que definen el armado del corpus. El tango, la milonga, el bolero, la cumbia, el rock aparecen como materiales que afectan los temas, motivos y formas establecidas en la tradición literaria.

<sup>9</sup> Varias personas le hacen advertencias sobre Maira, del tipo: “...me dijo: vos tenés una historia con el travesti del patrullero, tené cuidado” o “... me parece que esa andaba en algo raro, yo no sé, había mucha política cerca, ¿entendés?..” (*Los topos*, op. cit., pp. 46 y 162, respectivamente).

con la homosexualidad en el mundo”, en el que las travestis serían las encargadas de “tentar” y descubrir a los “homosexuales tibios” y bisexuales, catalogarlos, localizarlos, y una vez dadas las condiciones, “coronar su plan con una razzia despiadada cuyo fin era eliminar a todos los putos del planeta”<sup>10</sup>. La sigue hasta una manifestación. Se asombra de que no sea una marcha del orgullo; ve carteles de HIJOS y piensa: “Esta guacha no sólo entrega proxenetas –o colegas–, (...) también entrega militantes de derechos humanos.”<sup>11</sup> En HIJOS le explican que, en realidad, está infiltrada en la policía. Sería una más de ese “tipo de hijos” que se dedican a matar torturadores, haciendo justicia por mano propia: una “travesti mata-policías”<sup>12</sup>. Asociando relatos familiares con lo que le cuentan en la organización, descubre que podría tratarse de su hermano/a nacido en cautiverio.

Cabe aclarar, como adelantamos, que todos los pensamientos, sentimientos y acciones del narrador y protagonista están definidos menos por lo que ve o hace que por lo que le dicen o recuerda que le dijeron. Lo mismo pasa con el resto de las situaciones en que se ve envuelto. También en la primera parte se queda con el negocio de repostería cuando muere su abuela, pero lo estafan y pierde todo. Se mete en la casa abandonada de su infancia, que termina ocupada por los albañiles que contrató para arreglarla con la plata de la indemnización por sus padres desaparecidos. Le roban el auto y la billetera, y queda en la calle, vagando sin dinero<sup>13</sup>. En todo momento, las narraciones de la legalidad y los márgenes que la rodean aparecen como motor de las transformaciones del relato, hablando sobre la identidad y las búsquedas, entre confusiones, dobles y simulacros. Nadie es quien dice ser (o quien otros dicen que es) y nunca se sabe con certeza quién es quién ni qué está pasando en el relato.

En la segunda parte, se va al Sur, a Bariloche, a trabajar en la construcción de un hotel. Conoce al Alemán, un ingeniero que cuenta cómo en sus ratos libres se divierte secuestrando y torturando travestis. (“Y sí, la gente con los travestis hace muchas cosas, no todo es pagar por

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p.49.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pp. 60-61.

<sup>13</sup> En esa circunstancia, un “linyera” le dice que buscar restos en la basura y monedas en la vereda, es buscar pedazos de un espejo. “No hay nada nuevo, es lo mismo de siempre, sos vos, pero roto.” (*Ibíd.*, p. 86).

sexo: uno puede matar travestis a cuchilladas, hacerlos desaparecer, enamorarse.”<sup>14</sup>) Pierde el trabajo cuando lo descubren en el trailer acostado con su amigo Mariano. Finalmente, decide hacerse pasar por travesti para vengar a Maira matando al Alemán<sup>15</sup>. En este punto el relato *se da vuelta*, obligándonos a volver atrás: la que habla desde el principio es una travesti. Esa es la voz que cuenta los conflictos de la identidad, la familia, las ocupaciones y la herencia como relatos ajenos, junto con la injuria, la persecución, el maltrato, las humillaciones. En ese movimiento, nos lleva al pasado, volviendo sobre sus huellas, pero con la vista puesta en el presente y en lo que vendrá.

A pesar de sus planes, la narradora se enamora del Alemán. Cuando los relatos de la primera y segunda parte confluyen, se da cuenta que podría tratarse también de su padre, el agente doble (o *topo*, según la jerga) que, contaba su familia, había traicionado y entregado a sus compañeros de militancia y a su propia esposa (la madre de la narradora) en los setenta. Lo que sigue es previsible: luego de unos días de buen trato, el Alemán da rienda suelta a sus impulsos, la golpea, la escupe, la “mea” y la deja tirada toda la noche en un pozo<sup>16</sup>. Al día siguiente, la saca y empieza las “curaciones”, aunque la mantiene en cautiverio en su casa, donde la cuida una señora llamada Amalia. Entre tanto, el Alemán le dice que en su rostro ve el de Maira, a la que dice haber conocido en otra oportunidad. Cuenta que lo llamaba “papá” y “topo”. Hacia el final, cuando la narradora decide contarle todo, el Alemán no se sorprende (“siempre dije que los putos son fantasiosos, eh, siempre”<sup>17</sup>) y da su propia versión de los hechos. Como veremos más adelante, aprovecha su autoridad para tomar la palabra y *hacer el cuento*.

Ahora bien, para poder especificar y darle volumen a las discusiones que propone este capítulo, conviene ir hacia atrás, hasta la escena que por primera vez parece intentar poner en funcionamiento el *se dice de mí* como fórmula en la literatura argentina del siglo veinte, antes incluso de su versión más conocida en el tango. Estamos hablando de *El juguete rabioso* (o “La vida puerca”, según su primer título) de Roberto Arlt, publicado en 1926. Y, en particular, de la

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 117.

<sup>15</sup> “No fue difícil, era como si en cierta forma ya estuviera preparado para el cambio y salió bastante natural... Representaba mi papel y no sólo me gustaba sino que hasta me lo creía.” (*Ibíd.*, p. 144.)

<sup>16</sup> La caída o, como se dice en el lenguaje de la militancia (y en la del delito): “cayó”.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 178.

escena que corresponde a las cuestiones abordadas en este capítulo: el encuentro de Silvio Astier con el “raro”, el muchacho que quiere ser mujer<sup>18</sup>.

Como vimos en la primera parte, cuando convocamos las lecturas de Jorge Panesi y Enrique Pezzoni, esta escena ocupa un lugar fundamental con respecto a las ficciones legales. Señala la opacidad o el misterio de la ley y su transgresión, en el mismo momento que liga su función económica en el sistema legal que regula la verdad, la falsedad y la mentira (los juegos de identidad, la simulación), como parte de la transacción, el comercio y el robo en la literatura. Pezzoni señala que para salir del ámbito de la sumisión (la Escuela Militar) y emprender el viraje hacia otra forma de obediencia, el protagonista tiene que pasar por el desvío del *desviado*, del otro que “delira” y se aparta del rumbo ordenado por la ley<sup>19</sup>. Como afirma Panesi, Astier no encuentra en el muchacho solamente otra posibilidad del sexo, a la que reviste con los signos de la repulsión, sino la encarnación misma de lo ficticio. “Encuentra la ficción en la baratura de un hotel ‘de a peso’, donde la novelaría del mariquita trama sus encuentros sexuales volviéndose otro, contando ficciones y comprando la posibilidad de su ficción.”<sup>20</sup>

Para describir al muchacho, en *El juguete rabioso*, Astier dice que su mirada era falsa y tenía una sonrisa mentirosa. A pesar de que vestía “irreprochablemente” y “se reconocía en él al sujeto de abundante dinero”, se le ocurre que debía tener los pies sucios<sup>21</sup>. Cuando lo descubre por las fotos que accidentalmente (?) caen de su bolsillo, le pierde todo respeto. “Entonces usted... vos sos...” Sin embargo, no puede nombrarlo. Más adelante, le dirá que es “un tipo raro” y lo llamará “degenerado” y “bestia”, todo lo cual no evita la curiosidad por escuchar su historia: “¿qué dicen de vos?”, le pregunta<sup>22</sup>. El muchacho cuenta su cuento sobre el maestro del Nacional que lo invitaba a la casa y le compraba ropas para que se disfrazara de mujer, que luego se mató ahorcándose en una letrina. Sin embargo, la narración se trunca: “¡pero qué zonzo

<sup>18</sup> Esta escena fundadora se extiende y reproduce en casi todos los textos de este capítulo, incluyendo a *Los topes*, donde, siguiendo su principio constructivo, se duplica, separando las verdades, las mentiras y los sexos. La primer es en la cama con Romina, su novia. La segunda, con Maira, en un cuarto de hotel (ibíd., pp. 23-24, 34-35).

<sup>19</sup> Pezzoni, E., “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 203.

<sup>20</sup> Panesi, J., “Marginales en la noche”, en *Criticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 340.

<sup>21</sup> Arlt, R., *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 88-89.

<sup>22</sup> Ibíd., pp. 90-92.

sos!.... ja... ja... no te creas, son mentiras... ¿No es verdad que es bonito el cuento”<sup>23</sup>. Como sostiene Pezzoni, el relato de iniciación se revela fraguado pero seduce al oyente. Digamos, le *hace el cuento*. Astier no puede salir de su indignación; lo llama “loco” y “degenerado”, y le aconseja ver a un médico, “algún especialista en enfermedades nerviosas”. El otro, asumiendo las palabras ajenas, contesta: “Sí, tenés razón... soy un chiflado... ¿pero qué querés?”<sup>24</sup> Después cuenta su sueño de ser mujer, casarse con un “hombre bueno” y ser “muchacha de su casa”. El resto es conocido (o no tanto): Astier despierta sobresaltado por el ruido de una puerta que se cierra y encuentra dos billetes de cinco pesos sobre el ángulo de la mesa.

En el capítulo III de *El juguete rabioso* –que lleva el mismo nombre que el libro–, tenemos entonces la primera articulación del *se dice de mí*, con el intruso que rueda “de catrera en catrera” y cuenta su “bonito cuento”, para engañar a sus circunstanciales acompañantes. Con el cambio de género del intruso, del otro lado de la tradición, nos encontramos en el punto justo donde Jorge Luis Borges toca y pretende clausurar las cuestiones de este capítulo. Cuando “La intrusa” es llevada al cine por Carlos Hugo Christensen en 1979 y la dictadura censura la película, Borges declara:

Por lo general no soy partidario de la censura, ya que es una interrupción de los derechos individuales por el Estado, cosa que nunca he aceptado ni aceptaré. Sin embargo, en este caso me siento paradójicamente muy agradecido, ya que en la película de Christensen se han hecho sugerencias de homosexualidad, y yo no tengo nada que ver con ese tipo de asuntos.<sup>25</sup>

La película incluía escenas de desnudez y erotismo. Pero, claramente, lo que escandalizó a Borges fue la explicitación de la relación homosexual entre los hermanos<sup>26</sup>.

El hecho no es menor si se quiere encarar el análisis de lo que, desde la década del ochenta, la crítica empieza a conceptualizar como una tradición “postborgeana” en la literatura argentina, que recupera justamente ese otro lado negado por la tradición: el de Arlt y la literatura popular, junto con sus temas, motivos y procedimientos, para interferir el canon nacional. Se pueden

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>25</sup> Tomado de Salas, H., “Días de cine días de cine”, *Radar libros, Página/12*, 30 de abril de 2011.

<sup>26</sup> Algo que podía leerse menos en el relato que en las relaciones fraternales de la gauchesca a la que remite. Véase al respecto Rosa, N., “El paisano ensimismado”, en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp.149-173.

mencionar, en la línea de las discusiones que venimos desarrollando, los textos de Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini y Copi.

### **Relaciones peligrosas**

En el año 1973, Josefina Ludmer menciona las dos primeras novelas de Puig para responder una encuesta sobre literatura y crítica. Según Ludmer, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* dominan el panorama literario de la época. El hecho de narrar se convierte en ellas en un drama, argumenta, “porque no hay una voz nacional y social capaz de hacerse cargo de la narración”<sup>27</sup>. Justamente los relatos de Puig problematizan la posibilidad de detentar una zona de la lengua capaz de contar sin ser personaje. “[E]n una palabra: en Puig es imposible una lengua ley.” El trabajo con los/as narradores/as, junto con una suerte de indecisión entre la parodia, el “respeto” y, finalmente, la radical ambigüedad de la enunciación, “hacen de las novelas de Puig un modelo de lo que puede ser la puesta en evidencia de la relación que existe entre la narración y lo que significa, en un plano ideológico y social, narrar”.

En el momento de constitución de la “nueva crítica”, Ludmer advierte, de esta manera, la necesidad de renovar del canon y las lecturas oficiales. Veinte años después, confirmadas sus apreciaciones, una vez vuelto canónico el “anti-canon”, en el suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín*, Ludmer ubica a Puig, junto a Severo Sarduy, a la vanguardia de uno de los momentos más importantes de modernización cultural de ese siglo en América latina. “Puig y Sarduy fueron escritores que representaron la transgresión en todas sus formas: transgresión discursiva, erótica, subversión cultural, literaria, política”. Y concluye: “Fueron escritores escandalosos, pero yo los reivindicaría hoy como escritores políticos.”<sup>28</sup> Como afirma Graciela Speranza en el mismo suplemento, Puig cierra a su modo una cuestión central de los sesenta:

<sup>27</sup> Respuesta a la encuesta de *Latinoamericana*, 2, junio de 1973, p. 12.

<sup>28</sup> Ludmer, J., “El beso de la muerte y el exilio”, *Clarín*, 21 de abril de 1994, p. 3.

“cómo reunir la revolución política, la revolución sexual y la revolución estética”<sup>29</sup>. Abre así una nueva forma de contar (y escuchar) en la literatura argentina.

Como vimos en la primera parte, en el año de inicio de la recuperación democrática, Panesi analiza el problema de la ley y su trasgresión en las narraciones de Puig. Parte de la fabulación que subyace a las diferencias de los sexos, según lo que llama las mitologías de lo masculino *en sí* y el “eterno” femenino<sup>30</sup>. Según Panesi, Puig concibe los inicios de su actividad novelística en términos de la reproducción, el registro o la copia de los matices del habla en la escritura. La oralidad, que es una característica insistente desde *La traición...*, aparece ligada a lo femenino. Asimismo, narrar implica seducir, ejercer el poder que confiere el erotismo. Es el poder de la fabulación, de la ficción<sup>31</sup>. En cambio, la verdad se busca y se halla en lo escrito, en la ley paterna, que bascula entre “todo bondad” o aterrador poder de destrucción; y tanto en *La traición...* como en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, queda cifrada en los libros (*Les liaisons dangereuses*) o en la letra de una carta<sup>32</sup>.

En *La traición...*, sigue Panesi, “contar la vida” por escrito se vuelve un modo de escapar al poder de la ley, enhebrando episodios para no olvidar y entender “los equívocos de una ley que persigue (...) a aquellos mismos que ella ha engendrado”<sup>33</sup>. Contar lo visto, lo sabido, lo que sucedió, equivale a ponerse en una posición transgresiva. De hecho, Toto es el “cuentero”, el “charlatán”, el “alcahuete”. Como afirma Panesi, la “potencia de verdad” que encierran las narraciones de Puig se halla en este núcleo productivo: “un transgresor, ubicado en el intersticio de la ley, fabula sobre una fábula y con ello desnuda a la vez la mitificación y el poder opresivo del orden”. Es lo que cuenta *El beso de la mujer araña* al unir dos excluidos, dos exclusiones, dos transgresiones: la sexual y la política<sup>34</sup>.

El mayor *best seller* de Puig, publicado en 1976, vuelve a articular el *se dice de mí*, desplegando narrativamente los enunciados habituales o establecidos sobre las diferencias

<sup>29</sup> Speranza, G., “The New York Affaire”, *Clarín*, 21 de abril de 1994, p. 2.

<sup>30</sup> Panesi, J., “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, en *Críticas*, op. cit., p. 233.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 234-235.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 244-245.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 242-243.

sexuales y las acciones políticas<sup>35</sup>. No sólo las frases y palabras dichas sino también el discurso escrito (las “teorías”) son convocados en los diálogos, reflexiones o notas a pie de página que señalan la violencia de las cosas que se dicen, se cuentan y escriben. Estos enunciados marcan distintas formas de producir la conclusividad del espacio que los cita y desarrolla en función de un conflicto que se resuelve narrativamente. Por ejemplo, la brecha que separa los ideales y principios políticos de la sensibilidad melodramática como formas que tensionan las posturas en los diálogos entre Valentín y Molina<sup>36</sup>. Al respecto, afirma Perlongher:

La problemática es esencialmente “minoritaria”: bajo las figuras de Molina y Valentín se efectúa la conexión entre dos formas diferentes de contestación del orden social: la política y la sexual –la vehemencia de los discursos y la elocuencia de los cuerpos. En esta articulación entre los cuerpos y los discursos, la atracción pasional es determinante. El deseo sexual va a funcionar como motor del pasaje de bando de Molina desde la traición inicialmente tramada a la colaboración con la militancia revolucionaria. Pero ni el contexto de ese desplazamiento –la Argentina de la represión– es transparente en Puig...<sup>37</sup>

En *El beso...*, Puig actualiza y resitúa la escena literaria, como un modo de recuperar críticamente elementos excluidos por la tradición, abriendo nuevas posibilidades narrativas. Como en el resto de sus novelas, la literatura y cultura popular e industrial aparecen desplazando las certezas teóricas que dan coherencia al canon, al vincular la narración con el lenguaje de la vida, reubicando y a la vez desafiando a la tradición letrada. En el caso de *El beso...*, se repite y extiende la escena que analizamos del *El juguete rabioso*, aunque esta vez en el inicio de la última dictadura, bajo las condiciones que reúnen en la cárcel al “puto” con el “subversivo”. Si en Arlt el encuentro entre “marginales” queda marcado por el signo del desprecio y allana el camino a la obediencia, la novela de Puig, con la marca de otros tiempos,

<sup>35</sup> Cfr. la edición crítica de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, José Amícola y Jorge Panesi (eds.), Colección Archivos, ALLCA XX, Madrid/París, 2002.

<sup>36</sup> Valentín: “Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos (...) El gran placer es otro, el saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... bueno... todas mis ideas...” En otro momento, cuando Valentín dice que una de las explicaciones de Molina “suena a bolero”, le contesta: “Pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto.” (Puig, M., *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Círculo Lectores, 1987, p. 25 y 111.)

<sup>37</sup> Perlongher, N., “Molina y Valentín: el sexo de la araña”, en *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004, p. 195. Perlongher compara la novela de Puig con la versión cinematográfica y a su entender “despolitizada” de Babenco. El artículo se publicó por primera vez en 1986.



intenta reconstruir la trama que vincula a los sujetos que alteran el orden, transgreden las normas y son perseguidos por la moral de la ley.

Sabemos que Molina vende ficciones, seduce y engaña contando historias<sup>38</sup>, como el muchacho de la pensión de Arlt. Pero, a diferencia de *El juguete rabioso*, en la novela de Puig se parte la escena arltiana en dos, colocando la autoridad legal en el medio. No sólo porque el encierro (pre)dispone a los personajes de una manera completamente distinta, tras los muros de la institución, sino porque las reuniones secretas con el director del penal duplican el engaño, desviando objetos e intenciones. Los dichos y acciones de Molina niegan cuando parecen confirmar las previsiones (o prevenciones) que, como pautas morales, se difunden en el lenguaje y e sentido común<sup>39</sup>. Descolocan el lugar en que se quiere ubicar al personaje. Sobre todo cuando esos dichos son repetidos en primera persona (“Estás loco, no me van a tener confianza por puto”<sup>40</sup>) o cuando sus acciones enfrentan el sentido político y el sexual de la expresión “darse vuelta”.

Desde el principio, Molina cita y se ubica respecto de las palabras de otros, como una forma de responder lo que se dice de los que *son* como él:

- Todos igual, me vienen con lo mismo ¡siempre!
- ¿Qué?
- Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.
- ¿Te dicen eso?
- Sí, y eso les contesto... ¡regio, de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer. Así que ahorrame escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza.<sup>41</sup>

A los consejos que pretenden “enderezar” la orientación, se contesta con una afirmación que proyecta las consecuencias del discurso ajeno sobre la propia identidad, cambiándole el sentido.

<sup>38</sup> Si seguimos a Speranza, podríamos decir que vuelve el motivo, procedimiento: “Con las formas sutiles del engaño que caracterizaron su uso de los géneros, Puig escribió un relato político con la forma melodramática de un sacrificio por amor, y el glamour seductor de las divas de Hollywood.” (“The New York Affaire”, op. cit., p. 2).

<sup>39</sup> Francine Masiello (*El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma, 2001, pp. 138-159) se refiere a la ambigüedad y el disfraz como un modo de disolver las identidades en un significado vacío en la obra de Puig.

<sup>40</sup> *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 168.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p 19.

Se asume así como “loca”<sup>42</sup>, posición que, en su caso, le permite repetir el discurso legal y a la vez desplazarse por los intersticios que deja abierta la vida puesta en lenguaje y escrita con la letra de la ley en la literatura.

Otra versión de este tipo de escenas “íntimas” y públicas al mismo tiempo, que permite leer en nuestro corpus las reversiones o transgresiones de la trama legal, esta vez contada (y “cortada”) desde el *mal gusto*, se puede encontrar en *El Cloaca Iván (Novela intimista)* de Osvaldo Lamborghini. *El Cloaca Iván* es un texto tomado de manuscritos fechados entre 1984 y 1985, que fue publicado póstumamente, junto con otras *Novelas y cuentos*<sup>43</sup>. No nos detendremos demasiado en él. Apenas quisiéramos mencionar algunas cuestiones de la escritura de Lamborghini, que habilitan en este texto voces, escenas y tramas que parecían “imposibles”, desde el punto de vista de la tradición literaria anterior, y que, de hecho, fueron evitadas por las lecturas críticas hasta por lo menos la renovación teórica de comienzos de los setenta<sup>44</sup>.

En capítulos anteriores mostramos cómo los textos de Lamborghini señalan y desplazan los límites impuestos por las fronteras o cercos de la representación y la legibilidad en la literatura argentina de los últimos treinta años. En *El Cloaca Iván* tenemos nuevamente la “novela del obrerito”, rengo y desocupado, que duerme tirado en la calle y sobre el que recae toda la violencia de la letra. En este caso, para la diversión del oficial Orioni, “que tenía una verdadera debilidad por los comiloncitos desamparados”<sup>45</sup>. El oficial no mandaba a la cárcel a las “maricas” que levantaba con el patrullero; las “reventaba a trompadas” y violaba, para su satisfacción. Con esta especie de resumen de un argumento nunca escrito –que, como se puede notar, conecta varios motivos de nuestro corpus con el tema de este capítulo–, reaparece la discusión sobre los modos de tensar el lenguaje y la continuidad narrativa sobre la que descansan las novelas y cuentos clásicos.

<sup>42</sup> “Sí, tengo amigas locas como yo...” (Ibíd., p. 168).

<sup>43</sup> Lamborghini, O., *El Cloaca Iván (Novela intimista)*, *Novelas y cuentos*, II, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 127-137.

<sup>44</sup> Lo mismo sucedió con Puig, aunque en otro sentido, y con Copi, que tuvo que esperar casi dos décadas más para acceder a algún tipo de reconocimiento por parte de la crítica literaria.

<sup>45</sup> Ibíd., p. 130.

Sin embargo, *El Cloaca Iván* encierra otros interrogantes, y uno en particular que resulta relevante para las discusiones de este capítulo: ¿cómo habla el sujeto de la ley cuya identidad aparece constituida por los discursos que sustentan el pánico moral y sexual en el lenguaje, cuando lo hace sin tapujos, desde el núcleo mismo de la escena discursiva que lo reclama? “Yo soy Iván, el de la fama larga y gruesa; arrinconado, esquinado entonces: solo y mi prontuario.” No hace falta citar lo que sigue. Iván es el “chongo” que se prostituye y somete a las “maricas”, del otro lado de la ley, en la calle o en la cárcel. Ejerce su “oficio” con total pericia (“es una fiera para el negocio”), cortando y no contando (“... No “contando”, no me gusta contar nada cuando le dicto al puto escriba”), metiendo miedo para confirmar el lugar asignado por la ley de los sexos (“Después de taradear algunos años, comprendí que el vicio aterrorizado es el negocio más papa”)<sup>46</sup>. En *El beso de la mujer araña*, Molina dice que “[l]a gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo”. Por supuesto, Valentín le dice que eso “está mal”<sup>47</sup>. Puig exhibe en las voces de sus personajes las distintas posiciones que están en juego en la lengua viva, según el modo en que las distribuye la narración, pero sin que intervenga una voz que las organice. En Lamborghini no sólo el relato se presenta partido, separando los fragmentos que lo componen, sino que siempre parece que se estuviera escuchando una sola voz, que habla sin tapujos y dice todo lo que *no se puede* o está “mal” decir. En otras palabras, *sin cuentos*, cortando y no contando, con el filo de la lengua.

La literatura de Copi produce otros problemas. En sus relatos, las ficciones legales alcanzan la dimensión fabulosa que las caracteriza, hasta el punto de la leyenda. Pero además, el punto de vista en los relatos de Copi queda siempre del otro lado, es decir, fuera de la ley. Es lo que pasa, dos años después de la aparición de *El beso...*, en “Las viejas travestís”. Publicado originalmente en francés, en 1978, “Las viejas travestís” fue traducido ese mismo año al español junto con otros relatos que salieron bajo el título *Las viejas travestís y otras infamias*.

