



Jornadas en la
Biblioteca Nacional,
octubre de 2012

DAVID VIÑAS

El último argentino del siglo XX

David Viñas

EL ÚLTIMO ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jornadas en la Biblioteca Nacional
Octubre de 2012



David Viñas : el último argentino del siglo XX / Miguel Ángel Vitagliano ... [et al.]. -
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2022.
224 p. ; 23 x 15 cm.

ISBN 978-987-728-152-1

1. Historia de la Literatura Argentina. 2. Crítica de la Literatura Argentina.
3. Homenajes. I. Vitagliano, Miguel Ángel.
CDD 860.9982

BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO

Dirección: Juan Sasturain

Subdirección: Elsa Rapetti

Coordinación de Publicaciones: Sebastián Scolnik

Producción y diseño editorial: Ediciones BN

Dirección de Investigaciones: Evelyn Galiazo, Andrés Tronquoy, Emiliano Ruiz Díaz
y Diego Forte

Foto de tapa: Alejandra López

© 2022, Biblioteca Nacional
Agüero 2502 (C1425EID)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
www.bn.gov.ar

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ÍNDICE

El Gran Subrayador 9

Introducción 15

EL VIAJE ESTÉTICO

La asamblea de uno solo: *Cuerpo a cuerpo* 23

Miguel Vitagliano

Literatura, religión y política en la historia de dos ciudades sudamericanas: *Un dios cotidiano* (1957) de David Viñas en Buenos Aires y *Los deshabitados* (1959) de Marcelo Quiroga Santa Cruz en La Paz 33

Susana Santos

Novelas del lenguaje 57

Martín Kohan

David Viñas / Pedro Pago: el escritor y su doble 65

Marcos Zangrandi

UN EDITOR PARA DAVID

- Un ácido para David** 77
Miguel Villafañe

EL DRAMA EN ESCENA

- Dialéctica de la derrota: inflexiones de la denuncia
en el teatro de David Viñas** 89
Marcela Croce

- Miradas reveladoras: los textos de Viñas sobre teatro** 101
Julia Elena Sagaseta

EL ADEMÁN DOCENTE

- David Viñas o la transferencia del fervor
(Un Maestro en democracia)** 111
María Gabriela Mizraje

- Entre otras cosas, maestro** 123
Guillermo Korn

- Pasillos, expectativa, generación** 135
Juan Laxagueborde

- Viñas en los años sesenta** 143
Josefina Ludmer

EL ENSAYO COMO CONJURO

**América Latina: hipótesis sobre una constante
en los ensayos de David Viñas** 149

Gabriela García Cedro

David Viñas y la performance épica del ensayo 157

Alejandra Laera

Víctimas y victimarios: la indianidad en David Viñas 165

Guillermo David

El monólogo como conciencia literaria 175

Horacio González

INTELECTUALES Y REALIDAD POLÍTICA 185

Coordinador: Américo Cristófalo. Panelistas:

Darío Capelli, María Pia López y Eduardo Grüner

EL GRAN SUBRAYADOR

A Horacio, perseverante anfitrión.

En 2011, la Biblioteca Nacional despidió a pocos días de su muerte a David Viñas. Dijeron sus palabras muchas amigas o amigos, lectorxs, discípulxs. Fue una maratón memoriosa en el auditorio que lleva el nombre de Borges. David había resistido las apologías de Borges, prefería entusiasmarse por la precisión, el arrojo y el modo de estar en el mundo de Rodolfo Walsh. Pero ahí estábamos, en esa sala, en una ceremonia conducida por el director de la Biblioteca, Horacio González, tratando de que las palabras propias y ajenas se entremezclaran en un brindis querendón dedicado a quien se había ido. Ahí estábamos, en una asamblea de oradores sujetos a la huella que David nos dejaba, de cuerpo ausente, en esa misma sala Borges que no tanto tiempo atrás lo había visto a él, a Viñas, en una de sus últimas grandes intervenciones públicas, si no precisamente la última, sentado entre los presentadores de la edición facsimilar de *Contorno*. Memorable discurso. Repasó los nombres, uno por uno, de quienes habían escrito en *Contorno*, describió los estilos y preocupaciones, narró el episodio, que como suele decirse *se non è vero è ben trovato*, a partir del cual había imaginado la revista: “Caminaba por la calle Florida y vi pasar del brazo, juntos, a Mallea e Ivanissevich, Mallea llevaba unos guantes color patito...”; interrumpió para pedir un cigarrillo, bajó del escenario para recibirlo de la primera fila de asientos, pidió un cenicero y bromeó con Horacio acerca de la inconveniencia de fumar en

aquella misma sala donde ahora lo estábamos despidiendo. Esa tarde, Ricardo Piglia trajo una imagen que después veríamos recorrer sus *Diarios*: “Todos esperábamos, con la mayor ansiedad, cualquier cosa que escribiera David”. También leeríamos años después, en *Tomar las armas*, una escena legendaria: el narrador, tras una refriega con la policía en las inmediaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, tropieza con una mesa del bar Moderno en la que, sin saber de quién se trata, está sentado David, leyendo *La Nación*, subrayando sus páginas como un “picapedrero anarquista”. La voz de Viñas, a quien González alude como “Gran Subrayador”, recomienda la lectura de Echeverría, el comienzo violento de la literatura argentina; el narrador, que tomará el nombre de Echeverría como identidad clandestina, alcanza a vislumbrar círculos rojos alrededor de un título y flechas que parecen asediar la muralla que es *La Nación*. Una trama de infinitas resonancias político-literarias que van de Borges a Piglia, de Viñas a González.

Al año siguiente de aquella despedida, la misma Biblioteca y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) organizaron las *Jornadas David Viñas*, para pensar alrededor de sus libros, de su legado. Como después con León Rozitchner, se puso de manifiesto una voluntad que no era solo conmemorativa, sino de recuperación del intelectual, el crítico y el escritor, en una conversación acerca de obras fundamentales. Despedíamos a lxs contornistas, del mismo modo en que ellxs habían desplegado sus vidas: recorriendo textos con vocación de polemistas, rigor de arqueólogos y pasión de militantes.

Escribimos sobre Viñas, ahora, y llegan a la memoria su oralidad —dramaturgo, hacía de cada conversación una puesta en escena y de cada exposición un despliegue de artilugios actorales—, su sagacidad crítica —en libros, artículos, clases—, su estilo ineludible de escritura, presente en ensayos literarios pero también en teatro y novelas. En las Jornadas se conversó en distintas mesas sobre su obra, y quien abra ahora este libro tendrá esas desgrabaciones o trabajos escritos a partir de las intervenciones que en aquel momento se tejieron.

De algún modo, hoy inauguramos esta publicación como en aquel momento inauguramos las Jornadas. En aquel momento fuimos quienes firmamos este prólogo y Horacio González, como director de la Biblioteca pero también como lector atentísimo de la obra de Viñas. Escribimos ahora en duelo por la ausencia de Horacio, porque las demoras a las que siempre resultan sometidos los textos (cuya existencia fantasmal es la de la espera en una larga fila de pendientes) fueron postergando este y en esa espera Horacio se enfermó y falleció. Lo despedimos, también, en la Biblioteca Nacional, que lejos de ser un monumento a la eternidad —como alguna vez imaginó Borges, esa escena intemporal en otra Biblioteca, la de Maestros, donde se encontraría con Leopoldo Lugones, y al poeta nacional le gustaría leer su *Historia de la eternidad*—, es el sitio en el que reconocemos, cada vez, la propia finitud. Reconocerla para tramar a su alrededor estos episodios que son los de la conmemoración colectiva, la reflexión crítica y el ofrecimiento de aquello que hemos leído o conocido y que ha conmovido nuestras existencias.

Precisamente porque no hay eternidad es que hay historia; y solo hay apuestas intensas al vivir porque mascullamos el dolor de la muerte. Podríamos decir que tanto González como Viñas hicieron magisterio de estas ideas y que sus nombres quedan enlazados no solo en nuestras vidas y en legiones de lectoras y lectores, sino en estas Jornadas que alguna vez inauguramos y hoy presentamos editadas.

Las Jornadas tenían como título *David Viñas. El último argentino del siglo XX*. Celebración en ese nombre de su novela *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX*; también el reconocimiento de una tentación siempre presente en la despedida: sentir que se iba el último o la última encarnación de un modo de pensar, de un estilo de intervención, de un modo de narrar la historia nacional. La tentación de percibir, como ahora percibimos, que sin Viñas, la Argentina que conocimos se había perturbado. Recordemos: la novela de Viñas fue un ejercicio de inmensa invención, un lenguaje dispuesto a toda

clase de desgarramientos, de saltos rítmicos, de estallidos; la galería de personajes de *Tartabul* resultaba de derrotas crueles y de una transformación sumaria de las condiciones de vida y sensibilidad, personajes abandonados, sombras, restos de aventuras inconclusas y discursos dislocados. Fuera del fluir de la historia, somos locxs agitando los brazos y diciendo palabras sin sentido. Esa novela del riesgo, amarga y provista de una risa ácida antes que de un lamento melancólico, es la forma final, enérgica, que asumía su narrativa, años atrás calificada de “naturalista”. No pensamos, al subrayarla, que podíamos teñir de ese modo las Jornadas, pero sí que la lectura de David no podía eximirse de ese esfuerzo poderoso sobre la lengua, ni de su tenacidad crítica.

En las páginas que siguen, muchos se detienen sobre esa materialidad de la lengua, la construcción de una lengua propia, o el modo en que la lengua escrita de Viñas se propone como un cuerpo. Con todas las tensiones, obstáculos, fisiologías y querellas de un cuerpo. Martín Kohan señala que los personajes de Viñas, al lidiar con esa lengua que se inventa, tropiezan en el decir; por eso, “para decir lo que tienen que decir, o en vez de decirlo, gangosean, gimotean, susurran, cuchichean, farfullan, murmuran, musitan, lloriquean, jadean, soplan, resoplan, suspiran, secretean —parece Gironde—, masculan, gimen, tartamudean, balbucean, ronronean, cloquean, sisean, refunfuñan, bufan, chillan, gruñen, rezongan, chirrían, silabea, carraspean, tosen”.

Si eso llega a su punto más alto en *Tartabul*, ya estaba presente en novelas anteriores —Miguel Vitagliano analiza el modo del diálogo como contrapunto en *Cuerpo a cuerpo*—, en el teatro de Viñas y en su dramaturgia personal, en clases y retóricas públicas: “Era posible escucharlo decir muchas veces las fórmulas que podríamos decir que había inventado él, si es que alguien inventa algo”, dice Horacio González. Vale detenerse en el capítulo “El ademán docente”, donde colegas de diferente inscripción generacional recuperan el

tipo de experiencia que significaron sus cursos, desde el joven Juan Laxagueborde a Josefina Ludmer, cultora también de un estilo singular y de otra dramaturgia de la lengua. Guillermo Korn traza los pasadizos entre los distintos escenarios en los que se despliega esa voz, escenarios que incluyen el set televisivo y las argucias para no dejarse hablar por la lengua de los medios: “Apelaba a juegos de palabras para pensar la coyuntura política. Véase: ‘pasteleo’ [Acuerdo o negocio oculto que es reprochable. Chanchullo]. O cuando David canturreaba: ‘Que sí, que sí, que sí, que sí, que a La Parrala le gusta el vino; / que no, que no, que no, que no, / ni el aguardiente ni el marrasquino’. El juego de la parrala [Representa al que tiene posiciones ambiguas, que no toma el toro por las astas]”.

Leer, también, sus contradicciones. Sus balbuceos. Marcos Zagrandi dice que Pedro Pago (el seudónimo con que David firmaba sus noveletas policiales a cambio de, como su nombre indica, un dinero necesario) no es solo un gesto crítico respecto del mercado sino una suerte de “doble (semi)oculto”. Porque hablar del dinero es hablar del trabajo, y Viñas piensa la literatura y el ejercicio de la crítica como —recuerda Gabriela Mizraje— sudor y trabajo. Nuestro contemporáneo y, a la vez, el “último argentino del siglo XX”. ¿Cómo pensarlo en el horizonte de los movimientos sociales contemporáneos, a la luz de las iniciativas de recuperación indigenista y de las luchas feministas? De la primera cuestión se ocupa Guillermo David y de la segunda, Alejandra Laera, que muy sugerentemente llama a “desarmar las posiciones y supuestos de género en la metáfora de la violación así como el lugar común de la heterodoxia”.

Las Jornadas se cerraron con una mesa de discusión que no careció de amistosas polémicas, de tensiones risueñas y que, ahora transcrita, revela cuán profundamente pertenece toda conversación a una época. Corría 2012 y allí estábamos, en la Biblioteca Nacional, discutiendo alrededor de la experiencia kirchnerista y del vínculo de lxs intelectuales con ella. Se menciona, en la conversación, un video

en el que David Viñas y Cristina Fernández se trenzaban en una diferencia entre el pesimismo de la razón y el optimismo de la voluntad. Darío Capelli recuerda que la formulación gramsciana, lejos de quedar atribuida a sujetos de la acción y la enunciación diferentes, abarca rostros del mismo compromiso con el mundo de la acción pública.

No se dejan de añorar esas discusiones, esa zona en la que la vida cultural se agita tensada por los motivos de la práctica histórico-política pero también por la profunda detención en textos y obras, sin que ese detenimiento sea una procesión litúrgica a los altares de la academia. Todo lo que se dijo en esas Jornadas tuvo el sentido de una respetuosa y amorosa intervención crítica. Subrayamos en la obra del Gran Subrayador las frases que nos siguen ocasionando asombro, sospecha, debate. De algún modo, éramos también argentinas y argentinos del siglo XX, habitando un museo de la lengua y un archivo nacional que no nos deja de exigir esa contemporaneidad y ese anacronismo.

María Pia López y Américo Cristófolo

INTRODUCCIÓN

En 2012, a un año de su fallecimiento, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires organizaron las *Jornadas David Viñas. El último argentino del siglo XX*. El nombre hacía referencia a su novela *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX* (2006) y, por añadidura, le redirigía la condición de “último”; figura que, en este caso, no hacía referencia a una obturación sino a un legado. Colegas, discípulos, lectores y compañeros pusieron en debate —desde diversas aristas— el significado de la obra de Viñas dentro del campo cultural e intelectual de la Argentina, a la vez que reflexionaron, necesariamente, sobre el impacto de su ausencia física. Las categorías de “formador” o directamente de “maestro” sobrevolaron en todo momento. El rol docente, claro, es muy considerable y evidente en este punto. Pero la referencia, en definitiva, era hacia la escritura, porque sus libros enseñaron un nuevo modo de leer la literatura argentina. Y su obra, en conjunto, interpeló a lectores y oyentes de forma única, obligándolos a tomar partido, a convertirse en cómplices o rivales en el intento sostenido de remover los lugares comunes y los podios estáticos establecidos por la elite de las letras y la derecha política. Lo hizo desde el ensayo, la literatura, los guiones dramáticos y cinematográficos, las notas periodísticas, las charlas y todos los escenarios posibles.

Viñas discutía política, y reflexionar sobre su figura implica adentrarse en los sentidos de su disputa. Pero es también —y sobre todo— pensar un estilo. Porque fue, antes que nada, un gran escritor con un estilo singular. Es por eso que sus textos continúan al día de hoy teniendo una actualidad insoslayable. Y la centralidad de las polémicas son, dentro de ese estilo, un elemento destacado. Quizás a la par de las revelaciones, que son en su obra otra forma de abrir la discusión. Entendidas como necesidad de intervenir en la coyuntura, siempre, pero sin desoír las grandes tramas de la historia. Pensar la literatura y la política en una articulación indisoluble, en donde la palabra es parte de la acción y un hecho constitutivo del escenario político.

En una época saturada de debates fugaces, *papers* adocenados y modas académicas, Viñas supo encarnar con singular impacto la contienda intelectual, reparando en las nevaduras profundas de la cultura argentina. Contienda que no solo daba en los claustros, sino en todos los ámbitos —incluidos los medios masivos de comunicación—. En ese sentido la presencia del siglo XIX en su obra, para abordar el XX o el XXI, era clave. Trabajó el pensamiento en serie y en asociaciones muchas veces inesperadas, que actuaban como ramalazos para apuntalar, desde los detalles, las grandes líneas de la historia y de la actualidad.

Debe mencionarse que muchas de las conferencias que aquí se incluyen¹ se desarrollaron en el Museo del libro y de la lengua

1. Todas las intervenciones fueron revisadas por sus respectivos autores y autoras para la presente edición. Por fuera de correcciones mínimas, se intentó respetar el espíritu original de cada una de ellas. Las excepciones se dieron en los casos de Alejandra Laera, Miguel Villafañe y Gabriela García Cedro. La primera decidió reelaborar su texto. Villafañe y García Cedro accedieron a reescribir sus trabajos, ya que el registro fílmico de sus intervenciones originales se perdió. Lo mismo sucedió con la exposición del ya fallecido Jorge Álvarez (“Mi experiencia con David Viñas”), por lo cual su aporte no pudo ser incluido. En el caso de la intervención de Estela Valverde, “David Viñas: en busca de una síntesis de la historia argentina”, fue publicada por la autora en Estela Valverde, *David Viñas: en busca de una síntesis de la historia argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1989, 298 pp. Por último, cabe aclarar que algunos de

(inaugurado en 2011), en una sala que Horacio González, en ese momento director de la BNMM, había nombrado “David Viñas”. La institución pública daba lugar a la discusión sobre su figura a la par que la emparentaba simbólicamente con el nombre de la sala, en un homenaje concreto.

En ese marco, los participantes de estas Jornadas abordaron, de forma excepcional, el análisis de la constitución del *estilo Viñas*, que ahora toma carácter de libro.

En la primera mesa, *El viaje estético*, la consigna fue el abordaje de la ficción de Viñas. Allí, Susana Santos tejió un particular paralelo entre *Los deshabitados* (1959), del boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, y *Un dios cotidiano* (1957), de David Viñas. Ambas novelas y las sendas biografías autorales fueron pensadas en el hilo común de la cuestión eclesíastica, el compromiso político y el exilio. Martín Kohan indagó sobre el género realista y la complejidad de esa modulación de la lengua para establecer la idea de representación en la ficción de Viñas. Según Kohan, la evolución de esta característica obtiene su apogeo en novelas como *Cuerpo a cuerpo* (1979) y *Tartabul* (2006). Marcos Zangrandi analizó los textos de corte policial que, bajo el seudónimo de Pedro Pago, Viñas dedicó a figuras del bandolerismo social como Mate Cocido y Chicho Grande, para proponer una lectura crítica de las jefaturas políticas y el peronismo. Por último, Miguel Vitagliano realizó una exégesis de *Cuerpo a cuerpo* como una novela del exilio, cuya escritura se establece contra la última dictadura cívico militar y en donde las voces abigarradas de la ficción son las del poder y las de los cuerpos atravesados por los discursos y la violencia estatal.

los disertantes no pudieron asistir a las Jornadas por diferentes motivos, si bien llegaron a figurar en la programación oficial. Se trata del caso de Luis Chitarroni en la mesa *Un editor para David* (“Viñas desmedido: sistema métrico desigual”), Federico Irazábal en la mesa *El drama en escena* (“Intelectuales y política. Un modo de intervención desde la escena”), Soledad Silveyra en el monólogo “Sábado de gloria en la capital (socialista) de América Latina” y Omar Acha en el conversatorio de cierre *Intelectuales y realidad política*.

En la segunda mesa, *Un editor para David*, Miguel Villafañe reconstruye su experiencia como editor de Viñas, deteniéndose en anécdotas particulares sobre sus publicaciones y recuperando parte de la exposición del fallecido Jorge Álvarez.

En la tercera mesa, *El drama en escena*, se trabajó la producción teatral. En esta dirección, Marcela Croce leyó la dramaturgia denunciadora de Viñas en el contexto del teatro de la década de los setenta como una forma de intervenir contra la historia oficial-liberal a través de la reivindicación de figuras como Manuel Dorrego y Túpac Amaru. Por su lado, Julia Sagaseta, que caracterizó a Viñas como “un teatrista”, abordó los textos teóricos del escritor en torno al teatro de Armando Discépolo en *Grotesco, inmigración y fracaso* (1973) y la obra de Florencio Sánchez en *Literatura argentina y realidad política* (1963).

En la cuarta mesa, *El además docente*, se abordó la faceta pedagógica de Viñas, primordialmente, a partir de diferentes instancias personales compartidas con él. María Gabriela Mizraje revisó la figura del “Viñas intelectual” a través de un recorrido que abarcó tanto la docencia en sentido estricto como su actitud pedagógica en todos los ámbitos de la vida. A partir de una serie de fichas de líneas diversas, Guillermo Korn enlazó docencia, experiencia personal y literatura, esbozando una historia a la vez geográfica e intelectual de Viñas, sus maestros y su actividad docente. La expectativa ante la figura del maestro fue presentada por Juan Laxagueborde en una discusión sobre contextos docentes no convencionales, recordando la postura desinstitucionalizadora de Viñas para con el saber. Para cerrar, Josefina Ludmer presentó un relato autobiográfico, emotivo y personal referido al Viñas profesor, en el contexto de la ciudad de Rosario de los años sesenta, recordando los encuentros intelectuales de aquel tiempo.

En la quinta mesa, *El ensayo como conjuro*, se trabajó sobre la relación entre textos y contextos en la producción de David Viñas. Gabriela García Cedro historizó y defendió la dimensión latinoamericana de Viñas como una constante en su ensayística. Alejandra

Laera, partiendo de la frase “Juan Moreira, el último samurái argentino”, pronunciada por Viñas en una clase, propuso una lectura de sus escritos en clave de performance, analizando en ello el uso que hacía Viñas de la polémica como forma de producir conocimiento. Guillermo David se ocupó de los vínculos entre modernidad y cuestión indígena. Su presentación versó sobre la forma en que la obra de Viñas utiliza a Roca, a Mansilla, la captura de la voz india y la teatralidad en los personajes como recursos para mostrar otra representación posible —*el revés de la trama*— y señalar puntos problemáticos en diferentes abordajes de la indianidad. La presentación de Horacio González exploró los artificios lingüísticos, retóricos y fórmulas en el discurso de Viñas, tanto en sus textos escritos como en sus conversaciones; su preferencia por el debate constante y el posicionamiento de su obra dentro de la literatura argentina.

Por último, en el conversatorio de cierre, *Intelectuales y realidad política*, se debatió el rol del intelectual en las instalaciones del por entonces bar Macedonio, situado en la plaza de la Biblioteca Nacional, buscando recrear uno de los modos en que Viñas escenificó su ejercicio de lectura, el subrayado y la polémica en el centro de la ciudad, con la calle Corrientes como escenario y símbolo.

En 2021 se cumplieron diez años de la muerte de David Viñas y nueve de la realización de las Jornadas. También lamentamos la pérdida irreparable de Horacio González, que durante años guió las discusiones más lúcidas e intrépidas de la BNMM. Desde la institución intentamos retomar y continuar algunos de los debates que tanto Viñas como González iluminaron de forma única. Este libro va en esa dirección: en sus páginas, algunas de las figuras intelectuales más destacadas de nuestro país reflexionan sobre un legado, lo que supone continuidad y futuro. Y sobre un estilo, atento a la coyuntura y contundente en la importancia de las polémicas fecundas, pero con la resonancia manifiesta y constante de los dramas hondos, sensibles y constitutivos de nuestro país. Porque, en definitiva,

debatir la actualidad de la literatura y la política argentina implica necesariamente repensar los puntos neurálgicos de nuestra historia intelectual y popular, sus genealogías, persistencias, obliteraciones e incidencias en el presente.

Andrés Tronquoy, Diego Forte
y Emiliano Ruiz Díaz

EL VIAJE ESTÉTICO

LA ASAMBLEA DE UNO SOLO: CUERPO A CUERPO

Miguel Vitagliano

En 1979, casi tres años después del secuestro y desaparición de su hija Mini y unos meses antes de que lo mismo padeciera su hijo Lorenzo, David Viñas publica en México, en el exilio, *Cuerpo a cuerpo*, su novela contra la dictadura. La dedica a la memoria de Mini y a la de tres escritores que menciona con sus nombres de pila, Haroldo, Paco y Rodolfo. Fueron escasos los ejemplares de esa edición que llegaron a la Argentina; la contratapa lamentaba que se tratara de una obra que de ninguna manera podía ser difundida en el país. Recién veintisiete años después la novela se publicó en Argentina, en una editorial independiente de Mar del Plata, con una tirada de 3000 ejemplares que todavía hoy circula sin vistas a una reimpresión. Estas circunstancias tal vez permitan aventurar que *Cuerpo a cuerpo* es una de las novelas menos leídas de David Viñas, aun cuando no son pocos los que sostienen que se trata de la más lograda y nadie vacile en considerarla una obra imprescindible entre las que abordaron la temática de la última dictadura militar.

Entre las razones para considerar su excepcionalidad, Aníbal Jarkowski destaca una fundamental, la de que *Cuerpo a cuerpo* articuló las estrategias más salientes del período en que fue escrita —cuestionamiento a la representación mimética y un trabajo sobre la fragmentación discursiva—, pero en función de un uso tan innovador como corrosivo. Una novela anómala en su contexto, dice Jarkowski,

que se evidencia por la saturación de referencias culturales arborescentes y su crispada organización sintáctica que resultan respuestas contundentes a las convenciones de la representación realista como al refugio en un supuesto ideal de la autonomía literaria. Hermética por su densidad en el minucioso examen de las redes de poder, esa matriz recurrente en las novelas de Viñas que Martín Kohan definió como un mapa de posiciones de poder: un hombre fuerte, a veces un padre, un militar o un caudillo; una mujer fuerte que se le enfrenta; un hombre débil que se somete y un periodista que ejerce de contrapoder.

Cuerpo a cuerpo se impone como un territorio real en ese mapa. Lo que leemos en sus páginas son los materiales que el periodista Goyo Yantorno reúne a través de grabaciones y anotaciones en vistas a realizar una investigación a fondo sobre el teniente general C. Mendiburu, padre de dos hijos: un varón sometido a su desprecio y una hija que lo enfrenta. Pero a diferencia de otras novelas de Viñas, sobre todo de las anteriores, en este caso las voces de los personajes se entretajan en un abigarramiento tan denso que desafía constantemente al lector, como si quisieran escapar y no ser capturadas como todo el país. Y esto de ningún modo pretende ser un giro; la novela se resiste e interpela con su desafío, es su condición de existencia. En ese aspecto es decisivo el papel del narrador, el periodista Goyo Yantorno, que diluye al máximo la función de organizar la intriga para comportarse como una voz más entrecruzándose con las otras. Y las voces son numerosas en *Cuerpo a cuerpo*: la del general Mendiburu, las de sus camaradas de armas, las de sus rivales, las de los hijos de Mendiburu, las de los enemigos, las amantes y los amantes del general; las voces de todos los que son convocados en el interior de cada conversación; los diálogos de Yantorno con su jefe del diario; las noticias sobre torturados desaparecidos y perseguidos, como lo será el propio Yantorno; los papeles de Yantorno con sus reflexiones acerca de su oficio y las transcripciones de la bibliografía que se propone utilizar para entender la trama del poder en la historia argentina.

A ese abigarrado conjunto se suman también dos series. Una conformada por unas cartas que el periodista le escribe a una mujer interpelándola por los avatares de la sociedad argentina, y en la que Halperin Donghi reconoció estilizados los rasgos de Victoria Ocampo. La otra compuesta por relatos sobre la ascendencia familiar de Mendiburu: inmigrantes anarquistas arribados al país a fines del siglo XIX. Una maraña de voces que exige al lector la mayor atención para reponer la información de la intriga. Pero esa posible vacilación resulta fundamental. Porque es necesario que se vacile acerca de si el general es asesinado por un grupo de militares, después de un primer intento fallido, o por un comando guerrillero. Necesario, porque eso define el lugar de la novela. Porque en *Cuerpo a cuerpo* nada está quieto y terminado, todo es litigio en presente. Las voces que pueblan el texto son cuerpos que pelean por conquistar una posición, por obstaculizar los avances de sus adversarios y por derrotarlos. El poder habla en los cuerpos y sus relatos no permiten la opción de la neutralidad. La lengua es una práctica social, decía Bajtín, se hace en y con el contacto entre los hablantes, no es una idea que precede a esa práctica, es algo que hacen los hablantes al tiempo que se hacen y definen. Las palabras se cargan con las experiencias de la práctica social, nunca son neutras, nunca están vacías, están cargadas con las perspectivas de los hablantes y ellos están *encarnados* en ellas. Y eso es algo que la novela de Viñas sabe y *encarna* a lo largo de todas sus páginas.

En una entrevista con Antonio Marimón en 1979, Viñas comentaba que lo imperante en la novela era “ese discurso del poder que nos impregna y por el que soy y somos hablados y del que intento ser un lapsus”. En esa maraña de voces-cuerpos que discurren hasta bordear el delirio, la novela acaso busque escuchar el lapsus del discurso social del poder. La abigarrada densidad se asienta en este principio. La novela se escribe para escucharse a sí misma, para escucharlo todo. No pretende una representación mimética del poder, busca lograr la trasposición del discurso del poder en el poder de la novela.

Son voces encarnadas. El periodista Goyo Yantorno dice “el origen del poder entonces es la expropiación de mi cuerpo” (1979, p. 126), y antes reflexiona en las notas de sus fichas: “Verdugo y secreto. ‘Apretar’, ‘Exprimir’, ‘Morder las palabras’, ‘extraer una confesión’, ‘estrujar’. *El cuerpo como objeto del verdugo*: producción de un texto mediante una manipulación logrando que emita palabras” (p. 124). Y después insiste: “Anotar: *odiar es estrujarse el cuerpo*. Cuerpo= el lugar del odio. De donde se infiere: si hablo solo luego existo; pero si no puedo odiar, no tengo cuerpo” (p. 154). Uno de los epígrafes que abre la novela pertenece a Juan Bautista Alberdi: “Gobernar es poblar”. La novela pretende escuchar el lapsus de toda la historia. ¿Qué es gobernar en un país donde los cuerpos desaparecen? El general Mendiburu desprecia a los guerrilleros por su ignorancia en cuestiones fundamentales y sentencia: “Una guerra no puede llevarse a cabo sin una demografía adecuada” (p. 180). Otra vez poblar.

Mendiburu siempre ha llamado “soldadito” a su hija Mariana, no a su hijo varón. Pero la hija ya adulta le apunta al padre con un revólver, cumpliendo lo que ha resuelto un tribunal insurgente:

—¿Ustedes lo decidieron?

—Sí: nosotros, yo.

—¿Con qué derecho?

—Con el mismo que ustedes. Vos, ellos, todos ustedes liquidaron a esos catorce. Y a otros doce. Y a otros veintiocho en Córdoba. Y a cuarenta y dos en Santa Fe.

—Y vamos a seguir.

—Nosotros también.

—A ver quién gana.

—Eso te digo, papi. ¡Ya veremos! Ustedes, cuántos son.

—¿El cuadro de oficiales? Cinco mil.

—No. La tropa, viejo lamentable.

—Cincuenta mil el 72. ¿Y ustedes?

—Lo que resta del país. Justo: “Treinta millones menos setenta mil”.
—¡Cuentos chinos! Fantasías, Mariana. ¿Se dice así: Fantasías?
(1979, p. 434).

Cuatrocientas páginas después del “gobernar es poblar”, otro epígrafe ancla en la historia lo que la novela no ha dejado de hacer hablar en cada párrafo. La cita, de 1976, lleva la firma del general Manuel Saint-Jean: “Primero vamos a matar a todos los subversivos; después, a sus colaboradores; después, a los simpatizantes; después, a los indiferentes. Y, por último, a los tímidos” (p. 407). La hija no matará al padre, pero la novela omite la explicación de los motivos. De hacerlo, el combate cuerpo a cuerpo tendría un punto final. La novela no busca representar las heridas abiertas, busca trasponer el acto mismo de la persecución, la tortura y la desaparición. No se conforma con representar la situación a través de las palabras considerándolas meros instrumentos, traspone la realidad social con las palabras porque reconoce que *encarnan* perspectivas y posiciones sociales. En *Cuerpo a cuerpo* todas las voces están atravesadas, impregnadas y habladas por alguna forma del poder. La violencia de los cuerpos se encarna en la violencia de las voces.

La trasposición en *Cuerpo a cuerpo* es doblemente intempestiva: si treinta años atrás se desajustaba de lo que debía ser pensado, hoy insiste en lo mismo con respecto a las experiencias vividas en los setenta. Trasponer es lo que el periodista Yantorno hace cuando graba y desgraba los testimonios de quienes le cuentan acerca del general. Aunque en realidad todos hablan de todos en una sociedad concentracionaria. Todas son voces sujetas a una cadena de montaje de frases. A Yantorno no le convence la idea de que un periodista sea como un espía. Tampoco acuerda con el pedido que le hacen en el diario de que utilice sinónimos para atenuar lo que escribe en sus notas. Que insinúe, que no diga “asesino” si puede decir “enérgico”, “autoritario”, o muchísimo mejor “brazo de la ley”. Yantorno no cree que existan las medias palabras, la novela tampoco. No hay cuerpos encarnados

por la mitad. Está convencido de que puede descubrir toda la verdad si consigue, como el narrador del relato de Walsh, “Esa mujer”, que un militar se desboque y cuente lo que han hecho con los cuerpos. Viñas no pretende lo mismo, quiere grabar el desquicio de todas las voces en los cuerpos, no se conforma con tenerlos en cintas. La diferencia es radical: Yantorno graba y desgraba, Viñas graba en otro sentido, imprime, perfora, talla esas voces-cuerpos en el metal, la piedra o la madera para que nadie pueda negarlas ni borrarlas.