El cuento de Copi desplaza la escena de la miseria y la humillación, a partir de la puesta en escena de una leyenda fabricada que abre un mundo de fantasías. El relato es lo que suele

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 132 y 135-136, respectivamente.

<sup>47</sup> *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 190.

llamarse “un sueño hecho realidad”: Mimí y Gigí, dos travestis con pelucas rubias que “hacían la calle” en la Rue del Abbesses, se cruzan con el Príncipe Koulotô, que inmediatamente se enamora de ellas y se las lleva, ante la mirada escandalizada y el insulto contenido de los vecinos de Pigalle, a su reino, en pleno centro de África. Revirtiendo el estigma de la “mala vida”, con justicia poética, el breve texto convierte, de un día para otro, a las travetis en reinas y diosas de un país de cuento de hadas.

En una serie de conferencias pronunciadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en junio de 1988, poco después de la muerte de Copi, César Aira dice: “En este hermoso cuento miliunanochesco ya estamos plenamente en ese ‘mundo dentro del mundo’ que es la escena gay en la que Copi encontró su destino barroco. En adelante el universo a medias autónomo de las ‘locas’ será su Teatro del Mundo, lo que el cristianismo fue para Calderón; el triunfo será hacer sublime esa irrisión.”<sup>48</sup> Pese a lo “barroco” de los motivos, sostiene Aira, su prosa es en general seca, informativa. No es un dato menor que haya escrito toda su obra en una lengua extranjera para él, como el francés, de la que parece hacer un uso “minimalista”. Sin embargo, agrega Aira, este uso depende menos de sus circunstancias que de una decisión literaria. “En eso contrasta con Genet, con el que tanto coincide por lo demás. Nada más opuesto al gongorismo envolvente de Genet que la prosa seca, informativa, de Copi.”<sup>49</sup>

Para leer “Las viejas travestís”, Aira hace una distinción entre el mito y el sueño. Copi estaría del lado del mito, según Aira. “El mito es el cuento que todos conocen, y que nadie se cansa de oír otra vez. El sueño, es el cuento íntimo y secreto que nadie conoce más que el soñador, que a todos fastidia tener que oír. Son los dos extremos, la repetición y la novedad; el interés y el aburrimiento”. Y agrega que mientras el mito es ininterpretable, el sueño es pura interpretación.

Este cuento es lo que suele llamarse “un sueño hecho realidad”. La realidad del mito es su componente social. La historia de Gigí y Mimí (...) lo tiene todo para ser un cuento que se repite una y otra vez en las calles y cabarets de Pigalle; no puede aspirar a otra realidad que la de ser contado, pero ésa la lleva bien adherida. Las interpretaciones no tienen la menor importancia<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Aira, C., *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 15.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 15.

Para explicar el argumento de Aira, podemos remitirnos a sus afirmaciones, un poco antes, en la misma compilación de conferencias: “El corte en busca del significado siempre es inapropiado; en Copi es letal”<sup>51</sup>. Dice lo mismo con respecto a la “invención de la historia” como un componente fundamental de sus narraciones:

La falta de relato, la emergencia desnuda y fulminante de la imagen o la realidad, lo asquea. El arte no es instantáneo. (...) Un periodista lo interrogaba sobre su relación con el *happening* de los años sesenta: “Me han vinculado con el *happening*. El *happening* es algo que me hace sudar frío. Es como si alguien entrara aquí y meara en la botella. Es odioso y vacío de historia. El *happening*, es lo que no sucede.” Antes de la emergencia de cualquier resultado artístico debe haber un relato como procedimiento. “Lo que sucede”, es una historia. El tiempo ritualizado del teatro (o del comic) es el despliegue de una historia, o no es nada<sup>52</sup>.

Con *Copi*, Aira da una clase de lectura. Se pregunta “¿Cómo leer?”, y responde: “Leyendo, llevando adelante la lectura. Y si alguien quiere buscar el significado, debe hacerlo en lo que sigue, no en lo que ha leído. En lo que hace continuo, no en lo que corta.”<sup>53</sup> En realidad, está *dando letra* para la lectura de su propia obra. En otras palabras, lee a Copi como escritor y lo coloca en el lugar de precursor. Lo mismo hace con Lamborghini, cuando compila y edita sus *Novelas y cuentos*, justo el mismo año en que dicta estas conferencias sobre Copi. Pero además, para otorgarle el lugar que, a su entender, le corresponde, Aira diferencia a Copi del tercer escritor en cuestión: Puig, que a esta altura, a mediados de los ochenta, ya tiene su lugar bien ganado dentro del canon:

La diferencia entre ambos es muy grande y ejemplar. Respecto del uso de la lengua estereotipada, Copi cree en esa lengua, no la usa como parodia. La usa, simplemente. Mientras que en Puig hay una historia *verdadera* detrás o debajo del estereotipo, en Copi hay una multiplicidad de historias, todas las cuales se creen por igual a sí mismas. En Copi no se trata nunca de la vertical del sentido sino de la horizontal del funcionamiento. Puig dice: “el champú usado todos los días te deja el pelo seco, plumoso”, y detrás de eso hay un drama sexual, o dos. Copi dice: “Llevaba una minifalda de piel de víbora y zapatos dorados”, y debajo de eso no hay nada porque esa mujer es un travestí [sic] que ha dejado atrás el sentido y se expresará en la acción subsiguiente.

Puig está hablando siempre de “cómo se llega a homosexual”. Copi, salvo en un único punto de su obra, da por sentada la génesis, toma el mundo gay como un dato, y opera

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pp. 5-6.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 10.

de ahí en más. El significado, la memoria (Puig), es una historia personal. La proliferación-yuxtaposición, el olvido (Copi), es el Teatro del Mundo.<sup>54</sup>

Las afirmaciones que surgen de esta comparación pueden ser leídas como parte de una “declaración de principios estéticos” de Aira, en aquel momento, un autor todavía en los márgenes. Apoyado por otros “marginales”, Aira estaría definiendo un estilo propio en la literatura argentina. En este sentido, su *Copi* sería importante no sólo para leer sus relatos –de hecho, hay mucho de Copi en *La prueba*<sup>55</sup>, que tomamos más adelante–, sino también los de Cucurto, Bruzzone y gran parte de la nueva narrativa argentina.

Sin embargo, la obra de Copi no fue considerada por la crítica académica ni periodística hasta hace pocos años<sup>56</sup>. En nuestro corpus, de hecho, Copi es uno de los menos leídos, porque escribe *mal*. “Durante bastante tiempo se creyó que Copi dibujaba porque no sabía escribir. Absurda idea que impedía ver que Copi, que, en efecto, no sabe escribir, tampoco dibuja”, dice Michel Cournot en una reseña de *El uruguayo* publicada en el *Le Nouvel Observateur*<sup>57</sup>. Sumado a eso, su *novela familiar* estuvo marcada por las tensiones políticas que atravesaron nuestro país desde la década del cuarenta. Raúl Damonte, el nombre que figura en su documento, fue hijo de Damonte Taborda y de Georgina Botana, hija de Natalio Botana, el fundador del diario *Crítica*, y la anarquista Salvadora Medina Onrubia<sup>58</sup>. Damonte Taborda era un político radical, que llegó a ser diputado nacional en 1938 y una de las figuras del frente político-intelectual del antifascismo argentino. Sus credenciales liberales no impidieron, mientras asumió la dirección del diario de su suegro, fallecido en un accidente de autos en 1941, aproximarse al, por entonces, Coronel Juan Domingo Perón, y llegar a formar parte de su círculo íntimo. Sin embargo, no tardó en romper relaciones; el diario fue prohibido y la familia se instaló en Montevideo y, más tarde, en París.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 21. No creemos que el uso de la lengua en Puig sea “estereotipado” o paródico. Como dijimos anteriormente, siguiendo a Panesi (“Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, op. cit., p. 249), el despliegue de las voces encontradas y desencontradas en la narración en Puig, deja que las lenguas hablen por sí mismas para exhibir las ideologías con las que están encarnadas.

<sup>55</sup> Amícola, J., *Camp y postvanguardia*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 86.

<sup>56</sup> Daniel Link (*Fantomas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, pp. 382-383) directamente se refiere a esta desatención o “desdén” hacia la producción de Copi como censura o “pánico”.

<sup>57</sup> Tomado de *Las viejas travestis y otras infamias*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 80.

<sup>58</sup> Tomamos la información fundamentalmente de Tarcus, H., “Las caricaturas del joven Copi”, *Clarín*, 8 de julio de 2001.

Desde el extranjero, el padre de Copi desarrolló una intensa campaña antiperonista y publicó el libro *Mañana es San Perón*, que ingresó clandestinamente a la Argentina. Poco después, en el '55, publicaría por "Ediciones de la Resistencia Revolucionaria Argentina", *¿Adónde va Perón?; de Berlín a Wall Street*. En el libro de Damonte Taborda se puede leer un diálogo imaginario en el cual Evita llama "marica" a Perón, ante los titubeos del líder, en los momentos previos al 17 de octubre de 1945<sup>59</sup> —elemento interesante para nuestro capítulo, sobre todo si lo comparamos, del otro lado de la tradición, con la versión de Borges y Bioy en "La fiesta de monstruo". Tras el derrocamiento del General, la familia retornó al país, y Damonte Taborda, lanzó el periódico *Tribuna Popular*, con el aporte del joven Copi, que dibujaba y redactaba algunos textos de humor, todavía sin firma. A pesar de su antiperonismo, a lo largo de los cuatro años de vida del periódico, Damonte Taborda se manifestó a favor de la normalización democrática y contra la continuidad del gobierno militar. Como puede desprenderse de los dibujos de Copi, el periódico cuestionó todas las iniciativas de la dictadura del '55. De hecho, el primer personaje que creó Copi por esos años fue Gastón, el perro oligarca, una crítica mordaz a la ideología conservadora del gobierno de la llamada "Revolución Libertadora".

En 1962, Copi se instala en París y se incorpora al grupo Pánico, creado por Fernando Arrabal, Alejandro Jorodowsky y Roland Topor. Actúa también en Grand Magic Circus, la compañía fundada por Jérôme Savary luego del mayo francés. Copi tuvo además una exitosa carrera como dibujante con su tira "La mujer sentada", que salía en *Le Nouvel Observateur*. En marzo de 1970, durante el estreno de *Eva Perón* en París, con puesta de Alfredo Arias, el teatro L'Épée de Bois sufrió un atentado a manos de un grupo de argentinos que lo incendiaron, ofendidos por el hecho de que Evita fuera interpretada por un hombre. A raíz de este episodio, su familia abandonó Buenos Aires nuevamente y Copi fue declarado "persona no grata" en la Argentina.

Por fuera de nuestro corpus, cambiando de género, conviene recordar también a *Cachafaz*, su última obra teatral. Escrita en 1981 y publicada por primera vez en francés, en París, en el

---

<sup>59</sup> Link, *Fantasmas*, op. cit., p. 433. Al respecto, puede verse también Sarlo, B., *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 236. Recuérdese también el argumento, además de los nombre de los personajes, de *Cosa de negros*, en el capítulo anterior.

año 1993, este sainete en verso, con tonos que mezclan el tango con la gauchesca, cuenta la historia de Cachafaz y La Raulito, en el conventillo “del medio mundo” en Montevideo.

El género de La Raulito es indeterminable; podría ser una “loca”, una travesti o incluso una transexual con “el cambio de sexo” sellado en el documento, como dice<sup>60</sup>. A Cachafaz lo busca la policía y las vecinas, cuya voz pretende encarnar la suma de la “decencia pública”; lo tratan de “pillo” y reprueban la conducta “inmoral” de la pareja. Con todo, las acusaciones son respondidas por La Raulito en el estilo de “Se dice de mí”:

¡Somos pareja maldita!  
Podemos hacer comercio  
de nuestra cruel condición,  
¡fundemos circo ambulante  
al son de un buen bandoneón!  
¡Seremos monstruos monstruosos  
mucho más humanos que osos  
y aquí se muestra el disfraz:  
Raulito y el Cachafaz,  
el colmo 'e lo repelente!<sup>61</sup>

Cachafaz y La Raulito terminan matando y comiendo a los representantes de la ley; carnean y alimentan al barrio con dieciséis policías, más el “alcahuete”, el cura y el propietario; en una especie de revolución antropofágica. Así, en el límite de nuestro corpus, una pareja transgrede todas las normas y leyes existentes, desacomodando la moral que las rige; asume y lleva a sus últimas consecuencias la mala fama, el lugar que le han dado los discursos legales de los otros en el mundo. Leído en serie con “Las viejas travestís”, representa el otro lado o el reverso de la historia, lo que no cuenta el relato oficial, aunque se pueda entrever, como parte de sus condiciones narrativas: la violencia del orden en las palabras y acciones de los vecinos y los agentes de la ley.

En 1987, el año de su muerte, Copi publica *La Internacional Argentina*, su cuarta y última novela. Quisiéramos terminar la referencia a Copi con un párrafo de esta novela, que nos deja justo donde empieza la siguiente sección, en el momento que la enunciación se vuelve autobiográfica para narrar la época de la dictadura y la historia argentina de los años de la

<sup>60</sup> Cfr. Link, D., “Cerca de la revolución”, *Radar libros*, *Página/12*, 3 de junio de 2002.

<sup>61</sup> Copi, *Cachafaz*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002, p. 43.



recuperación democrática, desde una perspectiva completamente distinta a las que analizamos en el primer capítulo de la tesis, con los textos políticos sobre el pasado, contados con la voz de los militantes perseguidos, los represores o sus cómplices:

En el extranjero, formando parte del grueso de las tropas que Nicanor Sigampa designaba con el nombre de Internacional Argentina, estábamos nosotros, que habíamos huido, no de la dictadura militar, sino de todo lo que hacía posible su existencia en la sociedad argentina: la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual, la omnipresente censura hacia todo... Pero supongo que esas categorías hoy pertenecen al pasado.<sup>62</sup>

### **Matan a una marica**

Poco después de terminado el Juicio a las Juntas Militares y antes de la promulgación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, aparece *La otra mejilla*, en 1986. La novela de Oscar Hermes Villordo narra en tono de lamento y resignación la homofobia, los insultos y amenazas en la vida cotidiana, la persecución policial y los crímenes de odio. El tiempo de la novela es indeterminado aunque, por algunos indicios, podría estar refiriendo a los últimos años de la dictadura o los primeros del período democrático.

En una reseña sobre su novela anterior, *La brasa en la mano*, publicada en 1983, Enrique Medina coloca a Villordo en una serie junto con Puig y Lamborghini, entre otros escritores que, dice, quiebran con “una tradición literaria contenida y temerosa”<sup>63</sup>.

El libro pertenece a esa categoría superior en la que los ensayos y el conjunto de las ideas aceptables para la sociedad quedan superados, se toma o se deja. Se acepta conocer, comprender, o se tuerce la vista, se retrocede. La buena literatura es aquella que cuestiona y pone al lector ante nuevas incógnitas, retos nada “respetuosos”; en definitiva, la buena literatura es ácida, perturbadora, molesta para las “buenas costumbres”...<sup>64</sup>

Cabe agregar además que, como vimos en el primer capítulo, antes y durante la dictadura, existió un poderoso aparato de censura desplegado para limitar la exhibición o directamente

<sup>62</sup> Tomado de Link, D., “Amor y política”, *Radar libros, Página/12*, 20 de agosto de 2000.

<sup>63</sup> Medina, E., “Oscar Hermes Villordo: superando tabúes”, en *Colisiones*, Buenos Aires, Galerna, 1984, p. 123.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 118.

prohibir cualquier texto que se atreviera a transgredir los estrechos parámetros morales de la ley<sup>65</sup>.

De acuerdo con su argumento, Medina caracteriza la prosa de Villordo como “morosa”, “meticulosa”, “prolija”. Y cuando resume el tema de la novela, dice que se trata “nada más ni nada menos” que de una historia de amor. “Por supuesto que esta historia se hace más atractiva por el mundo privado en el que se desarrolla: el de los homosexuales”. Medina se siente en la obligación de aclarar, sin embargo, que el impacto de la novela no descansa en el asunto (“en lo que para idiotas puede ser causa de furtivos comentarios”), aunque no habría que descartarlo en el marco de “nuestra pundonorosa literatura”. “Aun cuando sus protagonistas fueran heterosexuales, el libro sería excelente”, concluye<sup>66</sup>.

La reseña advierte lo que pone en juego, sobre todo a nivel de una supuesta innovación “temática”, un texto que tuvo varias ediciones y mucha visibilidad en su momento. Aunque, viniendo de donde venimos, poco puede llamarnos la atención. Comparado con Lamborghini, Puig y Copi, los motivos e imágenes más “desafiantes” de *La otra mejilla*, parecen, por lo menos, cándidos. Podemos volver al comentario de Juan José Sebreli, en el capítulo anterior. En el texto crítico dedicado a la obra de Medina, dice Sebreli, refiriéndose a Villordo, que más que dejar hablar a los personajes, les “presta su voz” a los marginados, y por eso su lenguaje es “imaginado, culto, poético”, en contraste con el del autor de *Las tumbas*. A pesar de todo, la novela de Villordo está en nuestro corpus porque es escrita desde los bordes, donde se ubican aquellos que, a pesar de haber tenido una carrera exitosa, no fueron legitimados por el canon. Creemos que, justamente por el lugar que ocupan en el sistema literario, todavía pueden *decir algo* sobre los problemas y discusiones planteados por esta tesis. En el caso de Villordo además, como afirma Claudio Zeiger, se trata curiosamente de un escritor cercano a la elite literaria de su tiempo que, sin embargo, “patea el tablero” y la “desordena”, rompiendo el culto a la

---

<sup>65</sup> En sintonía con las discusiones propuestas por este capítulo, algunos trabajos críticos incluso encaran el problema sobre la narrativa y la censura cuando tienen que ver no con acusaciones políticas, sino con procesos por “obscenidad”. Cfr. Maristany, J. J., “Fuera de la ley, fuera del género: escritura homoerótica en la Argentina de los 60/70”, *Lectures du genre*, 6, 2009. Disponible en: [http://www.lecturesdugene.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_6/Maristany.html](http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_6/Maristany.html)

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 119. La escena forma parte también de un relato autobiográfico que Villordo escribiría por encargo cerca de su muerte: *Ser gay no es pecado*.

elegancia, el decoro y las referencias sexuales elusivas, entregándose a “la absoluta intemperie de lo marginal”<sup>67</sup>.

Vamos entonces a *La otra mejilla*; al pasaje que enmarca una discusión sobre la violencia policial, que se entabla entre el narrador y protagonista de la novela y su amigo, Ernesto (o Rubén, según su *nom de guerre*). Luego de haber escapado de una razzia, en el medio de su disquisición sobre la policía, Ernesto cuenta el recuerdo de un episodio de la infancia:

Yo era muy chico cuando vi por casualidad el primer crimen contra homosexuales –me contó–. Vestidos con nuestros guardapolvos blancos y con nuestras carteras escolares golpeándonos las espaldas, mi amiguito y yo corrimos hasta el lugar donde se amontonaba la gente. Él quedó atrás y yo me adelanté. Vi, mudo de asombro, que el cuerpo tendido boca arriba en el cantero, bajo los naranjos agrios (...), era Fernando, el muchacho del aserradero que yo conocía y que, según los mayores, tenía “malas costumbres”. El que estaba caído junto a él dado vuelta (en posición decúbito-prono, como dijeron los diarios, que yo leía) era un conocido “invertido” al que nunca había visto pero del que también había oído hablar. Mi compañero, el amiguito inseparable con el que iba a la escuela tomado de la mano, llegó a mi lado, se asustó más que yo y me obligó a abandonar la plaza, donde los agentes, por otra parte, empezaban a echar a los curiosos y cubrían los cuerpos ya hinchados, mojados por el rocío de la madrugada, con unas bolsas. La cara de Fernando, antes de desaparecer para siempre debajo del sudario de arpillera, me dejó grabada la imagen del horror que jamás olvidaré.<sup>68</sup>

El narrador cita a Ernesto que cuenta el recuerdo desde el punto de vista del niño que escucha y repite. Ambos dicen de otros lo que otros dicen de ellos. Ese coro de voces anónimas, en tanto habilita su condición colectiva, pero sin identificación, sin nombre, reúne los comentarios y palabras dichos como al pasar que resultan determinantes para la escena de violencia y su desenlace fatal. Como indicios del crimen, esas palabras citadas entre comillas (“invertido”, “malas costumbres”) desandan el drama policial que encierra la pregunta sin respuesta del final, y el argumento contenido en lo escuchado produce una explicación narrativa de la escena.

El discurso referido ocupa en este pasaje el lugar del rumor, que incluye el testimonio en tanto contiene la eficacia de la producción de un sentido común acerca de las sexualidades en las narraciones de la legalidad. Habla también de las formas de autorización de la palabra (lo dicen los mayores, lo dicen los diarios) como institucionalización de la legalidad, cuando se

<sup>67</sup> Zeiger, C., *El paraíso argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2011, pp. 115-116. Ni hablar de la relación que puede tener con la ley la escritura de “el hijo (gay) del comisario” de un pueblito de provincia. Efectivamente, Villordo era hijo del subcomisario de Machagai, su pueblo natal, en la Provincia del Chacho.

<sup>68</sup> Villordo, O. H., *La otra mejilla*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 183-184.

articula un lenguaje homofóbico en el proceso de criminalización de los discursos legales: las palabras citadas entre comillas son las mismas que usa la ley (edictos, códigos contravencionales y reglamentos policiales<sup>69</sup>) para nombrar y penalizar las identidades de género, orientaciones y prácticas sexuales “no normativas”.

Como señalamos en la introducción y el mapa crítico de la primera parte de la tesis, el proceso de citación de la ley implica una fuerza realizativa que pone en juego las condiciones de enunciación de la legalidad como discurso histórico e instaurador de interpretaciones sobre las relaciones entre sujetos. El sujeto de derecho, el discurso legal y su puesta en práctica se constituyen a través de actos de habla cuya condición de posibilidad son otros enunciados que han acumulado la fuerza que los autoriza a través de su repetición o citación, pero que son vividos como una interpelación individual en cada una de sus actualizaciones. De la misma manera, el desprecio, el insulto y las bromas en la vida cotidiana pueden leerse como soporte, complemento o, en otro sentido, contraposición o directamente negación de “identidades” que muchas veces son reconocidas y fijadas en el marco de la ley. Esos enunciados son constitutivos de las subjetividades, moldean sus comportamientos y gestos (“No te acalores y hagas gestos que nos ponen en evidencia”, le dice el narrador a Ernesto después de una escena de desprecio en el bar, donde les gritan “maricas”<sup>70</sup>). Desde la perspectiva de este capítulo, podemos preguntarnos entonces cómo las burlas e insultos intervienen en los procesos de subjetivación de la ley, pero también cómo pueden ser resignificadas por aquellos/as sobre los que se dirigen habitualmente, cuando el testimonio, la autobiografía o el relato de vida se organizan paradójicamente a través de, y al mismo tiempo contra, el discurso que los/as buscó repudiar.

---

<sup>69</sup> Se trata de normas que regulan conductas no consideradas delictivas por la ley penal como la “mendicidad”, la prostitución, el “escándalo”, la venta ambulante, el “merodeo”, las reuniones y manifestaciones públicas, y que, en la práctica, son usadas para justificar la mayoría de los arrestos realizados por las fuerzas de seguridad en la Argentina. Si nos limitamos a las disposiciones que remiten explícita o sesgadamente a las identidades de género, las orientaciones y prácticas sexuales, se habla de “homosexualidad” o “prácticas viciosas de homosexuales”, y en algunos casos, de “invertidos”, “pederastas” o “sujetos de malos hábitos conocidos”. Algunos artículos penan con arresto a quienes se ofrezcan sexualmente, vistan “ropas del sexo contrario”, ocasionen “escándalo”, realicen gestos o ademanes “inapropiados”, incurran en conductas que dañen la “decencia pública”, el “pudor” o el “decoro personal”, y cualquier otro comportamiento que, según estos parámetros, pudiera ofender “la moral y las buenas costumbres”.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 78-81.

Pero entonces las consecuencias de lo que se dice, cuenta y escucha no pueden ser medidas por fuera de sus condiciones y efectos en escenas, posiciones y temporalidades de una trama configurada de manera narrativa (tanto en la literatura como en la vida). Sabemos que lo que se dice siempre está contaminado de las voces y palabras de otros. Esas voces y palabras en uso producen posiciones y reformulan sentidos y valores en conflicto. Aunque ninguna cita reproduzca de manera exacta condiciones anteriores, las palabras y voces referidas que arman la escena conservan de manera inmanente, y a la vez redefinen, los rastros dejados por enunciados anteriores, junto con los conflictos que los marcaron o que ahora arrastran en su repetición. Como hemos venido argumentando, esto implica situar la opacidad de la ley en los territorios de la literatura, hasta el punto de hacer visible los límites que los delimitan y contienen. Importa entonces tanto *qué* se dice como *quién* lo dice y *cómo* usa lo dicho. Pero más desde *dónde* se dice, qué posiciones enunciativas y puntos de vista son construidos, avalados o cuestionados por el lugar que ocupan los narradores y personajes en relación con lo que se escucha y repite en el relato.