En *Indios, ejércitos y frontera*, Viñas pone en escena argumentativa lo expuesto en *Cuerpo a cuerpo* tres años atrás: incorpora a los secuestrados-desaparecidos a la lista de víctimas del sistema predominante a partir de 1879, junto a los indios, los gauchos y los inmigrantes rebeldes. Viñas llamó “collage polémico” al procedimiento: ensamble de materiales diversos que no dejan de incomodarse entre sí, siempre en fricción. Mantiene una estrecha correspondencia con lo que leemos en la “novela catarata” que es *Cuerpo a cuerpo*, en la que se suspende, como decía Viñas en la entrevista con Marimón, cualquier tratamiento deliberado: “[todo] era material impuesto, no ya propuesto, y presentí y que no había forma de eludir esa especie de catarata de gritos, ecos, los recuerdos, carreras jadeantes, ese paquete de cosas perforaba cualquier proyecto de relato lineal. Algo así como uno de esos cuadros de tiro al blanco agujereados”. Pero hay una diferencia relevante: mientras el “collage polémico” tiene cierto relente de testimonio parlamentario, las voces de *Cuerpo a cuerpo* se conducen a una asamblea general. Es decir: una asamblea general en las sombras, a la manera en que se habla de un gobierno en las sombras en un país ocupado. Es la preparación de una instancia fundacional colectiva. Aunque en *Cuerpo a cuerpo* es la asamblea de uno solo, no la asamblea en uno solo, ya que en eso último el desgarrar cedería al caso clínico.

La asamblea de uno solo se agita en la tensión, acaso dialéctica, entre el orden y el caos. De ahí que no deje de preguntarse ¿hasta cuándo extender la crudeza brutal de las voces incrustadas?, ¿hasta

dónde conceder a las codificaciones literarias, como la de los capítulos titulados siguiendo secuencias temáticas? La asamblea de uno solo se mueve en un registro teatral o de teatralidad política, por eso la novela remeda en su composición la escena teatral y restringe la función organizativa del narrador. Los capítulos tienden a conformarse como escenas que interpelan por su crudeza traspositiva, no mimética. Es que esta asamblea solo puede ser novela, la que traspone todas las voces-cuerpos en la polémica abierta de uno contra todos, y también de uno contra sí mismo. Contradicciones propias y contrastes. Viñas asoció la escritura de *Cuerpo a cuerpo* con una frase que Stanislavski repetía a sus alumnos de actuación: “Cuando quieras que te salga un avaro acuérdate de los momentos en que el avaro es generoso”. En eso consistía el *revés de la trama* de las voces: llevar al extremo la contradicción y convertir el desgarro propio en polémica, en guerra de posiciones sin dejar ni un solo lugar en el que ausentar el cuerpo.

El periodista Yantorno está tan cerca de Viñas como distante. Algo similar puede decirse del general Mendiburu, condensación de todos los militares de Viñas, incluso del *gentleman* militar, Mansilla, es tan otro como siniestra a la vez su cercanía. Y desde luego, eso más allá de la coincidencia entre la fecha de nacimiento de Mendiburu y Viñas. Lo mismo podríamos reconocer en cada una de las voces. No se trata de que uno sea todos, sino de que todos tengan lugar en la asamblea de uno. Anota Yantorno: “Se escribe para defenderse, para desquitarse o para no tener miedo. Escritura lo opuesto al terror, al propio terror. Escritura y guerra, si la guerra es maniquea la escritura también. La ciudad se hace la muerta, murmuro, inexacto, y alzo la voz. La ciudad ha empezado a hacérseme la muerta”.

Mendiburu cree que las palabras responden a un orden único y diáfano. Él no mata, las órdenes lo hacen. Él simplemente hace llamados por teléfono.

Yantorno no cree en las medias palabras ni en la sinonimia. Viñas tampoco. No hay asamblea sin el reconocimiento de una

proximidad. El *polemos* necesita la justa distancia para la guerra. En el propio giro “cuerpo a cuerpo” reluce la ambigüedad, es combate y también, en su sentido más literal, remite a la mayor cercanía. No es casual que el primer título que Viñas pensó para la novela haya sido *Tango*.

Viñas toma distancia de Yantorno, ironiza lo que dice el periodista, aun cuando sea similar a lo que él pudiera decir, a lo que acaso podría ser plasmado en *Cuerpo a cuerpo*, a lo que teme que sea la ilusión del escritor en *Cuerpo a cuerpo*. Es decir, *el revés de la trama* como lapsus propio y que Yantorno anota en sus apuntes:

Escribir con sangre, me había dicho. Quién. No sé. O prefiero olvidarme. “Con sangre”. Y no me convence. Presiento que si alguien escribe con ese líquido peculiar, no escribe. Veamos: en primer lugar, me parece enfático y desproporcionado. [...] Sobreactuar. Cf. *Sobrescribir*. “Escribir con sangre”. No. Efectos sin causas. Provocar asombro. Seducción inmediata. Tratar de convertirse en objeto de culto. Escritor hierático / lector beato. Y no. Escritor maestro / lector discípulo. Tampoco. Escritor in / lector out. Menos. Escritor macho / lector hembra. [...] Voy a sacarme punta. Sí. Me corto la muñeca. [...] Estoy lleno de sangre. Estoy lleno de palabras. Que me fluyan. Me dejo correr. Las dejó salir (1979, p. 437).

Referencias bibliográficas

Bajtín, Mijaíl, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

———, “La palabra en la novela”, en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

Halperin Donghi, Tulio, “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”, en R. Jara y H.

- Vidal (comps.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987, pp. 71-95.
- Jarkowski, Aníbal, "Cuerpo a cuerpo: el espejo astillado", *El Matadero*, nro. 8, 2014, pp. 57-68.
- Kohan, Martín, "La novela como intervención crítica: David Viñas", en S. Saítta (dir.), *El oficio se afirma*, vol. 9; N. Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 523-541.
- Marimón, Antonio, "Entrevista a David Viñas: 'Los generales son como una nube que nos agarra el pescuezo'", *El Porteño*, abril de 1983, pp. 40-45.
- Viñas, David, *Cuerpo a cuerpo*, México, Siglo XXI, 1979.

LITERATURA, RELIGIÓN Y POLÍTICA
EN LA HISTORIA DE DOS CIUDADES
SUDAMERICANAS: *UN DIOS COTIDIANO*
(1957) DE DAVID VIÑAS EN BUENOS AIRES
Y *LOS DESHABITADOS* (1959) DE MARCELO
QUIROGA SANTA CRUZ EN LA PAZ

Susana Santos

Historias ficcionadas de la vida real

En 1956, un año después del golpe cívico militar autodenominado Revolución Libertadora que por las armas puso anticipado fin al segundo período presidencial de Juan Domingo Perón, David Viñas inició un viaje con rumbo a La Paz, ciudad altiplánica sede del gobierno de Bolivia. Era su primera salida de Argentina, su país natal. Tenía un propósito deliberado. Quería ser testigo de primera agua de los cambios puestos en marcha por el Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) en el poder, tras las elecciones convocadas después de la victoria insurreccional del 9 de abril de 1952.¹ Al comienzo de una década de cambios regionales, que iba a cerrar en el Caribe la Revolución cubana, el país más pobre de los Andes y de América continental promovía la euforia de una revolución posible. Retrospectivamente, la travesía —física, geográfica, ideológica— marcó el inicio de un programa de proyección latinoamericanista que

1. “En sus líneas más generales, la propia narrativa del MNR sobre su llegada al poder se deja resumir en que la victoria en los tres días de abril de 1952 se debió al meditado pero eficaz liderazgo emenerista, encarnado en Hernán Siles Zuazo, en Juan Lechín y sobre todo en Víctor Paz Estenssoro, ‘El Jefe’, como lo llama sin más el *Álbum de la Revolución*, quien guiaba a las masas y les imprimía sentido y dirección desde su exilio en Argentina” (Grieco y Bavio et ál., 2012, p. 89).

Viñas en su entera trayectoria intelectual y política ya nunca abandonó: diseñaba su carrera con cuidado desde el viaje que erigía como comienzo, y marcaba una vía de acción posible para la atención de sus conciudadanos de la Cuenca del Plata.

De regreso en Buenos Aires, al año siguiente, el porteño Viñas ganó el Premio Kraft de Novela 1957 con *Un dios cotidiano*. El libro fue publicado por esa editorial. Casi en paralelo, el cochabambino Marcelo Quiroga Santa Cruz finalizaba en Chile *Los deshabitados*, sobre los frutos de aquella revolución que tanto había interesado a Viñas. La novela se publicó en La Paz en 1959 y en 1962 obtuvo el Premio William Faulkner como mejor novela hispanoamericana.

En la década siguiente, en 1971, Quiroga Santa Cruz viajó a la Argentina. A diferencia del de Viñas, su desplazamiento a lo largo del mismo meridiano —pero con dirección opuesta— fue forzado y no elegido: era un obligado exilio. Permaneció en Buenos Aires hasta 1974, cuando Perón muere en ejercicio de su tercer mandato presidencial. Junto con otros intelectuales y dirigentes sindicales, Quiroga había fundado en Bolivia el Partido Socialista; su oposición al golpe de Estado militar de 1971 al mando de Hugo Banzer Suárez lo llevó a abandonar su patria.² En Buenos Aires, continuó su actividad política con compatriotas exiliados, y también fue docente en la Universidad de Buenos Aires. En ese período, publicó *El saqueo de Bolivia* (1973).

Durante esos tres años que comprendió la estadía de Quiroga Santa Cruz en Buenos Aires, Viñas publicó algunos de sus libros de ensayos mayores, centrales para la crítica literaria y la historia social argentina: *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento*

2. El cruceño Hugo Banzer Suárez organizó el golpe de Estado que en 1971 derrocó al presidente Juan José Torres y permitió su ascenso al poder, en el que permaneció hasta 1978. Su dictadura fue la primera de los años setenta del Cono Sur e inició el ciclo de los golpes contrarrevolucionarios de la época. En junio y septiembre de 1973, en Uruguay y Chile los militares tomaron el poder; en Argentina, en marzo de 1976, la Junta Militar encabezada por Jorge Rafael Videla.

a Cortázar; *Rebeliones populares argentinas. De los montoneros a los anarquistas y Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Como novelista y dramaturgo, sumó obras y premios: la pieza teatral *Lisandro* ganó el Premio Nacional de Teatro; estrenó el drama *Túpac Amaru*, que mereció el Premio Nacional de la Crítica; y su novela *Jauría*, el Premio Nacional de Literatura.

En 1976, al momento del golpe de Estado que depuso en Argentina a la presidenta Isabel Martínez, viuda de Perón, los dos intelectuales se encontraban en México. Viñas refirió que había recibido un llamado: “No vengas a la Argentina porque sos boleta”. Quiroga Santa Cruz llevaba dos años trabajando en la UNAM —había salido de la Argentina a raíz de las amenazas de la Triple A— y colaboraba como columnista en el semanal *El Día*. Estos artículos fueron compilados luego en *Hablemos de los que se mueren* (1984) y *Oleocracia o patria* (1976).³

La anotación de estos datos elegidos por sus puntos de encuentro en las querencias propias y ajenas ni de lejos resume —si fuera posible resumir alguna vida— la intensa experiencia vital de Viñas y de Quiroga Santa Cruz, pero sí permite vislumbrar el recorrido cumplido por dos derroteros personales de intelectuales sudamericanos donde la cualidad del escritor y la profesión de escribir se moldean en una utopía opositora a “los que mandan” en sus países, y cuyos corpus publicados, en un sentido amplio, entre ensayos de interpretación social y obras de ficción tampoco alejadas del compromiso de incidir políticamente en aquellas sociedades, ponen de manifiesto un destino donde no faltaron viajes y exilios.

En todos los géneros que practicó, Viñas buscó dar cuenta, narrativamente, de los ciclos de la historia argentina y aun hemisférica, en relación más o menos estentórea o asordinaada con otros hechos continentales y aun globales. La lectura prospectiva del conjunto de estos

3. La Alianza Anticomunista Argentina (AAA) fue un grupo parapolicial de amedrentamiento y exterminio de la oposición gestado por un sector del peronismo, el sindicalismo, la Policía Federal y las Fuerzas Armadas entre 1973 y 1976.

libros brinda una interpretación abarcadora de una progresión que avanza a los decididos tumbos desde la colonia española hasta los bicentenarios de la independencia americana. Con su presencia constante, la geografía y la historia se revelan como disciplinas inextricables de una ambición que después se calificaría bajo la consigna de “descolonizar” el pensamiento americano medio, cuando no hegemónico. Que Viñas prefiriera leer la historia, ante todo política, en clave de literatura, o viceversa, no presenta un enigma en una encrucijada cerrada: ambas perspectivas están presentes, y ninguna de las dos invalida o enerva los fueros de la otra, ni establece nunca un orden de precedencia rutinario. Antes bien, Viñas ha ideado un estilo donde la literatura es medio de un conocimiento que no puede alcanzarse por otros, y donde solo la historia puede ofrecer un relato útil de las fantasías, los trabajos y los días, los éxitos y los fracasos en el devenir no siempre gratificante, no siempre decepcionante de las sociedades latinoamericanas.

Toda comparación de la obra publicada del argentino Viñas con la del boliviano Quiroga Santa Cruz establecida en términos cuantitativos resulta ineficaz, si no inútil. La condición de posibilidad comparativa se dispone en términos de cualidad. A Quiroga Santa Cruz le pertenece una sola obra de ficción publicada en vida, *Los deshabitados*. En 1990 fue publicada su novela póstuma, pero inconclusa, *Otra vez marzo*. Sus numerosos ensayos versan sobre temas políticos, que competían a la defensa de la soberanía de su país ante la presión económica y política norteamericana en los años de la Guerra Fría y a la emancipación continental del imperialismo. Estas posiciones ideológicas coinciden con las que Viñas sostuvo o impulsó, sin desfallecimientos, durante toda su vida.⁴ Sus discursos asociaron su militancia política partidaria con una retórica a la vez altamente

4. En Chile escribió su poemario inédito *Un arlequín se está muriendo* (1954), bajo el seudónimo de Marcel Adán. Y como Pablo Zagal, los poemas “No es en vano”, “Amor muerte”, “Muertamada”, en el suplemento *Presencia Literaria* de La Paz, entre 1979 y 1980.

literaria y extrañamente convincente para un posicionamiento que no conocía medias tintas. Su interpelación al presidente militar René Barrientos significó el primer juicio por responsabilidades realizado en Bolivia a un presidente.

De manera concurrente, Viñas y Quiroga Santa Cruz fundaron revistas de crítica literaria, se vincularon con la actividad cinematográfica y fueron profesores universitarios dedicados a la enseñanza de la literatura.⁵

El grano de bondad en un pecador: novelas eclesíásticas en el Plata y en el Altiplano andino

La acción de *Un dios cotidiano*, publicada durante el gobierno de facto inmediato a la caída del segundo mandato peronista, se desarrolla en un colegio de pupilos de curas salesianos del interior de la provincia de Buenos Aires; el telón político de fondo, en Europa, es el desarrollo de la Guerra Civil española, 1936-1939. El espacio cerrado unisexual presenta una de las escenas y metáforas recurrentes en la novelística de Viñas, sea el internado escolar de esta novela como el de *Prontuario* (1993), o cuarteles, escuelas militares y cárceles en *Los dueños de la tierra* (1958), *Hombres de a caballo* (1967) o *Cuerpo a cuerpo* (1979); más heterosexual, el prostíbulo de *Cayó sobre su rostro* (1955) y aun los ámbitos universitarios de *Dar la cara* (1962) y *Claudia conversa* (1995).⁶

5. Con su hermano Ismael, Viñas fundó la emblemática revista *Contorno* (1953) y antes se contó entre los fundadores de *Ciudad* (1947). Por su parte, Quiroga Santa Cruz fundó el semanario *Pro Arte* (1952), *Guión* (1959), revista dedicada a la crítica cinematográfica y teatral, y el periódico *El Sol* (1964).

6. *Dar la cara* fue primero una película de José Martínez Suárez, cuyo guión escribió el mismo Viñas. La novela, redactada a partir del guión, retoma la línea polémica católica y educativa de *Un dios cotidiano*, ahora en el escenario de la presidencia de Arturo Frondizi (1958) cuando se desarrollaron los combates por "Laica o libre".

La acción de *Los deshabitados* transcurre en una ciudad anónima, semimodernizada o, al menos, todavía sin aquellos adjetivos que toman nota del avance de la modernización, aquella que en los años siguientes al triunfo del 52 el oficialismo emenerista mostraría y buscaría exhibir como su rasgo exterior más ostentoso y ostensible. El título de la novela, *Los deshabitados*, alude, oblicua pero firmemente, a una caracterización propia de espacios geográficos habitables vuelta en metáfora de una generación —o condición— boliviana; así observa Grieco y Bavio: “de *hollow men* como los del modernista angloamericano T. S. Eliot, de hombres huecos, deshabitados por una acción (social, humana) de vaciamiento antes que originariamente vacíos, por antiguo que ese vaciamiento sea” (2012, p. 96).

Se trata de espacios y lugares no meramente físicos: su órbita comprende lo ontológico y lo político, así, un parlamento de Durcot transmite la representación de sí como un ser cósmicamente impugnado por el universo, cuya identidad es precaria. Por una paradoja solo aparente, esta instancia confiere un horizonte de historicidad más allá de lo local: “No nos habita siquiera una duda: no nos habita nada [...] pero no en el sentido en que lo está una casa, no [...] El nuestro es distinto. Se trata de una oquedad absurda, ciega e irreparable. Nuestro vacío es total y anterior a nosotros mismos; y, pienso, nos sobrevivirá” (Quiroga Santa Cruz, 1995, p. 262).

Las tan diferentes ideaciones compositivas de los dos escritores prueban el lugar al que aspiraban, y que lograron ocupar en sus diferentes tradiciones literarias nacionales. Si en la década del cuarenta había triunfado en Argentina la novela más filosófica que social de Eduardo Mallea, que continuó en la década siguiente H. A. Murena, y en un segundo plano, en ese entonces, la ficción fantástica y policial de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, las novelas de Viñas eran en los cincuenta virulentamente políticas y sociales.

El grupo de *Contorno*, famosamente, había reivindicado a Roberto Arlt y aun a Leopoldo Marechal. Y todos los autores y estilos

a los que Viñas se oponía habían ganado, con el triunfo de la llamada Revolución Libertadora, una legitimidad intelectual, por antiperonistas, que se traducía en cargos y promociones públicas y privadas.

En su detalle, entre el final de la década del cuarenta y el comienzo de los cincuenta un grupo de jóvenes escritores (como Beatriz Guido, Marco Denevi —otro Premio Kraft—, Antonio Di Benedetto) entendieron que debían incorporar la “realidad” en su problemática contemporánea y los antecedentes históricos de la identidad argentina. En consecuencia, se promocionó un nuevo concepto de literatura y de relación entre el intelectual y su entorno (su “contorno”), y se dispuso el compromiso claramente definido del escritor con la realidad nacional, al que siguió el corolario crítico respecto del grupo de intelectuales precedente.

De todos los integrantes de la generación de escritores en la que Viñas se incluye, él fue el único que eligió y llevó a cabo un compromiso de manifiesto tinte político, aunque nunca militó partidariamente en la política formal. Singularmente, en el mismo año de la publicación de *Un dios cotidiano*, se conoce la primera no ficción de Rodolfo Walsh *Operación Masacre*, cuyo tema es la ejecución clandestina de rebeldes peronistas “sediciosos” ordenada por el gobierno de la Revolución Libertadora, un hecho conocido como “los fusilamientos de José León Suárez” del 9 de junio de 1956.

En Bolivia, por el contrario, la tradición de novela social e indigenista se había impuesto al menos desde *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas como una tendencia dominante y casi obligatoria, sin alcanzar esta hegemonía a gravitar sobre notables invenciones artísticas como la novela *Aluvión de fuego* (1935) de Óscar Cerruto, superador de todo naturalismo o realismo socialistas. Muy diferente también, y todavía más desasida, resulta *Los deshabitados*. Alevosamente se distancia de todo autor indigenista o socialista, o de los que eligen el desencuentro entre criollos, cholos e indígenas como origen y eje que determinan el curso de la trama de sus novelas.

Las historias de ficción: *Un dios cotidiano* y *Los deshabitados*

Las dos novelas presentan argumentos cuyos puntos de contacto son más firmes que lo que las vincula como avatares distintos del realismo. En *Un dios cotidiano*, un narrador protagonista, el sacerdote católico Carlos Ferré, recupera el período de sus prácticas docentes en el Colegio de la Cruz, previas a los estudios de teólogo que deberá realizar en Córdoba. Este episodio básico da lugar a la evocación de otros tiempos y lugares, que proporcionan un conjunto de datos cronológicos en una continuidad significativa al drama personal, y que concluyen, o comienzan, en la inevitable comprobación de que hay estructuras sociales que condicionan toda experiencia.

Carlos Ferré apunta desde su llegada: “Lo primero que me llamó la atención al entrar al Colegio de la Cruz fueron esos chicos que daban vueltas y vueltas alrededor del patio” (Viñas, 1957, p. 13), sus “únicos libros que había llevado: *Le Mystère de la Charité de Jeanne d’Arc*, los poemas de Robinson Jeffers (‘... el grano de la bondad en un pecado es el veneno...’), la edición de Proa de *El tamaño de mi esperanza*, Pascal” (Viñas, 1957, p. 23). Ferré tratará de vivir e imaginar de manera diferente a la de su entorno católico tradicional; buscará comprobar la existencia de conexiones insospechadas que transmitan e impongan límites que solo puedan romperse mediante un examen riguroso, pero aun así el éxito no estará asegurado.

En la novela, la declarada posición de Ferré frente a la captación de la realidad —“Yo que era un padre joven, yo que estaba fuera y veía las cosas con objetividad” (Viñas, 1957, p. 16)— enmascara, o delata, un procedimiento de filiación proustiana en la distancia, que es el de la memoria recuperada desde un presente que el sujeto de la enunciación establece con un sujeto del enunciado que es y no es otro que él mismo.⁷

7. Este señalamiento de un deliberado principio constructivo que sostiene, y vela, a la narración y su sentido, se distingue del uso cultural de Proust en Argentina que Viñas en *Contorno*, bajo el seudónimo de Diego Sánchez Cortés, había precisado e

Precisamente, si de algo no se trata es de un simple observador externo, objetivo: Ferré es alguien enredado en la acción. La proclamada búsqueda de objetividad y del sentido de lo ocurrido se basará en su propia conciencia, que no será la presente de los hechos, sino una conciencia mnémica. La realidad pasada y los personajes vinculados a ella aparecerán ordenados desde esa única perspectiva, en la cual el protagonista se encontrará a la vez en su interior, en tanto observador participante, a la vez que separado y alejado, desde un presente que le permite colocarse frente a su pasado con la debida separación. El poner orden a todos los contenidos recuperados por el recuerdo será, precisamente, lo que frustrará su propósito de objetividad: todo corresponde, en suma, a esa única subjetividad.

En *Los deshabitados*, la figura del narrador, más cercano en su estilo y punto de vista a la impronta de Virginia Woolf que a Marcel Proust, aproxima la realidad, sin tomar parte de los acontecimientos, a través de las variadas y disímiles impresiones y conciencias de los personajes. Estos no guardan entre sí una conexión sistemática, sino que su conjunto queda establecido precisamente por esa veloz figura del narrador que une a los actores solo por el despliegue de un relato meditativo.

En la composición fragmentaria de la novela, los motivos externos de los hechos desencadenan procesos internos que parecen casuales; el procedimiento impone la concatenación de episodios triviales, sin gran significación independiente. No hay grandes cambios. Cuando ocurren hechos dolorosos o terribles, como el suicidio de las hermanas Flor y Teresa, estos son narrados en tono neutro, casi informativamente; sin embargo, esa neutralidad casi desinteresada e inaferrable del narrador contribuye a poner de manifiesto una

ironizado: "El que cita a Proust para explicar la calle Corrientes. El que desprecia al que tiene capacidad de odiar porque dice que suda y lo llama 'irrito'. El que nunca se largó una puteada porque le pareció de mal tono y que llamó 'vulpejas' a las reas porque se creyó superior a ellas" ("Arlt, un escolio", 1954, pp. 11-12).

arbitrariedad común, a la que nadie escapa, y que alude a una condición de todos los personajes, que participan en un modelo social sin esperanza del que sin embargo son tan herederos como activos continuadores. La noción de la pasión inútil, existencialista y sartreana en el contenido, pero habitualmente no en las formas, resulta central a la “epopeya” de estos personajes deshabitados, que hacen una suerte de épica en sordina de esos acontecimientos minúsculos, “burgueses”, nada revolucionarios, que forman su cotidianidad.

El “deshabitamiento”, la soledad, significan, también en sordina, una imagen invertida de la lascivia, los deseos, las fantasías, que, en un punto de difícil equilibrio, lejos de ser risibles provocan patetismo.⁸

En un sentido más general, *Los deshabitados* expresa las ilusiones perdidas, pero sin acudir a la retrospectiva idealizadora del pasado. Es una protesta sorda por la subsistencia de las formas del viejo orden, que la Revolución reformó, pero no transformó, traicionando su promesa. La voluntaria, manifiesta despolitización de *Los deshabitados*, como si se narrara fuera de la de la historia, confirma una visión más compleja de la dinámica social incierta.

Los bienaventurados y el reino terrenal: el *milieu* católico de los años cincuenta

Las asimetrías aparentes y las simetrías secretas entre las novelas de Viñas y de Quiroga Santa Cruz son rasgos generales de una más amplia y a la vez específica dimensión compartida, que halla sustento en el drama de la Iglesia católica durante el transcurso del medio

8. Aquí la crítica ha señalado sobre este aspecto: “Que la novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz no mencione ningún hecho político específico, no significa que olvide de registrar el efecto que la Revolución de 1952 tuvo en la conciencia ciudadana del país. *Los deshabitados* registra la crisis de esta Revolución en el plano emotivo y psicológico de la clase media” (Sanjinés, 2004, p. 5).

siglo latinoamericano en lo que atañe a su devenir doctrinario, ideológico e intelectual.⁹

Una Iglesia que desde su fundación proclamó su carácter universal en su nombre griego, *católica*. Sin fronteras, según la teología, por la gracia crística que desborda y trasciende los límites, todos y siempre, aun los de la Iglesia visible por medio del Espíritu Santo. A diferencia de una comunidad sectaria, de los santos, la religión católica apela a una naturaleza abierta, de los pecadores que han sentido la llamada del Señor y le han seguido y de aquellos que todavía no han oído o han desatendido esa llamada. Aun así, la Iglesia católica como institución en América Latina, con notables excepciones, desde los tiempos de la colonia española, se vio asociada con las clases dominantes, una posición que la sujetará a las alternativas de los grupos de poder. Las revoluciones nacionales de comienzos del siglo XIX desplazaron a la minoría hispana de los gobiernos a favor de una oligarquía criolla; una consecuencia de ello, en Argentina, a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX, fue que los sectores del poder, en especial los que adoptaban ideas liberales, implantaran leyes laicas.

Antecedido por las consecuencias de la crisis económica de 1929 e institucional de 1930, que en Argentina pusieron a prueba el régimen republicano de democracia representativa, el estallido de la Guerra Civil en España removió energías de los predicadores del catolicismo antimoderno y por primera vez alineó sobre sus posiciones al grueso de la opinión católica. En este tránsito histórico —anticipo de la Segunda Guerra Mundial— sus apasionados debates e introspecciones, en el ámbito católico, estuvieron regidos por la figura del Papa, la cumbre jerárquica de una institución “que no por reivindicar

9. En el horizonte de publicación de *Un dios cotidiano* y *Los deshabitados*, otras novelas latinoamericanas tematizaron el drama católico. Entre ellas: *El Cristo de espaldas* (1952) del colombiano Eduardo Caballero Calderón, *El peso de la noche* (1964) del chileno Jorge Edwards, *Las buenas conciencias* (1959) del mexicano Carlos Fuentes, *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964) del peruano José María Arguedas.

un origen divino se permite ignorar que está también ella sumergida en la corriente de la historia” (Halperin Donghi, 2003, p. 209).

El enmarque cronológico del desarrollo del argumento de *Un dios cotidiano* coincide con el desenlace de la Guerra Civil española, cuyos ecos resuenan en un colegio católico del interior argentino. En la novela se trasladan los términos históricos de los hechos políticos, ideológicos y culturales en un contrapunto con la posguerra y con el período que siguió al peronismo, donde el integrismo católico comenzó a cobrar una fuerza que se incrementó bajo el onganiato y después durante el proceso: en los hechos pretéritos, se reconocen las posibilidades que habilitan el presente.¹⁰

El triunfo de Francisco Franco en 1939 señala el presente de la Revolución Libertadora, triunfante en 1955. Contrasta con el lugar de la Iglesia católica en Francia, significativamente en la valoración de Péguy: “¿Le gusta Péguy? —y apoyaba los codos sobre la mesa. Es un revolucionario —aseguré. —¿Un revolucionario? —Porter negó vehementemente con la cabeza— a mí me parece nada más que un demagogo. Un demagogo del socialismo cristiano” (Viñas, 1957, p. 37).

La continuidad de España como activo foco de las discusiones del papel de la Iglesia católica durante el enfrentamiento que culminó con la derrota republicana, y la atención que generó en Buenos Aires la querrela transoceánica, coincidió y gravitó con el desarrollo del propio debate local. Debates confesionales que involucraron no solo lo religioso, sino también lo político y los intereses económicos y sociales.

En 1956, el mismo año en que Viñas viajó a La Paz, se habían publicado en Buenos Aires el libro de Pierre Andreu *Grandeza y*

10. El 28 de junio de 1966 se inició la dictadura cívico militar autodenominada Revolución Argentina que derrocó al presidente Arturo Illia. En su transcurso se sucedieron en el poder tres dictadores militares: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). El Proceso de Reorganización Nacional, conocido como Proceso, la más cruenta dictadura de la historia argentina, ocupó el poder a partir del golpe de Estado de marzo de 1976 hasta el retorno a la democracia con la asunción de Raúl Alfonsín el 10 de diciembre de 1983.

errores de los curas obreros y la provocativa novela de “escandalosas revelaciones” sobre el Vaticano de Roger Peyrefitte, *Las llaves de San Pedro*, en oposición a la épica de los padres obreros. Los dos libros tratan el hondo y crispado debate que se originó en Francia a raíz de las acciones adoptadas por un grupo de sacerdotes. La concepción de los llamados “padres obreros” acerca del destino del sacerdote y su apostolado se originó en su conciencia de la miseria del proletariado, que los comprometió a luchar contra el orden del capitalismo, que hallaban opresivo e injusto, y buscar el bienestar del obrero y la justicia. Su percepción de la dinámica social de aquella coyuntura histórica los llevará a identificar la causa obrera con la llevada a cabo por el Partido Comunista (como la única fuerza activa en esta lucha) y por esta vía a las conclusiones de Jean-Paul Sartre.¹¹

En tanto, los debates del sector católico de los primeros años de la década de 1950, que en *Un dios cotidiano* tienen su desarrollo también por trasposición de los términos históricos —del pasado recobrado en la novela al presente de su publicación—, en gran parte habían empezado a circular por publicaciones que venían de las décadas precedentes. Tres fueron las revistas principales del debate católico en Argentina: *Criterio*, en el centro de la escena, dirigida, hasta 1957, por el padre Gustavo Franceschi; *Estudios*, centrada en la orden jesuita; y *Ciudad*, dirigida por Carlos Manuel Muñiz, que publicó solo tres números.¹²

La tradición literaria y cultural que se desplegó en los años veinte y treinta en torno a una vanguardia artística católica presente en los *Cursos de Cultura Católica* y en *Convivio*, en la revista *Número*, y que leía las revistas nacionalistas como *Sol y Luna* y tenía en cuenta

11. Sartre, Jean-Paul, “Les communistes et la paix”, *Les Temps Modernes*, nros. 81 (1952), 84-85 (1953) y 101 (1954). En su forma final unificada, en el libro *Situations VI. Problèmes du marxisme, 1*, París, Gallimard, 1964. Este libro y este artículo marcaron el acercamiento de Sartre al Partido Comunista.

12. Entre los colaboradores de *Ciudad* se destacaban Adolfo Prieto, Magdalena Harriague, Norberto Rodríguez Bustamante, Rodolfo Borello y Héctor Grossi.

los éxitos editoriales de figuras como Manuel Gálvez o Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), estuvo marcada por el hispanismo y la referencia constante al modelo literario de G. K. Chesterton. Una cuestión novedosa fue la aparición, al final de la década del cincuenta, de un grupo de narradores católicos que dan cuenta de la condición pecadora del hombre y escriben con procedimientos experimentales (Zanca, 2006, p. 96).¹³

En otras palabras, el nacionalismo argentino que se había fundido con una concepción integrista católica en las décadas de 1930 y 1940, y se pretendía sólido e imperturbable, se fue desintegrando ya desde los años de posguerra y el crítico católico tuvo la posibilidad de valorar positivamente incluso aquellas obras que ejercieran la crítica contra los pilares del “mito de la nación católica”: catolicismo, hispanismo, una teología intransigente con la modernidad. Chesterton será reemplazado por Graham Greene. Si en las novelas del primero los protagonistas católicos son los detectives, en las del segundo son los criminales.