Cuando en el pasaje anterior de *La otra mejilla*, la pregunta se convierte en queja o reclamo ante la permisividad de los agentes del orden, tenemos el mismo temor, mirado del otro lado:

– Lo hacen a sabiendas –hablaba de la policía– ¿Te creés que entre ellos no se cuecen habas? Lo he leído en los diarios. Las cosas se saben. A veces no pueden tapar lo que son.

– Algunos... – intentó contemporizar Nicolás.

– La excepción confirma la regla –contestó él enojado, sin darse cuenta de que la afirmación había que aplicarla al revés–. Mucho machismo, pero llegado el caso aflojan como cualquiera. Nos quieren hacer creer que son distintos pero son iguales. Y lo que es peor, nos quieren hacer creer, nos hacen creer, que están en la verdad, que son justos. A mí lo que me molesta es esa hipocresía. Nos persiguen mintiéndonos, diciéndonos que estamos en falta, que la falta existe aunque ellos no la crean. Cómplices.

Si le hubiéramos hecho notar que se ponía de parte de la policía, no nos hubiera creído y nos hubiera insultado. Había que esperar a que pasara el desahogo.

– ¿Por qué se meten con nosotros? ¿No tienen otra cosa que hacer? ¡Ahí tenés a esos jóvenes que queman teatros porque no les gustan las obras que representan! ¡A ellos no los molestan! ¿Leyeron los diarios?

Sí, habíamos leído los diarios y estábamos asustados (asustados y acostumbrados, habría que decir: la violencia se repetía). Cada mañana esperábamos noticias, más allá de los hechos. Pero ninguno los leía como Ernesto.

– Fijáte –dijo volviéndose a mí– que entran en la sala donde el director está ensayando y tiran bombas incendiarias. Queman el teatro a la vista y paciencia de todos. Y escapan sin que nadie los persiga. Decíme, ¿por qué no les dan su merecido? Nunca más se oye

hablar de ellos. Nadie los busca, es como si se los hubiera tragado la tierra. Claro, son delincuentes, no homosexuales.<sup>71</sup>

Contra el discurso oficial, Ernesto distingue los términos que la ley parece confundir. Sin embargo, el cuestionamiento no recae sobre la institución tanto como sobre sus supuestos “excesos” o “errores”. Es decir, no se pone en discusión la facultad de perseguir a ciertos sujetos o grupos, sino la impericia de los agentes del orden para establecer prioridades y su arbitrariedad a la hora de asignar culpas y castigos. El episodio no está contextualizado, y si bien puede asociarse con el momento en que la novela fue escrita<sup>72</sup>, la elipsis habilita el reclamo de orden que está reproduciendo el personaje. Esta postura frente a los hechos es fundamental para la configuración discursiva de la peligrosidad que legitima el sistema legal del que se queja Ernesto, habilitando la alarma frente a una violencia o riesgo que no se especifica y los reclamos de orden a partir de la cita sin comillas de enunciado de pánico moral o sexual. Es decir, no es un problema de las percepciones individuales ni de la “identidad” de los sujetos que hablan, sino de posiciones en el lenguaje que se sitúan en la narración.

La novela cuenta cómo ese peligro, que se encuentra en principio afuera, en la calle, puede volverse parte del adentro, como miedo, violación de la intimidad o intrusión en los espacios privados<sup>73</sup>. El mismo punto de vista se reitera en las advertencias sobre las “figuras amenazantes” que son el objeto de las sospechas de los señores de mediana edad (y clase) que protagonizan la novela. En el marco de la ola de robos y asesinatos a “homosexuales” que es parte fundamental de la trama de *La otra mejilla*, la sospecha y el pánico no apuntan a la policía ni a los grupos de tareas, sino a los jóvenes, “sin trabajo y sin plata”, que son invitados por esos mismos señores a pasar la noche en sus casas: “...me dijo que conocía al muchacho de la calle, pero que no me afligiera porque Quique lo conocía y si se le ocurría hacer alguna cosa éste sabía dónde encontrarlo”<sup>74</sup>. Y más adelante: “¿Ves? Ese [Quique] podría ser [el autor del robo]. Anda

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*, pp. 184-185.

<sup>72</sup> A principios de los ochenta, hubo en Buenos Aires varios atentados contra teatros en los que se presentaban obras de fuerte contenido político, como el incendio del Teatro del Picadero, donde funcionaba el grupo Teatro Abierto.

<sup>73</sup> Recuérdese el segundo capítulo.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, pp. 44-45.

con cada uno. O el muchacho buen mozo, protegido de Víctor, a quien últimamente vi con Nicolás...” En el momento, cuando el narrador le recuerda que lo habían visto en la comisaría ese mismo día (con lo cual, no podía ser el autor del hecho), Ernesto insiste: “¿Mirá vos? Ahí van a parar. Son todos unos rateros. Hay que tener cuidado.”<sup>75</sup> La advertencia ante el peligro no repite únicamente discursos de amplia difusión, sino que instala cada vez las escenas y situaciones adecuadas para reinscribir la lógica institucional en el lenguaje cuando la consigna (la orden) se disfrazaba de consejo.

En “Nena, lleváte un saquito”, Perlongher hace un catálogo burlesco de las voces y palabras que articulan el refranero popular con los discursos legales: edictos, contravenciones y reglamentos policiales<sup>76</sup>. Desde el temido 2° H (“escándalo”), pasando por “vestimentas indecorosas”, “ropas de sexo contrario” y “piropos”, hasta “averiguación de antecedentes”<sup>77</sup>. Como se puede ver en el texto, es el discurso referido el que produce la articulación que mimetiza los enunciados en los consejos que ordenan (acomodan y dan órdenes) la trama legal, según los parámetros morales de la “decencia” o el “decoro”. Perlongher politiza la reflexión estética como parte de las normas, reglas y convenciones que no sólo señalan la distinción en el arte o la moda, sino que producen una violencia formal sobre los cuerpos y los espacios. De esta manera explica cómo se regula la disposición y circulación en los territorios del delito y los márgenes de la ley, a partir de los miedos, sospechas y complicidades que articulan de manera narrativa la legalidad con la “peligrosidad” de ciertos sujetos o grupos.

En los textos previos a la publicación de su tesis sobre la prostitución masculina, Perlongher se interesó particularmente por estudiar las zonas de circulación de “chongos” o *taxi boys* junto con los discursos sobre la violencia urbana. Según Perlongher, esos discursos –iguales a los que reproducen los personajes de Villordo–, muchas veces desde una perspectiva piadosa y aun

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 84.

<sup>76</sup> Perlongher, N., “Nena, lleváte un saquito”, en *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997, pp. 25-27. El texto se publicó por primera vez en la revista *Alfonsina* en 1983.

<sup>77</sup> Cfr. Salessi, J. *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina 1871-1914*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995. Salessi estudia los antecedentes de estas normas del siglo diecinueve, desde la confluencia entre saber científico, discursos legales y narraciones literarias que produjeron representaciones de los géneros y las sexualidades como parte de los marcos normativos de disciplinamiento y control social de sujetos, grupos y clases, en momentos de amplia movilidad social y conflictos derivados de la migración y la organización de las protestas obreras.

“bien intencionada”, suelen clamar con indignación contra esa violencia como quien imagina algún tipo de “contrato social” siendo vulnerado. Ignoran o dejan relegado a un segundo plano las condiciones que producen la sucesión de robos, hurtos y asesinatos sobre la que se asienta el aparato legal<sup>78</sup>. Más grave aún, colocan esa violencia fuera de los “pulidos reductos burgueses”, la destierra hacia “los márgenes de la sociedad”, donde se concentran no sólo las pesadillas paranoicas de la ciudadanía, sino toda la potencia material del aparato estatal que administra los ilegalismos en esas áreas o zonas, tramadas por una maraña de complicidades, traiciones y venganzas que tienen un solo elemento común: la presencia policial<sup>79</sup>.

Como indica Panesi, Perlongher no parte de la empiria, en su tesis *O negócio do michê*, sino de una crónica poética escrita por un *michê*, cuyo plus de significación lo obliga al comentario crítico. “Un mundo de ficciones habla sobre el intercambio de ficciones mejor que los protocolos de la encuesta porque allí donde hay ficciones, seguramente hay secreto.”<sup>80</sup> Panesi habilita entonces una lectura de la tesis de Perlongher como comentario narrativo a su obra poética. Nos habilita también a colocar estos artículos críticos de Perlongher como parte de la serie literaria, ya que enlazan elementos teóricos con procedimientos propios de la poesía y la literatura barroca latinoamericana. Quizás el texto más logrado en este sentido sea “Matan a una marica”, en el que Perlongher hace un análisis literario de lo que llama el “estado de los cuerpos”, remitiendo a los crímenes de odio, el miedo, las sospechas y el pánico que veíamos en los enunciados de *La otra mejilla*. La persecución a la homosexualidad, sostiene, escribe un tratado de higiene y de “buenas maneras” sobre los cuerpos<sup>81</sup>. A diferencia de Villordo, Perlongher sitúa la trama de la impunidad que liga a los escuadrones de la muerte y la Triple A con un “clima de terror contagioso” que tensa la muerte en los territorios y relaciones de los márgenes, sin perder de vista el vínculo: “Cuando uno mata, matan todos”, dice un *taxi boy*

<sup>78</sup> Perlongher, N., “Deseo y violencia en el mundo de la noche”, en *Prosa plebeya*, op. cit., p. 41. El texto fue publicado por primera vez en Folha de São Paulo, en la sección “Cidades”, el 14 de agosto de 1987.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 42. Recuérdese al respecto la lectura de la primera novela de Cristian Alarcón en el tercer capítulo.

<sup>80</sup> Panesi, “Marginales en la noche”, op. cit., p. 345.

<sup>81</sup> Perlongher, N., “Matan a una marica”, en *Prosa plebeya*, op. cit., p. 38. El texto fue publicado por primera vez en la revista *Fin de Siglo* en octubre de 1988.



entrevistado por Perlongher sobre una ola de crímenes porteños basados en la orientación sexual<sup>82</sup>.

Los textos de Perlongher trabajan con la materialidad lingüística y cultural de esa trama compuesta de comentarios, frases hechas, leyendas urbanas, relatos, testimonios, pintadas y cantos que aluden o se refieren abiertamente a la homosexualidad:

Al llegar a Buenos Aires hace un par de meses, quedé sorprendido por el estado de las alusiones a la homosexualidad. En un muro de San Telmo una consigna prometía: “El 28 se lo tocamos, el 30 se lo rompemos”. En la madrugada del 10 de diciembre, un grupo de demócratas fervorosos hostigaban a los policías que custodiaban la Casa Rosada al grito de “Quieren pija”. Tomo un taxi y el chofer me comenta: “Seguro que los oficiales de las Malvinas se los pasaron a todos los gurkas”. El fantasma gurka es reflatado por uno de los Chicos de la Guerra en una entrevista a *El Porteño* (set. 83): “Un compañero mío me habló de los gurkas, llevaban una perla en la oreja izquierda o en la derecha, y la ubicación representaba al homosexual pasivo o activo” (Pablo Macharowsky, clase 63). En el mismo reportaje otro conscripto da a entender que los soldados tenían, de antemano, cierto training: “Cuando yo estuve en Córdoba, antes de ir a las Malvinas, y nos daban franco porque no había qué darnos de comer, aparecían los ‘tíos’ o ‘soplanucas’, como les llamaban, a esos tipos que te dan casa y todos los placeres a cambio de una relación sexual. Yo digo que hay que tener mucho estómago pero ante ciertas situaciones te olvidás del estómago” (Marcos García, clase 62).<sup>83</sup>

Para Perlongher, esos enunciados deben ser historizados desde el marco abierto por el fin de la dictadura: “Ahora el horror del genocidio (...) ha develado la pesadilla de secuestros y desapariciones, de lo que no se hablaba antes”<sup>84</sup>. Cuenta cómo fue chupado en el '69, bajo el gobierno de Onganía, mientras hacía sus primeros trabajos de campo. “Esos secuestros, torturas, robos, prisiones, escarnios, bochornos, que los sujetos tenidos por ‘homosexuales’, padecen tradicionalmente en la Argentina –donde agredir putos es un deporte popular– anteceden, y tal vez ayuden a explicar, el genocidio de la dictadura.” Recuerda también las declaraciones del órgano fascista *El Caudillo*, que llamaba en el '74 a “acabar con los homosexuales” y los otros cantos que, sabemos, acompañaban las banderas de nuestro segundo capítulo, aunque recién en

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 36.

<sup>83</sup> Perlongher, N., “El deseo de las locas”, en *Prosa plebeya*, op. cit., p. 29. Se trata de una conferencia que dio Perlongher en el Centro de Estudios y Asistencia Sexual (CEAS) y fue publicada en *El Porteño* en mayo de 1984.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 30.

éste se den las condiciones para poder escucharlos: “Nos somos putos, no somos faloperos...”, “Para un gorila no hay nada mejor / que romperle el culo con todo mi amor”<sup>85</sup>.

Los relatos de la escucha en Perlongher permiten vincular discursos públicos y privados que dan coherencia y verosimilitud a los miedos, sospechas y complicidades que circulan y se difunden en burlas e insultos sobre los géneros y las sexualidades, anécdotas, comentarios, consejos y advertencias sobre la peligrosidad de ciertos sujetos o grupos en los márgenes de la ley. En definitiva, la trama discursiva de la violencia y el desprecio o, como la llama Perlongher, la “moralización a las patadas” que reúne lo estético, lo sexual y lo político en de las narraciones de la legalidad de este capítulo. Además lo hace en el momento histórico que nos permite articular las textualidades políticas sobre la última dictadura con los discursos sobre el delito y los márgenes de la ley que señalan sus antecedentes y continuidades en democracia<sup>86</sup>.

Como vimos en el tercer capítulo, esta articulación produce su máxima visibilidad cuando el margen pasa a ocupar el centro de la escena literaria argentina en los noventa. Podemos recordar en *Plata quemada* al Nene Brignone y el Gaucho Dorda, que se conocieron en el “pabellón de invertidos” de Batán (“Putos, violetas, reinas... Toda la mezcla”)<sup>87</sup>. También a Malito, que no le gustan los “putos” porque, según él, hablan demasiado. U otro de los textos que aparecieron en ese capítulo y que recorta, oponiéndose a la “seriedad” y profesionalismo de Piglia –no tanto el de *Plata quemada* como el de *Respiración artificial*–, los límites de la narrativa escrita por esos años: *Vivir afuera*. Como dijimos, en la novela de Fogwill, el adentro tira hacia fuera de la ley, la moral y el mercado, en pleno menemismo, donde el remate del patrimonio público, los negocios corporativos y el desempleo como estrategias de disciplinamiento del neoconservadurismo, se visten de rebusque, despilfarro, cinismo y ostentación; todas posiciones o tonos enunciativos que reaparecen en la literatura de esos años<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>86</sup> Cfr. también en este sentido Modarelli, A. y Rapisardi, F., *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

<sup>87</sup> Piglia, R., *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 1998, p. 75.

<sup>88</sup> Giorgi (*Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pp. 175-176) sostiene que el texto de Fogwill trabaja “la reversión entre derecho y violencia, entre ley y anomia en el momento histórico en que el Estado y su orden simbólico se muestran vaciados, des-autorizados, sin ‘fuerza de ley’, y atravesados por una corrupción tan cotidiana como funcional”. Proponemos una concepción diferente de la relación entre

A diferencia de *Plata quemada* o, en este capítulo, *La otra mejilla*, en *Vivir afuera* leemos no sólo una voz sino una proliferación de voces que rastrean de las jergas, registros y tonos que definen las maneras de hablar y decir de una época. Podemos distinguir en esta heterogeneidad un umbral de posibilidad que, al hacer visible el marco como material de la cultura, permite oír el estigma como risa para reescribir el *se dice de mí* como política de la narración legal sobre los géneros y las sexualidades, junto con la raza, la religión, la edad, la clase y la condición social. Ante esas nuevas condiciones, las voces de la novela habilitan la constitución de una subjetividad que sólo es posible porque se escribe. Es el momento en que la oralidad del relato se muestra como escritura, en los papeles mecanografiados donde leyendo se oye el testimonio de un paciente terminal (con VIH-Sida, gordo, gay, judío y de izquierda), un caso “de libro”, que parece “la autobiografía de un loco”:

Yo soy el judío errante. Soy el que siempre se equivoca. He cometido el peor de los pecados: yo fui feliz justo allí donde a los de mi raza les exigieron padecer: mismo aquí: en el ojete. Y en la miseria de esta pieza: la pieza cruel que te ofrecí. Barrio de tango: zona de costureras y pensiones. Campo de trigo de los cuervos del alma: los usureros, los rentistas. El Tío Ezra tenía razón. Tenía media docena de razones para perder la razón y eligió la única que podía perderlo: el encuentro con esta Europa desencajada que sólo se puede vislumbrar desde aquí, desde Almagro, barrio de tango, y en uno que otro sucucho de Praga donde dos trollos escribieron *El Castillo* y *América*. Kafka era trollo... ¡Y sus amigos! Hay que ser trollo intensamente para poder advertirlo...<sup>89</sup>

En esos papeles aparece parte de la tradición de la literatura argentina del siglo veinte: Evaristo Carriego, Borges, Lamborghini. Y la otra tradición, la de la literatura extranjera: James Joyce, Franz Kafka, aunque también *al margen*, según la lectura borgeana de “El escritor argentino y la tradición”<sup>90</sup>. Hasta aparecen los “chongos” de *La otra mejilla* (el mozo tucumano), los “Cadáveres” de Perlongher, la sensiblería de Molina, la pensión de *El juguete rabioso*, la conjura de Copi en *La Internacional Argentina*, los agentes de inteligencia y el

---

materiales literarios y condiciones de producción. Según hemos tratado de plantear desde los materiales del corpus, los noventa no fueron una época de “vaciamiento” tanto como de reasignación de las tareas del aparato estatal como producción de sentido común y estrategia de disciplinamiento de la pobreza y la protesta social, en una articulación compleja con la aplicación de las políticas neoliberales. Por eso no acompañamos las concepciones que describen los territorios de la novela como “zonas de excepción”, ya que, como vimos, el delito y los márgenes de la ley muestran la otra cara de lo mismo, el “afuera” constitutivo de la legalidad, su interior ilegal, donde la presencia de los agentes del orden es parte de la escena de la fuerza de la ley sobre los cuerpos y los espacios.

<sup>89</sup> Fogwill, *Vivir afuera*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 202.

<sup>90</sup> Borges, J. L., “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión, Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 1996, pp. 267-274.

“complot internacional para terminar con la homosexualidad en el mundo” de *Los topos*<sup>91</sup>. Su “autor” toma los materiales que le ofrece la literatura, estiliza la escena de victimización y, (des)oyendo el *qué dirán*, a puntos de morir, devuelve el favor como mueca. Una posibilidad más de contestar, desde la trama, las interpelaciones del orden.

### Las pruebas de amor entre chicas

Mencionamos antes *La prueba*. *La nouvelle* de Aira, fechada en mayo de 1989, representa “el fin de la inocencia”, partiendo de un enunciado “fuera de lugar”, escandaloso, que produce una serie de transformaciones, alterando el orden hasta el punto de lo inverosímil. O mejor, extendiendo los límites de la verosimilitud y la realidad del relato hacia lo imprevisto. La narración empieza con la frase: “¿Querés c...?”<sup>92</sup>. Se lo dicen dos muchachas punk, que se hacen llamar Mao y Lenin, a Marcia, una chica de dieciséis años que pasaba caminando por la calle. “Que dos chicas, dos mujeres, la hubieran querido levantar, en voz alta, con obscenidades, dos punks que confirmaban su autoexpulsión violenta de los buenos modales... Era tan inesperado, tan novedoso... Todo podía suceder, realmente...”<sup>93</sup> El relato está narrado desde el punto de vista de Marcia (aunque no se le dé la voz más que en los diálogos); y cuenta la posibilidad de transformar la percepción del mundo a través de la palabra como “revolución”.

El texto opera sobre la idea de un imprevisto que, sin embargo, parece confirmar las previsiones del sentido común sobre los/as diferentes en las narraciones de la legalidad. Distinto al resto de los/as protagonistas de este capítulo, Mao y Lenin no dicen nada de sí mismas y niegan todo el tiempo las identidades que se les quiere asignar<sup>94</sup>. Pero actúan lo que otros dicen de ellas, llevando el procedimiento al extremo (el “extremismo”), como si fueran un producto literal de esos discursos. “Ellas eran violencia”, dice el relato<sup>95</sup>. Cuando entran al Pumper Nic,

<sup>91</sup> Véanse los fragmentos completos del manuscrito en *Vivir afuera*, op. cit., pp. 198-214.

<sup>92</sup> La reticencia de la primera línea desaparece algunas páginas adelante.

<sup>93</sup> Aira, C., *La prueba*, Buenos Aires, Grupo Editorial Latinoamericano, 1992, p. 16.

<sup>94</sup> Niegan ser lesbianas, niegan ser punk. “No queremos nada” dicen en el medio de una discusión (ibíd., pp. 21, 35 y 43).

<sup>95</sup> Ibíd., p. 27.

todas las miradas se dirigen a las punk. “Desafiantes, llevándose el mundo por delante, peligrosas (o así les gustaría creerse, a ellas). ¿Qué pensaría ese público ultranormal hecho de jóvenes, mayores, niños que comían hamburguesas y tomaban gaseosas? ¿Se sentirían invadidos, amenazados?”<sup>96</sup> La respuesta está en el final, cuando lo novelesco se hace “real”, en el supermercado Disco, donde Mao y Lenin pretenden dar una prueba de amor que contiene todo el “peso de la realidad” acumulada desde la primera página<sup>97</sup>. Se presentan como “El Comando del Amor”, roban, incendian el supermercado, golpean y matan a empleados y consumidores.

Ludmer afirma que esta breve novela de Aira abre el espacio de representación de “el delito” femenino en la literatura argentina actual. *La prueba* de Aira en “Mujeres que matan” cierra el espacio doméstico en *El cuerpo del delito*, que pasa a ser público en el supermercado – donde justamente se cruzan esos dos espacios: el doméstico y el público<sup>98</sup>. “[E]s un texto sobre la revolución femenina y sobre la revolución del espectáculo y de la imagen, y también sobre la violencia del consumo y la modernización de los años noventa en Argentina.”<sup>99</sup> Podríamos agregar que Mao y Lenin atacan de raíz la violencia económica y política de los años noventa, en el momento que preanuncia lo que vendrá: la profundización de las políticas neoliberales dictadas desde Washington. Pero a pesar de sus nombres, no lo hacen con los tonos revolucionarios de otras épocas, sino según las modalidades *al uso* en la literatura de la década que comienza. Como vimos en otros capítulos, donde hablamos también de Aira, el análisis del cambio y las transformaciones que produce la ficción, por lo menos para gran parte de la literatura de los noventa, deja de pasar por la transgresión de fronteras políticas o morales, y se reubica como parte de una especie de “juego” sobre el lenguaje y la narración.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>97</sup> Véase *ibíd.*, p. 65, en adelante. Amicola (*Camp y postvanguardia*, op cit., p. 86) afirma que esta construcción, que implica “el modelo de expansión de lo molecular” del relato, es influjo de Copi, según el modelo de las conjuras, que empiezan como sectas y se expanden desde lo oculto a lo inmensamente público, como una especie de “venganza de lo reprimido”. Está pensando en novelas como *El baile de las locas* (Barcelona, Anagrama, 1978), *La ciudad de las ratas* (Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 1979) y *La Internacional Argentina* (Barcelona, Anagrama, 1989). Todas aparecieron antes en francés.

<sup>98</sup> Ludmer, J., *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p. 394.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 368.

Quince años después, en *El niño pez* de Lucía Puenzo, las pruebas de amor toman otra dimensión. Además, ya no se trata simplemente de lo que “la gente” piensa y las chicas están dispuestas a hacer, sino de cómo la escucha de lo que se dice y cuenta define el modo en que se lee la trama reversible de la inocencia y la culpabilidad, afectando las nociones de “justicia” y “verdad” en las narraciones legales<sup>100</sup>. El libro (hecho película) de Puenzo bordea los límites históricos y genéricos<sup>101</sup> de nuestro corpus para señalar lecturas posibles de un relato que junta las vidas (y muertes) de una chica *bien* de San Isidro (que asesina a su padre) y la “mucama” (que mató a su hijo). En nuestro corpus, los conflictos se agudizan en el momento en que entran en juego no sólo los elementos que señalan el delito en las (sub)culturas juveniles cuando se cruzan con otras formas de los géneros y las sexualidades –como sucede en el texto de Aira–, sino también los modos de narrar la clase, la etnia, la nacionalidad y la condición social ante la ley.