La aparición de *Un dios cotidiano* intervino decididamente en ese ámbito crítico católico argentino dividido respecto a la mirada de los intelectuales de su pasado. El recorrido de la novela por “un mundo católico de los años treinta” la convirtió en un motivo de controversias. En el bastión más íntimo de la cultura católica, Gustavo Ferrari señalaba en *Criterio* que debía valorarse una novela que, a pesar de juzgarla poco verosímil y acaso caricaturesca, se aproximaba sin embargo a la vida religiosa, dado que su antecedente más cercano se hallaba recién en *Miércoles Santo* de Manuel Gálvez, publicada en 1930.

David Viñas puntualizó este otro aspecto del debate en *Un dios cotidiano*:

13. “En Argentina, por ejemplo, Dalmiro Sáenz, Hellen Ferro, Federico Peltzer, Bonifacio Lastra y otros. No hay en ellos beatería. Al contrario: suelen atreverse con los temas del sexo, el crimen, la violencia, la infamia, y lo hacen con libre ingenio y buen humor. Replegados en el viejo catolicismo, pero desplegando técnicas de vanguardia” (Anderson Imbert, 1954, p. 359).

—¿Le parece tan despreciable Hugo Wast? —lo interrumpió Sánchez. [...]

—Me parece despreciable porque es culpable de muchas cosas. De muchas cosas —repitió.

—¿De cuáles por ejemplo?

—De que la gente crea por ejemplo que los católicos somos unos tontos burros e inofensivos [...]. Me gusta la Iglesia militante, la Iglesia Apostólica, no las ñoñeces confeccionadas para las viejas. [...] Uno como ese no es útil en ninguna parte. Atrofia una religión, la embota. La pueriliza. [...]

—La envilece —le sugerí (Viñas, 1957, p. 97).

Retrospectivamente, *Literatura argentina y política: de Lugones a Walsh* aquilató ese momento donde métodos y prácticas artísticas tuvieron su correlato confesional e ideológico:

... si aquella [*Contorno*] pretendía definirse por la izquierda intelectual con todos los equívocos que eso presupone, la segunda [*Ciudad*], tanto por sus postulaciones como por su dirección y sus colaboradores estables, tenía una entonación más centrista, digamos, casi social cristiana [...]. Sin embargo, varios de los escritores que figuraban en *Contorno* colaboraron en el número de *Ciudad* [...] Sin tan buenos modales: para los de la revista *Ciudad* Martínez Estrada era un “prócer”; para mí, un *hereje* (Viñas, 1996, p. 151).

En un solo movimiento argumentativo que no esconde sus pliegues, Viñas formula el compromiso en el sentido existencial sartreano del escritor/intelectual que debe optar entre “contaminarse” con el mundo social, las posiciones y pasiones de clase o, por el contrario, permanecer en la “pureza”, en el centrismo, en la equidistancia, revelados ineficaces. O pertenecer “a una generación *parricida*” cuyas características más salientes serán la actitud crítica frente a los valores

consagrados, una necesidad de revisar el pasado y situar el presente en un contexto más polémico, una puesta al día del vocabulario político y poético, un “*compromiso*” con la realidad argentina y latinoamericana. Colocarse voluntariamente en una “situación” muy semejante al desafío que habían instalado los “padres obreros” “o jugarse o quedar al margen de aquel sector de la sociedad en el que se están realizando las transformaciones decisivas de la historia” (Real de Azúa, 1956, p. 22). La “herejía” —sostendrá Viñas que en este caso también es “traición”— legitima ideológicamente la recusación al orden impuesto.

En *Un dios cotidiano*, Carlos Ferré comprende que “la única forma de no ser un traidor hubiera sido esta: acatar todo lo de mi padre. Mi padre y yo. Yo y mi padre. Dos siameses, padre e hijo. O una sola identidad. Carlos, él. Carlos, yo. De adelante hacia atrás o a la inversa” (Viñas, 1957, p. 94).

El nombre del padre, de un dios que no es el “que se tiene que ganar a cada rato, superando las propias dudas” (Viñas, 1957, p. 93), el director del colegio, la Falange, el peronismo, los militares de la Libertadora quedan en el mismo plano. La recusación a la ortodoxia católica implica también una puesta en cuestión de las instituciones políticas, sociales y económicas. Sin embargo, la de Viñas no es una novela de tesis que busque tranquilizar; por el contrario, presenta hábilmente la imposibilidad o la dificultad de satisfacer el deseo de encontrar “un dios cotidiano” entre los “ascetas”, políticos y burócratas de institución religiosa que castran todo intento de individuación.

A la vez, paradójicamente, la misma institución sostiene la traición, esta vez no del “hereje” sino la del delator: “solo cuando estuve en el pasillo se me ocurrió pensar en eso: que fuera para aplacarlo por lo del libro de Wast. *Que el Director pensase que yo buscaba rehabilitarme*. ‘Una denuncia para quedar bien’, me dije. Eso me provocaba vértigo” (Viñas, 1957, p. 155).

No se puede lavar el “mal” y los intentos solo aumentan su potencia; entre la indulgencia y la ironía se sintetiza el fracaso en las últimas

líneas de la novela: “en el pizarrón había un dibujo grotesco. Ese era yo. Un muñeco ridículo, un poco repugnante. Debajo habían escrito: *El Padre Ferré se las tira de santo*”.

Los que tienen hambre y sed de justicia: la patria de sal cautiva

Característicamente, *Los deshabitados* se desplaza hasta anular o desvanecer los motivos históricos en la novela. Quiroga Santa Cruz extrema la confianza en que, en la presentación de sucesos cotidianos no ordenados cronológicamente, como hacen las narraciones convencionales, se hallará una cifra de la historia.

La escena inicial de *Los deshabitados*: “Las seis de la tarde. El padre Justiniano ha llegado a tiempo para oír el tañido de las campanas y ver el vuelo desordenado de las palomas frente a su ventana” (Quiroga Santa Cruz, 1995, p. 5), se repite en el capítulo final, como culminación de una ironía que recorre toda la novela, y como señalamiento de la persistencia de un tiempo cíclico en el que el estallido de la revolución no ha hecho mella.

El sacristán vio que el padre Justiniano y Durcot salían de la iglesia. Anudó sus manos en torno a la grasienta sogá que colgaba del campanario y se dejó caer bruscamente, encogiéndose las piernas como una marioneta. El badajo golpeó el vientre de la campana y levantó una bandada de palomas que extendieron su mancha... (Quiroga Santa Cruz, 1995, p. 259).

La figura del sacerdote inicia y concluye la narración, seguido, en un próximo y segundo lugar, por Fernando Durcot, quien vacila entre ser escritor o cura. La eficacia de la doctrina católica aparece resquebrajada y desgarrada. La vocación religiosa, su éxito o fracaso, no parecen decididos por la gracia, o la inteligencia o el celo, sino por un

proceso de interpretación de la fe o la doctrina. El sacramento de la confesión no asegura al penitente el perdón de los pecados ni al sacerdote el lugar de dador de las palabras.

Simultáneamente al momento de la publicación de *Los deshabitados* circuló en la ciudad de La Paz la polémica entablada por monseñor Juan Quirós, “comentarista dominical de la hoja literaria de *La Nación*”, a raíz del ensayo *Belzu* del indigenista Fausto Reinaga.¹⁴ La agitada respuesta del escritor —“Revolución, cultura y crítica”— evalúa la posición ideológica de sectores de la Iglesia católica boliviana —coincidente con la del clero argentino— durante la Guerra Civil española, vinculada, en este caso, con el régimen de opresión al indio.¹⁵

Aun la interpelación de Reinaga en cuanto hace a la adhesión de monseñor Quirós al franquismo, en Bolivia —que no contó con reformas liberales en el transcurso del siglo XIX y debía superar, con la rémora de la pérdida de su pulmón marítimo en la guerra del Pacífico (1879-1884) la más reciente derrota de la guerra del Chaco (1932-1935)— la tragedia española no agitó el ámbito católico como lo hizo en la Argentina.

En uno de los tantos actos organizados de repudio a la posición de la Iglesia católica, la Federación de Estudiantes de La Paz y el Centro Obrero de Estudios Sociales invitaron al socialista Gerardo F. Ramírez, quien en su discurso censuró el autoritarismo opresivo

14. Fue publicado como un Apéndice de *Franz Tamayo y la Revolución boliviana*; no lleva prólogo ni índice. El personaje histórico Manuel Isidoro Belzu —casado con la argentina Juana Manuela Gorriti— ejerció la presidencia de Bolivia durante los años 1848-1855. Su administración se caracterizó por el enorme apoyo de las clases populares integradas por indios, campesinos y mujeres, que lo apodaron el “Tata Belzu”.

15. Desde el poder —analiza Guillermo Lora— el liberalismo extremó no solo su retórica sino también el uso de los recursos estatales con el fin de efectivizar la alfabetización de los indios. De la misma forma, acudió a la religión católica para imponer, a través de la violencia estatal, el exterminio de las creencias originarias, consideradas “groseras y bárbaras, frente a la santa y más humana doctrina cristiana. Ello porque el Evangelio les permitía domesticar y volver mansas a las mayorías que eran un permanente peligro” (Lora, 1970, p. 181).

y la opulencia de las jerarquías eclesiásticas. Opuso las imágenes del cristianismo primitivo, en línea próxima a las posturas de Enfantin y Lamennais, y centró el debate en la misma línea ideológica cuyo epicentro era Francia; de este modo, coincidía desde Bolivia con la valoración novelada que en Argentina proponía David Viñas.

Aún en 1928 se reavivaba la cuestión religiosa. Dos peruanos exiliados en Bolivia asumieron los polos de la querrela. Miguel Ángel Urquieta demandó la condena al régimen de Lázaro Cárdenas, descalificando al Estado mexicano y también al soviético. A su vez, Rómulo Meneses planteó que el “romanismo” no era modelo adecuado en materia ideológica y política contemporánea, y aseguró que el poder espiritual y material del catolicismo había entrado en decadencia, que quizá solo era una amenaza para la “América indígena y analfabeta” y el “paroxismo contemporáneo del Asia”. Su caracterización del hombre contemporáneo como un sujeto que vive un drama de conciencia inmerso en un conflicto de creencias, producto del descalabro del cristianismo y del ascenso de ideologías más terrenales, como las de la Revolución rusa o china, impregna la ideación de los personajes de Marcelo Quiroga Santa Cruz. El conflicto bélico por la disputa del Chaco impuso un paréntesis a la jerarquía eclesiástica y al clero regular en su confrontación con el Estado. Los capellanes del Ejército compartían por primera vez las trincheras con las diferentes etnias y clases sociales. Que se interpelan, pero a la vez crecen con sentido de pacto, pues la vorágine de los derrumbes de la conducción oligárquica es más ostensible que en cualquier momento del pasado (Zavaleta, 1967, p. 36).¹⁶

16. Las nuevas formaciones políticas aceptaron a la Iglesia católica en sus programas, como es el caso de la Falange Socialista Boliviana (FSB), donde inició su militancia Marcelo Quiroga Santa Cruz, quien luego derivará al marxismo. Agrupaciones como Acción Católica Boliviana, Juventud Obrera Católica, Juventud Estudiantil Católica lograron considerable número de seguidores, aunque su influencia no alcanzó la ejercida por movimientos sociales de corte marxista o socialista. Varias ciudades tuvieron sus periódicos católicos. *Presencia*, fundado en 1952 en La Paz, será en las décadas de 1960 y 1980 el diario más importante de Bolivia.

La guerra del Chaco, el más importante antecedente de la Revolución de 1952, habilitó la renovación del pensamiento nacionalista, en especial de signo revolucionario: el primero será el ensayo *Nacionalismo y coloniaje* (1946) de Carlos Montenegro.

El inicio del proceso revolucionario de 1952 se llevó a cabo en las ciudades y después en el campo, aceleró los hechos, pero también cobró sus costos. Uno de los mayores que hubo de pagar el MNR en el poder fue la falta de integración de diversos sectores sociales a la nación redefinida en los nuevos términos revolucionarios. Esto ocurrió con la clase media “deshabitada”, ubicable en las ciudades. No logró desterrar sus propios mitos. Uno de ellos es la idea de letrado o semiletrado, caracterizado por la tendencia a las ideas abstractas porque a diferencia de los proletarios y campesinos “no tiene puntos carnales de referencia y tiende al vagabundeo histórico y al ensueño ideológico” (Zavaleta, 1967, p. 40).

El argumento de *Los deshabitados* se centra en las “pequeñas gentes” que son el elenco actoral de la novela. Tienen ambiguas explicaciones para cada hecho; la suma de explicaciones les hace perder el sentido de la realidad y las va enajenando de sí mismas hasta que nadie ni nada parece culpable de su frustración, sino esas sus imposibles ideas. Nunca o casi nunca descubren de dónde viene su pérdida de sentido. Su empobrecimiento se traduce en un caudal de prejuicios, de miedos decisivos, en suplantaciones activas e inacciones. En conjunto, si se acepta que el fracaso de los destinos personales está fuertemente ligado a los destinos nacionales, la novela de Quiroga Santa Cruz realiza una sustitución de la conciencia histórica. Los valores identificables de inmediato, o por defecto, con la nación, ya no son más los signados por lo hispano-católico. Al contrario, la narración interpela casualmente a esos valores para vincular a un sector social disperso y empobrecido en un destino común.

El último encuentro entre Durcot y el padre Justianiano constituye el desenlace de *Los deshabitados*, si puede llamarse “desenlace”

al fin de una novela que programáticamente renuncia a la progresión lineal y a toda forma de intriga y resolución. Las palabras del párroco no aseguran ni confirman la ortodoxia católica de la reversibilidad de los méritos y el valor redentor del sufrimiento vicario. A igual que en *Un dios cotidiano*, no se recurre a la noción de que una persona puede sufrir a cuenta de otro, expiar los pecados cometidos por otros, con fe en la expiación final a cargo de todo el cuerpo místico que es la Iglesia. Como en las revisiones de vida que suceden en ambas novelas, no aparecen las tentaciones y obsesiones con el Mal. Los santos, si hay lugar para la santidad, no serán héroes. No tiene sentido la rebelión.

En *Los deshabitados*, sin embargo, el padre Justiniano, a partir de su aparente conformismo, de su presunta incompetencia en la manera en que realiza su tarea como cura párroco, revela un sentido más profundo, una visión donde todos los hombres son iguales frente a la muerte, y sin definiciones políticas ni morales, actúa la apertura de los términos de una religión secular.¹⁷

Al sarcasmo final de *Un dios cotidiano*, a su ironía deflacionaria, corresponde la última reflexión de *Los deshabitados*:

Como un buey. Ya debe tener la nuca ahuecada por el peso del yugo. ¿Cómo se llama? ¡Ah!; María. Su yugo se llama María; el mío se llama Dios. La percepción de un ruido confuso y desordenado suscitó la imagen de una paloma caminando sobre el techo de zinc. No eran las palomas. La primera gota cayó sobre una hoja visible desde su cama. Llovía (Quiroga Santa Cruz, 1995, p. 266).

17. Veinte años después de la publicación de la novela, Quiroga Santa Cruz precisaba en una entrevista: "Los curas que me inspiraron a Justiniano no me hablaron desde las páginas de un libro. Los traté personalmente. Y a Justiniano en particular, a Justiniano de la realidad, lo estoy viendo (tan distinto al de la novela y, sin embargo, tan parecido) con la oferta de un durazno en la mano abierta y una sonrisa de comprensión bondosa como no he vuelto a ver desde mi niñez" (Rodas Morales, 2010, p. 204).

Retrospectiva y contrapunto

En 1982, David Viñas publicará *Contrapunto político en América Latina. Siglo XX*. En la parte sexta del libro, “La Revolución cubana y sus secuelas”, Viñas coloca nuevamente en el centro de la escena el drama de la Iglesia católica en Argentina desde 1958 hasta la década de 1970. El resultado progresivo del apostolado laico de Acción Católica Argentina (ACA) en diversos ámbitos rurales impondrá el apartamiento de las estructuras eclesíásticas en consonancia con el impacto de las luchas sociales que venían realizando sectores masivos de la población desde la década de 1960. La propia Iglesia acusará esta crisis: la encíclica *Pacem in Terris* de Juan XXIII alcanza su clímax en la Teoría de la Liberación.¹⁸

En la parte séptima de *Contrapunto político*, “Réplicas a la Revolución cubana”, ingresa, como por detrás, la Revolución de 1952, ese momento de intensidad histórica que había provocado el viaje de Viñas a Bolivia. Un nacionalismo revolucionario que al igual que en otros países de nuestro continente alcanzó el poder por la izquierda y claudicó por la derecha; el alto mando del ejército “fue el primero en tomar la iniciativa cuestionando la presencia de ministros como Marcelo Quiroga Santa Cruz, logrando su salida del gabinete más tarde” (Viñas, 1982, p. 392).

David Viñas falleció en la ciudad de Buenos Aires, el 10 de marzo de 2011, siendo profesor emérito en ejercicio de la Universidad de Buenos Aires. Marcelo Quiroga Santa Cruz está desaparecido, presuntamente asesinado por fuerzas paramilitares en la sede la Central Obrera Boliviana (COB) en La Paz el 17 de julio de 1980.

18. En Argentina, la radicalización de algunos miembros de las Ligas Agrarias de la Acción Católica resultará en el apartamiento de la jerarquía de la Iglesia y en la represión y muerte de algunos de sus dirigentes en la década de 1970. Entre los documentos que testimonian la adhesión a esta renovación de la Iglesia católica en Argentina, se destacan *Peronismo y cristianismo* (1963), del padre Carlos Mugica, y *Sacerdotes para el Tercer Mundo* (1994), de Domingo Bresci.

Referencias bibliográficas

- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, México, FCE, 1954.
- Bresci, Domingo (compilación, presentación y notas), *Documentos para la memoria histórica. Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*, Buenos Aires, Centro Salesiano de Estudios San Juan Bosco, 1994.
- Dussel, Enrique, *Historia de la Iglesia en América Latina. Medio milenio de coloniaje y liberación (1492-1992)*, Madrid, Mundo-Negro y Esquila Misional, 1992.
- Ferrari, Gustavo, "Un Dios cotidiano, un Dios ausente", *Criterio*, nro. 1305, pp. 250-251.
- Grieco y Bavio, Alfredo et ál., "Biografismo y antibiografismo en la historiografía de la Revolución boliviana de 1952: algunas respuestas narrativas a una cuestión de método", *Ciencia y Cultura*, nro. 29, 2012, pp. 87-101.
- Halperin Donghi, Tulio, *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideología entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Lora, Guillermo, *Documentos políticos*, La Paz y Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1970.
- Quiroga Santa Cruz, Marcelo, *Los deshabitados*, La Paz, Plural, [1959] 1995.
- Real de Azúa, Carlos, "Drama y sátira de la Iglesia", *Marcha*, nro. 829, 1956, pp. 21-23. Recuperado de www.archivodeprensa.edu.uy [Último acceso: 19/08/2021].
- Reinaga, Fausto, *Franz Tamayo y la revolución boliviana*, La Paz, Casegural, 1957.
- Rodas Morales, Hugo, *Marcelo Quiroga Santa Cruz. 1931-1968*, La Paz, Plural, 2010.
- Rodríguez Monegal, Emir, *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956.
- Sanjinés, Javier, "Introducción", en M. Quiroga Santa Cruz, *Los deshabitados*, La Paz, Plural, 2004.

- Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Grupo Planeta y Ariel, 2001.
- Sartre, Jean-Paul, "Les communistes et la paix", *Les Temps Modernes*, nro. 81, 1952.
- Viñas, David, "Arlt: un escolio", *Contorno*, 1954, pp. 11-12.
- , *Un dios cotidiano*, Buenos Aires, Kraft, 1957.
- , *Literatura argentina y política: de Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- , *Contrapunto político en América Latina. Siglo XX*, México, ICAP, 1982.
- Zanca, José, *Los intelectuales católicos y el fin de la cristiandad, 1955-1966*, Buenos Aires, Universidad de San Andrés y FCE, 2006.
- Zavaleta, René, "La formación de las clases nacionales", en *La formación de la conciencia nacional*, Montevideo, Marcha, 1967.

NOVELAS DEL LENGUAJE

Martín Kohan

En la última reedición de *Literatura argentina y realidad política* —este libro es un estándar, un clásico y por lo tanto se versiona—, David Viñas decidió modificar el título del ensayo suprimiendo la palabra *realidad*. Lo que buscaba, según consideró en su oportunidad, era establecer una relación más directa con la dimensión de la política. La realidad, sentida hasta entonces como un puente ineludible que garantizaba esa misma relación, pasó a ser un factor dilatorio, si es que no un impedimento.

Esa tachadura, acotada pero espesa en el título del libro, implicaba toda una definición para la poética de Viñas; su poética del ensayo o su poética en la ficción. La adscripción al realismo literario en novelas como *Los dueños de la tierra*, sobre los fusilamientos en la Patagonia trágica, *Dar la cara*, sobre la decepción generacional con el frondizismo, o *En la semana trágica*, sobre la represión en las calles de Buenos Aires en enero de 1919, no impidió —o no debió impedir— que se percibiera hasta qué punto en la escritura de Viñas no había ningún afán de adelgazar las palabras, ningún propósito de llevarlas a una transparencia que las volviese imperceptibles para poder así mejor ponerlas al servicio de una representación fidedigna o de una comunicación sin escollos.

Por el contrario, cada novela de Viñas, desde *Hombres de a caballo* a *Prontuario*, supuso una experiencia medular con la más plena

densidad de las palabras, una violentación por medio de la escritura de la confianza en la representación lisa y llana o de la crédula presunción de que la historia debe sin más contar la historia. Aunque apunte tan marcadamente a lo que él mismo designó como *cosas concretas*, en las novelas de Viñas se percibe una laboriosa atención a las palabras concretas. Llama la atención, sobre todo si se piensa en las consideraciones sobre la disyuntiva entre narrar o describir, que, en sus textos, lo que tendría que ver específicamente con la narración no ocupa el lugar principal. Más cerca, en todo caso, de los términos que corresponden a los guiones cinematográficos o a los diálogos teatrales, géneros que como sabemos Viñas practicó, las novelas se construyen no tanto sobre la narración como sobre la disposición escénica y los diálogos entre personajes. Son novelas escénicas y dialogadas antes que narradas.

Bajo esta misma impronta de la dramaturgia, lo que sucede en más de un caso es que los hechos de la trama no son directamente referidos por el narrador sino que, como las muertes o la violencia en la tragedia griega, ocurren fuera de la escena y son narrados por un personaje que los ve o que los ha visto. En *Los dueños de la tierra*, por ejemplo, buena parte de los hechos de la represión militar, núcleo de lo que la novela tiene para contar, son referidos en segundo grado por Yuda o por Vicente Vera, quienes los contemplan a través de una ventana y a cierta distancia. Si bien, paradójicamente, Vera declara haber viajado a la Patagonia para ver las cosas de cerca. De manera similar, los hechos de la represión policial que definen el núcleo narrativo de *En la semana trágica* pasan al texto desde la mediación del lenguaje informativo y neutro, y por lo tanto, distante de las noticias de los diarios. Tampoco se los cuenta directamente. Viñas pone entonces en primer plano todo lo que tiene que ver con el decir y con las maneras de decir, al verse en tantos casos las acciones referidas por otros y no directamente narradas y al acentuarse el peso que tienen en los textos los diálogos entre personajes por sobre la narración misma.

Pero eso mismo vuelve notorio que los personajes de Viñas raramente pueden decir sin más, limitándose a eso, porque suelen tropezar en el decir con otros registros y otros problemas. Por eso, “para decir lo que tienen que decir, o en vez de decirlo, gangosean, gimotean, susurran, cuchichean, farfullan, murmuran, musitan, lloriquean, jadean, soplan, resoplan, suspiran, secretean —parece Gironde—, mascullan, gimen, tartamudean, balbucean, ronronean, cloquean, sisean, refunfuñan, bufan, chillan, gruñen, rezongan, chirrían, silabean, carraspean, tosen”. Viñas emplea todas estas variantes, y las reitera, para mostrar que en el decir siempre hay disminuciones o alteraciones o dificultades.

Estas dificultades llevan a los personajes a tener que repetir lo que han dicho, actitud que en los textos de vidas se produce continuamente. Las razones pueden ser diversas: persuadir, ordenar, machacar, ratificar, hacerse escuchar, hacerse entender. En cualquier caso, hacen que muy a menudo un personaje repita lo que él mismo ha dicho o lo que acaban de decirle. Se produce entonces una continua tensión, una marcada demora en las palabras. Lo mismo ocurre con otra situación comunicativa. Los personajes dialogan sin escucharse bien, sin entenderse bien. Por eso tan a menudo repreguntan y hacen que la conversación, en lugar de avanzar, se frene. Un personaje dice algo y otro lo detiene: ¿qué?, ¿cómo?, ¿qué dice?, ¿cómo dijo?, ¿eso es lo que me dijo recién? Es cierto que bajo una perspectiva estrictamente realista puede considerarse que las personas en la realidad hablan así. Pero no es menos cierto que hay un propósito evidente en la escritura de los diálogos de espesar el lenguaje. No se trata solamente de las repeticiones y las repreguntas, que se potencian entre sí. Muchas veces son las más elementales normas de cooperación comunicativa. Para el caso, reconocer el antecedente de una referencia interna, o no contestar sí o no a una pregunta que plantea una alternativa excluyente, o despejar ambigüedades expresivas tanto como se pueda. Normas que violan los textos ocasionando trabas. Ejemplos de *Los dueños de la tierra*:

—¿Dónde queda?

—¿Punta Loyola? —Vicente quiso obligarla a que le aclarara.

—Sí. Estamos hablando de eso.

—¿Y pagan bien o también te roban como aquí?

—Sí.

—Sí ¿qué? —Soto era un hombre al que le gustaban las cosas claras.

—¿No me puede decir si está por aquí el comandante Baralt?

—No... —titubeó Bianchi.

—No ¿qué?

En la representación de la oralidad, la escritura de Viñas revierte el ideal de un paso directo de las palabras a las cosas y apuesta a la detención y la minuciosidad verbal antes que a la eficacia de una referencia directa y lisa. De hecho, no pocas veces las trabas en la fluidez de las conversaciones se deben precisamente a un problema con las referencias, a la dificultad de establecer a qué se refieren las palabras en un determinado contexto de enunciación. Ejemplos también de *Los dueños de la tierra*:

—¿Suya? —preguntó señalando el papel antes de firmar.

—¿Qué, la lapicera?

—No, hombre. La letra.

—¿Cómo se llama? —preguntó Yuda de pronto.

—¿El caballo?

—Sí.

—¿Y qué cara tenía?

—¿Quién?

—El almirante.

En la medida en que las palabras se desencuentran de las cosas ¿de qué hablan?, ¿a qué se refieren? Lo concreto deja de ser una promesa cuyo cumplimiento haya que buscar en la realidad. Pero a cambio comienza a evidenciarse que tan concretas pueden llegar a ser las palabras mismas.

La aspereza de la escritura de Viñas puede deberse también a esto, a que trabaja con las palabras como se trabaja con los materiales duros, a que las aprieta cómo se aprietan los dientes en el gesto de la rabia. Estas marcas, presentes ya por caso en *Los dueños de la tierra*, Viñas las fue acentuando, usando cada vez más a la literatura para interpelar a la política directamente, en vez de subordinarla en la función usual de representar a la política en su realidad social más reconocible.

En ese sentido *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX* es, como lo fue *Cuerpo a cuerpo* en 1979, uno de los puntos culminantes de su obra narrativa, sobre la base de que esa obra apuntó desde siempre no a la convencionalidad apaciguada de las novelas realistas sino a la crispación experimental de las novelas del lenguaje. *Tartabul* es a la par que una novela política, o para ser de veras una novela política, una novela del lenguaje. Traza el gesto radical de un verdadero vanguardista. Viñas no representa nada, no comunica nada. Viñas forcejea con las palabras, las sacude y las exprime. Las aprieta para arrancarles sentidos inconfesados. Las tira a un costado y se las queda mirando con pena o con rencor. En las casi cuatrocientas páginas de *Tartabul* se reencuentran ciertas características que son propias de todos los textos de David Viñas: un martilleo de sus diálogos, que siempre tienen algo de acoso, algo de exigencia; su insistencia descriptiva sobre cuerpos detallados, vistos con lupa de muy cerca o en contacto, rozados, olidos, lamidos, tocados; sus mujeres, siempre un poco varoniles, Yuda en *Los dueños de la tierra*, la hermana de Ferré en *Un dios cotidiano*, Pelusa en *Dar la cara*, Moira en *Tartabul*; sus enumeraciones sinuosas que comienzan como encadenamientos y terminan como rizomas; también sus contaminaciones con el

discurso de la crítica, sus elegías de Buenos Aires. Las fichas reunidas en *Prontuario* se desordenan en *Tartabul*, el mapa de la ciudad se desintegra. Su gusto notorio por las alusiones oblicuas antes que por las designaciones frontales, el general tripartito —ese general que pronunció una arenga desde el balcón de la casa rosada—, el autor del pozo, un novelista tucumano, ese *Quiroga televisivo*. Viñas se pronuncia en *Tartabul* sin dudas y sin remordimientos a favor del maniqueísmo. Le resulta mejor que el eclecticismo, la tolerancia, la moderación, el justo medio. Impregnado por su propia tradición en la polémica, de cuando la polémica no precisaba justificarse porque no padecía la sospecha de que alguna otra cosa debía estar por fuerza jugándose por detrás, Viñas ensaya en su novela las diversas entonaciones que son propias de la vehemencia. Al mismo tiempo, sin embargo, y sin que ese gesto retórico se atempere, las palabras ya no responden a un principio de docilidad. Esas palabras no van a reponer sin complicaciones la realidad de lo que pasó. *Tartabul* introduce dramáticamente una dimensión autobiográfica: “te voy a hablar de mí mismo”. Una autobiografía es lo contrario del suicidio y una historia política de la militancia y de las decepciones, de la represión y de la venganza, de la muerte y del presente. Todo esto precedido, como ya se dijo en el libro, por la dedicatoria de Viñas a sus hijos asesinados por la dictadura militar. Pero aun en esa historia política y en esa confesionalidad autobiográfica, la vehemencia y el énfasis no se acomodan a la premisa de una sencilla correspondencia entre las palabras y las cosas. Las palabras en *Tartabul* no se dejan domesticar, no se adelgazan, no son sumisas, no se someten. Y entonces la novela transcurre de punta a punta soportando esa tensión, reparando en el peso o la carga que tiene cada palabra; probando a cada momento una palabra u otra, ajustando a cada momento una palabra con otra, sabiendo que hay palabras que intimidan, asociando palabras por su sonoridad, encadenando palabras sin sentido, haciendo familias de palabras y juegos de palabras, silabeándolas como en un paladeo,

haciendo listas de palabras preferidas, haciendo listas de las palabras más usadas o percibiendo que cada palabra tiene, finalmente, su precio. Los telegramas te obligan a calcular, dice Viñas, el precio de cada palabra. Un personaje que se hunde y entonces dice “necesito una palabra que flote”, es su esperanza de salvación. Las palabras. Sartre, como es sabido, eligió ese título para su autobiografía. Viñas recupera ese gesto pero lo expande, lo amplifica, lo generaliza. Cada página de *Tartabul* está diciendo algo sobre las palabras. Cada página de *Tartabul* está señalando las palabras de las que se vale para contar eso que cuenta. Y es que ese es el aspecto más personal de la novela a la vez que el parámetro de la grandeza de un escritor. Viñas escribe en una lengua que es ya casi personal. Viñas ha creado algo más que un estilo, escribe en su idiolecto.

DAVID VIÑAS / PEDRO PAGO: EL ESCRITOR Y SU DOBLE

Marcos Zangrandi

La colección Crimen, anunciada como *la primera colección de novelas policiales argentinas*, apareció en los kioscos de Buenos Aires en 1953. Eran libritos poco voluminosos, con tapas estridentes, al mejor estilo de las publicaciones *pulp fiction*. Cada título estaba dedicado a algún criminal popular o a un caso policial conocido para el público argentino. Las tres novelas firmadas por Pedro Pago, *Mate Cocido*, *Chicho Grande* y *Chicho Chico*, formaban parte de esa colección.

David Viñas tardó décadas en hablar abiertamente sobre aquellas novelas. Cuando finalmente confesó haberlas escrito, argumentó razones que respondían a necesidades puramente económicas, puestas de manifiesto en el seudónimo al que había recurrido. Entrevistado por Estela Valverde en los años ochenta, el narrador decía: “En la época de los últimos años del peronismo hice unas novelas infernales que no son nada infernales, pero con las que vivía, con el seudónimo Pedro Pago. Esto creo que no lo sabe nadie. Eran novelas policiales argentinas, con personajes argentinos, y firmaba Pedro Pago” (1989, p. 67). A pesar del tono pudoroso de la confesión, el dato era un secreto a voces en los circuitos literarios argentinos. Incluso Jorge Rivera y Jorge Lafforgue lo habían ya señalado en el estudio preliminar del volumen *Asesinos de papel* publicado en 1977.

El seudónimo Pedro Pago asentaba un rictus de desdén. Ese doble mercantilizado era la contracara del intelectual “comprometido”, ligado a la renovación de la crítica y una de las figuras emergentes del campo literario de los años cincuenta.

Como su nombre lo indica, era la exaltación del *paguismo*, de todo eso. Eran unas novelitas que se vendían en kioscos, que se vendían en cantidad porque era la primera colección policial de kiosco donde se tomaban temas argentinos. [...] Esos años fueron duros, porque era la época en que nació la nena. Ya te digo: pagaban —que era un elemento a tener en cuenta, si no hay cosas que no se entienden— producción, tickets y demás folletines. Creo que pagaban entonces por cada una algo así como cuatro mil pesos, lo que era mucha plata (ibídem).

Pedro Pago, según esta imagen, era un mero ejecutor de encargos, un agente sometido a pautas económicas y políticas despojadas de los criterios literarios. El costado político parecía contribuir fundamentalmente al perfil de escritor opuesto a alguien que hacia 1953 confrontaba de modo activo y manifiesto contra el gobierno de Juan D. Perón, ya a través de la militancia política universitaria, ya en la crítica, ya en la literatura. De hecho, el primer cuento conocido de Viñas, “Los desorientados”, de 1952, se refería a una persecución de la policía durante una huelga de estudiantes, y esa misma perspectiva política atravesó sus dos primeras novelas: *Cayó sobre su rostro* (1955) y *Los años despiadados* (1956). Pedro Pago, en este sentido, era un escritor doblemente subordinado e incapaz de asumir el rol intelectual activo al que aspiraba David Viñas.

Una situación similar a la de Pedro Pago está ficcionalizada en el guión del film *El jefe*, elaborado por Viñas y Fernando Ayala en 1958. En este texto cinematográfico hay un escritor llamado Carlos Solari que se une a la banda de Berger, un matón carismático y violento que

se dedica a estafas, a robos y a otros asuntos afines. La situación económica precaria de Solari lo conmina a aceptar una labor degradante (la define como “mugre”). Debe escribir historias picantes para una revista erótica que comanda Berger. Solari desprecia este trabajo, pero no tiene otro recurso para mantener a su esposa y a su futuro hijo. Solari es un *escritor por encargo*. Berger es el sujeto que *paga* y vincula al escritor a la infamia que significa, presuntamente, escribir textos eróticos. En ese trabajo al que está atado Solari se unen, siguiendo la imagen del film, dos sometimientos sinérgicos: un poder que sustrae su voz y a la cultura de masas pintada como demagógica y alienante.

En un momento, empujado por el nacimiento de su hijo, Solari decide abandonar la revista erótica, dedicarse a escribir literatura “en serio” y, por consiguiente, plantar al jefe y a la pandilla. Berger le responde con un agresivo alegato:

Los intelectuales como vos siempre quieren tener las manos limpias. Pero vos no podés largar. Esto es lo único que te queda. Aquí o allá. Si este deja de trabajar conmigo se muere de hambre. Lo sabe bien. Aquí escribirá mugre, pero con eso come. Y va a comer el hijo. “Menos dignidad y más comida”: eso es lo que te va a pedir tu hijo. Aprovechá y hacé como esos que usan a los hijos para hacer lo que les da vergüenza: “es que tengo un hijo que mantener” (2013, pp. 155-156).

En esta escena en la que parecía estar poniendo a Pedro Pago, Viñas se refería al “paguismo” como a una práctica y a una tipología de escritor asociado a ella, evidentemente *indigno*, incapaz de sostener una ética y una política propias. Junto con esto, hay que advertir que aquel texto que elaboraron Viñas y Ayala fue concebido como una alegoría de la figura de Perón. El director Fernando Ayala se encargó de despejar cualquier duda al respecto: “La coincidencia con David era total y vi la posibilidad de hacer de Berger, el jefe, el símbolo de Perón y de sus subordinados, un poco, el de la Argentina” (Raab y

Sammaritano, 1964, p. 21). En otra ocasión, el cineasta comentó: “*El jefe* es un reflejo de una idea argentina, aun más, latinoamericana, la encarnación de un denominador y la demostración de que todo jefe está mintiendo” (Rapallo, 1993, p. 11). Solari/Pago era, entre otras cosas, la imagen de un escritor sujeto a condiciones políticas y culturales adjudicadas al peronismo.

No sería esta una más de las numerosas efigies antiperonistas de aquel momento, si Viñas (y no Ayala) no estuviera refiriéndose a una situación que no le era ajena. Pedro Pago no era ese escritor señalado como parte de un régimen político impugnado, sino un doble (semi)oculto. Aun cuando David Viñas siempre marcó su distancia respecto del peronismo —solo se acercó a la figura de Evita, sobre la que escribió en los años sesenta—, había mucho de todo lo que significaba el perfil de Pedro Pago que, como una sombra, acompañaba el perfil intelectual de David Viñas.¹ En este sentido, ese doble señalaba el impacto de una transformación que había alterado la figura del escritor y había replanteado la dirección del campo literario argentino. El escritor no estaba salvaguardado de las instancias políticas y económicas, sino atravesado por esas condiciones que “ensuciaban” sus manos, en relación con una metáfora sartreana en boga por entonces.

Es necesario destacar las dimensiones político-culturales que cruzaban la narración criminal en aquella coyuntura histórica de 1953. En las décadas del cuarenta y del cincuenta surge un interés por el género policial, particularmente por su variante detectivesca, por parte de escritores que ya tenían un lugar destacado en el campo

1. Me refiero al libro que preparaba David Viñas sobre Eva Perón a mediados de los años 1960 y que, aunque nunca publicado, señalaba el interés que revestía la figura de Evita tanto para las relecturas del peronismo que se realizaron en esa década como desde las nuevas perspectivas revolucionarias que se abrieron con la Revolución cubana. De aquel trabajo de Viñas solo quedaron dos artículos que aparecieron en el semanario uruguayo *Marcha* en 1965. Al respecto, ver mi análisis en el artículo “Escribir sobre Eva. Victoria Ocampo y el ejemplar anotado de *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*” (2018).

literario (Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert, Manuel Peyrou). En paralelo a la aparición de la colección Crimen, en 1953 se publicaron los *Diez cuentos policiales argentinos* reunidos por Rodolfo Walsh. En este libro, Walsh afirmaba que *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) de Bioy y Borges constituía el primer envío de cuentos policiales en castellano. Verdad o no, Walsh subrayaba el costado “blanco” (o sea, detectivesco) del género, en el que la agudeza y la sagacidad de un investigador —generalmente un personaje éticamente aceptable— pueden resolver el crimen más imbricado. Borges, por su lado, les daba un sentido estrictamente político a sus preferencias en el género policial. “Frente a una literatura caótica —decía Borges— la novela policial me atraía porque era un modo de defender el orden, de buscar formas clásicas, de valorizar la forma” (Avellaneda, 1983, p. 43). Borges instalaba así un eje racional en el policial como una forma de proyectar un orden político, cultural y social frente a las amenazas de caos. En este aspecto, el relato detectivesco se diferenciaba de otras variantes del relato criminal, como el *hard boiled* o las contenidas en el formato *pulp fiction*. Se trataba de una divergencia que no solo respondía a los valores que establecía Borges, sino, además, a la inscripción clara de estas últimas en la industria cultural. Más cercanas a ellas, las novelas de la editorial Vorágine ni siquiera tenían la violencia, la ironía y la crítica social de la novela negra estadounidense. Acaso por esto, aun cuando ostentaran la genuina novedad de narrar casos locales, no parecían tener existencia en el mapa del relato criminal argentino que comenzaba a asentarse en aquellos años. Los libros de la colección Crimen, considerados un recurso acrítico y reiterativo, no eran más que material de kiosco sin otro valor que el divertimento momentáneo.

En contra de la negación o el borramiento de esta perspectiva, pueden encontrarse, en cambio, en aquellas “novelitas infernales” andamiajes sociológicos y políticos que dan cuenta de la complejidad cultural de aquel momento. En particular, las narraciones de Pedro

Pago señalan la hipótesis no de un ventrílocuo del mercado y del aparato discursivo peronista opuesto al escritor comprometido, sino más bien la incursión de un escritor en el territorio de la cultura de masas en el que negocia y contrabandea tópicos y retóricas propias.

El diagnóstico sociológico de la colección Crimen era organicista y en este sentido coincidía con la visión general del peronismo. El delincuente surgía de un orden social degradado.² En el volumen *El Lampeño* (el único dedicado a un caso no argentino) se argumentaba al respecto: “Sin defenderlo, sin justificarlo, sin buscar excusas diremos que ‘El Lampeño’, producto y elemento del sertón y de una época, no constituye un caso aislado en las selvas del noroeste brasileño. Hubo y habrá siempre *cangaceiros* mientras el sertonero no vea que la Justicia, ya legal, ya social, lo ampare y lo proteja” (Calvo, 1953, p. 55). No es difícil descubrir en este argumento un lazo con el ideario de justicia social peronista y de comunidad organizada, fuente de mitigación del delito: “para nosotros, que vivimos amparados y defendidos por leyes e instituciones para nuestro exclusivo bienestar, la vida de ‘El Lampeño’ es solo la vida de un inhumano criminal. [...] Que las culpas recaigan, en parte, sobre la sociedad colonial y semifeudal en que se debatía el sertón brasileño” (ibídem). *Mate Cocido*, de Pedro Pago, coincidía en ese estado inicial de armonía y de su ruptura como punto de partida de la personalidad criminal: un obrero trabaja en paz hasta que, a partir de los abusos de la policía tucumana, se transforma en un salteador. De manera extensiva, Pedro Pago denunciaba las abusivas detenciones de Segundo David Peralta como desgarramientos que no se realizan solo sobre un individuo, sino sobre la sociedad: “Ocho años han servido para convertir al humilde obrero encuadernador en el famoso ‘Mate Cocido’” (1953, p. 11). Aquí no es posible pasar por alto el énfasis que la narración pone sobre el obrero, agente central

2. Respecto de esta construcción del criminal, ver mi estudio “David Viñas y Pedro Pago: el policial como enigma social”, que abre el volumen *Policiales por encargo* (2011), reedición de las tres novelas de Pedro Pago.

de la doctrina y la imaginaria peronista. Al mismo tiempo, el oficio de Peralta, ligado al armado de libros, señala un acercamiento a las tensiones entre el mundo letrado y la cultura de masas propia de la literatura de Roberto Arlt, a quien la revista *Contorno* le dedicó un número especial en mayo de 1954 y que sería fundamental para la relectura crítica de este escritor. La idea de organicidad social prevalece en Pedro Pago por sobre la rebeldía que, aunque justificada, contribuye al derrotero del criminal. Por ello, acaso, Pedro Pago evita mostrar a Mate Cocido bajo la forma de un Robin Hood justiciero o describirlo como un anarquista, tal como lo presentaban los medios al personaje histórico. Por esta misma razón, tampoco se hace mención de Bairoletto, quien acompañó a Peralta en algunos de sus asaltos. En *Mate Cocido* los lugares son estancos (o más bien *genéricos*): los agentes que persiguen a Mate Cocido en Río Muerto son descritos como arrojados y heroicos al reprimir a los bandidos (aun cuando los ataquen de incógnito y a muerte en el medio de la noche), y por ello compensan las arbitrariedades de la policía y a los jueces corruptos.

Dentro de esta misma línea, los delincuentes de Pedro Pago se convierten en amenazas hacia la integridad familiar, cerco donde se desplaza y se condensa el equilibrio social, otro enclave especialmente articulado con el discurso peronista.³ Ello puede leerse en los secuestros extorsivos de Mate Cocido y de los Chichos, contruidos como ataques a la virtud y a los lazos familiares. El intento de violación de la muchacha secuestrada, Elena Rosi, por parte de Juan Galiffi (*Chicho Grande*), es el clímax de esta afrenta. A la par, los modos en que se recortan las tipologías marcan el margen político-sexual que encarnan estos criminales: la soledad y frialdad de Mate Cocido (no se le conoce familia ni mujer ni relaciones, establece vínculos solo de forma pragmática; hay aquí una similitud con

3. Trabajé extensamente este aspecto en mi libro *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo* (2016).

el Berger de *El jefe*) y la lascivia y el tránsito por la *mala vida* de Chicho Grande y de Chicho Chico.⁴

Aun planteadas en el marco de organicidad social vinculado con el peronismo, las narraciones de Pedro Pago ensayan una crítica evidente hacia los liderazgos personalistas, que por entonces tenían como referente Juan D. Perón. En este aspecto, es Chicho Grande el personaje que con más claridad es construido como imagen de un liderazgo “irracional”, un perfil que adelanta en muchos sentidos al Berger de *El jefe*. En las primeras páginas se dice que era un “tipo que no le tenía asco a nada; era lo que se dice un sanguinario” (1953, p. 9). Sin embargo, la narración lo va mostrando más como un matón territorial, progresivamente disminuido por sus desbordes y su inmoralidad. Hasta su hija descubre sus debilidades. En la escena en la que Ágata Galiffi se entera de que su padre está por violar a la joven Elena, esa flaqueza se hace patente: “Ágata lo agarró de la ropa y lo sacudió como un pelele descuajeringado, como si a su padre de pronto se le hubiesen quebrado todos los huesos [...] ‘¡Viejo de porquería!’, repetía Ágata. ‘¡Sos un viejo de porquería!’” (1953, p. 24). No es esta la imagen de un poderoso hampón, sino la de un pobre hombre cuyo poder se ha disuelto. Más aún, en este pasaje está presente ya una retórica a la que David Viñas recurriría más de una vez: la dicotomía entre juventud / hombría / firmeza física / capacidad de mando y vejez / morbidez (cuando no pasividad) / contiguos a la caída, como es visible en las novelas *Cayó sobre su rostro* (1955), *Jauría* (1974) y, notablemente, en *Cuerpo a cuerpo* (1979).

Comparemos el pasaje de confrontación de *Chicho Grande* con la película *El jefe*. Aquí el muchacho Marcelo Soto se une a la banda de Berger porque “todo lo que dice parece más sólido, como más verdadero” (2013, p. 147). Ya cuando se ha trazado una fuerte relación, el líder le explica a Marcelo que cambió su apellido afrancesado *Bergè*

4. Me refiero a las prácticas sexuales consideradas biopolíticamente amenazantes para el orden social, tal como lo explica Donna Guy en *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family, and Nation in Argentina* (1991).

por el presuntamente firme y alemán Berger (como un “cross a la mandíbula”, dice, nuevamente en conexión con Arlt). Pero Solari (el escritor refractario) le advierte a Soto: Berger es “pura pinta”, que “se deshace como miga de pan” (2013, p. 148). Detrás de ese cuerpo ágil y vital no hay nada. Solari reitera: “¿Y si lo tocaras así (presiona una almohadilla), no se hundiría eso que es tan sólido, tan verdadero?” (ibídem). Berger no es tan fuerte, ni tan consistente; detrás de esa fachada hay solo flaquezas, tantas como las del decadente Chicho Grande. La construcción de Viñas redundante sobre el liderazgo como puesta en escena, un modo enlazado con las retóricas antiperonistas: no hay mucha distancia entre esta y la que Borges argumentaba en el artículo “L’illusion comique”, publicado en *Sur* en diciembre de 1955, en la que el peronismo tenía dos rostros: uno “criminal” y otro “de carácter escénico” (1955, p. 9).

No es casualidad, por eso, que *Chicho Grande y Cayó sobre su rostro* (la primera novela de Viñas, de 1955) compartan el mismo título de un capítulo, “El día del juicio”, para narrar el episodio de la muerte de sus protagonistas. La enfermedad, la vejez y la debilidad física son, en la narrativa de David Viñas, las señales de un poder personal que declina; las imágenes del cuerpo frágil y desmembrado de Chicho Grande anticipa la caída y la muerte de los jefes (“Se acabaron los mandones” [1953, p. 207], dice Marcelo Soto cuando se libera de la opresión de Berger). En 1953 ese matón debilitado quería ser la figura de un Perón desmoronado.

Referencias bibliográficas

- Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- Borges, Jorge Luis, “L’illusion comique”, *Sur*, nro. 237, noviembre-diciembre de 1955, pp. 9-10.

- Calvo, Marcelo, *El Lampeño*, Buenos Aires, Vorágine, 1953.
- Guy, Donna J., *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family, and Nation in Argentina*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1991.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge (comps.), *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977.
- Raab, Enrique y Sammaritano, Salvador, "Conversación con Fernando Ayala", *Tiempo de Cine*, nro. 17, marzo-abril de 1964.
- Rapallo, Armando, *Fernando Ayala*, Buenos Aires, CEAL, 1993.
- Valverde, Estela, *David Viñas: en busca de una síntesis de la Historia argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1989.
- Viñas, David [Pedro Pago], *Mate Cocido*, Buenos Aires, Vorágine, 1953.
- , *Chicho Grande*, Buenos Aires, Vorágine, 1953.
- , *Chicho Chico*, Buenos Aires, Vorágine, 1953.
- , *Policiales por encargo*, estudio preliminar de Marcos Zangrandi, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011.
- Viñas, David, "14 hipótesis de trabajo en torno a Eva Perón", *Marcha*, nro. 1264, 23 de julio de 1965, pp. 23-24.
- , "14 nuevas hipótesis de trabajo en torno a Eva Perón", *Marcha*, nro. 1270, 3 de septiembre de 1965, pp. 19-20.
- Walsh, Rodolfo, *Diez cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Hachette, 1953.
- Zangrandi, Marcos, *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*, Buenos Aires, Godot, 2016.
- , "Escribir sobre Eva. Victoria Ocampo y el ejemplar anotado de *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*", *Mora*, nro. 24, 2018, pp. 5-22.

UN EDITOR PARA DAVID

UN ÁCIDO PARA DAVID

Miguel Villafañe

Haberme transformado en editor de los libros de ensayos de David Viñas no deja de sorprenderme. Aquí cerca tengo dos enormes cajas de archivo (una para cada volumen) con las pruebas de galera corregidas por él de la última edición que revisó escrupulosamente de *Literatura argentina y política*, en 2004-2005. Las conservo como herencia de una vieja tradición en el oficio de editar libros en este país y como testimonio de una complicidad. También tengo cerca, junto con la invitación a estas Jornadas, el manuscrito original del texto de la contratapa del tomo II, *De Lugones a Walsh*, que escribió para esa oportunidad, también una herencia del archivo de la editorial. La complicidad es con sellos emblemáticos y con los momentos precisos en que este título irrumpió en la escena editorial y circuló masivamente. La primera edición es de Editorial Jorge Álvarez, de 1964; la segunda, del Centro Editor de América Latina (CEAL), de 1984; la tercera, de Sudamericana, de 1995; y la última, de Santiago Arcos editor, de 2005. De cada caso en particular se debía dejar testimonio esa tarde, a partir de las 17:30, en la mesa *Un editor para David*. Jorge Álvarez lo hizo; Susana Zanetti estuvo ausente por cuestiones de salud; Luis Chitarroni, otros asuntos.

De mi caso puedo decir que quince años antes de transformarme en su editor había sido su alumno al cursar, en 1987 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, cuya sede estaba en la

calle Marcelo T. de Alvear, Literatura Argentina I, un programa sobre Sarmiento. Conocía su genio y su carácter como todo el que lo había frecuentado en el aula. Por supuesto, ya había leído parte de su obra. Me habían impactado en particular *Indios, ejército y frontera* y *Los dueños de la tierra*, dos libros notables y mis favoritos, que volvería a leer sin problemas si se diera la oportunidad. Decía que en 1987 hice la primera cursada de la materia de Viñas, un programa que hacía eje en parte de la obra de Sarmiento: *Facundo, Recuerdos de provincia, Viajes*. Para alguien interesado en leer, leer sobre todo sobre lecturas, ya un poco entrenado en la jerga de la crítica literaria, era una cita impostergable, no te lo podías perder: el nivel era superior y desquiciante. Sus clases eran sutilmente demoledoras. Si tuviera que describir su puesta en pocas palabras diría “un torrente”. Afluentes, meandros, torrentes.

Para aquellos que no lo saben, algunos seguramente lo recuerdan, en los ochenta alfonsinistas, en la calle Junín 981, a pocos metros de la esquina con Marcelo T. de Alvear, estaba estratégicamente ubicada la pequeña librería del CEAL, editorial que venía publicando desde 1966 buena parte de lo que se leía en el país y que en 1982 había puesto en circulación, bajo la dirección de Susana Zanetti, una reedición ampliada y actualizada de la colección Capítulo: Biblioteca Argentina Fundamental que, en su primera edición de 1967-1968, había transformado los modos de circulación y recepción de la literatura argentina en el formato libro de bolsillo, con alcance masivo, dada su distribución en kioscos de diarios. En una de las nuevas series de actualización, Sociedad y Cultura, dirigida por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, se había publicado, en 1984 y en un tomo, la segunda edición de *Literatura argentina y realidad política*, que seguía casi puntualmente (“hasta con erratas”) a la primera, de 1964, de Editorial Jorge Álvarez. Se sabe ahora que David Viñas, desde el exilio, había autorizado la publicación de la obra y donado el dinero obtenido como adelanto a la dirección de la revista *Punto*

de Vista, para apoyar y financiar el proyecto. Bueno, nosotros, estudiantes curiosos y acumuladores, pasábamos normalmente por ahí a comprar libros, a veces de a media docena, ya que eran baratísimos, sobre todo de esa serie y de Las Nuevas Propuestas, otra novedad de Capítulo. De más está decir que mucho de lo que estudiábamos provenía del catálogo de CEAL. Esa librería, donde era normal ver a Boris Spivacow, el editor, leyendo o revisando alguna prueba o simplemente haciendo nada, fue lugar de reunión y de cruce entre dos o tres generaciones de profesores y estudiantes.

Un tiempo después, en 2002, trabajando en la confección de un catálogo para Santiago Arcos editor junto con Laura Estrin en la librería Gambito de Alfil, a pocos metros de la Facultad de Filosofía y Letras —ahora en la calle Puan—, consideramos seriamente la posibilidad de reeditar toda la obra ensayística de David Viñas. En principio, urgente: *Indios, ejército y frontera*, editorial Siglo XXI, agotado; *Literatura argentina y política*, Sudamericana, agotado; *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a Estados Unidos*, también Sudamericana, saldado en supermercados. Acordamos que se haría, ya que de alguna manera la editorial había sido armada para invitarlo, para recibirlo y homenajearlo. Él estaba alejado de la FFyL. La cátedra que había dirigido estaba atomizada en bandos irreconciliables y su influjo era considerado problemático y hostil. Laura hizo contacto con David en el Instituto de Literatura Argentina en la sede de la calle 25 de Mayo, su nuevo exilio. Le habló de nuestro interés por reeditar su obra, le mostró los tres libros que habíamos publicado hasta ese momento (*Aventuras de un novelista atonal*, de Alberto Laiseca; *Los sospechados*, de Milita Molina; y *Literal 1973-1977*, antología compilada por Héctor Libertella). Le gustó la propuesta, tanto es así que una calurosa tarde de primavera del 2002 fuimos al Instituto y en la biblioteca firmamos nuestro primer contrato, por *Indios...* Recibió 500 dólares de adelanto que apartó decorosamente sobre el escritorio, luego encendió un cigarrillo y, mientras fumaba, conversamos acerca una imagen posible

para tapa. Nos habló de una moneda conmemorativa del centenario de la conquista del desierto, del año 1979, acuñada por el gobierno de la dictadura. Acordamos que sí, que así se haría. Menuda tarea de archivo de la que se encargó pacientemente Horacio Wainhaus: hallar la moneda, fotografiarla, transformarla en tapa del libro. Por otro lado, Gustavo Bize levantó todo el texto (no estaba digitalizado, hubo que tipearlo letra por letra del ejemplar desencuadernado de Laura) y lo puso en caja, con medidas de 14 x 20 centímetros. Viñas recibió la maqueta y quince días después hizo la devolución correspondiente, corregida aquí y allá, retoques, casi nada. Todo fluyó naturalmente y así tuvimos en marzo de 2003 el número 4 de la colección Parabellum, con prólogo de Horacio González. Al mes de haberlo entregado a la distribuidora (un excelente trabajo de Santiago Roca, que dirigía en ese momento Tusquets), recorrí la avenida Corrientes desde Callao hasta Cerrito por una vereda y vuelta por la otra: el libro estaba en las vidrieras de todas las librerías. Objetivo cumplido. David entusiasmadísimo. Inmediatamente firmamos contrato por *Literatura argentina y política*, la joya.

Jorge Álvarez narró muchas veces cómo se gestó su editorial en 1963: de su paso por editorial Depalma, donde trabajaba como encargado de librería, a su propio negocio tentado por editar el *Evita* de Viñas, texto que David nunca le entregó... Algo inusitado: Álvarez se endeuda para fundar una editorial para publicar un libro que ni siquiera sabía si había sido escrito. No hay que olvidar que para esa fecha David Viñas ya estaba consagrado por su obra narrativa en un segmento importante y masivo de lectores en el país. Sus aportes a la industria del cine también habían sido notables. Era un personaje muy conocido en el ambiente intelectual de la época y un éxito garantizado de ventas. En la desesperación y sin el libro prometido, cuenta Álvarez que se lanzó a publicar a otros autores, porque algo tenía que hacer mientras tanto, hasta que Viñas le entregó en compensación su trabajo inédito *más serio* (al decir de Álvarez): *Literatura*

argentina y realidad política, que se publicó en 1964. Esa tarde que nos encontramos en la Biblioteca Nacional en las Jornadas no recuerdo haberle oído este relato a Jorge Álvarez. Seguramente lo hizo, de manera oportuna, fácil y con gracia, como todo lo que él hacía, pero no lo recuerdo. Sí recuerdo que se detuvo en recordar cuando Viñas y él tomaron juntos LSD. Las reacciones de David Viñas. Las alucinaciones de su viaje. Asuntos de su niñez en Monte. Un flash denso. Eso contó Álvarez. También contó que en 1972 se cruzaron Charly García y David en su oficina: puedo imaginarlos.

El trabajo con el armado de la edición de *Literatura argentina y política* para Santiago Arcos editor fue mucho más arduo y no tan vertiginoso como el aplicado en *Indios, ejército y frontera*. Partimos de la edición de Sudamericana de 1995 que seguía a la última de CEAL, en dos tomos: “De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista” y “De Lugones a Walsh”. También hubo que tipear línea por línea todo el texto y maquetar. Hecho el trabajo —que llevó meses—, Viñas lo revisó minuciosamente y devolvió las galeras con innumerables agregados, correcciones e intervenciones en distintos niveles: erratas, modificaciones sintácticas, agregados o cambios de palabras, *inserts*, nuevas digresiones de dos o tres páginas inéditas. Los manuscritos en tinta negra, corregidos también aquí y allá con marcador rojo, subrayado doble y tachaduras con marcador grueso negro, fueron tipeados nuevamente por Gustavo, quien pasaba horas al teléfono recibiendo indicaciones de David, intercambiando chistes y bromas con él. El producto terminado fue desde todo punto de vista un libro nuevo. Para las tapas nos decidimos por una imagen de Viñas en primer plano: Wainhaus le sacó las fotos y se encargó nuevamente del diseño. Entre marzo y septiembre de 2005 estuvieron los dos libros en la calle: tomo 9 y 10 respectivamente de la colección Parabellum. Cuarenta años después de la edición de Álvarez, veinte de la del CEAL, el libro se distribuyó correctísimamente una vez más y ocupó nuevamente su lugar en una importante cantidad de librerías de todo

el país. Hice el circuito obligado por avenida Corrientes, por supuesto. Objetivo cumplido.

Ahora que lo repaso, el trabajo intelectual de David Viñas alimentó buena parte de la producción editorial argentina durante más de cincuenta años. Publicó en Kraft, Jorge Álvarez, Carlos Pérez, Corregidor, Galerna, Siglo Veinte, CEAL, Losada, Sudamericana, Paradiso, Interzona, Adriana Hidalgo, Razón y Revolución, etcétera. Aparte, dirigió varias colecciones, entre ellas, Las Armas de la Crítica, para editorial Catálogos, y Letras Mayúsculas, para Paidós.

Año 2007. En la cafetería de la librería Losada, en avenida Corrientes, un mediodía, con Viñas firmamos contrato por *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, de la que quedaban aún en ese momento ejemplares de la edición de Sudamericana de 1998 como saldo en muchos supermercados de la ciudad. Algo nada auspicioso desde el punto de vista comercial. Pero David necesitaba dinero y nosotros no queríamos que el libro se nos escapara. Hicimos el mismo trabajo de levantar línea a línea el texto a partir de esa edición, pero aplicamos mejor tecnología. Rápidamente le entregamos las galeras a David, y Ana Armendariz, nueva diseñadora de la colección Parabellum, le solicitó una foto a Guillermo Ueno para usar en la tapa. David devuelve las galeras: de entrada, tachonado con marcador grueso, vuela del título *De Sarmiento a Dios* y lo que queda, *Viajeros argentinos a USA*, se transforma en un contundente *Viajeros argentinos a Estados Unidos*. Indicaciones: "OJO". El interior también vuelve corregido, con algunos agregados casi imperceptibles. El libro va a la calle en mayo de 2008 con el número 19. En la solapa institucional anunciamos: "En Santiago Arcos editor: Próximamente *De los montoneros a los anarquistas*".

Año 2007. Suena el teléfono y atiendo:

—Hola.

—Hola. Con Miguel Villafañe, por favor.

—Hola, profesor, soy yo, ¿cómo le va?

—Aquí, Villafañe. ¿Tiene algo para mí?

—Sí, profesor, claro. ¿Cuándo nos encontramos?

Nos encontramos en La Paz. Él con una gaseosa de pomelo, fuma. Me cuenta que su hija está internada nuevamente. Le pago regalías. Me dice que quiere reeditar *Un dios cotidiano* y me da su ejemplar de CEAL, del año 1968, con menos de una docena de correcciones en marcador rojo punta fina. Me dice que lo piense.

Nos encontramos a la semana nuevamente en La Paz. Le digo que *Un dios cotidiano* no, que lo mejor sería seguir publicando sus ensayos agotados, que reeditemos *Luchas populares en Argentina. Tomo I: De los montoneros a los anarquistas* que tengo un ejemplar.

La semana siguiente nos volvemos a encontrar en La Paz, cerca del mediodía. Firmamos contrato y recibe un adelanto. Viñas pide Criadores. Bebe, fuma, conversa. Le entrego mi libro, la edición de editorial Carlos Pérez de 1971, para que lo revise.

A la semana siguiente, otra vez en La Paz, me lo devuelve con intervenciones con marcador negro grueso en la tapa. Vuela *Luchas populares en Argentina. Tomo I* y surge un nuevo título: *De los montoneros a los anarquistas*. En página 2 (blanca) y página 3 (portadilla) había escrito el texto de contratapa para la nueva edición con marcadores punta fina, rojo y negro, donde insistía en la absoluta contemporaneidad del texto y recordaba a su editor Carlos Pérez, quien había trabajado en Eudeba y en CEAL para luego fundar su propia editorial, y había desaparecido junto con los originales del tomo II de la obra *De la Semana Trágica al Cordobazo*. Mantiene el interior intacto. La dedicatoria: “A la memoria de Simón Radowitzky”.

Escaneo el libro, lo corrijo y tipeo la contratapa. Sin dinero para financiar maquetado e imprenta, los textos en Word van a la carpeta “Próximos títulos”. A la espera. Finalmente lo publicaríamos en 2014, siete años después, en la colección Biblioteca David Viñas, gracias a la mediación de Paula, su nieta y albacea. David ya había fallecido.

La idea de la Biblioteca David Viñas como una colección del catálogo de Santiago Arcos editor se impuso y concretó naturalmente luego de su muerte. Pensamos un nuevo formato y diseño para los libros: 15 x 23 centímetros para caja y tramas para las tapas. Allí reeditamos *Indios, ejército y frontera* en 2013, *De los montoneros a los anarquistas*, con prólogo de Javier Trímboli, en 2014, y luego en 2016 la primera edición argentina de *México y Cortés*, publicada en 1978 durante su exilio en España por Librería y Casa Editorial Hernando, con prólogo de Maximiliano Crespi. Anunciamos la edición crítico-genética de *Literatura argentina y (realidad) política* a cargo de Juan Canala y no pudo ser. Antes reeditamos *Literatura argentina y política* en 2017 en un tomo de 568 páginas que aún circula, con prólogo de Juan Laxagueborde e insert por sugerencia de Américo Cristófalo: el capítulo "Itinerario del escritor argentino" de la edición de *De Sarmiento a Cortázar* de editorial Siglo Veinte de 1971, el ensayo maldito. No pudimos concretar *Mansilla entre Rozas y París*, que volvió a Adriana Hidalgo y espera. Tampoco el volumen con los artículos dispersos en revistas y diarios sobre el cual pagamos (y perdimos) un adelanto. Pasaron cosas.

Año 2010. Último encuentro con David Viñas en La Paz. Le pago por la venta de sus libros a la fecha. Se lo ve fatigado. Ya no fuma tanto pero bebe su gaseosa de pomelo. Lo comprometo de palabra a reeditar en 2011 *Indios...* ("Claro que sí, pronto", me dice) y le notifico que quedan muy pocos ejemplares del tomo I de *Literatura argentina y política*, que hay que reimprimir. Asiente. Luego de la breve reunión, lo acompañamos con Juan Bernardo Cejas hasta su casa en Tucumán al 1600. Viñas va despacio, ya no ve bien, dice que necesita urgente una operación en los ojos.