El perro Serafin –que es el que asume la primera persona narrativa en la novela–, cuenta la historia de amor entre su dueña, Lala, una joven encerrada en un mundo de fantasías –de película, como se dice–, y la Guayi, la empleada doméstica de su familia. En secreto, empiezan a ahorrar dinero, vendiendo los cuadros que roban de la casa, para escapar a Paraguay. Justo la noche antes de partir a Ypacaraí, Lala descubre que su padre, Brönte, abusa de la Guayi, y lo envenena. Una vez en Paraguay, se entera de que la Guayi fue apresada por el homicidio antes de poder partir. En el juicio, la Guayi dice que Lala no tuvo nada que ver y, con su silencio, se autoincrimina. En una de las cartas que manda la Guayi a su abuelo, desde el instituto de menores, explica: “Hice las cosas mal y me guardaron. Ahora estoy más tranquila. Voy a pagar por lo que hice. No por lo que ellos creen que hice.”<sup>102</sup> Pero más allá del renunciamento –que confunde y vincula dos crímenes simétricos y en espejo, aunque en tiempos, circunstancias y

<sup>100</sup> Recuérdense las discusiones del tercer capítulo.

<sup>101</sup> El libro se publica en 2008, la película sale un año después. En ambas, se pueden establecer diferencias genéricas de distinto tipo: lo literario y lo cinematográfico, lo fantástico y lo realista, la historia y la leyenda, lo masculino y lo femenino, lo humano y lo animal.

<sup>102</sup> Puenzo, L., *El niño pez*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, p. 56.

con actores diferentes<sup>103</sup>, prima en la narración legal la construcción de la sospecha que hace verosímil la acusación y confirma el relato de la justicia en la sentencia. Los comentarios en el entorno de la familia de Lala, repiten y ligan la letra de la ley con el prejuicio, asegurando su reproducción: “Con todo lo que ustedes le habían dado... hija de puta mal agradecida... Aunque sea se está pudriendo en la cárcel.”, le dice un ex compañero de escuela<sup>104</sup>. La Chapulina, la empleada doméstica de unos vecinos, le cuenta también que sus patrones festejaron cuando se enteraron de que habían declarado culpable a la Guayi: “por una vez se había hecho justicia en este país”, dice que dijeron<sup>105</sup>. A su vez, cuando Lala va a visitarla al instituto en La Plata, la Guayi le dice: “¿Te crees que alguien te va a creer que sos capaz de matar a alguien?”<sup>106</sup>

Desde ya, lo que se cree siempre depende de quién lo dice. Pero, como explicamos antes, se pone en juego acá menos el *quién* que el *dónde*, el lugar de enunciación. La presunción de inocencia o la sospecha previa también se aplican en sentido contrario. “Está bien que yo esté acá. Es mi lugar”, remata la Guayi. Lala tiene una predisposición a lo fantástico y piensa en los finales felices. La Guayi habla de la “vida real”<sup>107</sup>. Más adelante, cuando Lala va a confesar el crimen a la comisaría, no logra ser escuchada. “¿Cómo podía ser tan difícil probar que uno es culpable?”<sup>108</sup> La pregunta de Lala supone otra que es su reverso exacto y marca el destino de la Guayi: ¿cómo podía ser tan fácil probar que una es culpable?

Las posiciones en el relato se distribuyen entre el adentro y afuera: de la casa (el ámbito doméstico), la cárcel, la ley, el país. El texto habla de la dureza, la “flexión” o contaminación de esos límites y fronteras, según el lugar de dónde se los mire. Lala se entera, por el entrenador de

---

<sup>103</sup> Nos referimos, claro, al filicidio de la Guayi y el parricidio de Lala, pero no podemos dejar de recordar el texto de la tradición de las “mujeres que matan” en la literatura argentina, que se trama y confunde en el relato de Puenzo, aunque en sentido inverso. Me refiero a “Emma Zunz” (uno de los cuentos de Borges que fue llevado también al cine), donde lo que está en juego es la venganza de la muerte del padre y la construcción narrativa tiene como fin demostrar la inocencia de la “culpable”, la hija.

<sup>104</sup> *El niño pez*, op. cit., p. 61.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>107</sup> “Esta es la vida real”, le dice la Guayi a Lala en el instituto. En otra parte, comenta Serafin: “vivía un mundo inventado, Lala, de película de acción, noticieros editados, batallas, príncipes y dragones.” Y cuando está terminando el relato, es la que propone el “final feliz” (*ibid.*, pp. 97, 156 y 168).

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 134.

perros amigo de la Guayí, que cada tanto la sacan de la cárcel, junto a otras internas, para prostituirlas en la casa de un abogado menemista en City Bell. “Entran y salen”, le dice<sup>109</sup>.

La pelirroja [una de las guardiacárceles] estaba en el living tomándose una copa de cognac frente a la chimenea. Sin el uniforme de guardia, vestida de noche y con el pelo suelto podría haber sido difícil reconocerla. (...) Hacía años que hacía lo mismo. A La Plata la mandaron después de un incidente confuso en Ezeiza. Confuso para el afuera, porque adentro todo el mundo sabía que fue ella la que mató a una presa a los golpes cuando se enteró que andaba con otra. El Instituto fue un retiro, unas vacaciones merecidas. El negocio se lo propuso ella a los guardias del turno noche. Era chiquito, poco pretencioso. Con cinco chicas alcanzaba para hacerse una moneda. (...) Consiguieron tres amigos de La Fuerza para llevarlas y traerlas y cuidar que nadie se pasara de la raya. Al único guardia que no quiso entrar lo cambiaron de turno. Era un tipo honesto, pero necesitaba el laburo. Se olvidó de la propuesta y no hizo más preguntas. Todos tenían alguna transa ahí adentro y nadie se metía con el negocio de otro.<sup>110</sup>

*El niño pez* contesta los enunciados habituales sobre el delito y los márgenes de la ley<sup>111</sup>, las cosas que se dicen, se cuentan y tienen que escucharse, con secuencias narrativas que focalizan voces y testimonios en primera persona. Pero no lo hace a través de un relato de denuncia sino de una narración que deshace esa trama simplemente contando las cosas de las que no se habla. Es decir, repite y da vuelta el mecanismo narrativo de la ley que, como sabemos, abstrae, al aplicarse, la trama colectiva, aunque siempre las acusaciones se atribuyan individualmente.

### Hacer el cuento

Estas pruebas de amor entre chicas, con las novelas de Aira y Puenzo, muestran el principio y el final de la década del noventa: cómo empezó y lo que quedó. Después de diez años de menemismo, el trayecto recorrido nos permite volver al comienzo del capítulo, con el texto de Bruzzone, dándole espesor histórico y narrativo a la fórmula *se dice de mí* en la literatura contemporánea. Pero antes, una novela más, publicada también en 2008 –como los textos de Bruzzone y Puenzo–, que produce un leve desplazamiento y, por contraste, permite complejizar el análisis de las políticas narrativas de la legalidad en el quinto y último conjunto de textos

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 144.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, pp. 150-151.

<sup>111</sup> Entre otras, nos referimos, a frases del tipo: “las mucamas paraguayas son todas ladronas”, “los delincuentes entran por una puerta y salen por la otra”.



seleccionados para el corpus. Se trata del libro cuyo título suma uno al título y año de publicación del otro texto de Bruzzone: 77 de Guillermo Saccomanno.

77 construye una escena testimonial donde un profesor de literatura de ochenta años (gay, de clase media y “cabecita negra”, como él dice de sí, según dicen de él) cuenta desde el presente sus recuerdos de lo vivido en 1977. Nos devuelve así al primer capítulo desde el final del último. “Tuvieron que pasar más de treinta años para que me animara a contar. Cabos sueltos quedan, sí. Intento cerrarlos. Y también, como otras veces, infructuosamente, no hacer literatura. Procuero referir los hechos, consignarlos.”<sup>112</sup> Gómez quiere dar testimonio. Lejos de la idea de una voz “propia”, la narración se ve interrumpida por citas textuales de documentos, diarios de la época, comunicados del gobierno de facto y declaraciones de organizaciones políticas que son el material de lo que se cuenta. Para narrar su historia<sup>113</sup>, el narrador apela a estos materiales y a otros que cita de manera directa o incluye sin comillas en las voces que refiere como parte de su testimonio.

Casi no había atentados. Con pocos pesos salía a la calle y caminaba sin rumbo, perdiéndome. Yiraba por Santa Fe en busca de un consuelo rápido. Un guascazo y chau. Si no tenía suerte, siempre estaban las teteras en las terminales. Una importante estaba en la estación 3 de febrero, cerca del hipódromo. La edad, el traje gris oscuro, los anteojos, algunas canas, los bigotes negros, confiaba, me volvían respetable. En más de una oportunidad me frenó una barrera de la policía o del ejército. No había noche que un Falcon verde no se me pegara, marcándome. Los tipos me estudiaban y como no les rehuía la mirada seguían de largo. Me había acostumbrado a cruzarme con patrulleros, celulares, carriers, tanquetas. Un apagón en la zona indicaba un operativo. A veces sobrevolaba un helicóptero. Otras veces, al cruzar una calle veía, a media cuadra, un despliegue de uniformes. De un edificio, de una casa, arrancaban una familia y la subían a culatazos a un camión. La ciudad permanecía sorda a las sirenas, las órdenes, los gritos y el llanto de los chicos. (...)

A pesar del terror, por las noches yo le daba y le daba a mis caminatas de poseído. (...) Me parecía difícil, como digo, que a un ciudadano de apariencia respetable, lo cargaran en un Falcon verde. Más probable era que una barra de atorrantes me arrastrara a un potrero, a una obra, como me pasó una madrugada por el Dock Sur.<sup>114</sup>

Los recorridos nocturnos, justifican su carácter de testigo. Como dice en el comienzo, su posición era una posición privilegiada: “la de un turista en un campo de concentración”<sup>115</sup>.

<sup>112</sup> Saccomanno, G., 77, Buenos Aires, Planeta, p. 270.

<sup>113</sup> Una historia que parece sacada de *La otra mejilla*.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 15.

Las voces y palabras ajenas que incluye en su testimonio se presentan como enunciados sobreentendidos, sin comillas ni autor: “Para muchos, la mayoría quizá, no pasaba nada. Si un operativo estremecía la noche, con explosiones, tiros, alaridos y llantos de bebé, el vecindario se tranquilizaba pensando que por algo habría sido.”<sup>116</sup> Esta especie de “discurso indirecto libre”, dentro de un testimonio que vuelve a contar la violencia y el terror en los recuerdos de lo vivido en el pasado dictatorial, afecta tanto las escenas públicas como las privadas. Mientras trabaja en la traducción de *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde, Gómez le da clases de inglés al hijo de Ramón, el portero que le advierte sobre el peligro de uno de sus vecinos: “Los subversivos se disfrazan de nosotros, profesor. Lo dicen por la tele (...) Igual no es asunto mío. No me gusta meterme en la vida de nadie. Cada uno a lo suyo (...) Pero qué pasa si llega a tener explosivos (...). Volamos todos.”<sup>117</sup> La escena de terror contamina el ámbito privado, marcando el destino de los personajes. Ramón termina denunciando al vecino ante un conocido del ejército. Tiempo después, mata a golpes a su hijo cuando lo sorprende vestido con la ropa de la madre<sup>118</sup>.

Podemos tener en cuenta también otros episodios que contribuyen al análisis que estamos haciendo en este capítulo sobre las narraciones de la legalidad: secuestran en el medio de la clase sobre *Facundo* a uno de sus estudiantes. “Echagüe se la buscó”, le dice otro estudiante, “andaba en la joda”<sup>119</sup>. Sale a hacer indagaciones sobre el chico y se encuentra en la ronda de las Madres de Plaza de Mayo con el hijo de una vieja amiga, Delia, que había sido asesinada, junto con su pareja lesbiana y embarazada en los bombardeos del '55<sup>120</sup>. En uno de los aviones iba su marido (el padre del joven), piloto de la Marina, que, más adelante, lo delata. En el medio, se enamora de un policía, al que le pide información y lentamente se ve llevado de espectador a protagonista de los hechos. Termina “guardando” en su casa a Mara, la novia embarazada de Martín, una militante montonera que además mantiene una relación con otra compañera, la

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>120</sup> En este relato hay una remisión explícita además a otra novela de Saccomanno, *La lengua del malón*, Buenos Aires, Planeta, 2003.

Colo. En sus cartas de amor, los coqueteos se mezclan con las consignas políticas y secretos de la juventud militante de los setenta<sup>121</sup>. La duplicación de los relatos reconstruye los rastros de la historia y los discursos políticos en la literatura escrita en el período más amplio que abarca la tesis.

La novela de Saccomanno arma una escena de interlocución con voces reconocibles: el portero facho, los/as vecinos/as chismosos, el cana chongo, los/as maestros/as de escuela, el escritor de barrio, la militante lesbiana, el joven montonero, el padre militar que lo “vende”. Ninguna de estas voces, sin embargo, admite una identificación clara, en la medida en que constituyen simplemente el coro de voces del prejuicio o la “buena conciencia” que se puede escuchar *en cualquier lado*. Además de las frases citadas, pueden leerse en la novela muchos otros enunciados del tipo: “Se la buscó”, “En algo andaba”, “Mejor no te metas”, “No es asunto mío”, “Todos somos sospechosos”.

La intención declarada del narrador es tapar los huecos, atar los cabos sueltos de un relato personal y político al mismo tiempo. Y lo hace desde el lugar del que sabe todo lo que pasó y vino después. Cuando Gómez cuenta los recuerdos de su vida en 77, sus vivencias aparecen filtradas por las voces y palabras ajenas que incorpora, de manera más o menos conflictiva, como propias. Los discursos de la respetabilidad aparecen inscriptos en la voz narrativa, junto a las consignas políticas, las formas de la acusación y el consentimiento. De esta manera, la simulación, la indiferencia, la complicidad y la sospecha pueden leerse en tanto consignas en el lenguaje que el discurso referido reúne y hace sonar como componentes de la escena de enunciación colectiva de la memoria. El testimonio en la novela se aferra a estas condiciones como posibilidad de lo que se recuerda porque se dijo o se contó. Al final, se acumulan, sin solución de continuidad, los hechos relevantes que conectan la narración del pasado con el presente: el Juicio a las Juntas, las leyes de Punto final y Obediencia debida, los escraches de

---

<sup>121</sup> “Si Evita viviera sería tortillera”, “Guardá el secreto. Puta, vaya y pase (...) Pero torta...”, “La homosexualidad es una enfermedad burguesa”, “... si lo hubieras visto en la reunión de la orga despotricar contra los putos. Dice que hay que fusilar a los putos. No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de Far y Montoneros” (ibíd., pp. 179-186).

HIJOS, el corralito de 2001, el atentado a la AMIA y las conexiones del aparato represivo de la democracia con la dictadura<sup>122</sup>.

En esta instancia se puede señalar el contraste con *Los topos*. Al poner en evidencia el procedimiento, la novela de Bruzzone, escuchando el relato desde *todos sus costados*, hace estallar la escena enunciativa que Saccomanno parece condensar en el anonimato de las frases hechas y los estereotipos. Como dijimos, el interrogante de *Los topos* no es tanto sobre la representación de los hechos narrados como sobre la escucha de lo que se dice y cuenta, lo cual cambia por completo la constitución de la voz narrativa. Además, coloca en el medio los problemas de la identidad y la memoria, en los términos en que se discuten en la literatura desde comienzos de los ochenta. Pensemos en *Respiración artificial* o *Nadie nada nunca*, pero también en los cambios enunciativos respecto de los modos de narrar el pasado reciente en textos como *Villa de Gusmán*. Al volver sobre esa trama desde el relato de la escucha, Bruzzone produce un desplazamiento no sólo respecto de los discursos políticos sino también de la historia crítica de la literatura que los usa o reelabora.

Podemos volver entonces al cautiverio en la casa del Alemán, donde dejamos *Los topos*, al comienzo del capítulo. La travesti narradora encuentra lo que podríamos llamar un “archivo del horror”, en el trailer: recortes de diarios, papeles y fotos de personas asesinadas; la mayoría, travestis. El efecto de este descubrimiento no tiene tanto que ver con la confirmación de los dichos del Alemán (que a esta altura, ya fueron ratificados por sus actos), como con el lugar que ocupa esas fotos y textos en la historia:

Para él era fácil convertirme en una de sus fotos. Por otra parte, ¿de cuándo eran?, ¿desde cuándo este tipo se dedicaba a torturar y matar travestis? Titular: “Torturador prófugo de la dictadura secuestraba y asesinaba travestis en Bariloche”. Eso podía ser. No tardé en volver a mis ideas del complot antihomosexual a nivel mundial. Esta vez las travestis no éramos las victimarias sino las primeras víctimas de una red comandada por enanos. La organización era muy grande y se hacía fuerte entre los aficionados a las variantes más brutales y prohibidas del sexo. Si me ponía a investigar estaba seguro de poder llevar adelante un informe sobre enanos, tildarlos de raza macabra, odiosos seres que rencorosos por el desprecio social del que eran víctimas, se esforzaban por conformar la minoría más potente sobre la faz de la tierra. Y de ahí a la formación de un Imperio capaz de enseñorearse sobre toda la humanidad quedaba sólo un paso.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Véase *ibíd.*, pp. 263-268.

<sup>123</sup> Bruzzone, *Los topos*, op. cit., p. 173.

Este fragmento se arma cruzando los argumentos de informes o documentos históricos con los materiales de la literatura. En este caso, la sentencia del Juicio a las Juntas y el prólogo de Ernesto Sábato al *Nunca más*, junto con el otro informe del mismo autor: el “Informe sobre ciego” de *Sobre héroes y tumbas*<sup>124</sup>. Bruzzone condensa y desplaza los elementos que componen esa trama compleja, dejando leer los conflictos que se intenta “pacificar” como un problema narrativo. La confusión de los lugares de las víctimas y los victimarios, que invierte la carga de la culpa para archivar la memoria, y la baja talla reemplaza a la ceguera, haciendo visible el vínculo entre estas textualidades y las dos partes en que se divide la novela<sup>125</sup>. Cabe destacar, en este sentido, el contraste entre la cita “temática” que hace en su novela Saccomanno del encuentro de Sábato, Borges, el cura Castellani y el presidente de la SADE con Videla<sup>126</sup>, y la incorporación del conflicto en los modos de narrar el pasado como parte de la trama institucional en la que *Los topos* se incluye. Acá, la literatura entra en la escena de juicio para mostrar la relación de la narrativa con la letra escrita por la ley.

Cuando todos los relatos escuchados en la novela empiezan a confluír, mostrando, en espejo, sus coincidencias, antes del final, ya se puede vislumbrar la escena de conciliación que escribe el padre en su ley<sup>127</sup>. Su autoridad se concentra en la potestad de tomar la palabra y *hacer el cuento* que cierra la historia:

Bueno, yo te voy a contar una cosa, linda, dijo. (...) [L]os que se la llevaron [a Maira] son... son los malos, ¿entendés?, sí, los malos, y los enanos y yo, como vos chiquita, mi preciosa, somos los que buscamos amor, ¿eso lo entendés? Buscamos amor, pensé. Ellos no buscan nada, reina, escarban, son orugas, no buscan nada, escarban, ¿entendés?, ¡escarban! Casi se pone a llorar. (...) [N]os los vamos a cargar a esos putos, ya vas a ver, esperame acá que los vamos a hacer paté y quién te dice que nos traigamos a Maira de vuelta, viva. Maira, sí, dije. ¿Te imaginás?, dijo, yo no soy celoso, espero que vos tampoco, yo a esa piba la conozco, podemos armar un lindo grupo, ¿no? Nos abrazamos, el tipo lloraba.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> Vale recordar que el “Informe sobre ciegos” fue llevado al cine en el año 1979, con el título “El poder de las tinieblas” y la dirección de su hijo, Mario Sábato, gracias a un préstamo otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía, por entonces bajo el mando del Comodoro Carlos Exequiel Bellio.

<sup>125</sup> Los “enanos” son justamente uno de esos elementos que ligan la primera y la segunda parte. En el contexto en que aparecen, además, sin duda refieren a la expresión coloquial: “El enano fascista”.

<sup>126</sup> Cfr. 77, op. cit., p. 71

<sup>127</sup> “... el Alemán era como un padre, alguien que hasta ahora era puro amor, pura bondad, belleza absoluta, y sólo había que darle tiempo para que mostrara toda la fuerza de su autoridad.” (*Los topos*, op. cit., p. 155.)

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 179-180.

A pesar de las contradicciones internas del discurso, el pacto se sella con la debida obediencia: “Bueno, dije, está bien, como vos digas, no hace falta que me convenzas, voy a hacer todo lo que me digas”. Termina en los “pensamientos guía” y la utopía (“nuevo mundo, hombre nuevo”) que descansa en la quietud del final. Sin embargo, el trayecto, vuelto a recorrer desde el principio en la narración, es lo que muestra las *in-quietudes* de ese armado como construcción del relato a partir de las voces escuchadas por todos lados. De esta manera, se abre a las diversas posibilidades de reconstrucción de lo que se narra como escucha en la literatura actual.

Como en el resto de los textos del capítulo, la legalidad atraviesa las escenas públicas y privadas en *Los topos*, superponiendo los relatos a través del discurso referido en primera persona por los sujetos de la ley. Colocamos esta novela al principio y al final, porque es el texto que *da vuelta* (y da la vuelta a) las narraciones legales en la literatura del período que estudia la tesis, dejándonos ver todos sus costados. Cuenta de otra manera la relación entre literatura e historia. Saca de lugar la letra escrita con sangre que pretende archivar la memoria. No respeta las barreras de lo decible que construye el “horror” como cierre del relato y da cuenta de las infinitas posibilidades de reconfiguración narrativa de las tramas institucionales e históricas en la literatura. Vuelve a recorrer también el delito y los márgenes de la ley en los territorios de la literatura, con nuevas casas, masacres y manifestaciones, que hacen resonar otras zonas del corpus. Puesta en serie, la novela de Bruzzone permite leer todas estas constelaciones crítica, del derecho y al revés.

### **Ante la ley**

Los relatos de la escucha de los sujetos de la ley permiten (des)componer escenas y *dar vuelta* tramas, reformulando posiciones, cambiando ubicaciones y reorientando situaciones dentro del proceso de citación o repetición de la ley. En el conjunto de textos seleccionados, leímos la injuria, el insulto, la burla, la mentira, el rumor, el secreto, los engaños, chismes, advertencias y consejos como actos verbales que acompañan ese proceso en las narraciones de la legalidad, confirmando o trastocando las normas, reglas y convenciones que constituyen el

canon o la doctrina que rige la tradición nacional en “el idioma de los argentinos”<sup>129</sup>. Nociones como la de “respetabilidad”, “decoro”, “decencia” y “buen gusto” se presentan en este capítulo como producto de las gramáticas o retóricas de los textos del orden legal y la moral de la ley, que legitiman la autoridad de la palabra y codifican los parámetros del rechazo, el desprecio, el repudio o la peligrosidad, cada vez que una “identidad” se siente amenazada por las diferencias. Las posturas, gestos, dichos y acciones de los protagonistas de este capítulo mostraron el reverso de la trama, al organizar el testimonio, la confesión, la memoria, la autobiografía y el relato de vida a través de, y al mismo tiempo contra, todas esas voces y palabras referidas según la fórmula *se dice de mí*.

Como indicamos en capítulos anteriores, esta reversión no se constituye simplemente como negación u oposición; tampoco es una forma de develar aquello que se oculta tras bambalinas. En todo caso, volviendo a recorrer la trama en otro sentido, muestra sus premisas y “evidencias” como resultados de un proceso, rearmando el relato de la ley con su propia letra. De esta manera, como vimos a lo largo de este capítulo, los relatos de la escucha pueden hacer saltar la continuidad de la historia (de todas las historias: la literaria, la política, la familiar, la nacional), produciendo nuevas versiones o reversiones, en el punto justo donde el relato de lo más “íntimo” o personal se vuelve político.

Al comienzo y al final del capítulo leemos *Los topos*, que vuelve a narrar muchas de las escenas y situaciones del corpus, aunque esta vez prestamos atención al modo en que esas escenas y situaciones son contadas, en primera persona, a partir de las voces, palabras e imágenes que el/la narrador/a y protagonista del relato escucha, ve y lee. La novela de Bruzzone *da vuelta* (y da la vuelta a) las narraciones legales en la literatura, dejándonos *oír* sus ecos o resonancia desde todos sus costados. Permite recorrer así las formas enunciativas que constituyen los dilemas morales y los conflictos éticos y políticos de la literatura de las últimas tres décadas. Al volver sobre esos problemas y discusiones desde el relato de la escucha, según la fórmula propuesta (*se dice de mí*), *Los topos* incorpora los modos de narrar la historia a la

---

<sup>129</sup> En la primera parte nos detuvimos brevemente en el ensayo de Borges con ese título, y su correlato en el aguafuerte homónimo de Arlt.

trama institucional de la literatura, como un problema retórico de la teoría y los juicios de la crítica.