Haberme transformado en editor de los libros de ensayo de David Viñas en esa relación intensa de trabajo que se dio entre nosotros desde que fui su alumno, en el intercambio incesante y pasional de textos, libros, dinero, me permite ser el "actual" editor de sus libros

de ensayo. De esa transformación que se dio cuerpo a cuerpo, del compromiso, de las responsabilidades entre un autor y un editor quise dejar testimonio esa tarde de las Jornadas y hoy que escribo esto también.

EL DRAMA EN ESCENA

DIALÉCTICA DE LA DERROTA: INFLEXIONES DE LA DENUNCIA EN EL TEATRO DE DAVID VIÑAS

Marcela Croce

En 2006, la editorial Losada me encargó prologar la obra dramática de David Viñas. El volumen optó por publicar las obras que ya habían sido difundidas en versión escrita y que correspondían al aspecto menos transitado de un escritor cuyo mayor reconocimiento lo obtuvo de su labor como novelista, a partir del impacto de *Los dueños de la tierra* (1958), y como ensayista con *Literatura argentina y realidad política* (1964) y sus múltiples secuelas, que constan de reediciones y revisiones durante al menos cuarenta años. Tras ese volumen teatral, tuvo lugar la edición de otra obra, *Rodolfo Walsh y Gardel* (estrenada a comienzos de la década de 1990), mientras continuaba inédita una experiencia temprana, *Sarah Goldman. Mujer de teatro*. Sobre tales coordenadas, retomando aquel prólogo con la perspectiva que otorgan los quince años de distancia, me restrinjo a los textos compuestos en la década de 1970, que dan cuenta de una urgencia hacia la acción verificable tanto en la biografía del autor exiliado en 1976 como en el interés hacia los libertarios, que deriva en un libro como *Anarquistas en América Latina* (1982).

Antes de pasar al teatro e incluso al ensayo sistemático, Viñas se había desempeñado como guionista cinematográfico entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Primero, con *El jefe* (1958) y *El candidato* (1959), dirigidas por Fernando Ayala; luego, con *Dar la cara* (1962), filmada por José Martínez Suárez. Si bien tales

experiencias cuentan como entrenamiento dramático, queda claro que los temas que les competen divergen de los que corresponden al teatro, que podrían compendiarse en la tetralogía formada por *Túpac Amaru*, *Dorrego*, *Lisandro* y *Maniobras*. Es la historia liberal, en tanto historia oficial, el enemigo más evidente que, de manera encarnizada, denuncia y condena Viñas en este recorrido. Tres caudillos de tres siglos, desde fines del XVIII hasta la década de 1930, ocupan sucesivamente la escena: la rebelión de José Gabriel Condorcanqui en el Alto Perú en 1780, el fusilamiento del gobernador federal Manuel Dorrego en Buenos Aires en diciembre de 1828 y la denuncia del senador Lisandro de la Torre contra el gobierno del general Agustín P. Justo que sostuvo el oprobioso pacto Roca-Runciman, ejecutada en la Cámara Alta a mediados de 1935. El cuarto momento de la serie corresponde a la represión militar operada sobre la guerrilla urbana en agosto de 1972 en la base Comandante Zar de la ciudad de Trelew, cuyo líder revela en *Maniobras* la responsabilidad pretendidamente diluida de quien actúa en nombre y por orden de una institución.

La dedicatoria de *Lisandro* (1971) permite situar a Viñas en la escena teatral al vincularlo con los dramaturgos que, junto con sus trabajos individuales, habían emprendido en conjunto la creación de *El avión negro*, una forma escénica que incorporaba técnicas de diversa procedencia y especialmente de la vanguardia artística —que en los sesenta había importado novedades neoyorquinas y europeas desde el Instituto Di Tella— para especular sobre el posible regreso del general Juan Domingo Perón a la Argentina. Roberto Cossa, Ricardo Halac, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik —de quien Viñas prologará la edición de *Cien veces no debo* en la colección teatral de editorial Talía— son los primeros convocados en la página inicial. El quinto integrante del proyecto, Germán Rozenmacher, falleció en ese año. Su obra trasuntaba un afán de cambio al menos en dos prácticas: en la narrativa, al revisar los prejuicios de la clase media local hacia el peronismo (“Cabecita negra”), y en el teatro, al postular una

intervención modernizadora sobre las tradiciones judías en *Réquiem para un viernes por la noche*.

Como ocurre con toda la obra de Viñas, entregada a cuestionar los modos de relatar la historia, los ejercicios dramáticos tienden a un teatro de tesis que excede las previsiones de las didascalias al diseñarlas antes como juicios sobre los personajes que como indicaciones escénicas efectivas. “Epigramático” le adosa al general cuando adhiere al convencionalismo; “El tono de Túpac Amaru no admite réplicas”, inscribe casi como una orden de conducta; Beatriz debe manifestarse “cargada” por el tono apologético populista de su padre en *Maniobras*, donde la ritualidad trágica abunda en coros que entonan una canción poética simple, integrada por versos de arte menor con rima asonante.

Las alternativas del coro como estrategia de intervención diferencial se subrayan en *Lisandro*: comienzan con el coro de conservadores, prosiguen en el coro de señoritos afín a ese espíritu corporativo y recalcan en el coro de plañideras. En *Túpac Amaru* tal estrategia se encara con el protagonista, sea como coro de indios peticionantes o en tanto coro de soplones, que alterna con el grupo de soldados que contrapuntea los nombres de las víctimas hasta llegar al candombe de negros y negras en vísperas de la payada entre Rolón y Correa.

El punto de partida del teatro de Viñas es el recorrido por el grotesco discepoliano cumplido en 1969, cuando prologó una selección de obras de Armando Discépolo para la editorial Jorge Álvarez y ofreció una teoría condensada en la fórmula “el grotesco es la interiorización del sainete”. Corresponde sumar otro dato que alcanzó escasa difusión: la meticulosidad con que abordó el teatro de Gregorio de Laferrère y la crítica correlativa, objeto al que dedica el libro *Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal: Laferrère*, publicado por la Universidad Nacional del Litoral en 1965. Allí desarrolla una serie de hipótesis sobre la escena local de principios del siglo XX, entre las que se destaca el ejercicio del titeo en el dramaturgo, a modo

de concesión y reconocimiento al “entre nos” que representa la clase. La burguesía se divierte consigo misma desarrollando una farsa para señores en la cual autor, actores y espectadores verifican su pertenencia. Pero no es la intimidad con la burguesía, sino la proximidad con Discépolo la que impacta en el ejercicio más constante de la dramaturgia en Viñas, lo que habilita a proseguir la fórmula elaborada sobre la relación grotesco/sainete en el enunciado por el cual el teatro de Viñas se postula como la dialectización del grotesco. Dialéctica al cuadrado que transporta los conflictos que transitaban del patio del conventillo a la habitación individual para remitirlos a las sesiones en el Congreso, las componendas coloniales y los escarceos entre sotas y valijas diplomáticas. De modo que las desdichas personales de los fracasados anónimos que campean en la escena discepoliana se transmutan en los vaivenes de sujetos reconocibles de la historia nacional. Así se suceden el tribuno que denuncia las miserias y el general que las impone; el inca instado a la rebelión por la indignación de su mujer, motor dramático mucho más convincente y eficaz que un pueblo sin voz y cuya lengua debe ser traducida constantemente; y el gobernador porteño contra quien conspira la ortodoxia unitaria en medio de obscenas negociaciones con un cónsul británico. Lo obsceno es puesto en escena. Una irreverencia que descalifica la versión liberal de la historia y se combina con una representación tan irritante para la literatura argentina como la mostración misma de sus miserias ideológicas: la de la producción del vino en *Lisandro*. En esas breves vislumbres queda habilitada una especulación en torno al origen de un teatro efectivamente materialista en la Argentina del siglo XX.

***Lisandro*: la ética del tribuno frente al manoseo de las instituciones**

Con *Lisandro* (1971), Viñas obtiene el Premio Municipal de Literatura, además de anotarse su éxito más resonante en la escena porteña. La

distinción entre el político de viejo cuño Lisandro de la Torre, fundador del Partido Demócrata Progresista, y su eventual sucesor en el Senado, Enzo Bordabehere, se traza a partir de técnicas estéticas: el primero permanece en el ámbito estricto del teatro, en tanto el joven se perfila como un sujeto cinematográfico, representante de los vecinos en coro que desde los compases de “Yira yira” hilvanan consignas descalabradas para exponer su absurdidad fuera de la construcción de la historia oficial en que coinciden el sargento Cabral, el general Urquiza y el jurisconsulto Alberdi —*muero contento; la victoria no es derecho; gobernar es poblar*—, mientras se proyectan imágenes que exhiben los golpes de Estado en América Latina, sostenidos por los titulares del diario *Crítica* y la justificación del gobierno oligárquico. El golpe del 6 de septiembre de 1930 acude a la metonimia: *flashes*, tropas, sirenas, fragmentos de discurso que insisten en restaurar el orden y las jerarquías. El coro oscila entre los gestos marciales y las conductas bovinas, en feroz exhibición de la continuidad de gestos de militares y vacas, y en abierta denuncia del determinismo que se traza entre la economía agroexportadora y el régimen autoritario. Es, desde ya, la continuación de *El matadero* de Esteban Echeverría, texto que Viñas establece en *Literatura argentina y realidad política* como origen de la literatura argentina. Lisandro discute con un correligionario, profetiza que el gobierno necesitará la fuerza para mantenerse en el poder y desconfía de la salida fascista más por convicción democrática que por análisis riguroso. Las obras de Viñas muestran una continuidad política que no siempre se condice con el contexto inmediato: en su versión, los montoneros federales se han vuelto demócratas y los unitarios devinieron oligarquía.

Pero si la actualización política resulta discutible, la puesta al día estética es más eficaz. Brechtiano, el coro de obreros parece salir de la diapositiva de la huelga portando carteles y le ofrece datos al senador sobre el negociado de la carne; en oposición dialéctica, desde el otro extremo de la escena, avanza el coro de los tipos con las solapas

levantadas que niegan ser mafiosos y se definen simplemente como buenos vecinos. Esa materia dispuesta era el blanco de las levas de la Liga Patriótica Argentina (1919) fundada por Manuel Carlés y la Liga Republicana (1929) encabezada por Roberto de Laferrère, clanes de muchachones violentos cuya temible sucesión en los sesenta fue la agrupación nacionalista Tacuara. La reconstrucción del crimen de Bordabehere convoca una asociación de falsedades. El fraude se ha enquistado hasta el punto de tergiversar cualquier actuación política. Las didascalias abundan en la cuestión, exigiendo que el coro diga una palabra de cara al espectador e inmediatamente pronuncie la contraria mostrando el trasero para exhibir su deformación. Los juegos verbales se empecinan en rimas simples y degeneran en inventos léxicos que exasperan la condición ilógica de la situación. No es el absurdo de Ionesco ni el grotesco de Discépolo: es la manifestación de la impunidad completa del lenguaje, la versión dramática de la comprobación barthesiana según la cual la lengua es fascista porque no permite decir lo que uno desea, sino solo lo que sus reglas combinatorias admiten.

Túpac Amaru, teoría política en el Altiplano

Desde la primera escena, el personaje Túpac Amaru se define como voz de una comunidad. El coro de indios enhebra en una salmodia los nombres de las poblaciones de las que han sido arrancados para ser explotados en minas y salares. La música de la quena informa una marcha lúgubre y excluye por igual los violines de los misioneros, al estilo San Francisco Solano —denostados por el corregidor como sensiblerías ineficaces—, y el ritmo festivo del carnavalito. Tales coordenadas disponen la situación que reclama el dirigente indignado, quien aún no llega a la rebelión porque su formación cristiana le impide odiar. Pero su esposa Micaela le exige acción, asistida por el

cura y enervada por las desdichas que entona el coro de indios peticionantes. Si en *Lisandro* es lícito postular el paso de Antonio Gramsci a Jean-Paul Sartre, en la conducta política del tribuno que deja de ser vocero de su clase para asumir la vocería de la nación ultrajada, en *Túpac Amaru* comienzan a resonar elementos de teoría revolucionaria que resultan anacrónicos en la época que comprende el drama. Viñas pone en boca del inca una glosa de Rosa Luxemburgo: así como la espartaquista discutía con Lenin acerca de las condiciones de la revolución y consideraba que hasta que no se hiciera absolutamente imposible la vida bajo el capitalismo no se podría llegar al estallido, el cacique reclama el padecimiento de mayores humillaciones para desencadenar la revuelta.

Paulatinamente, *Túpac Amaru* desgrana una historia de las ideas políticas: positivismo excluyente en el corregidor, teoría revolucionaria marxista en el inca, democracia liberal en el visitador que debe encararse con el inquisidor, ansioso por echar al fuego *El contrato social* de Rousseau tras incluirlo en el *Index*. Nuevo guiño a la historia (política) de la literatura argentina trazada por Viñas en sus ensayos: la obra rousseauiana en la que arraiga la democracia representativa es traducida en el Río de la Plata por Mariano Moreno, figura que se sitúa en los inicios del itinerario que lleva “de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista” en la revisión de 1995 de *Literatura argentina y política*. Pero si la variedad ideológica que se despliega en el drama podría derivar en puro teatro de tesis, semejante tentación queda conjurada mediante el recurso al distanciamiento aprendido en Bertolt Brecht: dos mendigos pelean por una moneda que cedió Túpac (en referencia directa al comienzo de *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias) y uno de ellos cumple el papel de bufón encargado de denigrar la simbología del poder. En la escena siguiente el colectivismo se reduce a recuerdo individual. Micaela incita al cacique a rememorar su infancia, ejercicio que convoca la violencia del europeo, resentida como acicate para la acción. La lucha de clases se inicia en la

repulsión hacia un dominador brutal. La debilidad de Túpac radica en su empeño por argumentar frente a quienes se han atribuido de antemano la razón.

Y si la teoría política había permitido caracterizar hasta aquí a los personajes de uno y otro bando en el enfrentamiento ineludible que plantea la obra, la filosofía idealista acude en auxilio de los opresores. Los indios trabajan para los europeos como el cuerpo para el alma en la división binaria e inamovible que sostiene el inquisidor. La dialéctica del amo y el esclavo se ofrece como pedagogía; la lengua española es una concesión hacia el pueblo bárbaro; la lógica del dominador expone una superioridad dialéctica tergiversada en sofisma. El indio debe sufrir para acercarse a Dios; denunciar sus sufrimientos es colocarse del lado del mal. La lógica del inca se asienta en una retórica implacable que anticipa el desborde: “Usted es el bien, monseñor. Yo, el mal. Simétricos. Pero toda simetría es maniquea y la guerra es maniquea, monseñor”. Es el último sometimiento de Túpac a la dialéctica; a partir de allí abandona los recursos verbales para entregarse a la mística revolucionaria. Transportado, asiste a la asfixia del corregidor por obra de los indios.

La figura de la mujer domina el drama. Ella desencadena la revuelta al instigar al marido, justifica la ejecución del corregidor porque “cuando los perros se ponen rabiosos, se los mata”, traduce las quejas indígenas y trenza hilo para fabricar sogas en las que colgarán a los criminales —reverso activo de la iconografía patrioteria en la cual las calmas damas mendocinas bordan la bandera del regimiento de granaderos de El Plumerillo—. Inclaudicable en su papel, rechaza entre indignada y sardónica la obsecuencia de los criollos hacia Túpac, quienes se obstinan en mantener privilegios frente a los indios, y recuerda implacable que en tiempos de guerra no rigen las celebraciones.

Dorrego: apogeo y caída del caudillo popular

Una preferencia que abruma en la obra crítica de Viñas son las trimembraciones que acumulan hechos sobresalientes de un período o un recorte. *Dorrego* se impregna con esa elección retórica, de modo que el primer momento transcurre entre poder, apogeo y escándalo; el segundo, antitético, entre caída, humillación y holocausto. Tal organización se modela en la alternancia ofrecida por Balzac en la estructura de *La comedia humana* que Viñas replica cuando insiste en la dialéctica entre apogeo y decadencia, esplendor y miseria. El punto medio de las dualidades ya no se enuncia en términos balzacianos sino marxistas, dado que el pasaje de uno a otro extremo es efecto de la crisis. Y es justamente la crisis del poder popular, fogoneada por la conspiración elitista, el centro del drama que tiene al gobernador Manuel Dorrego como víctima principal.

La crisis es producto de contradicciones exacerbadas que no alcanzan una síntesis superadora. Su primera manifestación en el texto de *Dorrego* implica un corte lingüístico que deriva en producciones literarias opuestas. Los octosílabos de los payadores Rolón, federal, y Correa, unitario, rechazan tanto los latines eclesiásticos que aburren al caudillo como los endecasílabos neoclásicos de los poetas rivadavianos. Si Viñas confronta esos estilos y pone en crisis su relación es para subrayar el coordinante copulativo y en la asociación de civilización y barbarie, en contra del disyuntivo *o* que, por su operatoria excluyente, reclama la liquidación de uno de los términos; pero también para conjurar el signo elitista que campea en la literatura local desde *El matadero*, con un narrador que usufructúa la perspectiva a la distancia, necesariamente situado en un lugar alto y alejado de los ruidos de “la chusma”, con cuyo lenguaje soez evita regalar a los lectores. El candombe de negros de *Dorrego* otorga protagonismo a las “negras” de Echeverría, que aquí claman por caracú, tripas y achuras.

Como en los otros dramas viñescos, el contorno del individuo define un hecho histórico; acaso, pese a los vaivenes para reconocer la incidencia sartreana ya desde la época de la revista *Contorno*, es algo que Viñas aprendió en las biografías en las que Sartre restituye los perfiles de Baudelaire, Genet y Flaubert, para operar con el método progresivo-regresivo a fin de comprobar cómo se conforma una figura a partir de datos aparentemente menores, pero que cobran significación cuando se los inscribe en el conjunto de experiencias de vida. Como en *Lisandro*, aunque reemplazando la confirmación verbal con la verificación dramática, se comprueba que no hay independencia política sin independencia económica.

La asimetría despiadada del fusilamiento provoca en la víctima sus últimas reflexiones: del mismo modo que Lisandro en su denuncia encarnizada, tal como Túpac cuando encara a los corregidores, el gobernador federal apela a la estirpe socrática para proclamarse “un tábano que se les metió por los oídos y les zumbó dentro de la cabeza”. Su heterodoxia será sancionada, dando comienzo a una serie de víctimas locales del poder cuya nómina está a cargo de los payadores: resistentes, huelguistas, denunciantes. Algunos de ellos resultan distinguibles a partir de los textos que motivaron y en los que se certifican sus conductas: el Chacho Peñaloza biografiado por José Hernández; una víctima de la semana trágica recordada en la *Pesadilla* de Pinie Wald; un ovejero santacruceño liquidado en 1921 en la Patagonia cuyo relato ocupó al propio Viñas en *Los dueños de la tierra*; Mario Brión fusilado en el episodio de José León Suárez sobre el cual Rodolfo Walsh escribió *Operación Masacre*; Felipe Vallese en la inauguración de la ominosa lista de los desaparecidos del siglo XX, cuando la práctica permitía una identificación que se les arrebató a los NN de los años setenta.

Maniobras, guerrilla y represión: la novela familiar de la Argentina setentista

Un afán de orden y dominación asiste al general Gregorio Tejar. Sobre su casa, cuyos cuartos recorre sin golpear las puertas; sobre sus hijos veinteañeros que escuchan a los Beatles; sobre su mucama, a quien reconoce como “criada favorita” —otro tópico de la crítica de Viñas, definido en torno a la figura de Lucio V. Mansilla— porque su marido ha servido a sus órdenes en el regimiento de Salta. Sobre todo, menos sobre el teléfono que suena como amenaza ineludible. El general procura repetir modelos: virtuoso en el caso de Ignacio de Loyola, glorioso en la figura de San Martín, heroico en la medalla de Maipú que Olga le ha traído de regalo. El recuerdo de esa batalla le genera envidia: todos los enemigos estaban en un lado, todos los amigos en el otro, a diferencia de esos agitados setenta —allí está *A hard day's night* para subrayarlo— que incuban los dos demonios en los que abundaría Ernesto Sabato. “Estamos en una guerra no declarada, Olga”. Pero Olga es impermeable a sus explicaciones y no resulta un interlocutor válido como el amigo Pancho o la hija. Menos cuando entona el *Happy birthday* con el “filo de grotesco” que recomienda la acotación, menos próxima a los lúmpenes discepolianos que a la ridícula clase media porteña.

La conversación que sostienen en la planta alta el general y Beatriz se duplica en la que mantienen Abel y Olga en el living. Como en *La Celestina*, los dos planos distinguen a los señores de los criados. Los de arriba son personajes activos: un militar retirado que procura enseñarle de armas a su hija mientras ella le reprocha su actuación en el Sur, lo descalifica al tildarlo de “policía”, lo acusa de asesino y previsiblemente lo llevará a la ejecución asistida por dos compañeros en quienes no cuesta reconocer a los anónimos del teléfono. Los de abajo son pasivos: una mujer temerosa —“una pobre tipa”— y un muchacho excluido de la intimidad rayana en lo incestuoso en que se

solaza el resto de la familia. La dialéctica de ambas escenas, que la asociación temporal del teatro obliga a desarrollarse en forma correlativa pero que deben entenderse como superpuestas y simultáneas, se exaspera en la confrontación del piso alto. El general se enorgullece de dar las órdenes de pie, mientras Beatriz recalca que a los jóvenes rebeldes los matan en el suelo por la espalda. Los nombres de los diez ejecutados en Trelew, que la joven pronuncia antes de llevarse a su padre, recuperan las listas que se suceden en el clímax de *Túpac Amaru* y *Dorrego*. El presunto regalo de cumpleaños que Beatriz dejó envuelto en su dormitorio, objeto de expectativa a través de los dos actos, es un fusil a repetición que el improvisado pelotón de guerrilleros utilizará para vengar la muerte de sus compañeros.

La actividad teatral fue apenas un paréntesis en la carrera de Viñas, que prefirió los ensayos y la narrativa extensa. Ejercicio discepoliano —en la serie local—, brechtiano —en las técnicas materialistas— y sartreano —en la figura del intelectual crítico capaz de avanzar en todos los dominios—, se enlaza con las preocupaciones que sostienen sus otras discursividades: la revisión de la historia, el juicio a la política, el trazado de series de resistencia, la vocería de los oprimidos. El lenguaje dramático, con su exigencia de inmediatez creciente, se integra así al performativo crítico que diseña una razón polémica, indignada, denunciante.

MIRADAS REVELADORAS: LOS TEXTOS DE VIÑAS SOBRE TEATRO

Julia Elena Sagasetta

Voy a tratar los textos teóricos de Viñas sobre el teatro. Otro lugar, pero donde Viñas se sintió muy integrado porque no solo escribió teatro: fue un teatrista, para decirlo en los términos actuales. Estaba compenetrado con el ambiente teatral de los años sesenta y setenta. No es casual que cuando publica como libro *Grotesco, inmigración y fracaso* lo dedique a Federico Luppi y a Pepe Soriano. Dice “compañeros y camaradas”. Es decir, dedica el libro a los actores. Entonces mi lectura del Viñas que escribe sobre teatro, sobre literatura dramática, es sobre lo que hace desde el teatro, desde la escena. Eso lo tiene muy claro y por ello en todas sus obras analiza las piezas teatrales, habla todo el tiempo del teatro. Viñas dedica varios textos a la literatura dramática pero como también él se va a sentir seducido por la escena, lee esos textos desde la escritura pero también desde el teatro. Es notable la claridad que tiene al respecto. Sobresalen varios aspectos: los autores que elige, la proyección que tienen sus análisis, en particular el del grotesco, la calidad de su investigación y de su escritura. En este último sentido, Viñas es un modelo. No existe un crítico en el ámbito de los estudios teatrales de nuestra escena que tenga la profunda lucidez de Viñas volcada en un estilo tan impecable y atractivo. Es un escritor que mira con enorme perspicacia a otros escritores, pero además lo hace desde la escena. En *Literatura argentina y realidad política* dedica un capítulo a

Florencio Sánchez. Podemos discutir la pertenencia de Sánchez a ese tomo. Sánchez, sabemos muy bien, era uruguayo; pero Viñas estudia su desarrollo en el teatro argentino desde su primera pieza, *M'hijo el doctor*, y su relación con las compañías teatrales de Buenos Aires, en particular con Pablo Podestá, sin olvidar la procedencia ideológica que traía de su patria. La figura de Sánchez le permite detenerse en una época que ha estudiado mucho, el 900: el segundo mandato de Roca y todo lo que significaba la elite liberal en el poder. Pero Sánchez y el teatro lo llevan a otro lado: la emergente clase media y sus vaivenes ideológicos, claros en el caso del dramaturgo que deja las ideas del partido blanco por el liberalismo porteño. Pero además le va a permitir bucear en los procedimientos de Sánchez. El realismo, que se cruza con el ideologema básico de civilización y barbarie, su vínculo con los actores, con el público y la crítica. La relación entre literatura y teatro es muy precisa. Viñas no se confunde. El teatro no es literatura, esta es una parte de la escena. Por eso, cuando se detiene en los personajes, en particular en Julio de *M'hijo el doctor*, analiza hasta dónde pudo haber influido en la recepción de la obra la actuación de Arturo Podestá para terminar precisando la relación de ideologías, en este caso de personaje y autor. Solo el crítico que sabe qué es el teatro puede hacerse estos planteos al estudiar la literatura dramática. En *Crisis de la ciudad liberal*, que fue su tesis de doctorado, vuelve al mismo período histórico con la figura dominante de Roca y las de los *gentlemen* escritores, y hace el recorrido alrededor de Gregorio de Laferrère. El origen académico del libro retiene el despliegue de su estilo, aunque mientras realizaba esta investigación publica *Un dios cotidiano*, por el que recibe el Premio Gerchunoff, y *Dar la cara*, novela que le vale el Premio Nacional de Literatura. Laferrère le permite considerar esas figuras que escriben en el club, club al estilo inglés, de hombres aristocráticos, en este caso el Círculo de Armas, sin pretensiones profesionales y por pura diversión, para ocupar el tiempo. Pero a Laferrère el teatro lo va atrayendo y entonces Viñas puede recorrer las dos instancias: el

mundo del poder liberal y el ámbito teatral de la época, la manera en que el comediógrafo espía a sus pares en la semioscuridad de un salón para luego convertirlos en personajes, y el acercamiento a los empresarios teatrales y las compañías de actores, cómo era el campo teatral que ya se estaba formando. Analiza los procedimientos de comicidad que utiliza el autor y la manera en que se potencian en la labor de algunos actores, por ejemplo Orfilia Rico interpretando a doña María en *Las de Barranco*, y se detiene en la recepción: el público de los teatros, la clase media que empieza a irrumpir, el público popular de los sainetes azarzuclados. También tiene en cuenta el moreirismo y el antimoreirismo que eligen los espectadores según su origen social y el lugar de la crítica que instala la polémica. Esa relación teatro-élite está mostrada con agudeza narrativa cuando describe el estreno de la primera obra de Laferrère, *¡Jettatore!* Están todos sus amigos aristócratas, los ministros y diputados, y aparece la entrada triunfal, que silencia el teatro, del general Roca. Es decir, el teatro, con la compañía de Jerónimo Podestá, que lejos estaba de pertenecer a esa elite ya que venía del circo, resultaba un evento social que podía determinar el triunfo de un integrante del poder. Es ese mismo poder que en algún momento del libro cuenta Viñas que iba al teatro como prolongación de las comidas en el Círculo de Armas donde sus miembros estaban charlando y continuaban la conversación en el palco, sin fijarse en lo que ocurría en la escena. Con *¡Jettatore!* sí se fijan porque lo que está ocurriendo en el escenario tiene que ver con ellos.

Discépolo y el grotesco

Así como *Contorno*, y Viñas como miembro de la revista, había revalorado a Roberto Arlt y lo había vuelto a poner en circulación, en 1969 Viñas destaca a otro autor olvidado cuando publica las obras escogidas de Armando Discépolo. Para esa edición escribe un prólogo que

titula "Grotesco, inmigración y fracaso" y que en 1973 publica como libro independiente. Otra vez el teatro, en esa dedicatoria a la que hice alusión antes, en primer lugar, y su conexión con los actores. La figura de Discépolo y su derrotero artístico es bien curiosa. Entre 1910 y 1934 escribe muchas obras, entre sainetes, dramas y grotescos. A partir de 1934 deja de escribir y su última obra, *Cremona*, es una pieza que escribe en Europa, un texto breve que luego reescribe y prolonga. Hace una obra larga que nunca se estrena. Recién se conocerá en 1971, el año de su muerte. Es decir, entre 1934 y 1971 Armando Discépolo no estrena nada. Sí se mantiene en el ámbito del teatro como director y se lo recuerda como un sainetero. Esta historia parece muy rara ahora, cuando Armando Discépolo, sobre todo en el ámbito de la literatura dramática de nuestra escena, está absolutamente canonizado. Sin embargo, durante todos esos años y hasta 1969, cuando lo redescubre Viñas, estaba olvidado.

La influencia que produjo esta edición de las obras escogidas de Armando Discépolo en dramaturgos y actores de fines de los sesenta y principios de los setenta fue notable. Discépolo alcanzó a ver este reconocimiento y pudo estrenar *Cremona*. Los dramaturgos de los años sesenta habían producido una renovación muy grande en el teatro de esa década proponiendo otras pautas de representación, y los actores, que se habían empezado a formar en el método Stanislavski, descubrían un autor sorprendente y un análisis en el prólogo que los motivaba. Viñas los conocía, tenía intercambios con ellos y los incitó a la lectura. En una entrevista que les hace la revista del Teatro San Martín a Griselda Gambaro y a Roberto Cossa en los años ochenta, al principio de la democracia, ambos elogian a Discépolo y esa edición. Gambaro dice que Discépolo es nuestro autor fundamental. En los años setenta, motivados por esa lectura y esa interpretación, los dos, que venían de líneas de escritura distintas, escriben grotescos. Roberto Cossa, *La nona*, Griselda Gambaro, *Sucede lo que pasa*, y la dramaturgia de ambos va a tener un cambio notable a partir de ese encuentro.

Grotesco, inmigración y fracaso es un libro con una entidad creativa muy alta. No sabría qué destacar primero, si la calidad de la escritura o la realización notable de la interpretación. Es difícil tratar el grotesco criollo después de ese libro. Como en todos sus trabajos, Viñas escribe desde la autoridad, el conocimiento y un gran entusiasmo. El descubrimiento de Discépolo lo ha deslumbrado. No se detiene a discutir el género grotesco y a diferenciarlo del grotesco italiano. Va a mencionar más de una vez a Pirandello, pero su acercamiento a los textos es otro.

Viñas es provocativo, ampuloso, juega con las palabras, las elige con detenimiento y deleite. Incita a pensar, a volver sobre lo dicho, a discutirlo y siempre a seguirlo. Al comienzo, y como un paradigma inamovible, determina: “el grotesco es la interiorización del sainete”, y lo va a ir demostrando con tan fuertes argumentos que parece difícil no aceptarlo, y sigue con un estilo que nos atrapa: “El lenguaje ya no supone fluidez ni cabalgata sino que se acrecienta con inerte carnosidad, el otro pasa a ser opacidad y contratiempo. Las particularidades aumentan, se encarnizan y agravan”.

Lejos está de ser una crítica impresionista. Viñas se sostiene en autoridades académicamente impecables, lo más actual en el momento de su escritura. La dramaturgia se ve desde la escena, por eso se detiene en los lenguajes específicos del teatro: la escenografía, que cambia el patio del conventillo de sainete por cuartos cerrados; la iluminación, que se hace tenue; la banda de sonido, que “se desplaza de la cordialidad arcaica del sainete azarzuelado hacia la fragmentación coreográfica materializada en el tango” y establece relaciones con el tango, en particular con el otro Discépolo, Enrique Santos, y sobre todo con la actuación. Porque Viñas tiene muy claro que no es solo en el texto donde está el grotesco, sino en la actuación o, mejor aún, en el entrecruzamiento de ambos. Entonces va a pasar de los diálogos divertidos del sainete a los monólogos y a los soliloquios, a la torpeza de los movimientos y, sobre todo, a la animalización: Miguel

hablando con el caballo en *Mateo*; Stefano muriendo mientras imita a una cabra, porque hace de cabra al tocar el instrumento. Y dice Viñas: “si por definición el hombre es un animal político carente de política, se queda en animal”, porque relaciona el grotesco con el fracaso del proyecto inmigratorio. Entonces, si el sainete mostraba la parte divertida de la inmigración, el grotesco va a ser la enfermedad del sainete, es el grotesco del proyecto liberal, su caricatura. Y dice más: “el grotesco simboliza al inmigrante congelado por el conjunto de la elite tradicional. El grotesco es la encarnación literaria de un proyecto deficiente. La Argentina como soporte y contexto de ese teatro en un país grotesco en la mutilación de sus proyectos”.

El grotesco gana a los actores del sainete como el prólogo de Viñas va a ganar a los actores de los sesenta. El grotesco gana a Roberto Casaux, a Orfilia Rico, a Florencio Parravicini y sobre todo a Luis Arata. Viñas lo destaca porque analiza el mundo teatral, los hechos que inciden en su éxito, el estilo desbordado de Pablo Podestá que solo conoce el comienzo del ciclo, ya que muere en 1923. Analiza la admiración que siente Discépolo por Ermete Zacconi, por Casaux, por Arata, la relación con su hermano Enrique Santos, con quien escribe *El organito*, la obra de mayor animalización, donde se cruza con la picaresca. Y se destaca en particular esta relación que establece Viñas con los actores porque muchos de estos elementos, sobre todo la animalización, solo se entienden cabalmente en la representación. Si uno hace la prueba de leer la última escena, la de la muerte de Stefano, y luego la ve en un actor como aquellos del grotesco, se encuentra la diferencia. Es muy difícil ser actor de grotesco. Recién en los cuerpos de los actores aparece. Y no hay que olvidarse que Armando Discépolo era director, entonces estaba metido en la escena y escribía desde el cuerpo de los actores, que es lo que destaca Viñas.

En este análisis del grotesco surgen otros temas, como el del dinero, que es básico para el fracaso de sus personajes, el trabajo frustrado y sobre todo eso que lo define y que lo hace tan difícil de poner

en escena en la actualidad: la risa-llanto. Es algo que Viñas destaca muchísimo porque, por ejemplo, una obra de Armando Discépolo leída ahora puede entenderse como un drama. Solamente actores que ya no tenemos podrían hacer que eso se transformara en una risa-llanto, que conjugaran al mismo tiempo lo cómico y lo dramático.

Por otra parte, Viñas establece relaciones muy interesantes, como la que propone entre Arlt y Discépolo. Arlt también es el reconquistado por *Contorno*. Viñas establece una relación entre *El movimiento continuo*, que para él es un grotesco, y *Los siete locos*.

Pero hay una relación mucho más interesante y sorprendente: la que tiende entre el grotesco discepoliano y Leopoldo Marechal. Para Viñas, *Adán Buenos Ayres* es la culminación y la clausura del grotesco criollo.

No creo que Discépolo sea ahora nuestro autor fundamental o que el grotesco sea nuestro género fundante, como decía Griselda Gambaro en los ochenta. Esas opiniones están fechadas. Pero el texto de Viñas sí me parece que nos sigue hablando y representando.

EL ADEMÁN DOCENTE

DAVID VIÑAS O
LA TRANSFERENCIA DEL FERVOR
(UN MAESTRO EN DEMOCRACIA)

María Gabriela Mizraje

Buenas tardes. Primero, una pequeñita aclaración, en función de lo que acaban de decir, porque en verdad no es una ponencia, por lo menos lo mío, por el carácter mismo que había tenido la convocatoria a esta mesa (sobre El ademán docente). Escribí algo que voy a compartir pero está pensado más desde otro lugar, no desde una ponencia en sentido académico, por lo menos.

Yo conocí a Viñas en la década del ochenta, tuve la suerte de entrar a la universidad justo en el año 84, con la democracia. Y la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en ese momento realmente fue una fiesta; lo fue durante todos esos años con los profesores que regresaban o se reinser-taban, como David, como Eduardo Prieto, como Ramón Alcalde, como Josefina Ludmer, como Enrique Pezzoni, como Beatriz Sarlo... De manera que los estudiantes entonces estábamos de verdad muy felices, muy movi-lizados, incluso muy emocionados por tener el privilegio de contar con esos maestros, esos interlocutores, esos formadores. Y en tal sentido, David, sin ninguna duda, fue una persona clave para mi generación (entiendo que para generaciones previas también, como escucharemos después el caso de Josefina, y para otras generaciones que vinieron luego).¹

1. Algunos puntos expuestos en este trabajo fueron publicados en María Gabriela Mizraje, "David Viñas, sueños y maestría", *LAJS (Latin American Jewish Studies)*, vol. 31.1, primavera-verano de 2011, pp. 20-22, http://www.lajsa.org/wp-content/uploads/2015/11/2011_spring-summer_31-1.pdf.

El homenaje es un género literario determinado por la circunstancia y por el reconocimiento. La circunstancia es algo efímero, coyuntural, específico, pautado por las coordenadas del espacio y el tiempo, que pueden hacerlo más o menos favorable o —de mínima— viable. El reconocimiento, en cambio, si es sincero, no tiene fecha de vencimiento, no caduca, porque juega con algún tipo de trascendencia, de afecto, de memoria.

En esa situación nos encontramos, reunidos alrededor del fogón de las palabras y de las imágenes, que motiva las formas interiores, las de aquello que preexiste en cada uno por la disposición, por la experiencia propia, porque cada cual tiene su historia, pequeña o grande, su pedacito de anécdota personal, su pasado y su destino.

“La tierra es la verdad definitiva, es la primera y la última: es la muerte”, asegura David Viñas con Ezequiel Martínez Estrada² en el umbral de *Los dueños de la tierra*, su cuarto libro, una novela decisiva en la narrativa latinoamericana de mediados del siglo XX en la cual la conciencia social se desenvuelve como la certeza de un derecho. Viñas, con un estilo inconfundible, es el dueño de una prosa fértil en imágenes, de ritmo ágil, de golpe conceptual, de oído sensible a las formas orales y de alianza con las urgencias de la realidad. Corta a cuchillo y marca.

Cuando Viñas regresó a la Facultad de Filosofía y Letras en 1986, tan firme, transmitía algo similar a un temblor; no era de miedo, claro, estaba emocionado. Había vuelto del exilio en diciembre de 1983 y luego se había presentado a concurso. Enrique Pezzoni, que estaba en el Departamento de Letras, le había ofrecido empezar a dar clases de Literatura Argentina, pero él eligió, decidió, aguardó hasta que se produjera el concurso. Había rendido examen, como un colegial, y había esperado para poder enseñar Literatura Argentina —su gran pasión— en la Universidad de Buenos Aires.

2. La cita proviene de *Radiografía de la pampa*, libro publicado por Babel en 1933.

Yo estuve en esa clase inaugural y en cada una de las que siguieron junto a otros cientos. Empezó a ocuparse de Lucio V. Mansilla y una de sus primeras frases —creo recordar sin temor a equivocarme que fue literalmente la primera— tras el saludo fue “Estamos aquí para trabajar”. Con ese planteo inicial quiso decirnos que la literatura es cosa seria y que el compromiso intelectual no es un juego de palabras, aunque uno aprenda a deleitarse con ellas. (Ha pasado mucha agua bajo el puente para hacer una afirmación referida a la literatura como cosa seria —no solemne pero sí algo serio, sin dudas, para David—).

Dejaba así instaurada frente a esos jóvenes la huella de la materialidad más absoluta, es decir, toda una concepción de la literatura, del trabajo crítico y del quehacer universitario. Y venía a cumplir con una clave de sus clases de literatura, la que ya se veía en el epígrafe de *Literatura argentina y realidad política* de 1964, proveniente de Robert Escarpit: “Hay que quitar a la literatura su aire sacramental y liberarla de sus tabúes sociales, aclarando el secreto de su poder”.

Su propia narrativa tomaba la voz para complementar aquella perspectiva. En *Cuerpo a cuerpo*, novela del exilio, publicada en Madrid y en México en 1979, se atrevía a reformular la propuesta cartesiana diciendo: “Sudo, luego existo” (p. 87). Esto es lo que transparentaba aquella clase de apertura. Trabajar, sudar, existir.

Un cuatrimestre entero se refirió a Mansilla, a *Una excursión a los indios ranqueles* y sus alrededores. Los alumnos vibrábamos como frente a un ciclón. Luego llegó la pausa del invierno y el tiempo de exámenes.

David era un hombre de una responsabilidad intelectual incontestable, prácticamente no conocía descanso en su tributo a los libros, a la mirada crítica y a la creación, a tal punto que las vacaciones le parecían algo poco recomendable, casi una claudicación para una persona abocada a las tareas del pensamiento. Su fervor ilimitado por la lectura y la escritura lo escandía, sí, con el goce por la pausa de alguna cena o el café con amigos, el cine (mucho cine), el teatro y, a

veces, cuando podía (excepcionalmente), la visita muy fugaz a algún sitio con un atisbo de naturaleza (como San Miguel del Monte con su laguna) o de civilización impactante. En este último sentido, jamás dejaba de desear las vistas de Machu Pichu, por ejemplo, o de rememorar El Escorial. Lo cierto es que se balanceaba más en sostener una remembranza permanente y un deseo de retorno que en programar o efectivizar los viajes.

Volviendo a la idea de “receso”, lo sentía etimológicamente como una desviación o un apartamiento, por ello, si bien se trataba de una decisión personal que no pretendía hacer escuela, algunos hasta se sentían algo culpables y callaban sus planes frente a él. (Funcionaba como una especie de alerta frente al *ocio burgués*).

Creo que dos cosas gravitaban, entre otras, en aquella subrayada decisión de anclaje laboral, como si estuviera frente a la urgencia de una nave que en cualquier momento pudiera hundirse. Y las dos delimitan más claramente una, que es la que insiste en cantidad de sus acciones. La alegría de niño a sus anchas en la ciudad vacía cuando llegaba el verano, hecho que además implicaba una definición por contraste: el que había tenido que irse mientras tantos pudieron quedarse, ahora elegía quedarse cuando los demás se iban. Y este es el factor principal al cual me estaba refiriendo. No soltar el trabajo intelectual era también para David una forma de compensación, la recuperación de un tiempo perdido, la apuesta principal del desexilio, el conjuro a la muerte. Tomar todo lo que en la Argentina latía, sentir el pulso constante de la ciudad y no descansar, como devolviéndole a la historia algo de lo que el destierro le había restado. Sumando la experiencia del día a día, de la lectura sobre la lectura sobre la escritura sobre las lecturas sobre las escrituras, David se reafirmaba, volvía a obtener carta de ciudadanía, se reapropiaba de lo suyo. Para recuperar derechos se imponía deberes, como nadie, como ningún otro exiliado del campo intelectual argentino, hasta donde yo sé. Deberes tales como leer los periódicos previos, los del período 1976-1983, para entender

cómo había sido esa realidad del tiempo de la dictadura militar, según lo que se narraba desde aquí, mientras él no había estado en el país. Hizo un gran trabajo de archivo leyendo prácticamente todos los días durante esos años de los ochenta y comienzos de los noventa esos periódicos que aludían a las jornadas de su ausencia.

Y el David retornado sufría pero, al mismo tiempo, no había una sola jornada en que no gozara plenamente del estar aquí, y lo repetía celebrándolo: “¡Menos mal!” —decía— “Mariú, menos mal”. Como en el epígrafe de Shakespeare que acompañara su obra de teatro *Lisandro* en los setenta: “Mi desesperación da nacimiento a una vida mayor”.

Estoy trayendo los epígrafes para poder hacer también un seguimiento de las lecturas de David, advertir cómo vibraban esas lecturas en él, más allá de las escrituras que ustedes pueden conocer.

Recuerdo un fugaz viaje a Londres que hizo en aquellos años finales de la década del ochenta; no aguantaba, no aguantó, mandaba postales todos los días y regresó antes de lo previsto. Así dejó caer también muchos otros viajes e invitaciones, sencillamente porque no quería irse, no quería.

La democracia era el retorno y la posibilidad de decir. Eran los alumnos y las calles, era el cine y el teatro, eran los árboles de la ciudad y los cafés, los pintores y los bancos de las plazas.

Por Mansilla comenzó y con Mansilla terminó, pues el último libro que preparaba sobre el autor de *Cause series* lo acompañó sin pausa. Quedan muchísimos manuscritos, apuntes, notas, asociaciones novedosísimas y la reconstrucción de un entramado de diálogos e influencias del escritor argentino decimonónico con sus contemporáneos de aquí y del extranjero como nunca antes se presentó. (Felizmente, pueden verse acá, en la Biblioteca Nacional, muchas de sus carpetas). Mansilla era como un abuelo para él. En ese autor podía reconocer lo que la tradición liberal de estas tierras había implicado, con su señorío y su apertura a la influencia de Europa y otras latitudes, con su mundanidad y lo que Viñas llamaba sus limitaciones de clase. Pero era allí,

en ese núcleo poderoso, el del liberalismo, que había ido hilvanando algunas de las mejores páginas de la literatura argentina, donde David se sentía en casa, admirando a los escritores desde adentro, fascinándose con sus logros literarios, riéndose en ocasiones de sus muecas políticas, *despanzurrándolos* (esta palabra es suya) para analizarlos y comprenderlos mejor, igual que a los volúmenes.

Pues, ejercicio fascinante es observar las huellas de Viñas sobre los libros que pasaron por sus manos, nunca intactos, nunca impolutos, siempre glosados, subrayados con ahínco, en napas de lecturas que atestiguan el recorrido de un impacto, de una idea, de una relación, de un amor, hasta que las hojas a menudo se desprendían partiendo de ese tronco magnífico de la obra frecuentada y querida, y se esparcían como una diáspora que su memoria seguía intercalando en citas y respuestas.

En efecto, había algo de semillero en su manera de abordar y de enseñar, será por eso que los jóvenes lo seguían, lo seguíamos como a ningún otro docente entonces, antes o después. De ahí que formara a tantas camadas ininterrumpidamente, desde aquel momento de los albores de la democracia hasta su muerte, a los 83 años. Dentro y fuera de la Universidad, pues era un maestro de vocación. Y sus aulas se llenaban no solo de los inscriptos en la materia sino también de oyentes, mucha gente del Profesorado Joaquín V. González, del Lenguas Vivas, incluso de otras carreras o de cualquier otra procedencia, que iban por el placer de escucharlo.

Nunca convencional, David no suspiraba por premios ni por cargos, rechazaba las coloridas vanidades de la condición humana como lo hacen los sabios o los profetas —aunque desconfiando de la santidad—. Recordaba, es decir, denunciaba, junto a Rodolfo Walsh que “el sistema no castiga a sus hombres; los premia. No encarcela a sus verdugos; los mantiene”, por ello eligió esta doble afirmación del autor de *¿Quién mató a Rosendo?* como epígrafe para un texto escrito en 1995 e incluido en una de sus últimas publicaciones, *Las buenas costumbres*,

que, con ironía, vino a trazar un arco con sus cuentos de 1963, agrupados bajo el título *Las malas costumbres*, entre las cuales corrían venganzas, privilegios y delaciones. Este pequeño libro de Viñas de 2010, como en un poema de Raúl González Tuñón, donde uno podía echar veinte centavos en la ranura, se arrojaba desde la máquina del Bicentenario de la librería de la Biblioteca Nacional, a cambio de una moneda tintineante.

Enseñó hasta internado en el Sanatorio Güemes de esta ciudad. Por ejemplo el miércoles 3 de marzo de 2011 allí recordaba una novela policial y la asociaba con su situación presente, *Muerte en Viena* (2006) de Frank Tallis. Las metáforas y las metonimias de sus días finales también fueron una prueba de hasta qué punto la literatura era para él materia metabolizada, materia vivida.³

Por otra parte, podemos considerar la dimensión pedagógica (o, como se tituló esta mesa, *El ademán docente*) dentro de su propia obra escrita, no solo en sus ensayos críticos, donde resulta claro, sino en su narrativa y su dramaturgia. Por ejemplo, lo vemos ya en su primera novela, *Cayó sobre su rostro*, de 1955, en la cual se advierte un efecto letánico del sintagma referido al “loco Sarmiento”, en boca del personaje del riojano Sosa, y huelga señalar *Un dios cotidiano*, donde la temática escolar justifica dicha dimensión de manera más explícita.

Pero me interesa más detenerme en algunas consignas pedagógicas (de una pedagogía a contrapelo)⁴ que supieron caracterizarlo:

3. Con *A Death in Vienna*, Viñas enfrentaba el lado oscuro de la psicología humana y los estados alterados de conciencia, así como al multiculturalismo de la Viena de Freud o de la Buenos Aires del siglo XXI. (El original inglés data de 2005, bajo el título *Mortal Mischief*, pero en Estados Unidos se conoce esta primera narrativa de The Liebermann Papers como *A Death in Vienna* [2006]; en cuanto a la versión española, aparece en Teia, en 2007, como *Muerte en Viena*). “Sometimes a murder is just a murder”, asegura F. Tallis. Y David correlativamente comprueba: a veces un traidor (o una traidora) es solo un traidor (o una traidora).

4. *Contrapelo* fue el título de una de las primeras revistas en las que apareció Viñas a su regreso del exilio. Véase el reportaje a doble página que le realizan en el número 1, en septiembre de 1984.

“Decir *no* era empezar a pensar”, como escribe en la revista *Crisis* en 1974, cuando, entre otros, está diciendo *no* a Mallea y como repitió en las aulas que a mí me tocó frecuentar. Otra que se escuchó por Marcelo T. de Alvear y Puan fue: “Sí, pero...”. Aceptar pero acotar. En la propuesta de adversación viñesca se abría un mundo.

En la recién mencionada *Cayó sobre su rostro* se presenta una “lengua calva” —(esto es cita: “lengua calva” me parece un sintagma magnífico); allá al fondo resuena Ionesco con *La cantante calva*—. ⁵ Se trata de un verdadero hallazgo léxico, para cantar las mil y una, es decir, para no tener pelos en la lengua. No tener pelos en la lengua es tener una lengua calva.

En ese sentido, hay un epígrafe para *Las malas costumbres* (1963), tomado de su amigo León Rozitchner, que asegura que “El escritor debe ser juzgado por la apertura sobre lo prohibido, por la irreverencia ante el poder actual, por la infracción”.

Y otro, tan distinto, de Rumi, el poeta místico persa del siglo XIII, que acompaña *Cuerpo a cuerpo* (1979) y es muy impresionante: “El Profeta (la paz sea con él) ha dicho: el mejor de los ulemas es aquel que no visita a los emires, y el peor de los emires es aquel que olvida visitar a los ulemas”. (Los ulemas equivaldrían a los escritores y los emires, a los señores poderosos).

Este era el espíritu de Viñas, en paralelo a la temprana consigna del número 3 de *Contorno* de septiembre de 1955, donde se pronuncia una línea que es todo un programa de pensamiento y acción: “ni idólatras ni facciosos”.

Lejos del *no* del fascismo, *no* de las prohibiciones o del perverso placer de negar no ya el statu quo sino cualquier afirmación proveniente del

5. *La cantatrice chauve*. La “anti-pieza” *La cantante calva* de Eugène Ionesco fue representada por primera vez en el Théâtre des Noctambules el 11 de mayo de 1950 por la compañía de Nicolás Bataille. De manera que estas resonancias de la sátira a la burguesía inglesa eran cercanas a la hora de la escritura de la muy argentina *Cayó sobre su rostro* (1955).

otro, cualquier positividad ajena (independientemente de su pertinencia); lejos de ese *no* que es un a priori de los dictadores porque no somete a juicio ni interpela, y enfrentando ese tipo de *no* de la arbitrariedad del poder, la propuesta de un *no* comprometido y responsable, un *no* constructivo. Así era el *no* de David, un *no* para el desafío y la coherencia, un *no* para ir hacia adelante. No a las imposiciones *porque sí*, no a los convencionalismos estupidizadores, no a la comodidad que inmoviliza.

Sí al esfuerzo. Y David era, además, como dijimos, un ejemplo con su dedicación. Si había que estudiar, era el primero (esto se notaba mucho en las diferentes coyunturas grupales). Para trabajar siempre era el más dispuesto, para generar proyectos, para formar gente, para confiar en la transferencia y —algo aún más importante— para estimular y alegrarse genuinamente con los resultados de los otros. Para reconocer los eventuales aciertos críticos o literarios hasta de aquellos que no eran sus amigos o incluso eran sus adversarios. Para opinar generosa y “ecuánimemente” (esta palabra también lleva su sello) sobre los textos, cualquiera fuera el nombre que los suscribía. Para firmar cartas de recomendación y avales —era impresionante ver circular a la gente por el Instituto de Literatura Argentina o alrededores, pidiéndole las cosas más variadas—; para entregar su tiempo y responder preguntas de propios y ajenos, de expertos y novatos, de visitantes y argentinos.

Igualmente, David era valiente y provocador. Para no transigir, para rechazar con lo que aquí se repite como “ademanos teatrales” pero también para rechazar con su silencio, su alto silencio, en una prescindencia capaz de congelar al más cínico y muchas veces con una paciencia sorprendente.

Y asimismo para desplegar todo su vocabulario, según las circunstancias, como en una rueda de Virgilio, desde el más señorial y cortés hasta el más chabacantemente lapidario, sin reparar en consideraciones de edad, género o ningún otro factor. (Eso sí, este último —el descarnado y letal— era solo un recurso final que usaba cara a

cara con sus enemigos más acérrimos, aquellos a los cuales ya no volvería a unirse ni a perdonar jamás —como les consta a algunos presentes y como bien sabe, entre otros, una persona de la Facultad que estuvo en esa situación y que pasmosamente, sin autocrítica y fingiendo olvido, ha llegado a hablar sobre él en estas mismas Jornadas de homenaje—. Viñas era un hombre capaz de parresías, en sentido foucaulteano (o sea, de expresar verdades extremas), y aquí lo estamos siguiendo.

Pero regresemos a sus amores. Nadie que lo haya conocido, nadie que lo haya escuchado dar clases o hablar en algunas otras situaciones, como mesas redondas, radio o televisión, puede ignorar la gran y sostenida vocación educadora de David. Era un maestro perpetuo. Siempre estaba, naturalmente, y aun sin proponérselo, enseñando. Hacía un gran esfuerzo con ello, invertía una energía incalculable. Estaba transfiriendo una memoria y una perspectiva que implicaban prácticamente un final de dinastía. Como sugiere la convocatoria de estas Jornadas, *El último argentino del siglo XX*, retomando, parafraseando el subtítulo de su última novela, *Tartabul*, de 2006 (donde había un plural: *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX*, pues David solía pensar y apostar a un colectivo), y como bien señalaron oportunamente, de distinto modo, Horacio González y Beatriz Sarlo, con David se cierra el ciclo de una estirpe intelectual, de una tradición de pensamiento crítico y experiencia de los tiempos modernos.

En esa ilusión de continuidad que es la tradición, hablar y escuchar como lo hacía Viñas eran (son) dos ejes insoslayables. Su escucha a menudo era metonímica. David en sus maneras era un maestro porque nadie quedaba igual después de haberlo leído o escuchado o tras haber hablado con él: te transformaba por dentro, te incitaba, te ponía en movimiento. Su fervor resultaba tan intenso que con él bastaba para sí y para cuantos interlocutores estuvieran enfrente. Los subía a su barca —que tenía mucho de Arca, en el sentido de la supervivencia— y empezaba la travesía.

Una tarde, en un seminario, creo que a comienzos de los noventa, Nicolás Rosa (quien más de una vez confesó que aspiraba a ser su continuador —retomo esto más allá de las diferencias metodológicas y estilísticas evidentes entre ambos—) dijo que había que hacer la experiencia —única, alucinante— de hablar con Viñas, como si este hecho fuera de por sí un acontecimiento cultural y constituyera prácticamente un género en sí mismo (estas palabras no son de Rosa sino mías), una sensación que no había que perderse. Y David estaba ahí, como pocos, casi como ninguno, a mano para todos.

“Sí, claro, viejo”, “cómo no, querida”, era el tipo de respuesta a todo el que le pedía una cita o le robaba ahí mismo unos minutos.

Si su lenguaje, sus comparaciones o sus asociaciones podían resultar algo crípticas (y, en ese sentido, por lo tanto, algo cerradas), a los oídos más desacostumbrados a los grandes recorridos de la literatura y de la historia, su personalidad sin embargo era abierta, afable, expansiva, y su voluntad definitivamente inclusiva.

Ahora bien, podía resultar drástico con lo que no le gustaba. No transigía. Estaba dispuesto a ser persuadido pero los argumentos tenían que ser demasiado buenos. De lo contrario, David, desde su eje inquebrantable, sostendría sus razones.

Su gran capital consistía en que disfrutaba como pocos: las páginas de la literatura, de la historia, de las lenguas, de la teoría, de la crítica (y de pronto, también, de caminos menos previsibles como la zoología o la botánica) eran una verdadera fuente de dicha para él, cuando estaban bien escritas, cuando eran lúcidas o provocativas. Cuántas veces lo vimos sonreír y reírse solo y hablar solo (hablaba con ellos, claro, con los autores) en el Instituto de Literatura Argentina o en un bar o en su casa, así como discutía con el diario, como si un contrincante real estuviera acodado frente a su mesa eventualmente vacía. Todo era demasiado vivo para él. Todo, incluso la muerte.

En una rueda interminable, se iba gestando su memoria ardida, ya gozosa, ya dolorosa pero siempre colosal, de palabras sembradas con persistencia y esperanza.

Esperanza en qué. ¿Para qué hago lo que hago?, se cuestionaba David cada tanto. Y en verdad era una pregunta retórica, que en algún rato de perplejidad o de desolación por los destinos del país o del orbe lo acosaba; para reencontrar el sentido, para reencauzarse. Te miraba y te decía: “¿Qué estamos haciendo, mamá?”. Compartía la pregunta y en el mismo momento surgían de sus labios y de sus manos contestaciones luminosas, inalterables, irrenunciables. Sencilla y llanamente pasaba del responso a la respuesta, la voz se abría paso: “Para un mundo mejor”. ¿Y qué es mejor?, más bello y más justo. Su fuerza radicaba en esa posibilidad. Y así lo probó hasta el fin. Se fue intentándolo. Y sus textos, *Literatura argentina y política*; *Indios, ejército y frontera*; *Anarquistas en América Latina*; *Túpac Amaru*; *Lisandro*, todos los que ustedes saben, *Prontuario*; *Cuerpo a cuerpo*; *Tartabul* y tantos otros, seguirán haciéndolo, continuarán abonando la tierra.

ENTRE OTRAS COSAS, M AESTRO

Guillermo Korn

FICHA 9: Lugares 1

En Plaza Irlanda una placa sobrevive al paso del peatón. Y de los pungas. Es la que alude al escritor James Joyce. A pocas cuadras otra placa falta. La que podría evocar el lugar donde nació un escritor porteño llamado Boris David Viñas. Fue en una casa de la avenida Gaona, entre Paramaribo y Cayena. [“Paramaribo y tulipanes. Lluvia teñía tulipanes Buenos Aires...”, “Los güevos tan hinchados que parecían de avestruz. Reíte, Goyo. Spinoza. Y Gaona. ‘Otra esquina’”, escribía Viñas en *Cuerpo a cuerpo*].

Parece que ahora se llaman Fragata Sarmiento y Nicasio Oroño. A cuatrocientos metros está una de las escuelas en la que Roberto Arlt hizo algunos palotes.

Circula un relato narrado por el propio Viñas. En Berlín habría recibido una carta del cuidador del Obelisco. Le ofrecía la torre como refugio: ahí, clandestino, podía escribir contra la dictadura. Una metáfora borgeana al modo viñesco: el cuidador como una especie de Carlos Argentino Daneri y el Obelisco, inversión del *Aleph*. Resistir allí, oculto, sería como estar en “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos”. David creó otro mito desde las solapas de sus libros. El de haber nacido en Talcahuano y Corrientes. El *Aleph* se complementa con el hombre que estuvo solo y esperó. Esperó la revolución que no fue, la justicia por sus hijos desaparecidos o la constitución de una izquierda crítica. Por ahí iba la cosa.

FICHA 4: *Contorno* y otras revistas

Suya fue la idea. Como suyos fueron Diego Sánchez Cortés, Juan José Gorini y Raquel Weinbaum: los otros yo. La gráfica de *Las ciento y una*. Los primeros pesos para editarla de la familia Fiorito. La impronta de Ismael y David. Ambos se hicieron cargo y algo así como cinco años duró la andanza en la que se postularon denuncialistas y terminaron como parricidas. Para escribir sobre Arlt, la literatura argentina, Martínez Estrada, la novela, el peronismo y Frondizi, la aventura se colectivizó: entonces Rozitchner, Alcalde, Prieto, Jitrik, la Gigli, Sebrelí, Masotta, Correas, Kusch, Halperin Donghi. Casi nada, salvo, la constitución de toda una biblioteca contemporánea. *Contorno* pasó a tener una dimensión mítica. El propio David puso paños fríos a la cosa. “Éramos unos muchachos”, dijo.

Insistió con otras revistas: *Erdosain*, efímera; *El Matadero*, en los márgenes de la academia; *Rodolfo*, que no fue. Como blasón exhibía un ejemplar de *Les Temps Modernes*. El número dedicado a la Argentina que había dirigido junto a César Fernández Moreno, en 1981. Cuando todavía vivía Simone de Beauvoir y por acá había una dictadura.

FICHA 6: Primer ademán docente. Propios y ajenos

De algunos hablaba. De sus maestros, digo. Los curas del colegio salesiano, ese mundo sórdido: “Curas terribles, feroces, pegadores”. En contrapunto, recordaba con afecto a otros dos profesores. Más de una vez mencionó a Claudio Sánchez Albornoz, que daba clases de historia hacia 1950. El entonces presidente de la República española en el exilio “se sacudía, con regocijo, la bufanda muy roja y de flecos enrulados”, mientras decía “Los muertos que vos matáis...”, comentando, luego que el generalísimo lo había despojado de su ciudadanía.

Pero el legado docente no quedaba en ese gesto, sino en otros dos: don Claudio evitaba reírse de la voz atiplada de Franco y en sus clases le abrió el mundo de Alfonso el Sabio, el Mediterráneo de Braudel o la influencia de Erasmo en la España del siglo XVI.

El otro docente, “probablemente el mejor profesor que yo tuve”, decía David, fue José Luis Romero. De él hablaba menos, quizás para no reivindicar su arenga adolescente en el Liceo Militar, en respuesta a la exoneración del cargo. Sacar las castañas del fuego, como se dice. O poner la carota, en sus términos. Sospecho que por eso casi no lo mencionaba. O porque prefería guardar en su memoria aquellas lecciones sobre el medioevo, y no la conversión de Romero en un clásico argentino.

En Venezuela, Viñas fue alumno de Lucien Goldmann. Ahí aparece otro modo de pararse en clase. Es cuando algún concepto de *Para una sociología de la novela* se le adhiere al cuerpo. ¿Cómo conjurar eso? Sacándolo de encima, deglutiéndolo, transformándolo. Haciéndolo papilla en su personal máquina de leer. Así era su homenaje, no jugándola de alumno.

FICHA 1: 28 de julio

De 2012. Hoy David hubiera cumplido los 85. Durante años, las solapas de sus libros fechaban su nacimiento en 1929. Hubo otras más confusas: “nació en el último año de la presidencia de Irigoyen”. Al cumplir los auténticos 70 el hechizo se rompió y Viñas reconoció haber nacido en el año 27. Una investigadora —menos hábil con las matemáticas que con la interpretación de textos— insistía en fechar su nacimiento en 1929. Insistía también en que eran dos los años que separaban a David de Ismael, nacido en 1925. Las cuentas no daban. En los últimos tiempos le gustaba decir que lo asistían los derechos de la ancianidad, como excusa para no hacer algo.

Sobre esas fechas, creó otras ficciones. En *Maniobras*, el general Gregorio Tejar también había nacido un 28 de julio. Como el general Mendiburu en *Cuerpo a cuerpo*. [Allí se lee: “—En su cumpleaños fue. Veintiocho de julio. ‘Día de luto’. Y mi padre se encargaba de subrayarlo”]. Ambas ficciones sostienen diálogos. Teatro y novela se cruzan en un terreno común: los protagonistas se enfrentan a sus hijos por cuestiones políticas. Ellos eligen ese día para tramar la muerte del padre: su enemigo, un general de la nación.

FICHA 11: Personajes y novelas

Los hizo habitar el conflicto. Contornear la heterodoxia, la traición. Sus cuerpos sexuados encarnaron la violencia que brotaba en cada zanja. Los delineó en la porosidad y la crueldad. Caminaron por terrenos bacheados. No habitaban el suelo firme, se sostenían —como podían— en las arenas movedizas de las calles porteñas. Sus textos son abiertos. Sus personajes arman serie, como decía. En el borde: Ferré en *Un dios cotidiano*, Bernardo en *Dar la cara*, Vera en *Los dueños*. Un poco menos, me sopla Tealdi, Emilio en *Hombres de a caballo* o Yantorno en *Cuerpo a cuerpo*. Completo: Ramón J. Cayr6 en *Prontuario*, y finalmente, el Tarta.

Tartabul, el de *La Bolsa*, imitaba discursos. En *Tartabul*, el de Viñas, confluyen los otros personajes de la novela. Es él quien asume la lógica derrochona de una lengua que se emancipa de controles. Su musicalidad es deliberada, su desproporci6n inestable.

En *Los dueños*... la historia aparecía envuelta en papel de calco, difuso pero transparente. En *Hombres de a caballo* se cuele por las grietas que deja el boom. En *Tartabul* el lenguaje se astilla, y permite entrecerrar lo que el exilio fragment6. Ver *Cuerpo a cuerpo* y *Prontuario*: voces, tiempos y discursos condensados. Tramas que se espesan y coagulan. *Tartabul* se inscribe en esa l6nea. Sin desdeñar el

humor ni la gramática lúdica. Suma epigramas y fragmentos de cartas: intersecciones de pequeños relatos.