Para especificar la modalidad enunciativa que presentamos en *Los topos*, tuvimos que remitirnos a su primera formulación en la literatura argentina del siglo veinte, en el encuentro de Silvio Astier con el “raro” de *El juguete rabioso*. Del otro lado de la tradición, con el cambio de género de “La intrusa” (cuando es llevada al cine), citamos la declaración en la que Borges pretende clausurar las discusiones de este capítulo, en la misma época en que se censuran y prohíben las obras de los autores que lo sucederán en el canon: Puig, Lamborghini y Copi. Justamente, estos nombres de autor conformarán, como vimos, una nueva tradición de la literatura argentina “postborgeana”, según las lecturas críticas que se empiezan a imponer desde mediados de los ochenta.

*El beso de la mujer araña* articula nuevamente el *se dice de mí*, desplegando de manera narrativa los discursos sobre las diferencias sexuales y políticas. En la novela de Puig pudimos indagar distintas formas de concluir al espacio que cita estos discursos en función de un conflicto que se resuelve narrativamente y no en las voces del texto. Se repite y extiende la escena arltiana, aunque esta vez partida en dos, con la ley más claramente en el medio. Los dichos y acciones de Molina niegan cuando parecen confirmar las previsiones que, como pautas morales, se difunden en el lenguaje político de la sexualidad (“darse vuelta”). De esta manera, interfieren o *meten ruido* en los sistemas que regulan la verdad, la mentira o la falsedad, al repetir en primera persona las ficciones legales como fábulas, simulando su ubicación, orientación e identidad. Otra versión de esta escena “íntima” y pública al mismo tiempo, que permiten leer en nuestro corpus las distintas formas de revertir la trama legal, encontramos en *El Cloaca Iván (Novela intimista)*. En esta “novela” corta (o cortada), pudimos indicar la tonalidad de la voz del sujeto de la ley cuya identidad aparece constituida por los discursos que sustentan el pánico moral y sexual en el lenguaje, cuando habla, *sin cuentos* ni tapujos, desde el núcleo mismo de la escena discursiva que lo reclama. El *mal gusto* aparece como transgresión de las reglas y normas del decoro y las referencias sexuales elusivas, propias de la tradición de la elite literaria sobre la que escribe Lamborghini. Si, como dijimos, Puig exhibe en las voces de sus



personajes las distintas posiciones que están en juego en esas escenas legales, negando la posibilidad de una “lengua ley” que se haga cargo de la narración, en el texto de Lamborghini no sólo el relato aparece partido, separando los fragmentos que lo componen, sino que siempre se escucha una sola voz, que dice todo lo que *no se puede* o está “mal” decir. Asimismo, vimos que en los relatos de Copi las ficciones legales alcanzan su dimensión fabulosa. Con “Las viejas travestís” pudimos ver cómo se desplaza la escena de la miseria y la humillación, a partir de la puesta en escena y actuación (la *performance*) de una leyenda fabricada que abre un mundo de fantasías. Ese mundo fantástico es el mundo en el que escribe Copi, sin perder de vista los hilos que atan su autobiografía con la historia política del país durante la segunda mitad del siglo veinte. Los nombres, motivos y argumentos que habitan este mundo son algunos de los que más resuenan –junto a los de Puig y Lamborghini–, en la literatura argentina actual; privilegio que comparten, como vimos en capítulos anteriores, con los textos de otros autores, menos leídos, como Medina y Asís.

Para abordar los problemas que plantea este capítulo, recuperamos de los bordes del canon *La otra mejilla*, donde se oye el coro de voces anónimas, sin nombre ni identificación, que reúne las premisas y evidencias que resultan determinantes para las escenas de violencia (verbal o física), que llevan a la muerte, en los relatos seleccionados para conformar el quinto conjunto de textos del corpus. En la novela de Villordo analizamos las formas de autorización y desautorización de las palabras que traman la escena reversible de la ley, de un lado y del otro, mostrando el modo en que las voces y palabras ajenas producen posiciones y reformulan sentidos en el discurso referido. Propusimos entonces leer no tanto *qué* se dice como *quién* lo dice, *cómo* usa lo dicho y, en última instancia, desde *dónde* se dice, qué posiciones enunciativas y puntos de vista son construidos, avalados o cuestionados por el lugar que ocupan los narradores y personajes en relación con la trama de lo que se escucha y repite en el relato. Como sostuvimos, la advertencia ante el “peligro” o la amenaza no sólo repite discursos legales como parte de la constitución de la moral de la ley, sino que instala cada vez las escenas y situaciones adecuadas para reinscribir la lógica institucional en el lenguaje cuando la consigna, es decir, la orden, se disfraza de consejo, como vimos en *La otra mejilla* y luego en “Nena, lleváte un

saquito” de Perlongher. De hecho, en los artículos críticos de Perlongher, armados también como relatos de la escucha, a medio camino entre la teoría y la literatura, vimos cómo el discurso referido ordena la trama legal, según los parámetros morales de la “decencia”, el “decoro” y el “buen gusto”, y permite leer la “moralización a las patadas”, para reunir lo estético, lo sexual y lo político en una reflexión sobre normas, reglas y convenciones, que no sólo señalan la “distinción” en el arte o las modas, sino que producen una violencia formal sobre los cuerpos y la disposición de los espacios, en los márgenes de la ley.

Esta reflexión crítica alcanza su máxima visibilidad cuando el margen pasa a ocupar el centro de la escena literaria argentina en los noventa, como vimos, en otros capítulos, con *Plata quemada* o *Vivir afuera*, donde también hablan y escriben personajes como los que encontramos en estas páginas. Con las pruebas de amor entre chicas mostramos el principio y el final de la década, que se inicia justamente en *La prueba*, que narra “el fin de la inocencia”, extendiendo los límites de la verosimilitud y la “realidad” del relato hacia lo imprevisto; y termina en la historia que narra *El niño pez*, donde ya no se trata de las previsiones (o prevenciones) del sentido común sobre las diferencias, sino de cómo la escucha de lo que se dice y cuenta define el modo en que se lee la trama reversible de la inocencia y la culpabilidad, afectando los conceptos de “justicia” y “verdad” en las narraciones legales. En nuestro corpus, los conflictos se agudizan en el momento en que entran en juego no sólo los elementos que señalan el vínculo de la concepción del delito con la moral de los géneros y las sexualidades (*La prueba* y *Plata quemada*), sino también las gramáticas que intervienen en el proceso de criminalización que utiliza el lenguaje homofóbico, racista y xenófobo, para distribuir lugares y asignar posiciones ante la ley, como atributos de los sujetos (*Vivir afuera* y *El niño pez*).

Para terminar, propusimos leer la novela 77, en la que los discursos de la “respetabilidad” aparecen inscriptos en la voz narrativa, junto a las consignas políticas, las formas de la acusación y el consentimiento, que vinculan en el testimonio los discursos de la dictadura con el modo en que fue narrada esa historia en democracia. En la novela de Saccomanno, la simulación, la indiferencia, la complicidad y la sospecha pueden leerse como consignas en el lenguaje que el discurso referido reúne y hace sonar en tanto componen la escena de

enunciación colectiva de la memoria. Como dijimos, el testimonio en la novela se aferra a estas condiciones como posibilidad de lo que se recuerda porque se dijo o se contó. Y es justamente en esta instancia donde puede contrastarse con *Los topos* que, al poner en evidencia el procedimiento, escuchando el relato desde todos sus costados, hace estallar la escena enunciativa que Saccomanno parece condensar en el anonimato de las frases hechas y los estereotipos. La novela de Bruzzone, vuelve a recorrer así el trayecto de las narraciones de la legalidad desde el primer capítulo, mostrando los conflictos de la trama como configuración del relato, a partir de las voces y palabras escuchadas por todos lados, abriendo las diversas posibilidades de reconstrucción de lo que se narra como escucha en la literatura argentina actual.

## CONCLUSIONES

Para concluir, revisaremos la propuesta inicial de la tesis a partir de los resultados obtenidos en el análisis de los materiales del corpus. En la introducción propusimos indagar la configuración crítica del problema de la legalidad en la literatura argentina contemporánea, para contrastar la delimitación de objetos y la producción de saberes con las categorías, enfoques y modalidades de investigación literaria que han articulado las discusiones y polémicas de los últimos treinta años. Como dijimos, este problema involucra distintas dimensiones de la relación entre teoría y juicios críticos, en términos de la revisión del estatuto de lo literario como límite o conclusividad del vínculo siempre “abierto”, provisorio e inestable de la literatura con el lenguaje de la vida. Para eso, propusimos que la relación entre literatura y legalidad podía constituir modos de indagación de los procedimientos narrativos, pero también de las operaciones de análisis y protocolos de investigación que interpelan la producción de lecturas, tradiciones y cánones críticos. Propusimos que la legitimidad de estos protocolos está en permanente tensión con las condiciones institucionales e históricas en que se producen, usan e interrogan, en un período marcado además por fuertes transformaciones y crisis de cambio cultural y político en nuestro país.

En la introducción adelantamos las pautas de análisis de los aspectos verbales y narrativos de la legalidad en la literatura así como los criterios para la selección, confección y armado de las constelaciones o conjuntos textuales que conformaron el corpus de relatos de la escucha. Presentamos los bordes del canon como el lugar donde indagar los problemas e interrogantes planteados desde el reverso de la tradición. Y propusimos leer la legalidad a partir de las modalidades que pautan y organizan los usos, las citas, la repetición, apropiación, inclusión o “traducción” de voces y palabras en el relato. A medida que avanzamos en el desarrollo del ensayo de tesis, pudimos revisar la pertinencia de este modo de lectura y conformación del corpus para especificar lo que llamamos las políticas narrativas de la legalidad. De esta manera, pudimos problematizar algunas de las interpretaciones y formas de organización crítica de los materiales literarios que se fueron institucionalizando desde 1984 (cuya impronta moderna se

puede rastrear hasta 1955). Las políticas narrativas no sólo permitieron indicar las modalidades del discurso referido que intervienen en la configuración narrativa de la legalidad, sino también interrogar las tramas retóricas y escenas de juicio ético y político que atravesaron la constitución de las tradiciones y cánones críticos de la literatura argentina en el período estudiado.

Al leer de esta manera la tradición y el canon, buscamos interrogar los protocolos y operaciones de legitimación de objetos y series no sólo por lo que incluyen o excluyen (adentro y afuera, “leído” y “no leído”, escribir *bien*, escribir *mal*), sino por los efectos de sus acciones, en la medida que, cuando marca el límite, el juicio crítico no sólo produce reglas, normas y convenciones, y un principio de autoridad para (re)distribuir jerarquías y valores, sino también un borde simbólico (resto, suplemento o exceso) que interpela la distinción entre moral y ética en la institución literaria. Ese borde fue conceptualizado como un límite que puede ser desplazado desde distintas modalidades de reinscripción de lo excluido, el resto o lo que queda *al margen*. Propusimos que esta reinscripción constituye un desafío a las nociones de lo “bello”, el “buen gusto” y el “decoro”, pero también modos de especificación del vínculo entre literatura y luchas simbólicas por la hegemonía. Esto implica un pasaje del estudio del canon a la cultura política, que marca los propios límites de esta tesis

En la primera parte, desplegamos el mapa crítico que nos permitió organizar las principales discusiones, problemas e interrogantes sobre las narraciones de la legalidad en la literatura argentina en tanto “estado de la cuestión”. En este mapa delimitamos los aspectos teóricos y metodológicos que permitieron empezar a dar forma al tema de la tesis y definir los principales ejes, áreas y núcleos conceptuales que orientaron el trabajo de análisis de la segunda parte. Las líneas y trazos con que marcamos el dominio del mapa, señalaron tres ejes a considerar: primero, el estatuto de lo literario y sus límites institucionales, desde el punto de vista de la constitución de reglas, normas y convenciones tanto prescriptivas como productoras de condiciones de cambio literario y cultural, a partir de una concepción a la vez moderna y modernista sobre la articulación entre teoría, crítica y materiales literarios; segundo, la relación entre literatura, cultura y orden estatal como un problema del lenguaje y las narraciones legales de la nacionalidad; y tercero, los vínculos entre narración, historia y política, que señalan las

relaciones de lo literario con la trama retórica y narrativa que ordena la historia, la “verdad” o la “realidad” en el lenguaje.

Dentro del área trazada por el primer eje, ubicamos las discusiones sobre la constitución de la autoridad y la estabilización de conflictos en el proceso de legitimación de cánones, discursos y saberes, la reproducción de lenguajes y prácticas, y los modos de decisión respecto del prestigio y el valor cultural, junto con las posibilidades de cuestionar y transformar ese orden. Al seguir los planteos críticos, pudimos empezar a problematizar la relación entre normalización y transgresión, tradición y ruptura, pero también su reverso o contracara, en los modos de conceptualizar las narraciones de la legalidad y los márgenes del canon, a partir de las mezclas o recombinaciones de la literatura. En el área señalada por el segundo eje, incluimos las discusiones sobre la relación de la literatura con las lenguas, culturas e identidades nacionales, en términos de las matrices y tramas de la nacionalidad, con sus respectivos conflictos y tensiones, las contradicciones o paradojas que encierran, y los sistemas de inclusión y exclusión que generan. Algunos de los problemas sobre la relación entre literatura y legalidad que derivamos de este eje fueron: la cristalización de los vínculos entre el “idioma de los argentinos”, el canon y la tradición nacional; la fijación de límites y fronteras en el territorio de la literatura, los procesos de apropiación y centralización de lenguas y culturas; la definición de ubicaciones y la asignación de lugares en la narración de la “Historia nacional”; las formas de diferenciación y la construcción de un otro enfrentado a las creencias, normas y valores del “ser nacional”; las retóricas o gramáticas de los procesos de criminalización y la producción de la peligrosidad, el miedo y la amenaza, como parte de las condiciones de producción de los sujetos ante la ley. Estas discusiones nos permitieron además empezar a conceptualizar el modo en que se inscribe la legalidad en el lenguaje y el sentido común, como parte de una moral de la ley. Con el tercer eje produjimos el pasaje del modo en que se conceptualiza la narración de la memoria y el testimonio como problema de representación en la literatura a la reelaboración y combinación de voces y argumentos, de todo lo que se dice, escribe y escucha, en el relato. En el área que despeja este eje ubicamos, por un lado, las polémicas sobre los modos de narrar el pasado en las novelas de y sobre los años setenta y la dictadura y, por otro, las discusiones de

los últimos diez años sobre la “vuelta a la realidad” o el “retorno del realismo”, para discutir la vigencia, los límites y alcances de las controversias entre “realismo y vanguardia” en la literatura actual.

Los recorridos del mapa permitieron distinguir además cuatro núcleos productivos, presentes en todos los ejes, que fueron tenidos en cuenta a lo largo de la tesis, a saber: a) las relaciones de los sujetos con la ley, leídas como entonaciones, posiciones o posturas enunciativas de voces y palabras referidas en la narración; b) la delimitación de zonas, territorios y fronteras, en tanto trama argumental o narrativa de la legalidad; c) el proceso de citación o repetición de la ley como fundamento y legitimación de la autoridad; d) los distintos modos de circulación de la legalidad o la moral de la ley en el lenguaje; e) las superposiciones y desplazamientos temporales y espaciales de las escenas y tramas de la legalidad en la literatura. Estos núcleos, junto con los ejes y áreas conceptuales, son los que guiaron las propuestas de los cinco capítulos de la segunda parte, como dijimos, sin una correspondencia simple entre los problemas, discusiones e interrogantes del mapa y la organización de los capítulos.

En los capítulos se desarrollaron distintos aspectos de las narraciones de la legalidad en la literatura para contrastar las conceptualizaciones discutidas en la primera parte con los análisis del corpus de relatos de la escucha, procurando mantener una relación dinámica, de intercambio y contraste, entre el plano teórico-metodológico de la investigación y los “resultados” de las operaciones de lectura. Cada capítulo focalizó y volvió a trazar un área dentro del dominio recortado por el mapa, como un boceto que propuso nuevos recorridos, armando y desarmando objetos, estructuras, sistemas o series, alterando escalas, corriendo fronteras y cercos, marcando, remarcando y desmarcando límites, produciendo nuevos tiempos, destiempos o contratiempos de las políticas narrativas de la legalidad en la literatura.

En el primer capítulo propusimos retomar algunos de los lineamientos planteados acerca de la relación entre narración, memoria y testimonio, para proponer modos de volver a leer las novelas y cuentos de y sobre los años setenta y la dictadura. Partimos de las discusiones formuladas desde la década del ochenta acerca de la relación entre narración, historia y política en la literatura, intentando rearticular los principales conceptos y argumentos del canon crítico

de la tradición literaria postdictadura. Por el contraste o la dislocación que produjo la lectura del reverso de la tradición, pudimos ver cómo en los bordes del canon se encuentran muchas veces “anunciados” o “anticipados” los procedimientos que se reconocen como innovaciones formales o temáticas en los textos consagrados, o bien, de qué manera se pueden *oír* los ecos o resonancias de esas zonas excluidas, olvidadas, negadas o simplemente dejadas de lado, cuando son rescatadas y vueltas a leer como parte de la nueva narrativa, según los destiempos o contratiempos que produce el estudio de las políticas narrativas de la legalidad en la literatura.

Al comienzo del capítulo, vimos cómo se recortan los términos de esta discusión a partir de 1984, desde el problema de la representación y las políticas de escritura del pasado. Mencionamos brevemente *Recuerdos de la muerte*, para indicar la manera en que se fija o rearticula la relación entre la literatura política testimonial o “documental” de los setenta y las representaciones de la historia o la memoria en las ficciones de los ochenta. El punto intermedio o de *medianía* en que se ubica la novela de Miguel Bonasso, nos permitió señalar la inestabilidad de las operaciones y protocolos de la crítica, cuando proponen leer la literatura que narra la memoria y el testimonio, desde las pautas genéricas de la tradición dominante. Para avanzar en esta problematización, indagamos los destiempos o contratiempos que producen algunas novelas y cuentos de Enrique Medina y Jorge Asís escritos durante la dictadura, en tanto interpelación a los dilemas “morales” o los conflictos éticos de la crítica en los bordes del canon. El análisis permitió resituar las condiciones teóricas y políticas que señalan los marcos institucionales de sus interpretaciones como un problema de legitimación de operaciones y juicios. Con *Los pichiciegos* de Fogwill y, en el período siguiente, *En otro orden de cosas*, indicamos el orden discursivo de esa trama de condiciones, al analizar el modo en que se dispone la escena de la escucha de las voces y palabras en la narración como parte de la planificación de la historia o el relato en la lengua que le da forma a los modos de decir y contar la memoria del pasado reciente.

En los análisis de los textos escritos entre 1995 y 2002 conceptualizamos el pasaje de la reflexión sobre la reconstrucción del pasado y la verdad histórica como representación a las operaciones que articulan la legalidad en el lenguaje. En *Villa* de Luis Gusmán, *Dos veces junio*



de Martín Kohan y *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro indagamos las operaciones que señalan los vínculos de los sujetos con las instituciones, como un problema de posiciones o posturas en el habla de los narradores y personajes. Los sonidos, tonos, ecos e intensidades que interfieren, distorsionan, atenúan o amplifican las posiciones de la narración en *En otro orden de cosas* permitieron también definir cambios de postura de los sujetos ante la ley, poniendo en crisis las lecturas tanto de la representatividad como de la representación, como problema retórico pero también ético de la teoría y los juicios de la crítica. Al reordenar el argumento de una época, reescribiendo sobre la hoja de papel las frases, palabras y ritmos que transforman el sentido de la cronología histórica, se postuló una lectura de la trama de la memoria como configuración política del relato.

Hacia el final del capítulo, parte de la narrativa escrita después de 2003 permitió releer la serie, no ya como narración de los acontecimientos o hechos vividos en el pasado reciente, sino como relato de lo que se dijo, se contó y escribió sobre esos años, desde 1976 hasta la actualidad. En 76 mostramos este pasaje de la narración de los hechos al relato de lo escuchado, desplazando el interés por la verdad y la representación histórica hacia el modo en que fueron (y son) narrados los años setenta y la dictadura. Con *La casa de los conejos* señalamos el modo en que la escritura de los recuerdos, al subir y bajar de altura, cambiando la perspectiva o escala de la narración, permite ver nuevos detalles o darle profundidad al territorio de la memoria en la literatura, cuando el testimonio no aparece como una autobiografía que simplemente registra su vínculo con el pasado histórico, sino como parte de la configuración de escenas, tramas y situaciones que se siguen narrando y escribiendo en el presente. Los “nuevos tiempos” de la narración, leídos en los textos de Laura Alcoba y Félix Bruzzone, mostraron, de esta manera, distintas formas de citar, incluir, repetir o traducir voces y palabras en el relato, produciendo un interrogante sobre la tradición crítica, al volver sobre los problemas que articulan el centro de la relación entre literatura e historia desde los bordes del canon.

En el segundo capítulo, volvimos hacia atrás en el tiempo para recuperar parte de las polémicas anteriores a la década del ochenta, en tanto forman parte de los materiales discutidos desde la postdictadura. En especial, nos detuvimos en la relación de la literatura argentina con

las polémicas que atravesaron los sentidos y modos de contar de la Nación, la nacionalidad o la tradición nacional en la segunda mitad del siglo veinte. Leímos los relatos de la escucha de las voces y consignas escritas que ocupan y toman casas y salen a la calle en manifestación, plantan o hacen ondear sus banderas, muestran (o esconden) sus escudos, gritan y cantan sus lemas, para conceptualizar políticas narrativas que produjeron tensiones en el período previo al que estudia la tesis. Para eso, propusimos indagar los cambios y transformaciones retóricas y políticas de la relación entre literatura y peronismo desde mediados de los cincuenta hasta comienzos de los setenta, menos como un derrotero personal de los/as escritores/as que como parte del despliegue o repliegue de la trama de las narraciones críticas de la legalidad en el corpus.

Al principio, mostramos los parámetros que dividen el adentro del afuera en la literatura, no sólo como delimitación de la arquitectura y ubicación de las posiciones en el relato, sino como “apertura” de las contradicciones latentes en la separación entre la casa y la calle, cuando, como decía Rodolfo Walsh, escribir es escuchar. El relato de la escucha que abre *Operación masacre*, y los sucesivos cambios en sus prólogos, introducciones, apéndices y epílogos, se constituyeron como un eje del movimiento que articuló las series de este capítulo (las casas tomadas y la manifestación), en el umbral o punto intermedio entre esos dos espacios o escenarios. Como dijimos, siguiendo los motivos propuestos por el relato, la *medianera* divide y contiene, y la persiana permite ver y escuchar lo que pasa del otro lado, como vimos también en “La resistencia” de Asís. Esquematizamos los cambios en las formas y sentidos de la legalidad para toda una parte de la literatura argentina escrita en esos años justamente en el recorrido que hace *Operación masacre* en sus sucesivas publicaciones entre 1957 y 1969, cuando Walsh, igual que muchos/as otros/as escritores/as, decide *tomar partido* y ponerse “del lado del pueblo”. Como vimos, la otra zona que conecta y hace mover las dos series se encuentra, del otro lado, ocupando todo el espacio de las voces de la patria, aunque sin tomar partido o desde “ningún lugar”, en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini.

En la serie de las casas tomadas, situamos las tensiones argumentales del adentro (tradición, familia y propiedad) cuando se ve amenazado por el afuera. El núcleo ideológico y político del canon nacional en la biblioteca es interpelado y puesto *patas arriba* por los pobres o “cabecitas

negras”, en el momento que se empieza a redistribuir la matriz de oposiciones que trama la relación de la literatura argentina con lo popular de “Civilización y barbarie” a “Alpargatas sí, libros no”. Esa “fuerza extraña” que desafía la posesión del canon y la tradición, se cuenta como “riesgo” o “peligro” en los primeros textos de Cortazar, que luego se desdice, asumiendo la culpa por lo que dijeron sus narradores y personajes, cuando su escritura se integra, como una “ametralladora”, a la militancia de los setenta. En el medio, con “Cabecita negra” de Germán Rozemacher, mostramos los intentos de resolver este dilema “desde afuera”, sin estar del todo comprometido con el peronismo o con el antiperonismo. En el cuento de Rozenmacher, el discurso indirecto libre prueba esta posición poniendo en evidencia los desacuerdos entre el nivel de la narración y el de la enunciación, a partir de la disposición que produce la trama de las voces y personajes del relato.

El nacimiento de “La resistencia”, contada, desde adentro, en el cuento de Asís, produjo un leve corrimiento de la serie, que resituó los problemas y discusiones sobre la nacionalidad como trama legal de la institución literaria. La tensión entre las diferencias políticas y narrativas que señalan el adentro y el afuera se pudieron escuchar en la voz narrativa del relato de Asís como un contrapunto de espacios y temporalidades, entre la Plaza de Mayo y el barrio peronista, con el sonido de fondo de los bombardeos de 1955 contados desde 1973. Vimos, en este sentido, cómo los recuerdos de la niñez en “La resistencia” producen distorsiones sobre una *pedagogía nacional* que reúne todo lo que se dijo y contó sobre el peronismo, todo lo que se oye o, en otro sentido, se decide escuchar. Las manchas de brea sobre la pared blanca de la casa señalaron los peligros del afuera cuando desafía el legado o herencia que se disputa en esta serie, que termina con los gritos del “gorila” Don Zalim, casado con Francia, viviendo a Borges junto a Lonardi y Rojas. Dentro y fuera de la tradición liberal de la literatura nacional, o bien, de su reverso, se leyeron los textos sobre casas tomadas como un modo de disponer escenas y asignar posiciones en el canon, tramando las voces y lenguas de la patria en los relatos de la escucha de la nacionalidad.

La exposición de la serie de la manifestación se abrió con *El fiord*, donde vimos el modo en que se dividen, pero también mezclan y confunden, las voces y posiciones que se disputan la

patria, señalando los puntos extremos o polos opuestos de la literatura y la política nacional a fines de los sesenta. Las discusiones sobre la legibilidad y las transgresiones de la literatura que se empieza a escribir por esos años, colocó nuevamente en el centro de la escena a la representación como problema de la teoría y los juicios de la crítica. Propusimos leer el reverso de la tradición en las “fiestas del monstruo”, como respuesta sublimatoria o conjuro de las realidades y mitos de la historia nacional. Mostramos que el horror que producen la pobreza y las voces populares cuando en lugar de ser objeto de la representación se advierten como parte de las formas organizativas de la trama política, cultural e institucional, motiva las lecturas que hacen eje en la representación, la teatralidad y en última instancia la “farsa”, pretendiendo saldar las tensiones y dilemas producidos por el peronismo en la literatura. Con el relato de la escucha de *Los reventados* se descoloca esa trama legal de los sentidos de la nacionalidad en la literatura, recorriendo hacia atrás las posibilidades olvidadas o negadas por la tradición, cuando se enfrenta con sus posturas, consignas y definiciones. Desde la conceptualización del lugar de los “buscas” o pícaros de la literatura y la cultura popular pudimos rastrear las voces escuchadas al costado de la manifestación, que desafían los sentidos de la nacionalidad, tanto desde el punto de vista del canon liberal de derecha como de la literatura política de izquierda.

Al cruzar las series de las casas tomadas y la manifestación, pudimos distinguir todas estas ubicaciones, posturas o cambios de posición dentro de la escena literaria, como políticas narrativas de la legalidad que, a lo largo del período abarcado por este capítulo, pasaron de la concepción tradicional de la cultura “en peligro” al problema de la *peligrosidad* de la literatura. Leímos estas políticas en los modos de convocar la tradición literaria y asumir una posición dentro, fuera o al costado, citando textos del canon nacional o incluyendo voces nunca antes escritas en los relatos. Pero también, en la reelaboración narrativa o retórica de las polémicas y discusiones estéticas y políticas sobre la nacionalidad que atravesaron estos textos y voces de manera inmanente y a la vez históricamente concreta, desde la toma de partido, pasando por los lugares ambivalentes, hasta la posibilidad de no asumir “ningún lugar”.

Los relatos de la escucha del segundo capítulo, como dijimos, definieron ubicaciones, voces, tonos e intensidades de los setenta que se vuelven a escuchar en la literatura escrita después de

2003, cuando la crisis cuyo origen puede rastrearse hasta marzo de 1976, hizo temblar la nación y produjo otras masacres en casas, ranchos y casillas, junto con nuevas manifestaciones que recuerdan los cantos, lemas y banderas de aquellos tiempos, aunque en otro tiempo o según los destiempos de la literatura. De hecho, vimos que las casas tomadas y la manifestación reaparecieron, más adelante en nuestro corpus, en los miedos de clase y los reclamos de seguridad, ley y orden, acompañados por el pánico moral y sexual, la xenofobia y el racismo, como materiales de la literatura y las operaciones de la crítica. Si releemos estas discusiones a lo largo de los capítulos, podemos notar que no se trata de nombres de autor, estilos o escuelas que se repiten como influencias literarias, sino de modalidades narrativas, motivos, temas y en definitiva *formas de contar*, que son citadas y resituadas. Como vimos, muchas de estas formas que fueron dejadas de lado, negadas u borradas en la construcción del canon crítico de la década del ochenta, vuelven desde sus restos o bordes hoy como ondas expansivas que resuenan en la narrativa de los/as escritores/as más jóvenes. Y lo que entonces era “ilegible” se empieza a leer nuevamente, trastocando y redefiniendo la tradición nacional o por lo menos marcando y tal vez desmarcando los caminos recorridos por la literatura argentina.

En el tercer capítulo, indagamos el motivo del delito y los márgenes de la ley, a partir de los límites o la conclusividad genérica de lo literario con respecto a los discursos legales, con sus voces, escenas, tramas y situaciones. Para eso, propusimos algunas discusiones sobre la autoridad de la palabra y los alcances de los discursos de “la ley y el orden”, cuando se confrontan sentidos y valores acerca de nociones como “verdad” o “justicia”, en el estudio de los procedimientos y materiales concretos de la literatura, ya sea como parte de las características retóricas o genéricas que la asocian al aparato legal-normativo, o bien, de su circulación en términos de la moral de la ley. La lectura de los materiales seleccionados en este capítulo, hicieron visible la necesidad de considerar, no sólo los procedimientos, sino también los protocolos y políticas institucionales de la crítica, cuando se analizan los géneros narrativos que vinculan a la literatura o la ficción con el relato de la ley. En consecuencia, llamamos la atención sobre las operaciones y juicios de la crítica cuando sitúan los actos verbales implicados en la configuración de la trama legal: la criminalización, la atribución de

peligrosidad y la sospecha, la acusación y la persecución; los argumentos y narraciones que garantizan la impunidad; la mala fama, el “perfil” y el prontuario como ficciones legales; el quiasmo que traduce la relación del delito organizado con la política al carácter “delictivo” de todo modo de organización. En este sentido, sostuvimos que cuando se lee el delito y los márgenes de la ley en los materiales concretos de la literatura, se trastocan los códigos y convenciones genéricas que involucran la conclusividad de esas escenas y tramas, poniendo en cuestión sus esquemas o parámetros retóricos o argumentativos. Los bordes del canon marcan, remarcan y desmarcan los límites dentro y fuera de la ley, señalando las relaciones complejas de los márgenes de la literatura con las instituciones que le dan sentido y la ordenan. Este modo de leer las narraciones de la legalidad interpela la trama retórica de la teoría y los juicios de la crítica, como parte de la configuración política de su propia legalidad en el canon.

En el análisis de *Plata quemada* de Ricardo Piglia, vimos el juego de voces y posiciones que trama esos límites, separando, mezclando o directamente dando vuelta los esquemas morales de la legalidad, en la escena legal de enfrentamiento entre policías y ladrones. Como sostuvimos, la moral de la ley en el corpus se trama en casos o relatos “ejemplares” que atribuyen coherencia y verosimilitud a los juicios, como parte de la configuración narrativa y retórica de las normas, las leyes y sus argumentos, pero sobre todo las sentencias que caen sobre los sujetos perseguidos por la ley, como vimos también, más adelante, en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian Alarcón. En las voces de la literatura, esa legalidad fue ratificada, desautorizada o puesta en cuestión desde distintos lugares o ubicaciones, que arrastraron a veces posturas o posiciones “ambiguas”, ambivalentes o poco definidas sobre el respeto o la transgresión de la ley. Esta aparente confusión o contradicción, es la que, sin embargo, como dijimos, da cohesión a la legalidad en el relato. De hecho, en la novela de Alarcón indagamos la capacidad crítica de esta diferencia como *co-relato* de la trama legal en el lenguaje. En otras palabras, como reverso de la configuración narrativa de la legalidad.

*Carne picada* nos permitió oír las voces que constituyen los márgenes, desmarcando los contornos de la línea que crea y separa lugares, dentro y fuera, de uno y otro lado de la ley, para mostrar el carácter constitutivo de sus mezclas y contaminaciones. Con la novela de Asís

mostramos el modo en que se articula la moral de la ley conjugando el festejo de la astucia del delito o “el curro bien hecho” con la desaprobación de la delincuencia en las narraciones de la legalidad. Al atacar al mismo tiempo el *buen decir* y el compromiso en la literatura, *Carne picada* borroneó en nuestro corpus la línea que separa lo legal de lo legítimo para mostrar la literatura también como “negocio”. Con las palabras de Fogwill, actualizamos esta operación como parte de las “razones” o causas de la literatura de los noventa, cuando se piensa no sólo como “objeto de mercado”, sino como parte de las escenas de juicio de la crítica. No limitamos entonces la productividad de los relatos de la escucha del delito y los márgenes de la ley a registrar el problema de la legitimación política de la violencia de la letra que la escribe, sino que la lectura del conjunto seleccionado para este capítulo, nos permitió interrogar también su aporte de valor material y simbólico en la relación entre literatura y mercado, como parte del orden establecido por el canon. En este sentido, las formas de consagración o institucionalización de la literatura habilitaron un interrogante tanto sobre su valor y ubicación dentro del canon como sobre sus “utilidades” económicas y políticas como problema de las acciones de la crítica.

En *Vivir afuera* exhibimos el lenguaje (en) común como condición de posibilidad de la repetición y circulación de la ley en el relato. Desde la lengua técnica o especializada hasta las *malas lenguas* de los barrios marginales y la cárcel, dijimos, son reelaboradas por las hablas que trama la literatura, para situar sus tensiones pero también la legalidad que las ordena en el relato. De esta manera, la novela de Fogwill reescribe parte de la tradición de los márgenes y los “bajos fondos” en la literatura argentina, sin comillas y en estilo directo. A partir de la incorporación de este texto empezamos a conceptualizar el problema de *quién habla* o el modo en que *se da la palabra* y se define la autoridad como cita o repetición de los discursos legales en la literatura, no como una cuestión de identificación, sino de atribución. El análisis de las formas de citar o incluir voces y palabras en el relato nos permitió especificar distintas modalidades del discurso referido: una voz narrativa única que recopila y cita entre comillas la palabra ajena, el uso del discurso directo o el indirecto libre para dejar que las voces *hablen*, el relato combinado *a varias voces*, la confusión o contaminación de las voces de narradores y personajes, en distintas

intensidades, volúmenes o gradaciones, según el tipo de mediación que produce la relación entre escritura y escucha de la ley.

En *Puerto Apache* empezamos a ver cómo los discursos legales muestran su mayor “carga moral” al articular la narración de la “mala vida” –problema que indagamos luego en el cuarto capítulo. Como vimos en la novela de Juan Martini y luego con *Cuando me muera...*, la palabra de los que muchas veces no llegan a *contar el cuento*, es decir, el habla de los que están del otro lado, *al margen* o “fuera de la ley”, no produce necesariamente un contra-relato o un relato alternativo al orden legal. En otras palabras, no siempre implican sentidos y valores en conflicto con la ley. En el caso de las novelas de Alarcón, la atención en la puesta en escena de las voces que constituyen el relato de la escucha, despeja toda pretensión de contribuir a la verdad de los hechos o algún tipo de certeza, reorientando las discusiones que propone la tesis hacia los juicios como producción crítica del lenguaje. La acumulación de voces contrarrestó las lecturas que conciben la relación entre literatura y realidad como representación mimética, en la medida que la superposición, el choque y la contradicción de versiones fueron socavando la autoridad de la escritura, permitiéndonos leer los conflictos y antítesis que produce la trama como reverso de los discursos legales.

En el cuarto capítulo, dimos continuidad a las discusiones sobre el delito y los márgenes de la ley, deteniéndonos en el trazado y la disposición de escenarios o espacios narrativos *a escala*, donde se fijan fronteras y se colocan cercos, se distribuyen y asignan lugares y posiciones, como una manera de poner límites, definir “estratos” y ordenar las voces, tramas y escenas de la legalidad en el territorio de la literatura. Leyendo los escenarios de la villa, el suburbio y la tumba, produjimos una perspectiva para analizar la manera en que se redistribuye un sistema de jerarquías y valores en la literatura argentina contemporánea, como un modelo para indagar los límites y parámetros del canon desde sus bordes. A lo largo del capítulo, medimos tamaños, marcamos alturas, indicamos distancias y ubicaciones dentro de esos escenarios, que dieron forma a voces, tramas y escenas de la legalidad en la literatura, a través de las cuales pudimos situar algunas de las estructuras y límites de las teorías y juicios de la crítica literaria sobre el problema de la legibilidad, la representación y la institucionalización de tradiciones y cánones.



Con *Villa Miseria también es América* y *Larvas* vimos la formación de dos de estos escenarios como un pequeño (anti)modelo literario del mundo de la vida. Como dijimos, las resonancias de esta configuración sobre el resto del corpus, no pretende indicar ningún tipo de influencia ni identificar “continuadores” de las novelas de Bernardo Verbitsky y Elías Castelnuovo (dos textos, por lo demás, anacrónicas para nuestro corpus). En todo caso, *Villa Miseria...* y *Larvas* permitieron exponer el modo en que se disponen los espacios narrativos de la legalidad, cuando la lengua literaria entra en correlación con la letra de la ley.

En “Como un león” de Haroldo Conti analizamos la construcción de una voz que responde a la perspectiva planteada para mirar, esta vez desde adentro y en primera persona, la organización de la villa, la trama de voces y cuerpos que lo habitan. La escritura de Conti se apropia de motivos de la literatura y la cultura populares (el vitalismo, la astucia, el humor o el coraje), para situar, resistir o desplazar los límites legales de los discursos institucionales en la literatura. La escritura de “El niño proletario”, que coincide con la publicación del relato de Conti, deja afuera su lengua, al mirar la escena del realismo social en la “baja” literatura desde el centro y lo “alto” de la tradición nacional. Lamborghini invierte la voz enunciativa para poder escribir todo lo que esa tradición calla, oculta o prefieren no decir, como parte de la violencia de la letra que la hermana con la otra, la de la literatura “proletaria”. Vimos cómo no sólo la lengua sino el espacio mismo de la villa o el barrio pobre quedan al margen en el relato. César Aira transforma *La villa* en un espacio alucinado y de fantasía, citando *bien* o de manera “correcta” a su maestro Lamborghini. La novela de Aira narra el margen de la villa como escenario de la acción, señalando un problema de dimensiones, tamaños, alturas y distancias que produce una reflexión sobre las mediaciones de la industrial cultural en la literatura. Propusimos leer en esta perspectiva un modo de incorporar y procesar los actos verbales y procedimientos narrativos a través de los cuales se difunden las pautas morales de los comportamientos sociales lícitos, junto con los miedos, la compasión o “mala conciencia” que los interpela.

El ingreso a la cárcel empezó con *Larvas*, donde, dijimos, se monta un laboratorio para hacer el muestrario de casos que inauguran la representación de la escuela-cárcel de los chicos que aprenden a ser delincuentes, según el modelo del naturalismo o el realismo social. El

“deformativo” de Castelnuovo nos permitió observar, en una pequeña maqueta representativa de un espacio mayor, escrita además desde un lugar apartado, lejos e “incomunicado” de la República de las Letras, las falencias o “deformidades” que no muestra el canon nacional. *Las tumbas* de Medina coloca nuevamente ese escenario en el medio de la ciudad, narrando el reverso de la tradición letrada desde la voz de los “guachos” que se hacen delincuentes mientras escriben su propia *Juvenilia*, como contratara del Colegio Nacional donde se formaron los grandes escritores y el resto de la clase dirigente argentina. Los recuerdos o “memorias” en primera persona del Pollo, *conmovieron* los límites que separan y distinguen miradas, acciones y saberes, mostrando la complementariedad de los modos de disciplinamiento, entre los golpes y los libros (“la letra con sangre entra”), la cárcel y la calle, el encierro y la libertad, saltando cerços y mostrando las formas de resistencia, la astucia o la “piyadura” que permiten burlar las normas que traman los alambres con que se dividen los escenarios de la legalidad en la literatura. Para cerrar la serie que describe este escenario, “El interno que escribe” puso en evidencia cómo el lenguaje (establecido) vuelve imposibles los principios de representación mimética, justamente escribiendo desde la cárcel, un espacio limítrofe, que, como vimos, es una de las escenografías privilegiadas del realismo y, al mismo tiempo, está completamente subsumida en la letra de la ley.

El último escenario que propusimos analizar en este capítulo fue el de las zonas periféricas o suburbanas, los suburbios, que son señalados como lugares “peligrosos”, ocupados por el delito y la “marginalidad”: conventillos, edificios, bailantas, ubicadas cerca de estaciones y lugares de tránsito y comunicación entre la Capital de la República y el Conurbano (Once, Constitución), donde se cruzan “nacionales” con todos los pueblos latinoamericanos. En algunos textos de Washington Cucurto, vimos el modo en que se retoman, dan vuelta y mezclan los principales motivos y tradiciones convocados para analizar las narraciones de la legalidad en la literatura argentina, rompiendo todas las escalas. Con *Cabecita negra* y las demás novelas de Cucurto pudimos conceptualizar las posibilidades de rearticulación de los discursos legales cuando son contados desde las voces “anticanónicas” de la literatura y la cultura nacionales. Al poner en relación estos textos con el resto de los materiales del corpus, volvimos a las casas tomadas y la

manifestación, al “curro” o el negocio de la literatura y las tramas que desestabilizan la moral de la ley y los relatos conciliatorios del orden en la nueva narrativa, relejendo viejas polémicas y discusiones, en otros escenarios y tiempos. De hecho, sostuvimos que en parte de la literatura escrita en los últimos diez años, como los textos de Cucurto, se puede ver cómo se mueven los límites de la representación, habilitando nuevos territorios, escuchando nuevas voces, siguiendo el rastro de lo perdido, volviendo a trazar senderos que habían sido tapados por la “maleza” y ocupando “terrenos baldíos” entre las estructuras y edificaciones levantadas por la crítica. Como dijimos, esos desplazamientos permiten leer el canon y sus bordes de otra manera, como una forma de recuperar críticamente todas las tradiciones, “altas” o “bajas”, centrales o periféricas, cambiando sus parámetros o escalas, confundiendo sus divisiones, *desalambrando* los cercos que las separan, para volver a andar el territorio, hacia adentro, y con respecto al afuera, donde la literatura se encuentra con la vida.

Por último, en el quinto capítulo, propusimos retomar algunas de las principales discusiones desarrolladas en los anteriores, desde la perspectiva de los relatos de los sujetos de la ley, cuando son contados en “primera persona” como testimonio, confesión, memoria, autobiografía y relatos de vida que se configuran a partir de la escucha de lo que se dice o cuenta, según la fórmula *se dice de mí*. Estos relatos permitieron (des)componer escenas y *dar vuelta* tramas, dentro del proceso de citación de la ley, señalando cambios de ubicación, modos de reformular posiciones y orientar situaciones definidas previamente a través la injuria, el insulto, la burla, la mentira, el rumor, el secreto, los engaños, chismes, advertencias y consejos. Mostramos que estos actos verbales acompañan y son fundamentales para el desarrollo de ese proceso que repite la moral de la ley en las narraciones de la legalidad. Las posturas, gestos, dichos y acciones de los personajes y narradores de los textos seleccionados para este capítulo, mostraron el reverso de la trama, al organizar su relato a través de, y al mismo tiempo contra, todas esas voces y palabras referidas, confirmando o trastocando las normas, reglas y convenciones que constituyen el canon que rige la tradición nacional en “el idioma de los argentinos”. En su lectura pudo especificarse la correspondencia entre gramáticas o retóricas propias de los textos del orden legal y la moral de la ley con nociones como la “respetabilidad”, el “decoro”, la

“decencia” y el “buen gusto”, que legitiman la autoridad de la palabra y codifican los parámetros del rechazo, el desprecio, el repudio o la peligrosidad, cada vez que una “identidad” se siente amenazada por las diferencias.

Como en otros capítulos, los relatos de la escucha mostraron las posibilidades de rearticular la serie, haciendo saltar su continuidad y produciendo nuevas versiones o reversiones, sin que eso implique una negación, una oposición simple o alguna forma de “develamiento”. Como dijimos desde el principio, volviendo a recorrer la trama en otro sentido, mostraron sus premisas y “evidencias” como resultado de un proceso, rearmando, con su propia letra, el relato de la ley. En este caso, además, en el punto justo donde lo más “íntimo” o personal se vuelve político.

En *Los topos* de Félix Bruzzone leímos cómo se narran nuevamente muchas de las escenas y situaciones del corpus, lo cual nos permitió volver a recorrer algunos de los motivos de los capítulos anteriores, atendiendo al modo en que fueron contados. El texto de Bruzzone *dio vuelta* (y dio la vuelta a) las narraciones legales en la literatura, dejándonos *oír* sus ecos o resonancia *desde todos los costados*. Permitted recorrer así las formas enunciativas de los dilemas morales o los conflictos éticos y políticos de la literatura de las últimas tres décadas, al volver sobre esos problemas y discusiones desde el relato de la escucha. Según la fórmula propuesta, *Los topos* incorporó los modos de narrar la historia a la trama institucional de la literatura, como un problema retórico de la teoría y los juicios de la crítica.

Para especificar esta modalidad enunciativa (*se dice de mí*) tuvimos que remitirnos a su primera formulación en la literatura argentina del siglo veinte, en el encuentro de Silvio Astier con el “raro”, el muchacho que quiere ser mujer, de *El juguete rabioso*. Con el cambio de género de “La intrusa”, del otro lado de la tradición, citamos la declaración en la que Borges pretende clausurar las discusiones de este capítulo, en la misma época en que se censuran y prohíben las obras de los autores que lo sucedieron en el canon, conformando una tradición de la literatura argentina “postborgeana”, según las lecturas críticas que se empiezan a imponer desde mediados de los ochenta.

Con *El beso de la mujer araña* pudimos indagar distintas formas de concluir al espacio que cita los discursos sobre las diferencias sexuales y políticas, en función de un conflicto que se

resuelve narrativamente y no en las voces del texto. La novela de Puig nos permitió mostrar el modo en que se repite y extiende la escena arltiana, aunque partida en dos, con la ley más claramente en el medio. En los dichos y acciones de Molina, articulados según la fórmula *se dice de mí*, vimos una manera de negar cuando parecen confirmarse las previsiones que, como pautas morales, se difunden en el lenguaje político de la sexualidad (“darse vuelta”), interfiriendo o *metiendo ruido* en los sistemas que regulan la verdad, la mentira o la falsedad, al repetir en primera persona las ficciones legales como fábulas, simulando su ubicación, orientación e identidad. En *El Cloaca Iván (Novela intimista)* encontramos otra versión de esta escena “íntima” y pública al mismo tiempo. La “novela” corta (o cortada) de Lamborghini permitió indicar una tonalidad de la voz del sujeto de la ley cuya identidad aparece constituida por los discursos que sustentan el pánico moral y sexual en el lenguaje. Al hablar, *sin cuentos* ni tapujos, desde el núcleo mismo de la escena discursiva que lo reclama, el sujeto de la ley apela al *mal gusto* como transgresión de las reglas y normas del decoro y las referencias sexuales elusivas que vinculan a la tradición de la elite literaria sobre la que escribe Lamborghini con la moral de la ley en los bordes del canon. Con “Las viejas travestís” pudimos ver cómo se desplaza la escena de la miseria y la humillación en la actuación y puesta en escena de una leyenda fabricada que abre un mundo de fantástico, en el que escribe Copi, sin perder de vista los hilos que atan su autobiografía con la historia política del país. En los relatos de Copi, sostuvimos, las ficciones legales alcanzan su dimensión fabulosa.

En este capítulo recuperamos también de los bordes del canon *La otra mejilla* de Oscar Hermes Villordo. En la novela de Villordo, analizamos las formas de autorización y desautorización de la palabra que traman las escenas reversibles de la ley, de un lado y del otro, mostrando el modo en que las voces y palabras ajenas producen posiciones y reformulan sentidos a través del discurso referido. Propusimos leer no tanto *qué* se dice como *quién* lo dice, *cómo* usa lo dicho y, en última instancia, desde *dónde* se dice, qué posiciones enunciativas y puntos de vista son construidos, avalados o cuestionados por el lugar que ocupan los narradores y personajes en relación con la trama de lo que se escucha y repite en el relato. Desde esta perspectiva, sostuvimos que la advertencia ante el “peligro” o la amenaza no sólo repite

discursos legales en la constitución de la moral de la ley, sino que instala cada vez las escenas y situaciones adecuadas para reinscribir la lógica institucional en el lenguaje cuando la consigna (la orden) se disfraza de consejo. En “Nena, lleváte un saquito” de Perlongher desarrollamos este problema, que nos llevó a sus artículos críticos, armados también como relatos de la escucha, donde vimos cómo el discurso referido ordena la trama legal, según los parámetros morales de la “decencia”, el “decoro” y el “buen gusto”. A través de los textos de Perlongher pudimos leer la “moralización a las patadas” que reúne lo estético, lo sexual y lo político, en una reflexión sobre normas, reglas y convenciones que no sólo señalan la “distinción” en el arte o las modas, sino que producen una violencia formal sobre los cuerpos y los espacios en los márgenes de la ley.