FICHA 2: Buenos Aires

No era argentino, sino porteño. Le gustaba repetirlo. Hay fotos de los sesenta, donde se parece a un Hemingway rioplatense. Las de los noventa lo asemejaban a Mark Twain, pero frecuentador de La Academia, en Callao y Corrientes. Admiró a ambos. Buenos Aires fue su materia, con ella amasó su escritura, su pensamiento y hasta sus ademanes. Cómo pensar sino sus provocadoras intenciones de ser intendente. Como proyección utópica, la primera vez cuando propuso que el verde de los semáforos trocara en rojo, o la segunda, como intencional desvalida. [“Buenos Aires es ‘una ciudad carnívora’”, escribe en *Cosas concretas*]. Alguna vez narró cierto juego —perverso, definió— que consistía en provocarse recíprocamente con algunos vecinos, porteños todos, residentes temporarios en España. Recordar las minucias de una calle, sus formas: “¿Qué color tiene el zócalo de Talcahuano 1261, el siguiente y siguiente hacia Juncal?”. Práctica contra el olvido y el borramiento que acarrea la distancia. Desoxidar las napas de la memoria anquilosada por el exilio. Buenos Aires era el contexto donde se inscribía su literatura. El sostén de su propuesta de pensar la política como teoría de la ciudad.

FICHA 9 BIS: Más lugares

Algunos de los que marcaron la infancia: Monte, donde Rosas tuvo estancia y organizó soldados contra la indiada, la Patagonia, con su madre activista y su padre fiscal, o el colegio salesiano de Ramos Mejía, donde fue pupilo.

Repaso la lista: la casa con dos patios y geranios de Jujuy y Alsina, la calle Lavalle en San Fernando, la vivienda de Olazábal —cerca de Núñez— con Adelaida, el departamento sobre Cangallo, piso 16.

En el plano asoman los orificios que dejan las chinches caídas. Espacios y tiempos que se confunden. El exterior antes del golpe: Caracas, La Habana, California. Luego el D. F., El Escorial español, la cátedra en Copenhague, Berlín y, como última posta, otra vez México. Al regreso será —por muchos años— el departamento del piso 13. Córdoba y Montevideo. Otro más chico a la vuelta. Y otro. En el sur: Piedras y Garay, con un ventanal donde Viñas contemplaba el río.

Alguien dijo bien que “su gran manzana tenía estos límites: Avenida de Mayo, Callao, Córdoba y Leandro Alem. Fuera de ese cuadrado perdía el aire”. Los últimos años alquiló un ambiente, en la calle Tucumán. Desde el balcón veía el frente racionalista de la casa radical y ataba recuerdos sobre las opciones políticas de su padre, don Ismael Pedro.

FICHA 12: Segundo ademán docente. En otro lado

Está dicho que viajó. Y bastante. Por elección pocas veces; porque no le quedaba otra, la mayoría. En muchos de esos sitios dio clases. En Dinamarca, sacando ejemplos de dónde no había, para explicar cuál era el sur al que refería Borges. O hacia 1960, en la Universidad de los Andes, en Venezuela. No esperaba la gloria honorífica: fue porque pagaban bien. “Era una codicia productiva —ironizaba— ahorrar guita para convertirme en productor de cine”. Literatura argentina y realidad política eran cuatro palabras que tenían una sola lógica, la suya. Y la anduvo repartiendo en Rosario, en Dinamarca, en Berlín, Estados Unidos. Y en Buenos Aires, claro. La espera se hizo larga en este caso, recién llegó en 1984.

FICHA 5: Ensayos

No era un poeta. Ismael hizo el intento. *Esto sabemos* y *El libro de Juan Fernández* quedan de testimonio, con *Contorno* como sello editor. Su hermano menor, citador de Vallejo y de Quevedo, en todo caso fue esquivo a publicarlos. Apenas uno [“No era mayúscula / que al empecinarse se convierta en piel /ni estaba en gótico; / más bien pedía ser ceniza, / crecer en las externas, / quizás un pórtico muelle en comisuras”].

Vuelvo, porque la ficha no era sobre poesía. Viñas escribió —a propósito de Sarmiento— que la novela se diferencia del ensayo por su riesgo de desproporción y locura. Locura insumisa a la lógica derrochona de una lengua emancipada. Sin contención. Junto a *Literatura argentina y política* asoman *Indios, ejército y frontera*; *Anarquistas en América Latina* y *De Sarmiento a Dios*. Los dos primeros son textos del *afuera*: Berlín y México. Collage polifónico donde Viñas compone su juego sobre piezas ajenas. Logra que todas encajen. Esos textos recolectados le sirven de contención a una lengua que penetra en los subterfugios del pasado. Subvierte. En el tercer libro habla de otros viajeros. Los que fueron a los Estados Unidos. El contrapunto parece una excusa. Búsqueda experimental: el autor se vuelve parte de su propio análisis, y es un protagonista más en el país del norte. El ensayo se vuelve ficción. La lengua se libera. [Esperan en el estante *De los montoneros a los anarquistas, México y Cortés, Menemato y otros suburbios*. Ver *El fascismo en América Latina y Argentina: Ejército y oligarquía*].

FICHA 14: Siglo XIX

Nos persignamos y repetimos: la literatura argentina comenzó con una violación. Viñas *dixit*. Lo que en su lectura era disruptivo el

tiempo trocó dogma. Lugar común. No fue su culpa. Viñas no creó discípulos, los creyentes devinieron (¿devinimos?) de la fascinación de su prosa. Sin embargo, no era Echeverría uno de sus preferidos. Sí la contundencia de la escena que repitió en sus novelas. Hay que estirar el pie y pegar el salto hasta Sarmiento. El segundo casillero indicará Mansilla. El sanjuanino —“ni beato, ni perverso”— lo seducía. Por muchas cuestiones: la exuberancia, el proyecto totalizador, la arbitrariedad, el carácter provocador. Y su escritura, claro. Mucho parecido. Lo admiró hasta el plagio de la sordera. Pero Mansilla fue el deleite. Por su distancia con el esquema sarmientino, su historia familiar, su correspondencia y la condensación de la historia toda. Y por su prosa tan juguetona como exquisita. Por el sabor de su lenguaje y su heterodoxia que juzgaba insuficiente. El personaje, decía, condensaba la novela del siglo XIX argentino.

FICHA 3: Censura y autocensura

Hace unos pocos años volvió a reflotar un viejo proyecto que arriesgó una punta de años atrás. Una historia de la literatura argentina, semejante pero no igual. En 1963, cuando la propuso, pensaba que el trabajo colectivo le ganaría la parada al planteo individual. Algo, solo algo, de esa idea se mantuvo. Los cuarenta y pico de años de distancia actualizaron esas formas a una variante que se impone. El siglo XX se periodiza en siete bloques y un hecho histórico marca el tono de cada uno. Así, el peronismo se me vino encima. Creí que no llevaba las de ganar. Suponía discusiones y peleas. Pero nobleza obliga: hubo total libertad de decisión. Sobre algún colaborador, David se enteró con el tomo casi publicado. Objetó algo, fastidiado. Un nombre que se repetía generosamente, una y otra vez, en un ensayo. Pidió quitarlo. Le incomodaba verse citado al infinito, en un libro cuya colección dirigía.

FICHA 17: Poder y modelo intelectual

Apelaba a juegos de palabras para pensar la coyuntura política. Véase: “pasteleo” [Acuerdo o negocio oculto que es reprochable. Chanchullo]. O cuando David canturreaba: “Que sí, que sí, que sí, que sí, que a La Parrala le gusta el vino; / que no, que no, que no, que no, / ni el aguardiente ni el marrasquino”. El juego de la parrala [Representa al que tendría posiciones ambiguas, que no toma el toro por las astas]. El periodista anota, pero no entiende nada, se le pierde la metáfora.

FICHA 13: Tercer ademán docente + proyectos inconclusos.

Amagues e intentonas

Flotaban nombres, citas literarias, títulos de libros, hipótesis y digresiones. Proponía temas y tesis a futuro. Era una mano suelta con sus ideas, como con el dinero: “cuando hay, compartimos, cuando no, te pido”. También con sus libros. Incluso con esos que alguna vez pensó, los que no alcanzó a hacer y otros que imaginó haber escrito. Delineaba coordenadas en el papel y acumulaba proyectos. Algunos quedaron en el aire: *Los Podestá. Circo, pasión y delirio; Sagrada Familia; Alem*. Obras que pensó escribir y hasta para las que sugirió puestas y directores. Anda por ahí su texto sobre Trinidad Guevara que prefirió no hacer. El dinero del Cervantes no le venía nada mal, pero priorizó la coyuntura. También el cine le debe más de lo que los créditos al final dejan leer. Ej.: *La Patagonia rebelde y Frida, naturaleza viva*, de Paul Leduc. El mismo que proyectó filmar *Hombres de a caballo*. Aprobado pero costoso. [Similar a *En la semana trágica*: “Yo le leí 87 u 850 veces, a distintos directores, hacer la Semana Trágica del 19. Rebotás como un gil”. D. V.]. Con los libros es más complejo: condensó sus hipótesis sobre Evita cuando Sebrelí se empezó a preguntar si era aventurera o militante. Los documentos apilados fueron

para el tomo de *La vida de Eva Perón*, de Vacca y Borroni. Perdió un libro, pero se ganó la dedicatoria. Los tangueros no pudieron discutir su ensayo sobre Gardel, ilustrado por Carpani. Quedó al otro lado del Atlántico. También la novela *Ultramar*. Prometió libros que no fueron: *Utopía y sanción* y *Buenos Aires: literatura y ciudad*. Otro sobre el diario *La Nación*. Sus más creyentes buscadores de libros se dividieron tareas: unos marcharon tras *México entre Porfirio Díaz y Octavio Paz*, otros de *México entre Porfirio Díaz y Pedro Páramo*. Ni rastros. Tampoco los hay de *Boedo y Florida en los años del radicalismo clásico*. Fórmula barrial invertida que al no emanciparse quedó como capítulo. Proyectó un diccionario heterodoxo a escribir entre varios amigos pero firmado bajo un seudónimo (¿Remo Erdosain?).

Probablemente su última gran puesta fue *Mansilla entre Rozas y París*. ¿Desborde, frustración o repliegue?

FICHA 20: Palabras

A ver. Sin repetir y sin soplar. Comenzamos:

grévano	considerable
mansarda	machorro
jadeo	escamotear
mamotreto	santificación
canónico	obstinadamente
mangar	postular
antagónico	abyecto
escenografía	fachada
tópico	cautela
presuntamente	pelafustanazo
obsceno	ademán

FICHA 18: Cuarto ademán docente, el suyo

Las clases dictadas por Viñas, como la conciencia, tenían un sí y un para sí. En un caso quien asistía sabía —generalmente— que estaba escuchando a un docente respetado como escritor y citado como autor. En el otro, en la clase para sí, la pertinencia de poner a prueba las hipótesis y los planteos antes de darle el carácter de libro. El docente como autor y el alumno como público activo.

Resumen de sus clases: la rigurosidad de la cita, el deslumbramiento por un libro raro que compartía, la pregunta que hacía por aquellos que no encontraba, la anécdota familiar para entrarle a un tema, el comentario de un diario del mismo día, la crítica de una película: todo lo relacionaba con el autor en ciernes. Texto y contexto. Vuelta y vuelta, digresión y retome.

Humorada de una clase, 1986, dice Viñas: “y, desde ya, si cabe algún gesto eclesiástico, cuentan Uds. con mi bendición, pero recuerden que no son excluyentes de la monografía. Las monografías... no sé qué palabra usar... son obligatorias, casi como cederles el asiento a las señoras en el colectivo”. La fineza de un humor que no reconocía como parte fundante de su persona. En este caso, para un tema cotidiano y ríspido, como es la evaluación. Eso por un lado. Por otro, acentuaba algunos de sus rasgos. Leo otro apunte: “vamos a tratar de enseñar cosas útiles”, decía. Armaba ese contrapunto con la primera frase que recordó haber oído al ingresar, como alumno, a la Facultad de Filosofía y Letras: “Vinimos a enseñar cosas que no sirven para nada”, escuchó entonces. Esa frase, decía, “significaba entender la literatura como decoración. Nosotros no proponemos —seguía diciendo— ni en la producción de la literatura ni en la crítica literaria un ademán de tipo decorativo”.

Mucho de rigurosidad analítica entonces, alguna humorada, un poco de puesta en escena, la asociación libre de ideas, la generosidad del conocimiento y el lance de una estocada corta. Algo así era

la fórmula que usaba para dar clases. Sin embargo, Viñas rechazaba el apelativo de Maestro. Para eso estaban, en eso quedaron, décadas atrás, los de la juventud: Palacios, Haya de la Torre, Vasconcelos. La grandilocuencia como paradigma de ciertas izquierdas. Él prefería apelar a la *fratellanza*. Y así solía concluir, sencillamente, con un: “Por hoy dejamos”.

PASILLOS, EXPECTATIVA, GENERACIÓN

Juan Laxagueborde

Es un orgullo estar acá. Tengo muy fresco el recuerdo de mi relación con David; la situación de no saber bien quién era, primero, y también de tener conversaciones infantiles con él. Después de conocer mucho a sus discípulas y también a sus amigos, y aprender a través de ellos, no deja de ser este, para mí, un momento de mucha conmoción. Por esto, lo que diga ahora no van a ser ni siquiera notas —como las de Guille Korn, que además tienen un punto no literario muy interesante—, sino reflexiones, un poco al calor de este momento.

No sé si vieron que el gesto docente de David está hasta en Charly García: “Yo milité un mes en el PCR, por ahí andaba ese Viñas, y todas mis ideas de la libertad las aprendí ahí”. Es muy lindo eso que dijo Charly. Y ahora, cuando estuvo con Felipe Pigna, dijo: “Un mes en la política justifica mi vida y todo lo que he hecho”.

También recordé algo que le dije a Pia, medio con vergüenza, y es que en realidad yo nunca estuve en una clase de David, porque el primer cuatrimestre que David no fue, fue el cuatrimestre en el que me anoté en su materia. De hecho, por eso le puse “expectativa” al título de esta presentación. Nadie sabía si iba a ir o no. Estábamos ahí, empezaban las clases y en cada una de ellas esperábamos que viniera. Pero creo que la vida de una persona puede ser una vida de docencia sin la presencia en un aula. Pensaba, después de esta

vergonzosa sinceridad, que si hay alguien acá representando a la academia podría decirme: “Bueno flaco, bajate”. Espero que no. Somos todos medio heterodoxos, supongo. Salvo que haya espías.

Efectivamente, el subtítulo de *Tartabul*, que nos congrega hoy, nos hace pensar a qué siglo pertenecemos. Yo tengo la idea de que esta novela propone, como decía Gabriela (Mizraje) en plural, que los últimos argentinos del siglo XX serán quienes lean ese libro. Y a mí me gusta esa idea porque habría una perpetuidad del siglo XX, y de todas sus ideas críticas y de todas sus ideas esperanzadas, con una mezcla de ingenuidad y voluntad. Según el escepticismo de cada uno, podemos llevar esta afirmación para diferentes lugares. Me parece que celebrar estas Jornadas y ponerles este subtítulo nos actualiza el siglo XX. Y yo creo que este es un siglo XX. El siglo XXI es un siglo XX, o por lo menos este momento y en este país.

Ayer, el debate de Romney y Obama era una escena retórica. Me hubiese encantado leer un texto de David sobre el debate de ayer, en el que cuando terminan se ve que hay algún guionista que les dice a las esposas: “Bueno, ahora vayan y saluden a su esposo”. Ambas se levantan, saludan y después vienen las dos hijitas. Y luego se cruzan, se saluda la esposa de Obama con la esposa de Romney. Se ve esa idea de la puesta en escena de la política, aún permeada por la televisión, pero la esgrima retórica de los dos líderes mundiales, o que se disputan el liderazgo mundial, es una escena propia del siglo XX. Y esta escena —la nuestra, aquí— también; la idea de mesa redonda es una idea del siglo XX. Y yo quiero creerme un habitante del siglo XX. Habrá quienes piensen que uno es un nostálgico, un jactancioso, pero así quiero defenderme.

Tengo tres momentos de espera con David, de espera infinita. Recuerdo el primer día que lo sentí nombrar. Porque uno, que es del interior —y Pia contó algo así en una entrevista muy linda—, anda medio por la vida académica universitaria tanteando y conociendo, un poco mal al principio, a la gente. Recuerdo haber ido a la presentación de un

libro de Horacio, en el Torquato Tasso, solo. No conocía a nadie y creo que tampoco lo había leído a Horacio. Esto habrá sido en el año 2005 o 2006. Ahí escuche por primera vez el nombre de David Viñas. Se lo debo a Horacio. Dijo: “Como siempre, estoy leyendo a David Viñas, su libro *Tartabul*”, y lo levantó. Estaba sentado en el escenario y levantó el libro, que acababa de salir. Lo dijo de una forma particular, no recuerdo sus palabras, pero me dije: “A este tipo hay que leerlo”. Por supuesto me compré el libro e, imagínense, no entendí nada.

De esta forma se armó un mapa de mi relación con Viñas, que aparece por Horacio. Pero me acuerdo también que cuando presentaron uno de los tomos, en Callao y Corrientes, Guille Korn me dijo: “No, David hinchaba las bolas para que lo hagan ahí, que era un lugar medio con humedad: la Liga Argentina por los Derechos del Hombre”. Ahí presentaron un tomo y también fui. Recuerdo mi nivel de desconocimiento de todo.

Pero quería llegar a la primera vez que me animé a hablarle para llevarle un texto mío, porque me parece que los últimos años están muy conversados y quizá llevados a un lugar común, como decía Guille, de su persona. Tiempo después releí aquel texto y no había nada para rescatar, nada. De una incapacidad teórica ostensible. Y yo con mi total impunidad se lo llevé. Él me dijo: “No, estoy apurado. Anotá mi teléfono”, y me dio su teléfono. Para mí era un bien preciado. Después, algunos amigos me dijeron que a ellos también se los daba, con lo cual me sentí uno más. Llamé durante una semana y nunca me atendió, por supuesto. Es la segunda espera. La tercera fue durante los ciclos del Bicentenario que se hicieron acá en la Biblioteca; David ya estaba enfermo y yo vine a una charla en la que no estuvo. Eso me pareció algo distinguible y extraño.

De David hay muy poco dicho por él sobre ese tiempo político, muy poco. No recuerdo haber leído nada, aunque sí haber escuchado en el documental que se hizo hace poco que hablaba de Puerto Madero y Alan Faena. Entonces yo pensaba cómo era mi relación con él. Era una

relación de alumno, es decir, era una relación muy académica, porque de él no aprendía o de él no me conmovía su pensamiento político o la concreitud política desde el presente, sino su docencia. En el bar La Paz, un día, pasé de nuevo a preguntarle si había leído mi texto, y me dijo una frase que voy a retener para toda mi vida. (Como decía Rosa: una vez hay que hablar con David Viñas). Me dijo: “¿Y vos de dónde venís?” (políticamente, a eso se refería). Yo le conté mis vacilaciones con respecto al presente. (Recuerdo esto: yo digo que a veces Viñas hablaba en itálica y hablaba en subrayado. La voz habla en subrayado, que es una forma teatral extrema, es casi como un radioteatro). Y me respondió: “¡Ah, hirviendo!”, y me encantó. Además porque si uno fuese un poco estructuralista, *hirviendo* es en ebullición. Incluso fundamos un grupo de estudio y le pusimos *Hirviendo*, al calor del entusiasmo por esa frase.

Digo esto para juntar puchitos y justificar no solo mi presencia en esta mesa sino la posibilidad de la docencia como una situación cotidiana en la ciudad. Existe un dilema con respecto a cuál sería el rol de un tipo como David en una universidad efectivamente *hackeada* por sus búsquedas orales o sus conmociones más heterodoxas y por un constante cerramiento tecnocrático que efectivamente echa a sus grandes docentes por viejos. Pero también, uno de los dilemas que yo tengo es cómo pensaba David esos últimos años en la Universidad de Buenos Aires, porque yo creo que uno como alumno iba a buscar a la universidad cosas que allí no estaban. Y efectivamente no las encontraba. Era paradójico. Yo fui a buscar en David —estudié Sociología, con lo cual me tuve que inscribir en Letras— una oralidad que en él ya no estaba. Encontré grandes docentes y grandes textos pero iba a buscar esa oralidad en David que ya no estaba. Entonces era una obstinación, quizá también ingenua, de que en la universidad uno podía encontrar esos gestos del siglo XX. Efectivamente, esos objetos del siglo XX seguían en la calle Corrientes, en Tucumán y Montevideo, en el último bar que le quedaba más cerca de la casa. Lo que quiero

pensar acá es la relación con la universidad de esta generación, la mía. Tengo 27 años.

Por eso propongo pensar esta idea de “pasillo, expectativa y generación”. Porque el pasillo es un lugar entremedio entre la calle y el aula. Yo miraba siempre a la calle desde el pasillo. No lo esperaba saliendo del pasillo sino viniendo de la calle. Y me hace pensar que quizá su gesto con respecto al tiempo político actual era un gesto inconsciente de *vayan a buscarme donde está el meollo*, donde está la emergencia, el conflicto, que es la calle, el bar, la calle Corrientes. Lo digo un poco también para autojustificar la pérdida, el no haber sido alumno de él y haberlo leído desgrabado. Circulan muchas desgrabaciones que alguna vez habría que publicar. Porque aunque están sus hipótesis clásicas, está también su realidad, que yo decía que es un matiz de su escritura. Uno no sabe si primero están sus clases o sus libros, pues son como complementos sorprendentes.

Y también venía a decir acá esto, que tiene que ver con cómo algo que parece viejo o cómo ataduras que parecen caducas siguen atadas muy fuerte, como por ejemplo la relación de mi generación con David. Y esa relación es una relación aún de docente-alumno. A uno le da mucho temor dejar de ser alumno de David y de sus libros. Uno siempre se ve en la comodidad de ser alumno para seguir interpretándose con ello. Y pareciera que nunca quiere que llegue el momento del parricidio. Eso lo discutía con él. ¿Por qué hay que matar a otras generaciones? Una pregunta literaria para David: Josefina (Ludmer) le hizo una entrevista a Ariel Idez, autor de la novela *La última de César Aira*, y ciertas jactancias críticas dicen: “Bueno, descubrió la tecnología, Aira, y es un homenaje”. Pero también es un modo de desactivar a Aira para siempre. Como si una generación, después de treinta años de lectura de Aira se hubiese dado cuenta entonces de que ya la literatura de Aira no tendría por qué ser. ¿Por qué tiene que pasar eso? ¿Por qué hay que matar a los padres intelectuales? Puede ser una pregunta estúpida pero lo digo para también justificar

y pasar de la nostalgia a la valoración, porque siempre se confunde valoración con nostalgia.

Hoy encontré un párrafo que nunca había leído en *Literatura y política*. Entonces vengo también a justificar un poco eso, la presencia de la ausencia corporal de David, la ciencia de su voz, de su tono, en la presencia de esa ausencia como constante y como situación eterna de aprendizaje. Además, hace muy poco “me recibí”, y hay algo angustioso ahí. Quiero seguir aprendiendo de esta gente, porque el aprendizaje es un hecho político. El ademán docente es una cachetada. Cuando pensé en ademán docente pensé en eso. Pensé en un bofetón, el docente como bofetón, o como golpe en la mesa. Me pareció genial. Porque si no es la intemperie del sabelotodo. Me parece que personas como David, como León Rozitchner, a quien sí logré tener de docente, tenían un tono de calidez imperdible. Con León cursé el último cuatrimestre que dio clase, que fue el cuatrimestre del Bicentenario. No creo que por cuestiones del destino pero cursé las materias de David y de León el mismo cuatrimestre. Me parece que el homenaje a la docencia no tiene que ser un homenaje al que te enseña sino al que mantiene viva tu sed, no de conocimientos sino tu sed crítica. Esos son los docentes. Aquellos que al invocarlos no se invoca una cita sino la conmoción crítica. Yo eso aprendí de David. Y me parece que todo esto hace que la idea de “generación” —que es la última palabra que yo elegí— sea una idea arbitraria. ¿Qué es una generación? ¿Aquella que piensa las mismas cosas? Supongo que no. ¿Aquellos que tienen la misma edad? Supongo que tampoco. ¿Cuáles son las fronteras entre las generaciones? Yo me siento parte de una generación a la que le interesa David Viñas. Todos acá somos una generación. Hay una coexistencia de tiempos que termina por hacer de la palabra *generación* una palabra arbitraria, por supuesto, quizá como toda palabra. Pero la generación que estaba ahí creo que está despertando, porque eran compañeros de la misma edad. Estaba esperando pertenecer a otra generación para poder conformar una nueva con esas dos, casi

dialécticamente. Esperar a David ya era pertenecer a otra generación porque lo que se llama oficialmente *mi* generación lamentablemente muchas veces no espera o no tiene la avidez por tonos o pensamientos como los de David.

Esta es una gran digresión. Yo no escribí nada porque la verdad no sabía qué escribir, son retazos y son conmociones muy en presente, puesto que en David, que es a quien venimos a recordar, aunque lo recordamos todo el tiempo en la lectura, están todos mis otros maestros. Y muchos están vivos, con lo cual el recuerdo de él también tiene una cuestión presente muy difícil de decir.

Para ir cerrando, quería justificar esta idea de que no hay que matar a nadie para poder trascenderlo. Un gran crítico, un nuevo crítico literario, que es Fermín Rodríguez, que fue alumno de David, dice que en una parte de *Indios, ejército y frontera* hay una frase que parece ser un error de David (ya que vamos a hablar de parricidio). Quizás porque estaba en el exilio dice: "A los gauchos se los integró con la literatura pero a los indios nunca se les permitió un gag". Ahí ya había escrito *Moreira*, había escrito *Ema, la cautiva*, y había puesto a los indios en un lugar fantasmagórico, muy interesante en ese sentido; había propuesto integrarlos al mundo literario de la civilización. Y el libro de Fermín parece que es como si hubiese leído esa frase y hubiese tratado de decir: "Mirá, David, tu método me enseña que al indio se le permitió ese gag". Porque el libro de Fermín es un libro que, leyendo literatura, lee la historia del desierto, la historia de la conformación del desierto y de las miradas sobre lo que es el desierto. Lee muy bien a *Ema, la cautiva* o a Saer. Lo digo en el sentido de la relación con el docente como una relación fraternal y no conflictiva, no parricida. No reconozco mucho psicoanálisis, pero ahí habría que considerar la pregunta de por qué es necesario desentendernos de nuestros maestros. Vengo acá a festejar entenderme con mi maestro, sentirme en diálogo, imaginar su tono ante temas contemporáneos, proponerle nuevos temas, nuevas series, desde Aira a Ariel Idez. *La última de*

César Aira. Yo no quisiera que nadie escriba *La última de David Viñas*. Sería una picardía, ni más ni menos. Y me parece que estas Jornadas no son una picardía y son de un gran valor emotivo porque actualizan nuestro siglo XX y proponen pensarlo todo de nuevo. Dejé para lo último el capítulo sobre Martínez Estrada de David, que es muy bueno y muy autobiográfico, y reflexiona mucho sobre su mirada y su vocación juvenil. Quería leerles algo que me pareció hermoso y que propongo como método para hacer política hoy en día. En vez del pedagógico “Nada se puede hacer sin alegría”, del compañero Correa y de los compañeros de 678, esta idea que dice, hablando de su generación y la revista *Contorno*: “En especial era la urgente necesidad de ponerse al día con decisión, placer y sagacidad. Se nos planteaba, en fin, una dialéctica hecha con arte”.

VIÑAS EN LOS AÑOS SESENTA

Josefina Ludmer

David Viñas fue mi maestro y me considero, con orgullo, una de sus discípulas más antiguas. En sus clases y en sus escritos, que devoré y copié, pude ver funcionar lo que después llamé una máquina de lectura, un aparato verbal y conceptual, una red de palabras que se relacionan de modos diferentes y trazan historias. La máquina de leer de Viñas era una articulación perfecta entre cierta literatura nacional, cierto corpus, cierta política y cierta lengua. Con esa máquina podía explicarlo todo y el mundo se hacía visible. Las clases y los escritos de David decidieron mi camino crítico y, por lo tanto, mi vida.

Voy a hablar del Viñas de los años sesenta porque quiero aborcar me en ese momento de revelación para mí. David llegaba los viernes a Rosario, a una Facultad de Filosofía y Letras joven y de jóvenes, casi en ebullición. Llegaba en el tren del mediodía junto con Ramón Alcalde, Tulio Halperin y otros profesores de Buenos Aires que enseñaban en Rosario porque en Buenos Aires —nos decían— la universidad era reaccionaria y la carrera de Letras estaba detenida en una estilística pacata.

Nos daban clases los viernes a la tarde y los sábados a la mañana. Y de esos sábados recuerdo como entre sueño las clases de Introducción a la Historia de Tulio Halperin. Como entre sueños, porque los viernes a la noche las chicas de Letras de Rosario salíamos a

cenar con los profesores y tomábamos un vino blanco seco que nos ponía en las nubes y que se llamaba en alemán “Leche del pecho de la amada”. Los romances proliferaban —yo me casé con uno de esos viajeros—. David tenía entonces unos 36 años y un vozarrón que modulaba cuidadosamente. Los amigos de *Contorno* —Alcalde, Jitrik, Rozitchner— le decían el gordo Viñas para diferenciarlo de Ismael, el hermano mayor. Era grandote y corpulento y ya tenía los característicos bigotes que lo harían parecido a una foto de Nietzsche.

Como profesor era un performer, un actor que representaba el saber. Lo representaba con la voz, los movimientos y los gestos. Se agachaba en el rincón para hacer de niños y criados favoritos, corría a la puerta para viajar a Europa, se elevaba en puntas de pie para señalar con el índice la torre de marfil y el esteticismo de turno. Fue un descubrimiento total porque nunca habíamos visto representado el saber y David era el actor perfecto: pura posesión y pura pasión. Nos sentíamos hechizadas, que estábamos ante un archivo hablante, y en eso se parecía a Borges, su dominio de la historia y la literatura era absoluto porque en él la cultura argentina era un bien de familia, una herencia y una memoria. David hacía un uso guerrero del saber porque no era un puro saber lo que actuaba para nosotras sino algo más, y en eso consiste para mí su ejemplaridad.

Sus clases tenían el mismo clima de guerrilla vanguardista de los años sesenta. Usaba la interpelación, dialogaba con los escritores contemporáneos y los increpaba, porque su discurso era siempre disputa y polémica. “Usted, Cortázar” —le decía, para recriminarle que viviera en París—. No solo era polémico sino polemológico, y en adelante la crítica ya no sería para mí una monografía universitaria sino un género literario y de combate. Disidente siempre, Viñas representaba la figura del intelectual argentino de esos años de la Guerra Fría: el escritor de izquierda que toma partido político sin estar afiliado a un partido. Era la encarnación de los sesenta, del compromiso sartreano, del materialismo dialéctico, de la literatura realista, de la Revolución

cubana de la revista *Che* y del seminario uruguayo *Marcha* —emblemático de esos años—, y también la encarnación urbana de la calle Corrientes y sus bares, donde pasaba horas perorando.

De David en Rosario recuerdo el vozarrón, la actuación y el tono guerrero retador. Hablaba para un público, y eso éramos las subyugadas chicas de Rosario. Para la universidad y para la nación hablaba de la literatura argentina y de la realidad política, y de la relación entre literatura y política. Él mismo cambió el título de su libro. Paso de *Literatura argentina y realidad política* a *Literatura argentina y política*. Para Viñas, la literatura no tenía historia propia. Era el acompañamiento exacto de una coyuntura política y estatal. Cada coyuntura y cada evento político crucial, como el Centenario o el golpe del treinta, cada presidencia de la nación, cada formación estatal y cada configuración de poder tenía su literatura y una serie de personajes, que eran los escritores. Periodizaba la literatura por ciclos o períodos marcados por acontecimientos políticos, golpes de Estado o presidencias. Con esa periodización, su sueño de esos años era dirigir una historia de la literatura argentina. Lo realizó más tarde, donde nosotras las chicas de letras de Rosario podríamos escribir. Imaginaba los índices y nos seducía definitivamente, pidiéndonos que escribiéramos, encargándonos ya los capítulos de la historia.

Para David la literatura era materia maleable. Ponía rótulos, ordenaba, periodizaba, hacía trayectos, dicotomías, constelaciones y lo que llamaba *manchas temáticas*. Un juego a veces complejo de dualismo regía sus lecturas. Los opuestos eran una de las marcas de los sesenta y él tenía una concepción materialista y dialéctica de la literatura. Los dos ojos del romanticismo, los juegos entre lo espiritual y lo material, los ascensos y descensos. Además de las dicotomías, ordenaba el mundo literario trazando itinerarios: *De Sarmiento a Cortázar*, el libro de siglo XX que apareció en 1971 fue mi libro de cabecera de esos años y mi entrada en la imaginación crítica. Para Viñas, la literatura era la hechura de un nombre. Los protagonistas

de la literatura nacional eran los escritores, así en plural, y caracterizó algunos de un modo célebre: los *Gentlemen escritores*, los escritores profesionales, la bohemia. En sus clases aparecían infinidad de textos recónditos y de nombres que nunca habíamos oído. Desfilaban ante nosotras, las atónitas estudiantes de Rosario, Cané, López, Mitre, Mansilla, Laferrère, Carriego, Lugones, Cortázar. Viñas hablaba con ellos cuerpo a cuerpo. No solo llenó de protagonistas la historia nacional. Concibió imágenes y palabras que se impusieron por su eficacia: el viaje europeo, los niños y criados favoritos; y escribió frases que se hicieron célebres y se repiten hasta hoy: “la literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación”. Así leyó *El matadero*, como una violación y no como una tortura. Sexualizó la política y la violencia, gesto totalmente sesentista que Osvaldo Lamborghini llevó a su culminación.