A continuación, nos detuvimos brevemente en *Plata quemada y Vivir afuera*, donde también hablan y escriben personajes como los que encontramos en las páginas del quinto capítulo, para mostrar cómo esta reflexión crítica alcanza su máxima visibilidad cuando el margen pasa a ocupar el centro de la escena literaria argentina en los noventa. A través de las pruebas de amor entre chicas expusimos las transformaciones de esta década, que se inicia justamente en *La prueba*, fechada en 1989, y termina en la historia que narra *El niño pez*, situada a comienzos de dos mil. Como dijimos, en la novela de Aira se narra “el fin de la inocencia”, extendiendo los límites de la verosimilitud y la “realidad” del relato hacia lo imprevisto. En la novela de Puenzo, en cambio, ya no se trata de las previsiones (o preveniciones) del sentido común sobre las diferencias, sino de cómo la escucha de lo que se dice y cuenta define el modo en que se lee la trama reversible de la inocencia y la culpabilidad, afectando los conceptos de “justicia” y “verdad” en las narraciones legales. De esta manera mostramos el modo en que se agudizan los conflictos en nuestro corpus cuando se ponen en juego no sólo los elementos que señalan el vínculo de la concepción del delito con la moral de los géneros y las sexualidades, como sucede en *La prueba* y *Plata quemada*, sino también las gramáticas que intervienen en el proceso de criminalización que utiliza los enunciados propios del lenguaje homolesbotransfóbico, racista y xenófobo, para distribuir lugares y asignar

posiciones ante la ley, como rasgos o atributos de los sujetos, como en *Vivir afuera* y *El niño pez*.

Hacia el final, propusimos leer 77 de Guillermo Saccomanno, para señalar cómo los discursos de la “respetabilidad” aparecen inscriptos en la voz narrativa, junto a las consignas políticas, las formas de la acusación y el consentimiento, que permiten vincular en el testimonio los discursos de la dictadura con el modo en que fue narrada la historia reciente en democracia. Leímos la simulación, la indiferencia, la complicidad y la sospecha como consignas en el lenguaje que el discurso referido reúne y hace resonar como parte de la escena de enunciación colectiva de la memoria. Como dijimos, el testimonio en la novela se aferra a estas condiciones como posibilidad de lo que se recuerda porque se dijo o se contó. En esta instancia pudimos separarla de *Los topos* que, al poner en evidencia el procedimiento, hace estallar la escena enunciativa, volviendo a recorrer el trayecto de las narraciones de la legalidad desde el primer capítulo, vinculando pasado y presente, del derecho y al revés, para mostrar los conflictos de la trama como configuración de las voces y palabras escuchadas en el relato.

A lo largo de la tesis, las políticas narrativas de la legalidad permitieron indagar la relación entre teoría y juicios críticos como un interrogante sobre los límites, márgenes y bordes de la institución literaria, cuando constituyen tradiciones y cánones que legitiman sus propias operaciones y protocolos. Este interrogante se formuló como una pregunta sobre los aspectos verbales y narrativos de la legalidad en los relatos de la escucha, pero también como una interpelación sobre la configuración de tramas retóricas y escenas de juicio ético y político en las discusiones y polémicas del período estudiado por la tesis. La lectura de las voces oídas y palabras escritas del otro lado, *al margen* o “fuera de la ley” permitieron contrastar algunas de las interpretaciones y formas de ordenar la literatura argentina que fueron más transitadas desde 1984, marcando, remarcando y desmarcando límites, corriendo fronteras, saltando cercos, alterando escalas, produciendo nuevos tiempos, destiempos y contratiempos.

Quedan abiertas una serie de preguntas, que podrán ser motivo de futuras indagaciones: ¿qué otras voces y palabras resuenan y pueden ser escuchadas hoy en los bordes del canon? ¿Qué nuevas escenas y tramas producen (o recuperan) y cómo pueden ser leídas, en el reverso

de la tradición, como parte del vínculo de lo literario con la serie del lenguaje en la vida?  
¿Cómo interpelan esas voces, palabras, escenas y tramas el sentido de nuestras propias acciones como docentes e investigadores/as de la Universidad pública? En definitiva, ¿de qué modo asumimos nuestra responsabilidad respecto de las prácticas y experiencias que atraviesan los muros de la institución y forman parte de la enseñanza y el estudio de la teoría literaria al desafiar los modos de la crítica que intervienen en las luchas de la cultura política en el presente?



## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. W., “El ensayo como forma” [1974], “La posición del narrador en la novela contemporánea” [1954] y “El artista como lugarteniente” [1953], en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2009.

AGOSTI, Héctor P., *Defensa del realismo*, Montevideo, Pueblos Unidos, 1945.

AIRA, César, Prólogo a *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini, Barcelona, Del Serbal, 1988.

\_\_\_\_\_*La prueba*, Buenos Aires, GEL, 1992.

\_\_\_\_\_*La villa*, Buenos Aires, Buenos Aires, Emecé, 2001.

\_\_\_\_\_*“Nota del compilador”*, en *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini, I, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

\_\_\_\_\_*Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, [1988] 2003.

ALARCÓN, Cristian, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, Buenos Aires, Norma, 2003.

\_\_\_\_\_*Si me querés, quereme transa*, Buenos Aires, Norma, 2010.

ALCOBA, Laura, *La casa de lo conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2008.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

\_\_\_\_\_*Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1983.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

\_\_\_\_\_*Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

AMÍCOLA, José, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge (eds.), Edición crítica de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, Colección Archivos, ALLCA XX, Madrid/París, 2002.

ANDRÉS, Alfredo, *Palabras de Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

ARÁN, Pampa Olga, “Cuando el misterio golpea las puertas de la memoria”, en *Argentina en su literatura*, Nilda Ma. Flawiá de Fernández (comp.), Buenos Aires, Corregidor, 2009.

ARLT, Roberto, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Losada, 1973.

\_\_\_\_\_*“El idioma de los argentinos”*, en *Obra completa*, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohlé, 1991.

ASÍS, Jorge, *Los reventados*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

\_\_\_\_\_*“Las FAC”*, en *Fe de ratas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

\_\_\_\_\_*Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Losada, 1980.

\_\_\_\_\_*“La resistencia”*, en *La manifestación*, Buenos Aires, Galerna, 1981.

\_\_\_\_\_*Carne picada*, Madrid/Buenos Aires/México, Legasa, 1981

\_\_\_\_\_*“Ajuste de cuentas” y “Aguas turbias bajan”*, en *Del Flore a Montparnasse*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

\_\_\_\_\_*Lesca, el fascista irreductible*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

ASTUTTI, Adriana, *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J.L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

- AVELLANEDA, Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.  
 \_\_\_\_\_ “Best-seller y código represivo en la narrativa argentina contemporánea: el caso Asís”, *Revista Iberoamericana*, XLIX, 125, octubre-diciembre 1983.  
 \_\_\_\_\_ *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Biblioteca Política Argentina, CEAL, 1986.
- AVELLANEDA, Andrés, MONTALDO, Graciela, KOVLADOFF, Santiago, “Pensar en democracia: Argentina 1983-1993” (dossier), *Hispanamérica*, XXIV, 72, diciembre de 1995.
- BAJTÍN, Mijail M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.  
 \_\_\_\_\_ *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.  
 \_\_\_\_\_ *Teoría y estética de la novela*, Taurus, México, 1989.
- BALDERSTON, Daniel, DAVID WILLIAM FOSTER, David, HALPERIN DONGHI, Tulio, MASIELLO, Francine, MORELLO-FROSCH, Marta y SARLO, Beatriz, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
- BALDERSTON, Daniel, “El significado latente en Ricardo Piglia y Luis Gusman”, en Balderston, D. et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
- BARRENECHEA, Ana María, “Borges y el idioma de los argentinos”, en *Borges y la crítica*, Buenos Aires, CEAL, 1981.  
 \_\_\_\_\_ (comp.), *Archivos de la memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.  
 \_\_\_\_\_ (comp.), *La voz del otro, Homenaje a Enrique Pezzoni*, *Filología*, XXIV, 1-2, 1989.
- BASUALDO, Gonzalo, “La marchita en ritmo tropical”, *El matadero*, 3, octubre de 2004.
- BAYER, Osvaldo, “Rodolfo Walsh, tabú y mito” [1998], en *Operación masacre de Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, De la Flor, 2001.
- BELLOC, Bárbara, “Apuntes sobre el realismo atolondrado” (entrevista a Washington Cucurto), *Radar libros, Página/12*, 29 de junio de 2003.
- BENJAMIN, Walter, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” [1938], en *Illuminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972.  
 \_\_\_\_\_ “El narrador” [1936], en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta, 1986.  
 \_\_\_\_\_ “Para una crítica de la violencia” [1921], en *Illuminaciones IV*, Madrid Taurus, 1998.
- BERGERO, Adriana J. y REATI, Fernando (comps.), *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- BLAJAQUIS, Camilo (pseudónimo de César González), “Diferencias invisibles”, en *La venganza del cordero atado*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2001.
- BLAUSTEIN, David, *Prohibido vivir aquí*, Buenos Aires, Comisión Municipal de la Vivienda, 2001.
- BONASSO, M., *Recuerdos de la muerte*, Buenos Aires, Booket, 2006.
- BORGES, Jorge Luis, “Los laberintos policiales y Chesterton”, *Sur*, julio de 1935.  
 \_\_\_\_\_ “L’illusion comique”, *Sur*, 237, noviembre-diciembre de 1955  
 \_\_\_\_\_ “El escritor argentino y la tradición” [1932], en *Discusión, Obras completas, I*, Barcelona, Emecé, 1996.

- \_\_\_\_\_. “Arte de injuriar” [1936], en *Historia de la eternidad, Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 1996.
- \_\_\_\_\_. “El simulacro” [1960], en *El hacedor, Obras completas*, II, Barcelona, Emecé, 1996.
- BOURDIEU, Pierre, “Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode”, *Lendemains*, 36, 1984.
- BRUZZONE, Félix, 76, Buenos Aires, Tamarisco, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Barrefondo*, Buenos Aires, Mondadori, 2010.
- BUENO, Mónica, “Las huellas del futuro: literatura y utopía” *ALPHA*, 23, diciembre de 2006.
- \_\_\_\_\_. “Políticas culturales en la Argentina”, *Los escenarios de la lectura: teorías, prácticas, legitimaciones*, III, 4, 2006.
- BUENO, Mónica y TARONCHER, Miguel Ángel (comps.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Bodies that Matter*, Londres, Routledge, 1993.
- CANDIANO, Leonardo y PERALTA, Lucas, *Boedo, orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007.
- CANDIANO, Leonardo, “Tortura en la ley. El hampa uniformada. Un análisis sobre la investigación de Rodolfo Walsh respecto de la policía de Avellaneda”, *Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2011.
- CAPDEVILA, Analía, “Roberto Arlt: por un realismo visionario (La figuración de la violencia política en *Los siete locos – Los Lanzallamas*)”, *Actas del Simposio Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin*, Berlín, 2004.
- CAPELLI, Matías, “Borges era un chorro” (entrevista a Washigton Cucurto), *Inrockuptibles*, 10, diciembre 2006.
- CARBONE, Alberto, “Mi ametralladora es la literatura” (entrevista a Julio Cortázar), *Crisis*, 2, junio de 1973.
- CARBONE, Rocco y OJEDA, Ana, “Estallidos: de la democracia a la depresión”, en *De Alfonsín al menemato (1983-2001), Literatura argentina del siglo XX*, David Viñas (dir.), Rocco Carbone y Ana Ojeda (comps.), Buenos Aires, Paradiso, 2010.
- CASTELNUOVO, Elías, *Larvas*, Buenos Aires, Cátedra Lisandro de la Torre, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974.
- CELLA, Susana, (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Canon y otras cuestiones”, en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Susana Cella (comp.), Buenos Aires, Losada, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Entre las formas de la violencia que fundan y las que conservan el derecho”, *Espacios*, 23, septiembre de 1998.
- \_\_\_\_\_. (dir. vol.) *La irrupción de la crítica. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Noé Jitrik (dir.), vol. X, Buenos Aires, Emecé, 1999.

\_\_\_\_ “Introducción: La irrupción de la crítica” y “Panorama de la crítica”, en *La irrupción de la crítica. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Susana Cella (dir. vol.) y Noé Jitrik (dir.), vol. X, Buenos Aires, Emecé, 1999.

\_\_\_\_ (comp.) *Por Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2005.

\_\_\_\_ (coord.) *Del Centenario al Bicentenario: Literatura. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*, Buenos Aires, Ediciones del CCC-Fondo Nacional de las Artes, 2010.

\_\_\_\_ “Memoria / Conmemoración”, en *Del Centenario al Bicentenario: Literatura. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*, Buenos Aires, Ediciones del CCC-Fondo Nacional de las Artes, 2010.

\_\_\_\_ “La escritura de la mirada al/del otro en Huasipungo de Jorge Icaza”, *Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2011.

CHEJFEC, Sergio, *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

\_\_\_\_ “Fábula política y renovación estética”, *Nueve Perros*, 1, 2001.

CHICOTE, Gloria y DALMARONI, Miguel (eds.), *El vendaval de lo nuevo: Literatura y cultura en la Argentina Moderna entre España y América Latina (1880-1930)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

CIORDIA, Martín, CRISTÓFALO, Américo, FUNES, Leonardo., VEDDA, Miguel y VITAGLIANO, Miguel, *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

CONTI, Haroldo, “Como un león”, en *Con otra gente*, Buenos Aires, CEAL, 1967.

CONTRERAS, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

\_\_\_\_ “Intervención”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 11, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2003.

\_\_\_\_ “En torno al realismo”, *Pensamiento de los confines*, 17, diciembre de 2005.

\_\_\_\_ “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, *Orbis Tertius*, 12, 2006.

\_\_\_\_ “En torno de las lecturas del presente”, en *Los límites de la literatura*, Alberto Giordano (ed.), Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Rosario, 2010.

CONTRERAS, Sandra, SPERANZA, Graciela, KOHAN, Martín, AVARO, Nora, DELGADO, Sergio y DOMINGUEZ, Nora, Dossier “Realismos”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005.

COPI, “Las viejas travestis”, en *Las viejas travestis y otras infamias*, Barcelona, Anagrama, 1978.

\_\_\_\_ *La ciudad de las ratas*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 1979.

\_\_\_\_ *La Internacional Argentina*, Barcelona, Anagrama, 1989.

\_\_\_\_ *El baile de las locas*, Barcelona, Anagrama, 1978.

\_\_\_\_ *Cachafaz*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

CORBATTA, Jorgelina, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

CORTÁZAR, Julio, “Casa tomada”, en *Los Anales de Buenos Aires*, 11, diciembre de 1946.

\_\_\_\_ “Revolución en la literatura y la literatura en la revolución”, *Marcha*, 1477, 9 de enero de 1970.

CRESPI, Maximiliano, “Diálogo inconcluso” (entrevista a Felix Bruzzone), *no-retornable*, v. 2, 2008. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v2/tres/crespi.html>

CROCE, Marcela, *Contorno: izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

CUCURTO, Washington, *Zelarayán*, Buenos Aires, Ediciones Del Diego, 1998.

\_\_\_\_\_ *La máquina de hacer paraguayitos*, Buenos Aires, Siesta, 1999.

\_\_\_\_\_ *Cosa de negros*, Buenos Aires, Interzona, 2003.

\_\_\_\_\_ *Las aventuras del Sr. Maíz*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

\_\_\_\_\_ *El curandero del amor*, Buenos Aires, Emecé, 2006.

DALMARONI, Miguel, "El imperativo y sus destiempos", *Anclajes*, VI, 6, diciembre, 2002.

\_\_\_\_\_ *La palabra justa. Literatura, política y memoria en la Argentina 1960-2002*, Santiago de Chile, Melusina, 2004.

\_\_\_\_\_ "La injuria 'populista' (episodios literarios de un combate político)", "La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002) y "Postdictadura y modos de narrar: revistas de intelectuales y parientes", en *La palabra justa. Literatura, política y memoria en la Argentina 1960-2002*, Santiago de Chile, Melusina, 2004.

\_\_\_\_\_ "Historia literaria y corpus crítico. (Aproximaciones williamsianas y un caso argentino)", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005.

\_\_\_\_\_ *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

\_\_\_\_\_ (dir.), *La investigación literaria. Problemas iniciales para una práctica*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009.

DALMARONI, Miguel y ROGERS, Geraldine (eds.), *Contratiempos de la Memoria en la Literatura Argentina*, La Plata, Edulp, 2010.

DAVOBE, Juan Pablo y BRIZUELA, Natalia (comps.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona, 2008.

DE DIEGO, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen, 2003.

DELEUZE, Giles y GUATTARI, Felix, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002.

DELFINO, Silvia (comp.), "El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX" y "Sátiras e invectivas: emblemas de la conciliación nacional", *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLV, nro. 3, 1995.

\_\_\_\_\_ "Desigualdad y diferencia: retóricas de la identidad en la crítica de la cultura", *Doxa*, 18, 1998.

\_\_\_\_\_ "Género y regulaciones culturales. El valor crítico de las diferencias", en *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, Forastelli, Fabricio y Triquell, Ximena (comps.), Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999.

\_\_\_\_\_ "Teoría y crítica oficial: reclamos de orden y represión", *Actas del Congreso Internacional "Debates actuales de la teoría, la crítica y la lingüística"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005.

\_\_\_\_\_ "Teoría y crítica: transformaciones del orden y escenas de justicia", *Actas del II Congreso Internacional "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007.

\_\_\_\_\_ "Teoría y acciones de la crítica", en *Actas del III Congreso Internacional "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.

\_\_\_\_\_ "Materiales culturales y luchas contra la impunidad: escenas de la justicia en los procesos actuales contra genocidas", *Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2011.

DELFINO, Silvia y FORASTELLI, Fabricio, "Communication et culture dans les luttes politiques. Débats sur le genre et le *queer* en Argentine", *Questions de Communication*, University Paul Verlaine, Metz, 16, 2009.

DELFINO, Silvia y RAPISARDI, Flavio, "Discriminación y represión: la transformación de los derechos a través de luchas políticas colectivas", *Tram(p)as de la Comunicación*, 53, agosto de 2007.

DELFINO, Silvia, MUSCHETTI, Delfina, PANESI, Jorge y ZUBIETA, Ana María (coords.), *La literatura y sus teorías, Filología*, XLII, 2010.

DELLA VOLPE, G., *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

DE MELLO, Luciana, "La ley de la calle", *Radar libros, Página/12*, 4 de julio de 2010.

DERRIDA, Jaques, "La loi du genre", *Glyph*, 7, 1980.

\_\_\_\_\_, "Devant la Loi", en *Philosophy and Literature*, Cambridge, Ed. A. Phillips Griffiths, 1984.

\_\_\_\_\_, *Force de loi*, París, Galilée, 1994.

DOMECQ, Bustos, "La fiesta del monstruo", *Marcha*, Montevideo, 30 de septiembre de 1955.

DOMÍNGUEZ, Nora y PERILLI, Carmen (comps.), *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

DRUCAROFF, Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

ESTRÍN, Laura, César Aira. *El realismo y sus extremos*, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1999.

FAVORETTO, Mara, "Nunca volví a sentir la misma libertad que tuve cuando escribí *Flores robadas en los jardines de Quilmes*" (entrevista a Jorge Asís), *Letralia*, 197, 20 de octubre de 2008. Disponible en: <http://www.letralia.com/197/entrevistas02.htm>

FERRO, R., "La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio", en *La irrupción de la crítica. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Susana Cella (dir. vol.) y Noé Jitrik (dir.), vol. X, Buenos Aires, Emecé, 1999.

FOGWILL, Rodolfo Enrique, "Escribir con la boca cerrada", *Suplemento Cultura y Nación, Clarín*, Buenos Aires, jueves 12 de diciembre de 1991.

\_\_\_\_\_, *Vivir afuera*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

\_\_\_\_\_, *En otro orden de cosas*, Barcelona, Mondadori, 2001.

\_\_\_\_\_, *La experiencia sensible*, Barcelona, Mondadori, 2001.

\_\_\_\_\_, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Interzona, 2006.

\_\_\_\_\_, *Vivir afuera*, Buenos Aires, El Ateneo, 2009.

\_\_\_\_\_, "Asís y los buenos servicios" y "El interno que escribe", en *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva, 2010.

FORASTELLI, Fabricio, *La novela argentina del período 1980-1990. Estilo, género e institución literaria*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1997.

\_\_\_\_\_, *Autoritarismo como categoría del análisis político en las ideas argentinas 1918-1965*, Tesis de Doctorado, Universidad de Nottingham, 2001.

\_\_\_\_\_, "Manuel Puig: ese villano", en edición crítica de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, José Amícola y Jorge Panesi (eds.), Colección Archivos, ALLCA XX, Madrid/París, 2002.

\_\_\_\_\_ “Criminalización de la pobreza en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian Alarcón”, en *Espacios y discursividades. Estudios Críticos sobre literatura argentina y brasileña*, María Elena Legaz (comp.), Córdoba, Ediciones Recovecos, 2008.

\_\_\_\_\_ “Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política”, *Escribas*, 5, Universidad Nacional de Córdoba, 2008.

\_\_\_\_\_ “Copi y Cucurto y las acciones de la crítica”, Actas del III Congreso Internacional “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.

\_\_\_\_\_ “Lo ‘pobre lindo’ entre la autoridad y los conflictos de obediencia en las luchas por la organización colectiva”, Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2011.

FORASTELLI, Fabricio y TRIQUELL, Ximena (comp.), *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1999.

FORD, Aníbal, “Walsh, la reconstrucción de los hechos”, en *Nueva novela latinoamericana*, Jorge Lafforgue (comp.), Buenos Aires, Paidós, 1972.

FORD, Aníbal, RIVERA, Jorge y ROMANO, Eduardo, *Medios de comunicación y cultura de masas*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

FOSTER, David William, “Los parámetros de la narrativa argentina durante el ‘proceso de reorganización nacional’”, en Balderston, D. et. al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, París, Gallimard, 1975.

\_\_\_\_\_ “¿Qué es un autor?”, *Conjetural*, 4, agosto de 1984.

FRIERA, Silvina, “Cuando voy por la calle, las señoras alejan las carteras” (entrevista a Washington Cucurto), *Página/12*, 9 de noviembre de 2005.

\_\_\_\_\_ “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría” (entrevista a Washington Cucurto), *Página/12*, 5 de enero de 2007.

\_\_\_\_\_ “El arte no es un lugar para imponer sino para generar” (entrevista a Washington Cucurto), *Página/12*, 6 de julio de 2008.

\_\_\_\_\_ “Si pudiera escribir todo lo que pienso, no lo publicaría” (entrevista a Washington Cucurto), *Página/12*, 21 de febrero de 2011.

FUNES, Leonardo, “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas” y “Mundos en crisis: inscripción de la historia en el texto medieval”, en *Investigación literaria de textos medievales: objeto y prácticas*, Madrid, Miño y Dávila, 2009.

\_\_\_\_\_ “Teoría Literaria: una primavera interrumpida en los años setenta”, Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 3 de diciembre de 2009.

GAMERRO, Carlos, *Las islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998.

\_\_\_\_\_ *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma, 2002.

\_\_\_\_\_ “Julio Cortázar, inventor del peronismo”, en *El peronismo clásico 1945-1955. Descamisados, gorilas y contreras*, David Viñas (dir.) y Guillermo Korn (comp.), Buenos Aires, Paradiso, 2007.

\_\_\_\_\_ “Tiempo de la memoria”, *Radar libros*, *Página/12*, 11 de abril de 2010.

GELMAN, Juan y LA MADRID, Mara, *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

GIORDANO, Alberto, *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

\_\_\_\_\_ *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

\_\_\_\_\_ *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Editorial Mansalva, 2008.

GIORGI, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

\_\_\_\_\_ “El crimen, el experimento y la literatura: Osvaldo Lamborghini y la naturaleza”, en *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.), Buenos Aires, Interzona, 2008.

GONZÁLEZ, Horacio, “Sobre *Vivir afuera*”, *El Ojo Mocho*, 15, 2000.

\_\_\_\_\_ “Horror y azar”, *El Ojo Mocho*, 16, 2002.

\_\_\_\_\_ “La figura literaria del *reventado* como teoría picaresca de la política”, *El Ojo Mocho*, 16, verano 2001-2002.

GRAMSCI, Antonio, *Literatura y vida nacional. Cuadernos de la cárcel*, tomo 4, México, Juan Pablos Editor, 1986.

GRAMUGLIO, María Teresa, “Escritura política y política de la escritura”, *Punto de Vista*, 16, noviembre de 1982.

\_\_\_\_\_ “Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor”, *Hispanamérica*, 64-65, 1993.

\_\_\_\_\_ “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política: 1930-1943*, Alejandro Cattaruzza (dir.), Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

\_\_\_\_\_ “Estudio preliminar” de *El diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez, Buenos Aires, Taurus, 2001.

\_\_\_\_\_ “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, *Punto de vista*, 74, diciembre de 2002.

\_\_\_\_\_ “Introducción: El imperio realista” y “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Noé Jitrk (dir.) y María Teresa Gramuglio (dir. vol.), vol. VI, Buenos Aires, Emecé, 2002.

GRAMUGLIO, María Teresa, PRIETO, Martín, SÁNCHEZ, Matilde y SARLO, Beatriz, “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, *Punto de vista*, 66, abril de 2000.

GRAMUGLIO, María Teresa y SARLO, Beatriz, *José Hernández y Martín Fierro*, en *Cuadernos de literatura argentina*, Buenos Aires, Capítulo, 1980.

GUEBEL, Daniel, *El terrorista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

\_\_\_\_\_ “Un extraño destino”, *Revista Ñ*, 27 de septiembre de 1998.

\_\_\_\_\_ *El perseguido*, Buenos Aires, Norma, 2001.

\_\_\_\_\_ *La vida por Perón*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

GUSMÁN, Luis, *El frasquito*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.

\_\_\_\_\_ *Villa*, Madrid, Alfaguara, 1995.

\_\_\_\_\_ *Ni muerto has perdido tu nombre*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

\_\_\_\_\_ “Sebregondi no retrocede”, en *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.), Buenos Aires, Interzona, 2008.



HALL, Stuart, CRITCHER, Chas, JEFFERSON, Tony, CLARKE, John y ROBERTS, Brian, *Policing the Crisis. Mugging, the State and Law and Order*, Londres, Macmillan, 1978.

HEKER, Liliana, *El fin de la historia*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

IMPERATORE, Adriana, KOHAN, Martín y BLANCO, Oscar, "Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar (De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas)", *Espacios*, 13, diciembre de 1993-marzo de 1994.

INVERNIZZI, Hernán, "Los libros son tuyos". *Políticos, académicos y militares. La dictadura en Eudeba*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

INVERNIZZI, Hernán y GOCIOL, Judith, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.

JAKCSON, Rosmary, *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogo, 1986.

JITRIK, Noé, *El 80 y su mundo*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

\_\_\_\_\_ "Peligrosidad del escritor", *Macedonio*, 4/5, verano de 1969.

\_\_\_\_\_ *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

\_\_\_\_\_ "Miradas desde el borde: el exilio y la literatura argentina", en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Saúl Sosnowski (comp.), Buenos Aires, Eudeba, 1988.

\_\_\_\_\_ (comp.) *Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ Editor, 2009.

JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, 2006.

KAMENSZAIN, Tamara, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires, Norma, 2007.

KATRA, William, "Novelizando el proceso argentino: *La calle de los caballos muertos de Jorge Asís*", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 35, Lima, 1er. semestre de 1992.

KOHAN, Martín, *Dos veces junio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

\_\_\_\_\_ "Significación actual del realismo críptico", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005.

\_\_\_\_\_ *Ciencias morales*, Buenos Aires, Anagrama, 2007.

KORN, Guillermo, "'Si habría crisis, bronca y hambre...' Literaturas urbanas", en *De Alfonsín al Menemato (1983-2001), Literatura argentina siglo XX*, David Viñas (dir.) y Rocco Cabone y Ana Ojeda (comps.), Buenos Aires, Paradiso, 2010.

LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

LAMBORGHINI, Osvaldo, *El fiord, Novelas y cuentos*, I, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

\_\_\_\_\_ "El niño proletario", en *Sebregondi retrocede, Novelas y cuentos*, I, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

\_\_\_\_\_ *El Cloaca Iván, Novelas y cuentos*, II, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

LEGAZ, Ana María (coord.), *Un tal Julio. Cortázar, otras lecturas*, Córdoba, Alción, 1998.

LIBERTELLA, Héctor (comp.), *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2002.

- LINK, Daniel, "Seis personajes en busca de un autor", *El amante*, 93, 1999.
- \_\_\_\_\_ "Crítica y ficción" (entrevista a Ricardo Piglia), *Radar libros, Página/12*, domingo 19 de diciembre de 1999.
- \_\_\_\_\_ "Amor y política", *Radar libros, Página/12*, 20 de agosto de 2000.
- \_\_\_\_\_ "Cerca de la revolución", *Radar libros, Página/12*, 3 de junio de 2002.
- \_\_\_\_\_ "Rodolfo Walsh y la crisis de la literatura" y "Los límites del caso policial: el caso jurídico y el caso político", en *Cómo se lee y otras intervenciones*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- \_\_\_\_\_ "Un hombre de conciencia", *Espacios*, 29, noviembre 2002 / marzo 2003.
- \_\_\_\_\_ "Literatura de compromiso", *Sociedad*, 20/21, Buenos Aires, Manantial, 2003.
- \_\_\_\_\_ "Tercer corte (1968-1983)", en *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 2006.
- \_\_\_\_\_ "Nota preliminar", en Rodolfo Walsh, *El violento oficio de escribir*, Buenos Aires, De la Flor, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- LONGONI, Ana, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Norma, Buenos Aires, 2007.
- LÓPEZ, María Pía, "El conde de Avellaneda", *El matadero*, 3, octubre de 2004.
- LOUIS, Annick (comp.), *Enrique Pezzoni lector de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- LUDMER, Josefina, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- \_\_\_\_\_ "El beso de la muerte y el exilio", *Clarín*, 21 de abril de 1994.
- \_\_\_\_\_ *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
- \_\_\_\_\_ *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, [1988] 2000.
- \_\_\_\_\_ "Temporalidades del presente", *Margens/márgenes*, 2, Belo Horizonte, diciembre de 2002.
- \_\_\_\_\_ "Territorios del presente. Tonos antinacionales en América Latina", *Grumo*, 4, octubre de 2005.
- \_\_\_\_\_ "Literaturas postautónomas", *loescrito.net*, diciembre de 2006.
- \_\_\_\_\_ "Literaturas postautónomas 2", *loescrito.net*, mayo de 2007.
- \_\_\_\_\_ *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- LUKÁCS, George, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963.
- MARISTANY, Javier José, *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- \_\_\_\_\_ "Fuera de la ley, fuera del género: escritura homoerótica en la Argentina de los 60/70", *Lectures du genre*, 6, 2009.
- MARTINI, Juan, *Puerto apache*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- MASIELLO, Francine, *Entre civilización y barbaries. Mujeres, nación y cultura literaria en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- \_\_\_\_\_ *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma, 2001.
- MATTONI, Silvio, "La invención de un idioma", *La Voz del Interior*, septiembre de 2003.
- MAYER, Marcos, "Walsh: el descubrimiento de la víctima", *El matadero*, 1, 1998.
- MEDINA, Enrique, *Las tumbas*, Buenos Aires, De la Flor, [1972]1974.
- \_\_\_\_\_ "Las hienas", en *Las hienas*, Buenos Aires, Milton, 1986.
- \_\_\_\_\_ *El Duke*, Buenos Aires, Galerna, [1976] 1984.
- \_\_\_\_\_ *Las muecas del miedo*, Buenos Aires, Galerna, 1981.
- \_\_\_\_\_ "Los asesinos" y "El intruso", en *Los asesinos*, Buenos Aires, Milton, 1984.

\_\_\_\_\_. “De ‘Las tumbas’ a ‘Las muecas del miedo’” [1982], “Oscar Hermes Villordo: superando tabúes” [1983], “Osvaldo Lamborghini: *Die Verneinung*” [1979] y “Rodolfo Enrique Fogwill, Oscar Hermes Villordo, David Viñas: tres obras singulares bajo la dictadura militar” [1983], en *Colisiones*, Buenos Aires, Galerna, 1984.

MEDVEDEV, P. V., “The Problem of Genre”, en *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1978.

MODARELLI, Alejandro y RAPISARDI, Flavio, *Fiestas, baños y exilios*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

MONTALDO, Graciela, “La ficción de las masas”, en *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.), Buenos Aires, Interzona, 2008.

MORENO, María, “El lugar de la resistencia” (entrevista a J. Ludmer), *Radar Libros, Página/12*, 7 de octubre de 2001.

\_\_\_\_\_. “Doble casetera”, *Radar, Página/12*, 24 de octubre de 2010.

MUSCHETTI, Delfina, “Ni siquiera la llanura llana”, en *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.), Buenos Aires, Interzona, 2008.

PALETTA, Viviana, “El primer Walsh: el género policial como laboratorio”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007.

PALMEIRO, Cecilia, *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011.

PANESI, Jorge, “Felisberto Hernández: un artista del hambre”, *Escritura*, VII, 1982.

\_\_\_\_\_. “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”, en *Las operaciones de la crítica*, Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), Rosario, Beatroz Viterbo, 1998.

\_\_\_\_\_. “El hombre de los gansos” (entrevista a Luis Gusmán), *Los Inrockuptibles*, 27, octubre de 1998.

\_\_\_\_\_. *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.

\_\_\_\_\_. “Advertencia”, “Borges nacionalista” [1995], “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*” [1985], “El precio de la autobiografía: Jaques Derrida: el circunciso” [1996], “Walter Benjamin y la deconstrucción” [1993], “La crítica argentina y el discurso de la dependencia” [1985], “Manuel Puig: las relaciones peligrosas” [1983], “Marginales en la noche” [1998] y “Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina” [1995], en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.

\_\_\_\_\_. “Encantos de un escritor de larga risa”, *Suplemento Cultura y Nación, Clarín*, domingo 6 de agosto, 2000.

\_\_\_\_\_. “Encantos de un escritor de larga risa”, *Suplemento Cultura y Nación, Clarín*, domingo 6 de agosto, 2000.

\_\_\_\_\_. “Villa, el médico de la memoria”, en *Archivos de la memoria*, Ana María Barrenechea (comp.), Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

\_\_\_\_\_. “Discusiones con varias voces: el cuerpo de la crítica”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005.

\_\_\_\_\_. “Borges y el peronismo”, en *El peronismo clásico 1945-1955*, David Viñas (dir.) y Guillermo Korn (comp.), Buenos Aires, Paradiso, 2007.

\_\_\_\_\_. “Los chicos imposibles”, *portal.educ.ar*, 14 de julio de 2009. Disponible en: <http://portal.educ.ar/debates/contratapa/recomendados-educar/donde-esta-el-nino-que-yo-fui.php>.

\_\_\_\_\_. “Los que se van, los que se quedan: apuntes para una historia de la crítica argentina”, Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 3 de diciembre de 2009.

\_\_\_\_\_. “Prologo a esta edición”, en Tinianov, I. *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus, 2010.

PAULS, Alan, *El pasado*, Barcelona, Anagrama, 2003.

\_\_\_\_\_. *Historia del llanto*, Barcelona, Anagrama, 2007.

\_\_\_\_\_. *Historia del pelo*, Barcelona, Anagrama, 2010.

PELLER, Diego, “Osvaldo Lamborghini: adentro y afuera”, Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius, UNLP, 2008.

\_\_\_\_\_. “La flexión *Literal* y la discusión sobre el realismo”, *El interpretador*, 23, febrero 2006.

\_\_\_\_\_. “Josefina Ludmer. Los tonos antinacionales del presente”, *Otra parte*, 18, primavera 2009.

PERLONGHER, Néstor, “Neobarroco Transplatino”, *La caja*, 1, septiembre-octubre de 1992.

\_\_\_\_\_. “Deseo y violencia en el mundo de la noche” [1987], “El deseo de las locas” [1984], “Matan a una marica” [1988], “Nena, lleváte un saquito” [1983] y “Ondas en *El fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini” [1991], en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

\_\_\_\_\_. “Molina y Valentín: el sexo de la araña” [1986], en *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.

PESCE, Víctor, “Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio del relato”, en Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta, L. (comps.), *Los héroes “difíciles”: la literatura policial en la Argentina y en Italia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991.

PEZZONI, Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

\_\_\_\_\_. “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt” [1984], “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea [1970]” [1971] y “*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autoretrato” [1985], en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

PIGLIA, Ricardo, Introducción a *Cuentos de la serie negra*, Buenos Aires, CEAL, 1979.

\_\_\_\_\_. *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980.

\_\_\_\_\_. “Rodolfo Walsh: ‘He sido traído y llevado por los tiempos’”, *Crisis*, 55, noviembre de 1987.

\_\_\_\_\_. “Rozenmacher y la casa tomada”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.

\_\_\_\_\_. *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

\_\_\_\_\_. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, FCE, 2001.

\_\_\_\_\_. “Lectores imaginarios”, en *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh (Marzo de 1970)”, en Rodolfo Walsh, *Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, De la Flor, 2006.

PIGNA, Federico, “El asesinato de Vandor”, *elhistoriador.com*, sin fecha. Disponible en: [http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/revolucion\\_argentina/asesinato\\_de\\_vandor.php](http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/revolucion_argentina/asesinato_de_vandor.php)

PINEDO, Jerónimo y RODRÍGUEZ, Esteban, “Maldito Punk”, *Grieta*, La Plata, 2000.

PORRÚA, Ana, “Un barroco gritón”, *Bazaramericano*, diciembre de 2003. Disponible en <http://www.bazaramericano.com>

PORTANTIERO, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyon, 1961.

- PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- PRIETO, Martín, *La calle de las Escuelas N° 13* de Martín Prieto, Buenos Aires, Perfil 1999.  
 \_\_\_\_\_ *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- PUENZO, Lucía, *El niño pez*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.
- PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968,  
 \_\_\_\_\_ *The Buenos Aires Affaire*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.  
 \_\_\_\_\_ *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Círculo Lectores, 1987.
- RAMA, Ángel, “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas”, *Escrituras*, 2, Caracas, julio-diciembre de 1976.  
 \_\_\_\_\_ “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas”, en *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Grupo de Investigaciones de Literatura Argentina de la UBA (comp.), Buenos Aires, Norma, 2004.  
 \_\_\_\_\_ “La narrativa en el conflicto de las culturas”, en *Argentina, hoy*, Alain Rouquié (comp.), Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.
- REDONDO, Nilda Susana, *El compromiso político y la literatura: Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977*, Amerindia, Santa Rosa, 2001.
- RINESI, Eduardo y KANG, Jung Ha, “Novela, testimonio y memoria. A propósito de *Recuerdos de la muerte*, de Miguel Bonasso”, en *De Alfonsín al Menemato (1983-2001), Literatura argentina siglo XX*, David Viñas (dir.) y Rocco Cabone y Ana Ojeda (comps.), Buenos Aires, Paradiso, 2010.
- RIVERA, Jorge, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998.
- RODRÍGUEZ, Eva, “Yo prefiero escribir como quien baila la cumbia” (entrevista a Washington Cucurto), *Los Andes*, marzo de 2005.
- RODRÍGUEZ, Fermín, “Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini”, en *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.), Buenos Aires, Interzona, 2008.  
 \_\_\_\_\_ “Washington Cucurto / 1810”, *Inrocks Libros*, julio de 2008. Disponible en <http://inrockslibros.wordpress.com/2010/11/27/washington-cucurto-1810/>  
 \_\_\_\_\_ *Un desierto para la nación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- ROMANO, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1983.  
 \_\_\_\_\_ *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*, Buenos Aires, Colihue, 1993.
- ROSA, Nicolás, “Borges y la crítica”, *Los libros*, III, 26, Buenos Aires, mayo de 1972.  
 \_\_\_\_\_ *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1987.  
 \_\_\_\_\_ *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.  
 \_\_\_\_\_ *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997.  
 \_\_\_\_\_ “El paisano ensimismado” y “La mirada absorta”, en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997.  
 \_\_\_\_\_ “Liturgias y profanaciones”, en *Dominios de la literatura*, Susana Cella (comp.), Buenos Aires, Losada, 1998.  
 \_\_\_\_\_ *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la argentina*, Buenos Aires, Biblos 1999.

\_\_\_\_ "Introducción" y "Veinte años después o la novela familiar de la crítica literaria", en *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la argentina*, Nicolás Rosa (ed.), Buenos Aires, Biblos 1999.

\_\_\_\_ *Usos de la literatura*, Rosario, Laborde, 2000.

\_\_\_\_ "Borges/Lamborghini: la discordia de los linajes", en *La letra argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.

\_\_\_\_ *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

\_\_\_\_ "El folletín: historial clínico", en *Moral y enfermedad*, Nicolás Rosa (ed.), Rosario, Laborde, 2004.

\_\_\_\_ "La ficción proletaria", *La Biblioteca*, 4-5, verano 2006.

\_\_\_\_ *Relatos críticos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

ROZENMACHER, Germán, "Cabecita negra", en *Cabecita negra*, Buenos Aires, CEAL, 1981.

RUBINICH, L., "El odio santo de los oprimidos", *Apuntes de Investigación del CECYP*, 11, septiembre de 2006.

SACCOMANNO, Guillermo, *La lengua del malón*, Buenos Aires, Planeta, 2003.

\_\_\_\_ 77, Buenos Aires, Planeta, 2008.

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

SAGASTIZÁBAL, Patricia, *Un secreto para Julia*, Buenos Aires, El Aleph, 2003.

SAÍTTA, Sylvia. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

\_\_\_\_ "Política, humor y disparate", *La Nación*, 26 de septiembre de 2004.

\_\_\_\_ "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)", en *La historia reciente. Argentina en democracia*, Marcos Novaro y Vicente Palermo (comps.), Buenos Aires, Edhasa, 2004.

SALAS, Hugo, "Días de cine días de cine", *Radar libros, Página/12*, 30 de abril de 2011.

SALESSI, Jorge, *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina 1871-1914*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

SARLO, Beatriz, "Literatura y política", *Punto de vista*, 19, diciembre de 1983.

\_\_\_\_ "Una alucinación dispersa en agonía", *Punto de vista*, 21, Buenos Aires, agosto 1984.

\_\_\_\_ *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

\_\_\_\_ *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1987.

\_\_\_\_ "Política, ideología y figuración literaria", en *Ficción y política, La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.

\_\_\_\_ "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Saúl Sosnowski (comp.), Buenos Aires, Eudeba, 1988.

\_\_\_\_ "Fogwill, la experiencia sensible", *Punto de vista*, 71, diciembre de 2001.

\_\_\_\_ *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

\_\_\_\_ *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

\_\_\_\_ "¿Pornografía o fashion?", *Punto de vista*, 86, diciembre de 2006.

\_\_\_\_ "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías", *Punto de vista*, 86, diciembre de 2006.

\_\_\_\_ "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías", en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

\_\_\_\_ "Condición de búsqueda", *Perfil*, 7 de diciembre de 2008.

- SCHETTINI, Ariel, "Las puertas del cielo", *Radar Libros, Página/12*, 10 de agosto de 2003.  
 \_\_\_\_\_ "Osvaldo Lamborghini: Argentina como representación", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005.
- SCHKLOVSKI, Víctor, "Rozanov: la obra y la evolución literaria" [1928], en *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Emile Voleck (intr. y ed.), Madrid, Fundamento, 1992.
- SEBRELLI, Juan José, *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.  
 \_\_\_\_\_ "Enrique Medina y el realismo lingüístico", en *Colisiones de Enrique Medina*, Buenos Aires, Galerna, 1984.
- SOLARI, Carola, "El sofocador de la cumbia" (entrevista a Washington Cucurto), *La Nación*, Chile, 17 de octubre de 2004. Disponible en [http://lanacion.cl/p4\\_lanacion/site/artic/20041016/pags/20041016173922.html](http://lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20041016/pags/20041016173922.html)
- SOSNOWSKI, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988.
- SPERANZA, Graciela, "The New York Affair", *Clarín*, 21 de abril de 1994.  
 \_\_\_\_\_ *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000.  
 \_\_\_\_\_ "Magias parciales del realismo", *Milpalabras*, vol.2, nro.1, 2001.  
 \_\_\_\_\_ "Cesar Aira. Manual de uso", *Milpalabras*, vol.1, nro.1, 2001.  
 \_\_\_\_\_ "Las máquinas del azar y las recetas del oficio", *Revista Ñ*, 29 de julio de 2001.  
 \_\_\_\_\_ *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 2002.  
 \_\_\_\_\_ "Por un realismo idiota", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005.  
 \_\_\_\_\_ *Fuera de campo. Literatura argentina después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- STRAFACCE, Ricardo, *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2009.
- TARCUS, Horacio, "Las caricaturas del joven Copi", *Clarín*, 8 de julio de 2001.
- TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.  
 \_\_\_\_\_ *José Ingenieros. Pensar la Nación*, Buenos Aires, Alianza, 1996.  
 \_\_\_\_\_ *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires, FCE, 2000.  
 \_\_\_\_\_ *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- TINIANOV, Iuri, "Il fatto letterario" [1924], en *Avanguardia e tradizione*, Beri, Dedalo Libri, 1968.  
 \_\_\_\_\_ "De l'évolution littéraire" [1927], en *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- URONDO, Francisco, "Julio Cortázar; el escritor y sus armas", *Panorama*, 24 de noviembre de 1970.  
 \_\_\_\_\_ "La verdad es la única realidad", en *Obra poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- VALENTE, Alejandra, "Maneras de subrayar en el salón literario: Lamborghini/Borges", en *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

VALLE, Agustín, "Rodolfo Fogwill en Rolling Stone", *Rolling Stone*, junio de 2007. Disponible en: <http://www.rollingstone.com.ar/1297376>

\_\_\_\_\_, "Félix Bruzzone, escritor: 'Me extraña que no haya casos de venganza'" (entrevista a Félix Bruzzone), *Debate*, 27 de febrero de 2009.

VERBITSKY, Bernardo, *Villa Miseria también es América*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

VERBITSKY, Horacio, "A 20 años del asesinato de Rodolfo Walsh", *Página/12*, 24 de marzo de 1997.

VIDAL, Hernán (comp.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

VILLORDO, Oscar Hermes, *La brasa en la mano*, Buenos Aires, Bruguera, 1983.

\_\_\_\_\_, *La otra mejilla*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971.

\_\_\_\_\_, *Cuerpo a cuerpo*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

\_\_\_\_\_, *Indios, ejércitos y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.

\_\_\_\_\_, "Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra", en *Literatura argentina y realidad política II*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

VIÑAS, David (dir.) y CARBONE, Rocco y OJEDA, Ana (comps.), *De Alfonsín al Menemato (1983-2001)*, *Literatura argentina siglo XX*, Paradiso, 2010.

VIÑAS, David (dir.) y KORN, Guillermo (comp.), *El peronismo clásico 1945-1955. Descamisados, gorilas y contreras*, Buenos Aires, Paradiso, 2007.

VITAGLIANO, Miguel, "Variaciones sobre un punto. Notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria", en *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

VOLOSHINOV, Valentín N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

VV. AA., "Terrorismo y complicidad", *Contorno*, 3, septiembre de 1955.

\_\_\_\_\_, "Peronismo... ¿y lo otro?", 7/8, *Contorno*, julio de 1956.

\_\_\_\_\_, "¿Lobo estás?" (entrevista a Rodolfo Walsh), *Siete Días*, 110, 16 al 22 de junio de 1969.

\_\_\_\_\_, "Testamento de Rozenmacher", *Primera Plana*, 17 de agosto de 1971.

\_\_\_\_\_, "Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante", *La Opinión cultural*, 11 de junio de 1972

\_\_\_\_\_, "Hacia la crítica" (encuesta), *Los libros*, 28, septiembre de 1972.

\_\_\_\_\_, "Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta", *Latinoamericana*, Número a cargo de Jorge Lafforgue, Alberto Vanasco y J. C. Martín Real, año 1, nro. 2, junio de 1973 (primera parte) / año 2, nro. 3, abril de 1974 (segunda parte).

\_\_\_\_\_, "El matrimonio entre la utopía y el poder", *Literal*, 1, noviembre de 1973.

\_\_\_\_\_, "La flexión literal", "Retroactiva" y "Apuntes alrededor de 35 versos de 'Elena Bellamuerte'", *Literal*, 2/3, mayo de 1975.

\_\_\_\_\_, "El lugar del artista. Entrevista con Osvaldo Lamborghini", en *Lecturas críticas*, 1, diciembre de 1980.

\_\_\_\_\_, "El idioma de los argentinos", *El Ojo Mocho*, 16, verano 2001/2.

\_\_\_\_\_, *Contorno*, Edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

\_\_\_\_\_, *Literal*, Edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.



WALSH, Rodolfo, "Vigorous testimonio sobre el infierno de los reformatorios", *La Opinión*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1972.

\_\_\_\_\_ *Operación masacre*, Buenos Aires, De la Flor, 2001.

\_\_\_\_\_ *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, De la Flor, 2003.

\_\_\_\_\_ "La secta del gatillo alegre" [1968], en *El violento oficio de escribir*, Buenos Aires, De la Flor, 2007.

\_\_\_\_\_ *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, De la Flor, 2010.

ZEIGER, Claudio, *El paraíso argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

ZUBIETA, Ana María, *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires, Hachette, 1987.

\_\_\_\_\_ *Humor, nación y diferencia. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario, Beatriz, 1995.

\_\_\_\_\_ (comp.), *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

\_\_\_\_\_ "Cortázar y sus monstruos", en *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Ana María Zubieta (comp.), Buenos Aires, Eudeba, 1999.

\_\_\_\_\_ "Entre el secreto y el silencio. La literatura y la experiencia de la dictadura militar argentina", en *Mémoire et culture en Amérique latine*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2003.

\_\_\_\_\_ (comp.) *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Buenos Aires, Eudeba, 2008.

\_\_\_\_\_ "Prefacio" y "La tela de Penélope", en *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Buenos Aires, Eudeba, 2008.

\_\_\_\_\_ "Formarse en dictadura: los grupos de estudio como universidad paralela", trabajo leído en el II Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Vivir en la dictadura. Memoria de los argentinos entre 1976 y 1983", octubre de 2009.

ZUNINI, Patricio, "Martes de Eterna Cadencia" (entrevista a Daniel Guebel), el 16 de junio de 2009. Disponible en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=2324>