Con David las chicas de Rosario éramos sesentistas, sartreanas, un poco anarquistas y revolucionarias. Éramos *Contorno* y enemigas de *Sur*, de *La Nación* y de la ideología liberal que reaparecía sistemáticamente con los golpes de Estado. Porque Viñas analizaba y atacaba el pensamiento liberal oligárquico de los dueños del país y de la tierra, aliados con el ejército. Leía su imaginaria literaria, sus territorios y sus movimientos, la torre de marfil, el idealismo, el esteticismo el espiritualismo, lo sagrado, los mitos. Él, que venía del radicalismo irigoyenista de su padre, podía ver en la literatura del liberalismo una ideología espiritualista y racista.

Viñas fue para mí los años sesenta y su potencial revolucionario, o su devenir revolucionario. Para él fue mi primer escrito que el mismo tituló *Cambaceres, un caballero*. Le debo la inspiración, la pasión por el trabajo crítico y mi nombre mismo. Porque yo me llamaba Iris Josefina y él, en una de esas tertulias que teníamos estudiantes y profesores en bares y parrillas de Rosario, me dijo “plantá el Iris”.

**E L E N S A Y O
C O M O C O N J U R O**

**AMÉRICA LATINA:
HIPÓTESIS SOBRE UNA CONSTANTE
EN LOS ENSAYOS DE DAVID VIÑAS**

Gabriela García Cedro

La influencia que David Viñas ha ejercido en la producción de crítica literaria en nuestro país es tan reconocida como innegable. De hecho, sus tesis se han convertido en lugares comunes que funcionan como puntos de partida para pensar la literatura. Que “la literatura argentina comienza con una violación” es una idea ya instalada y hasta cristalizada. Podemos decir que eso condensa la idea de trascendencia. Sin embargo, las opiniones se dividen cuando pasamos al terreno latinoamericano; en más de una ocasión se ha buscado confinarlo a la literatura argentina, como si su lucidez crítica se circunscribiera a ciertos límites nacionales. Quienes sostienen esto argumentan que Viñas comenzó a publicar sobre América Latina durante sus años de exilio, a modo de “ganapán”, como él mismo solía decir. El primer ejemplo serían sus ochenta páginas, casi escolares, que se titulan *Qué son los fascismos en América Latina*, de 1977. Fascículos que la editorial española La Gaya Ciencia distribuía semanalmente en su biblioteca de divulgación política. Al año siguiente, colaboró con trabajos para una colección sobre historia de América Latina con el tomo sobre México y Hernán Cortés. Y, ya en 1983, publicó *Anarquistas en América Latina*. También es cierto que esos trabajos se fueron organizando de modo paralelo a otros ensayos. Pero este ingreso a la problemática latinoamericana no invalida la lectura que propone sobre los diversos momentos que va abordando. Más bien es todo lo contrario.

Uno de sus mejores ensayos aparece poco antes de su regreso al país. Me refiero a *Indios, ejército y frontera*, editado en 1982. Ese mismo año también organiza, prologa y anota una no tan divulgada antología de textos titulada *Contrapunto político en América Latina. Siglo XX*. Ahí Viñas señala que “la historia nacional no es más que una abstracción, parcela o momento de una historia general que solo globalmente puede entenderse”. Y es en este sentido como debe leerse la antología: como aporte para la comprensión global. Y, también, como texto complementario a *Indios, ejército y frontera*.

En el prólogo a la última edición de este texto, Horacio González rescata la imagen de “*collage* polémico” que el mismo Viñas propone. Y también plantea la idea de un pensamiento “por impregnación”. Ambos textos de 1982 se encuentran profundamente impregnados.

Contrapunto político... presenta una tesis muy precisa sobre el desplazamiento del imperialismo español hacia una supremacía de los Estados Unidos sobre América Latina. Pero el trabajo no se centra solo en los desplazamientos e interrogantes que de esa afirmación se desprenden: los ecos del ensayo sobre la figura de Roca están resonando, susurrando un modo de lectura. Es decir, si *Indios, ejército y frontera* funciona como la denuncia necesaria frente al discurso triunfante de la Campaña del Desierto de 1879, *Contrapunto político en América Latina* se propone como una variación dramatizada de cierta versión de la historia del continente. Desde la crisis de la ciudad liberal latinoamericana hasta el asesinato de Salvador Allende, Viñas traza un recorrido por momentos de coincidencia de las culturas nacionales de los países de América Latina cuyas problemáticas permiten integrarlos cultural e históricamente.

La antología se organiza en nueve apartados. Viñas comienza planteando que, hacia 1900, América Latina exhibía una “fachada aparentemente tersa”, sostenida por el porfiriato en México y la política de Julio A. Roca en Argentina. A esta homogeneidad se le sumaba una literatura casi oficial: el modernismo. Viñas desmonta la

tranquilizadora fachada: a los textos de José Martí y José Rodó, versiones que se debaten entre la fascinación y la distancia que ambos mantienen con los Estados Unidos, le añade el decreto de 1903 entre el “gran país del norte” y Panamá, respecto de la construcción del canal y, correlativamente, enumera una serie de voces disidentes, como las de los hermanos Flores Magón, Manuel González Prada, Luis Recabarren, Rafael Barrett e, incluso, el matiz de denuncia social que el naturalismo de la narrativa de Baldomero Lillo propone. Viñas establece, en estos primeros textos, las líneas que organizarán la antología. La presencia imperialista de los Estados Unidos, las voces disidentes y la presencia de estas problemáticas en la literatura latinoamericana se irán sucediendo con inflexiones, secuencias, desplazamientos, correlatos y corroboraciones en los ocho capítulos restantes.

En el segundo momento, la ruptura es más evidente. Viñas explica la emergencia de la Revolución mexicana como síntoma de un quiebre a nivel continental. Y si con Francisco Madero en México e Hipólito Yrigoyen en el sur del continente, las capas medias empiezan a verse representadas, nuevamente aparecen las fisuras en las voces de quienes tenían “carencias más graves y exigencias más radicales”. Del magonismo al Perú de Mariátegui y de la Columna Prestes en Brasil y el Haití del neocimarronaje a los ecos de la Reforma Universitaria de 1918, Viñas organiza un mosaico que pone de manifiesto la injerencia norteamericana y sus alianzas con los grupos más tradicionales de las oligarquías latinoamericanas.

Por ese andarivel plantea el tercer momento: las consecuencias del *crash* de Wall Street en 1929, que se hizo sentir en toda América Latina con la caída de presidentes liberal-democráticos y el establecimiento de militares que contaban con el apoyo de los sectores más tradicionales. En este contexto, Viñas propone pensar en dos figuras de la resistencia: Agustín Farabundo Martí y el líder nacionalista Pedro Albizu Campos, en El Salvador y Puerto Rico, respectivamente. Luego, entre la década infame (que no fue solo monopolio argentino)

y el final de la Segunda Guerra Mundial, Viñas incluye textos sobre los autoritarismos, populismos y otros recauchutajes, para recalcar en la situación de otro país olvidado y dependiente —en este caso— del imperialismo francés: la Guayana.

El contexto de la Guerra Fría, las secuelas de la Revolución cubana y las réplicas de este proceso ocupan los siguientes dos capítulos. Viñas entiende que el triunfo de la gesta revolucionaria en Cuba inaugura la problemática contemporánea de América Latina: la emergencia del Che Guevara como modelo revolucionario, en especial luego de su asesinato en Bolivia.

Los siguientes apartados se ocupan de las réplicas a la Revolución cubana: la instauración de un “ejército latinoamericano antisubversivo”. Hablando de Argentina, “mi país”, se lamenta, se indigna y denuncia: “Penosa secuencia, que empecinada y trágicamente —después del hiato abierto en 1973— será retomada por otros generales, ya sorda pero descaradamente verdugos, y que portan los enigmáticos apellidos de Videla, Viola o Galtieri, por lo menos, hasta el momento de escribir estas notas”.

El último momento está dedicado a la situación de Chile luego del asesinato de Allende y el triunfo en Nicaragua. Con la selección de fragmentos que componen este libro, pero, fundamentalmente, a partir de las palabras introductorias del prólogo y de cada una de las presentaciones, Viñas nos muestra su proceso de “división del todo en tantas partes como sea posible” para, luego del ademán tan cartesiano, reorganizarlas y poner el acento en los aspectos olvidados, dejados de lado. Como conjuro del ninguneo, podría pensarse siguiendo su propia terminología.

Este recorrido por el siglo XX latinoamericano, con la sombra amenazadora de Estados Unidos, se detiene, necesariamente, un poco antes del restablecimiento democrático en Argentina. Y termina con El Salvador. En la presentación del texto sobre la coyuntura salvadoreña, Viñas afirma:

A fin de cuentas, el futuro de un país involucra ineludiblemente su pasado. Y en el caso de América Central eso es indiscutible. [...] La década del ochenta que recién se abre parecería ser, en consecuencia, el tiempo histórico que les corresponde a los países liberados por Morazán en 1823. Y demorados en su evolución por los Somoza, los Ubico, los Estrada Cabrera. O, en 1982, por el envío de “asesores” remitidos por los generales de la muerte. Ya sea desde la Argentina o de Chile (p. 447).

El gesto esperanzado en un futuro que indefectiblemente involucra el pasado es también la necesidad que Viñas siente de revisar esa historia, de leer buscando los núcleos que sostienen las versiones oficiales y de, desmontándolas, construir un discurso tan alternativo como fundamentalmente crítico.

Este modo de operar ha sido una constante en su ensayística. Si en *Literatura argentina y política* repasa los hitos de la fundación de la literatura nacional y en *Indios, ejército y frontera* revisa la consolidación del Estado liberal argentino, en *Contrapunto político en América Latina* expande esos cuestionamientos a partir de los momentos más críticos o más amenazados de la historia latinoamericana. María Eugenia Mudrovic sostiene que en *Indios...* Viñas se propone el desafío de minar un muro verbal de violencias, de hablar más allá del liberalismo de nuestro “patriotismo profesional”. El desafío de encontrar palabras para no caer en el abismo de la violencia racista o en la inmovilidad. “Viñas sabe —dice Mudrovic— que las ‘esencias’ o esos significantes vacíos que el liberalismo argentino sacralizó como ‘universales’ (civilización, progreso, libertad, propiedad, trabajo, mercado, orden...) deben ser meticulosamente desesencializados, esto es, barbarizados”. Esta barbarización impregna —insisto con esta acción— la lectura que Viñas propone de la historia (y la literatura latinoamericana). La búsqueda por llegar al envés de lo “esencializado” o cristalizado es la necesidad de que emerja una superación

de la violencia de Estado continental. Viñas apuesta a que su *collage* colabore en una deseable reconstrucción.

La dimensión de la historia de América Latina y sus expresiones culturales siempre ha funcionado como una variable insoslayable en la producción crítica de David Viñas. Como interés central o como “telón de fondo”. Esta preocupación no se agotó con su regreso al país. Por el contrario, se fue acentuando a partir de las nuevas configuraciones sociopolíticas del continente. De hecho, en 2003, Viñas volvió a dar clases en la carrera de Letras, esta vez como titular de Problemas de Literatura Latinoamericana. La antología que acabo de comentar fue rescatada y revisada. Entre sus apuntes de clase, ya en los últimos años, agregó con tinta roja, como era su costumbre, un último momento al índice de su copia:

8vo. momento (1991/2007)

Chávez - Venezuela

Evo Morales - Bolivia

Correa - Ecuador

2do. Sandinismo

† Pinochet † / Bachelet (Chile)

Frente Amplio / Uruguay

Lula / Brasil

Perú: de Fujimori al último APRA (Alan García)

Mercosur

Este punteo para desarrollar, tan habitual como método de trabajo viñesco, condensa una preocupación casi obsesiva por el contexto más inmediato. La lectura de la realidad inmediata y su conexión con el “eje diacrónico” fue una constante para Viñas. Basta leer los artículos periodísticos que publicó a comienzos del siglo XXI para verificarlo. Incluso, los últimos cursos dictados en la universidad o los proyectos, abandonados o truncos, en los que se fue embarcando lo corroboran.

Referencias bibliográficas

- Mudrovic, María Eugenia, "Documentos de barbarie. Notas al margen de *Indios, ejército y frontera*", *El Matadero*, nro. 8, 2014, pp. 27-36. Disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/505> [último ingreso: 18/08/2021].
- Viñas, David, *Anarquistas en América Latina*, México, Katún, 1983 [segunda edición: Buenos Aires, Paradiso, 2009].
- , *¿Qué es el fascismo en Latinoamérica?*, Barcelona, Gaya Ciencia, 1977.
- , *Historia de América Latina: México y Cortés*, Madrid, Hernando, colección Hechos, Documentos, Polémica, tomo IV, 1979.
- , *Indios, ejército y frontera*, México, Siglo XXI, 1982 [segunda edición: Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003].

DAVID VIÑAS Y LA PERFORM ANCE ÉPICA DEL ENSAYO¹

Alejandra Laera

“ Juan Moreira, el último samurái argentino”. Esa fue la frase que más perdurablemente me impactó de David Viñas. La frase no está en ninguno de sus libros de ensayos. No está en las ediciones de *Literatura argentina y realidad política*: ni en las dos primeras (la de 1964 y la de 1982, en las que lee la década de 1880 a través de la cultura de elite), ni en las dos últimas (la de 1993 y la de 2005, cuyos agregados, tan significativos respecto de la literatura del siglo XX, no alteran la historia literaria del XIX y en las que no se incluye la novela popular de Eduardo Gutiérrez). La frase tampoco está en *De Sarmiento a Cortázar*, el libro de 1971 compuesto por algunas partes de *Literatura argentina y realidad política* y una tipología del escritor argentino, en el que se anuncia un proyecto crítico que funciona como el resumen de una historia de la literatura argentina y donde se instala para siempre a la violación como motivo fundacional. Y finalmente, la frase no está en *Indios, ejército y frontera* de 1982, como podría haberlo estado, ya que Moreira no solo peleó contra los indios, sino que pasó una temporada en los toldos; en cambio, Viñas

1. Una parte de lo que presenté en ocasión de las *Jornadas David Viñas* a propósito de la configuración de la metáfora fundacional de la violación lo amplié en el capítulo sobre violación en la narrativa argentina del siglo XX que escribí para uno de los tomos de la *Historia feminista de la literatura argentina* (actualmente en proceso de edición). La otra parte es la que tomo y amplío en este ensayo, actualizando, a la vez, con nuevas lecturas teóricas, mi propia perspectiva crítica.

escribe allí sobre *Croquis y siluetas militares*, otro libro de Eduardo Gutiérrez. Hasta donde puedo saber, Viñas ni siquiera llegó a escribir esa frase en una nota periodística: “Juan Moreira, el último samurái argentino”. La frase está en mi memoria.

Yo la recuerdo por habérsela escuchado en una clase en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Era la segunda cursada al frente de la materia Literatura Argentina I, año 1987, cuando con la vuelta de la democracia pudo asumir como titular de la cátedra. La dijo, imaginemos la escena, tras un silencio y con voz grave, mirando hacia arriba por el entrecejo un poco levantado. La dijo y fue una revelación. Primer rasgo: la crítica literaria, en Viñas, como ejercicio de alto impacto y revelación. No me importó en ese momento si lo que decía era verdad, probablemente eso no les importó a ningunx de lxs más de quinientos estudiantes que estábamos ahí para escucharlo y festejarlo en complicidad, seducidas las chicas por su mirada penetrante y seducidos los varones que habrían querido emularlo. Es que la sola puesta en relación de Juan Moreira —el bandido porteño perseguido injustamente por las autoridades a mediados de la década de 1870 y cuya vida Gutiérrez convirtió en folletín entre finales de 1879 e inicios de 1880— con un samurái —el valiente guerrero del antiguo Japón, tan lejano y exótico— resultaba impactante. Porque proponía una contigüidad entre dos figuras, el gaucho bandido y el samurái, que no hubiéramos sospechado en ese momento, cuando todavía no pensábamos en ese tipo de redes sincrónicas ni en la posible mundialización de las emergencias culturales o literarias ni en la productividad de armar atlas heterocrónicos. Más todavía, el nexo con el que Viñas justificaba la relación entre el gaucho bandido y el samurái era igualmente sorprendente: una película de Akira Kurosawa, probablemente *Ran*, estrenada en Buenos Aires al comienzo de ese mismo año, aunque más lógicamente haya sido *Kagemusha (La sombra del guerrero*, en castellano), de 1980 pero regularmente repuesta en los ciclos de cine de autor, o con mayor justeza, *Los siete samuráis*,

de 1954 y que casi seguro Viñas vio en las salas porteñas por esos mismos años. Un segundo rasgo: la elipsis argumentativa, en Viñas, presentada como sinapsis crítica.

Unos años después supe que a Leonardo Favio se le había ocurrido contratar, para protagonizar en cine su *Juan Moreira* de 1973, a Toshiro Mifune, el actor fetiche de Kurosawa (¡el mismo de *Los siete samuráis!*), papel que finalmente hizo el entonces galán de telenovelas Rodolfo Bebán. Quizá Viñas lo supiera, quizá no. Y no importan demasiado los detalles sobre cómo llegó a circular la información. A mí no me importó enterarme de que Favio, justamente él, había tenido la misma intuición, no me atenuó para nada el deslumbramiento. De hecho, tampoco sé si fue exactamente así la frase que le escuché a Viñas en la clase: quizá fue solo “Moreira, el último samurái” o “Moreira es el samurái argentino” o “Moreira fue como un samurái”. Lo importante, creo, radica en la formulación de una idea que reunía imaginarios de mundos lejanos, que proponía corpus mixtos (de la literatura argentina, de la historia universal y del cine oriental), que hacía de la crítica un ejercicio impulsado por la imaginación cultural y política antes que ceñido a la explicación fáctica. Una crítica imponente. Y que, por esa vía, además, desacralizaba la literatura, como ya lo había anunciado en el epígrafe de Robert Escarpit a las dos primeras ediciones de *Literatura argentina y realidad política*: “hay que quitar a la literatura su aire sacramental y liberarla de sus tabúes sociales aclarando el secreto de su poder”.

En efecto, Viñas hacía ver en la literatura cosas (tramas, reveses, flecos, contrapuntos) que de otro modo no se hubieran visto, y lo hacía en un contexto muy especial, también de develamiento, en una clase teórica multitudinaria en la universidad pública de la posdictadura. Un contexto —para usar una palabra afín a la poética viñesca— que era a la vez de recepción ávida e inmediata como de fuerte teatralidad. En cierto sentido, la frase sobre Moreira y el samurái no es más reveladora ni más efectista ni tampoco más sináptica que tantas otras

que se encuentran en sus libros de crítica. Se trata de una afirmación construida de modo similar al “burgués conquistador” que usa para definir a Sarmiento en su viaje a Europa o la “Sodoma del Plata” con la que describe la Buenos Aires de la especulación financiera que condujo al *crack* de 1890. Tercer rasgo: la metáfora, en Viñas, como dadora de sentido. Si traje la frase, fue por la diferencia que implicó haberla *escuchado* y haber *asistido al acto mismo de su enunciación*. Me refiero, para ser más clara, al hecho de haber asistido, en esa performance que supone toda clase —y con el énfasis de esa frase en particular, que evoca espadas y puñales, enfrentamientos cuerpo a cuerpo contra todos juntos y a la vez—, a una suerte de representación escénica de la escritura misma de Viñas: el tono y su gesto, el cuerpo y el drama. Cuarto rasgo: una concepción material(ista) no solo de la literatura sino del modo de hacer crítica y de la propia figura del crítico. De nuevo, una crítica imponente a la que hay que asentir en silencio. Asistir a una clase de Viñas era “una verdadera teatralización performática de la actividad de un intelectual y sus seguidores”, observó Claudia Torre al describirlas “colmadas de gente parada y absolutamente silenciosa, fuera del aula, sentada en los alféizares de las ventanas” (“Más allá de la letra. *Literatura argentina y realidad política* en la década de 1980”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, nro. 14, 2010, pp. 177-181). En coincidencia, pero focalizando en su doble dimensión la exposición de Viñas (cómo se exponía y lo que exponía), propongo que asistir a una de sus clases era asistir a una *performance del ensayo*. Porque las clases de Viñas, todas o casi todas las que dio, tenían el mismo ritmo del ensayo crítico: sus pausas y sus efectos, su ritmo marcadamente puntuado, sus palabras y la contundencia de sus frases, un tipo de respiración particular, reconocible, aunque todavía lejos del paroxismo de los textos periodísticos de sus últimos años. Sus clases eran viñescas como lo fueron sus escritos.

Si elegí la frase, entonces, es porque condensa la variante performática del ensayo y porque, por eso mismo, quedó a cubierto de

la repetición. Quinto rasgo: el ensayo en Viñas como reescritura de una misma historia literaria, el ensayo como “constante con variaciones” igual a las que encuentra en esa historia. Sin embargo, pese a su carácter oral, performático, único, la frase no perdió su efecto y demuestra, para mí y como anuncié al comienzo, el gran impacto de muchas de sus postulaciones. Yo misma me dediqué años después a Gutiérrez y sus novelas populares con gauchos, como las llamé, y me enfrenté de lleno con esa afirmación. Porque Moreira... no era un samurái de las pampas, ni siquiera como metáfora. ¿No evocaba acaso más a un samurái el protagonista de *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, en esa escena final de la novela, cuando da fin a su vida de estanciero haciéndose una suerte de harakiri al destriparse con un cuchillo? Por supuesto, a Viñas le importaba enfatizar el coraje y honor del gaucho bandido en ciertas circunstancias políticas y sociales, frente al Estado, la justicia y la ley, antes que proponer un trabajo comparatista o diseñar un atlas temporal. Más bien, esto incita a pensar por qué una afirmación inexacta produce un efecto de verdad mayor que una observación que responde a la lógica literaria o histórico cultural. Corolario del quinto rasgo: la crítica como búsqueda de “constantes con variaciones” regidas por una perspectiva ideológica que construye su propio verosímil. Pero hay algo más en relación con esto, que me interesa traer acá. En esa puesta en contigüidad entre el gaucho bandido y el samurái, la frase enfatiza el punto máximo del heroísmo: la lucha a muerte en busca de la justicia por mano propia, el duelo cuerpo a cuerpo con los otros gauchos bandidos y en particular contra la partida, contra cualquiera que detente el poder, al extremo de entregar la propia vida antes que someterse. ¿Acaso la épica del gaucho que se enfrenta con todo y contra todos, con el tamiz romántico del folletín popular, no se proyecta, en ese juego cuerpo a cuerpo, en la performance del propio crítico? ¿Acaso, así, no hace de esa clase en tanto performance del ensayo, como la describí, una *performance* épica *del ensayo*? El

cuerpo a cuerpo, en Viñas, siempre es entre hombres (y este podría ser otro rasgo).

Hace unos años propuse pensar, en *Literatura argentina y (realidad) política*, la crítica literaria como revancha de la historia. Sexto rasgo. A lo largo de las reescrituras de su libro de 1964 hasta su última versión de 2005, sostenía allí, el denunciado ha logrado por completo su objetivo al agregar redobladamente el Yo. Primero, al usar una primera persona fuerte con la que Viñas ajusta retroactivamente cuentas con sus compañeros de la revista *Contorno* mientras vuelve después de casi cuarenta años a la figura de Ezequiel Martínez Estrada; enseguida y complementariamente, al narrar un episodio autobiográfico con Rodolfo Walsh que es la figura que cierra ahora el libro. Finalmente, el denunciado terminó inscripto “a la vez en el cuerpo del escritor y en la letra del crítico por la vía de la aproximación identificatoria” (“Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas [sobre *Literatura argentina y realidad política* de David Viñas]”, en *Prismas*, op. cit., pp. 163-167). Si el comienzo del libro se reinscribe con la metáfora de la violación como comienzo de la literatura nacional (en las representaciones de los románticos con sus inversiones ideológicas), que de allí en más será una constante con variaciones (hasta “Casa tomada” de Cortázar), el final definitivo será la reunión de los heterodoxos, creada retroactivamente por Viñas. Prefiero pensar ahora, a la luz de ese nuevo final y en el marco de las clases, más que en la revancha escrita, en la épica performática, y a partir de allí plantear esa apuesta del crítico por una heroicidad que solo puede ser retrospectiva porque, en el aula, los adversarios (los otros gauchos malos o la partida), son los estudiantes. Y el desafío cuerpo a cuerpo, una hipótesis. En ese desplazamiento melancólico, se constituye la performance épica del ensayo. Allí no hay reescritura ni tampoco escritura de lo dicho. Basta atender, antes que a la frase sobre Moreira, a las clases de 1986, durante el primer cuatrimestre de Viñas al frente de la misma materia, dedicadas exclusivamente a

Lucio V. Mansilla y *Una excursión a los indios ranqueles*. De esas clases quedaron muchos papeles dispersos cuyo anuncio de publicación en volumen no llegó a concretar y que integran, junto con un caudal de documentos, las casi cuarenta cajas conservadas en el Archivo de la Biblioteca Nacional y rotuladas *Mansilla entre Rozas y París* (sobre este tema y su relación con la producción ensayística previa, recomendando el artículo de Juan Pablo Canala: "Mansilla y Viñas: desvelos de archivo", en *La Biblioteca*, nro. 12, primavera 2012, pp. 82-91). En esa performance épica del ensayo, entonces, en la que no hay escritura ni reescritura sino, en cambio, aplauso celebratorio inmediato, cada ocasión puede resultar única e irrepetible, pero siempre contiene un núcleo de melancolía. Porque la comunidad de heterodoxos conlleva, en su revés, la misma "comunidad de los santos" que solía sentenciar Viñas. Porque el cuerpo a cuerpo no puede impedir ver los vacíos y las sombras entre las materialidades, así como las opacidades de la revelación (en el siglo XIX y a la par de Moreira. ¿qué hacer con la dimensión popular de la voz y la lengua del gaucho Martín Fierro cuando es más que *Martín Fierro*?). Y porque en su actuación sucesiva, una y otra vez, la reiteración del tono y el gesto puede volverse, a futuro, mueca, rictus. Salvo que siempre lo leamos como si lo viéramos en acción por primera vez. Salvo que hagamos con el archivo Viñas, hecho de sus lecturas, sus escritos y sus performances, lo que pude hacer yo con esa frase que tuve la suerte de escuchar, dicha en una clase pública hace treinta años y jamás escrita. Salvo que lo leamos, como él mismo predicó, a contrapelo.

No quiero ser una aguafiestas, para usar la ilustrativa expresión de Sara Ahmed al referirse a la necesidad propia de una política feminista de animarse a arruinar una fiesta y provocar un estado de infelicidad para así revitalizar la crítica de la felicidad (*La promesa de la felicidad*, 2019). Pero tampoco quiero quedarme boquiabierto y sostener la expresión admirativa. Ni Viñas ni su intervención decisiva e imprescindible en la escena cultural argentina lo necesitan. Me

pregunto: ¿siempre es necesario aplaudir a lxs maestrxs? ¿Siempre es necesario festejarles la misma función o ponerse en su lugar para recibir los aplausos? Por eso, a riesgo de resultar una aguafiestas, propongo desmontar la identificación de los varones y la idealización de las mujeres ante la performance épica del ensayo. Propongo seguir leyendo los ensayos de Viñas estimuladxs por su confianza en la crítica, por su potencialidad política, pero, despojándolos de *lo viñesco*, desarmar las posiciones y supuestos de género en la metáfora de la violación, así como el lugar común de la heterodoxia. Propongo que lo interpelemos en sus lagunas y en sus triunfalismos, en sus construcciones de género, que evitemos toda repetición para revitalizar en la contemporaneidad esa politicidad que nos enseñó: hacerlo ya no como performance épica del ensayo, sino como activismo de intervención para la crítica literaria y cultural. Ese impulso llegó con todo. Trae miradas, voces y gestos nuevos, construye nuevas posiciones, ayuda a desarmar y diversificar el canon literario, a asumir perspectivas diferentes para leer, a escribir nuevas historias de la literatura. A cambiar la escena. Creo que una relectura desafiante de David Viñas y sus efectos persistentes forma parte necesaria de esos cambios. Mientras, puedo oírlo como si fuera hoy.

VÍCTIM AS Y VICTIMARIOS: LA INDIANIDAD EN DAVID VIÑAS

Guillermo David

Para mí Viñas, en principio, fue libros. Yo vivía en Bahía Blanca y llegaron misteriosamente unos libros de México. Llegó *Anarquistas*, un libro sobre Flores Magón, llegó *Cuerpo a cuerpo* y llegó *Indios, ejército y frontera*, que acababan de ser editados. Esto fue a fines del 82. Todavía estaban los coletazos de la cuestión Malvinas. Ese mismo año, durante la guerra, había ido Jorge Abelardo Ramos a Bahía Blanca a dar una conferencia. Yo era un joven de 17 años preocupado por la cuestión indígena. Recuerdo haber discutido fervorosamente con él, que era la izquierda populista posible, sobre la cuestión indígena. Ramos se sentaba a la mesa con Licastro y con algunos marinos que habían estado fuertemente involucrados con el masserismo. (Cuento esto para llegar a la escena en la cual leí por primera vez a Viñas). Recuerdo la discusión: una cena con el colorado Ramos donde él lógicamente expuso su visión de la historia e hizo una defensa cerrada de Roca y del roquismo, que todos leímos en sus libros. Finalmente hacía falta matar. Esta era su posición: había que matar para fundar sobre esa base de genocidio el Estado moderno. Los indios eran desechos de la civilización, eran resabios que la modernidad se iba a llevar puestos. Así era concebida la indianidad por la izquierda realmente existente, con todos los problemas que esto supone al momento de la inscripción de ese libro de David Viñas en la literatura argentina, del desembarco de esos libros editados en

México y luego en Argentina, que cuestionaban radicalmente esta posición, puesta en discusión por muy pocos. Había muy poco indigenismo en la izquierda. Lo que había, como mapa de lecturas más allá del discurso de la antropología o el discurso de la lingüística, eran algunos momentos. Por ejemplo el *Calfucurá*, recientemente editado por la Biblioteca Nacional, de Álvaro Yunque, del año 56, que matiza sutilmente la cuestión indígena. No dice “había que matar para fundar la modernidad”, sino que dice que existían en Argentina grupos humanos con tales y cuales características. Tiene un gran capítulo sobre la figura de Juan Calfucurá, que construye el primer Estado confederado en Argentina, imponiéndole tributo a Rosas, aliándose con Urquiza, lo que más o menos conocemos.

Indios, ejército y frontera — compré el único ejemplar disponible y recuerdo que lo leyeron todos mis amigos— realmente fue un rayo en el cielo sereno —aunque el cielo no era para nada sereno en el año 82—. Fue una conmoción en nuestra conciencia, que esta semana que lo releí he vuelto a sentir. Es un libro absolutamente impactante, en principio por aquello que a todos nos conmocionaba siempre en Viñas cada vez que lo leíamos, cuando esperábamos sus artículos en *Tiempo Argentino*, en el diario *Sury*, luego, en *Página/12*. Los artículos de David, por su impronta estilística, para nosotros, sus nuevos lectores, nuevas generaciones que accedíamos a su obra, que buscábamos en las librerías de saldos sus textos, eran un quebradero de cabeza, pero eran, sobre todo, la vocación de encontrar un estilo nuevo para decir su ser en el mundo, para pensar todo lo que se viene hablando aquí —la serie literaria, la serie histórica, la serie política— y también los modos de intervenir en el espacio público con una lengua que no existía. David inventó una lengua que no existía. Hoy en día, como esto ya forma parte de nuestro canon, nuestros hábitos, perdemos la memoria de ese primer impacto. Probablemente fue una irrupción acorde al ímpetu con el cual él encaraba su modo de ser en el mundo.

Entonces, primero David fue para mí ese libro en particular. Y *Cuerpo a cuerpo*. Y anoticiarnos del drama personal.

Indios, ejército y frontera es un libro escrito en Berlín que continúa de algún modo un libro muy poco trabajado, muy poco conocido de él que es *De los montoneros a los anarquistas*. Tenía la palabra “montoneros” en la tapa y fue publicado en el 74 por Carlos Pérez Editor —editor que está desaparecido—, en el que hace un balance de algún modo en contrapunto secreto con *Los caudillos* de Félix Luna. Un libro muy histórico de David. En ese libro no toca temas literarios casi para nada; dice en el prólogo que pensaba ser una especie de serie para editar en los kioscos. Finalmente no salió como tal y se reunió en un volumen. Salió el tomo 1. No existió un segundo tomo, pero de algún modo *Indios, ejército y frontera*, escrito apenas un quinquenio después en el exilio —ya sucedida su tragedia personal, sucedida la dictadura y sucedidos los fastos con los cuales la propia dictadura celebró y se apañó y se validó y garantizó su propio discurso en torno del centenario de la conquista del desierto— es exactamente la réplica. Y es mucho más que eso. No solo vino a encontrar el doblez de trama (siempre caemos en el lugar común de repetir los lugares comunes, tópicos de David) del discurso de la tradición de los *gentlemen* escritores, del roquismo, de Cané, Groussac, etc., sino que además busca un sujeto que no encuentra. Esto, como diría David, “abre polémica”. El libro postula la necesidad de ir al encuentro de la indianidad pero se detiene en los dos momentos donde está a punto de encontrarla: el momento de hablar precisamente de Mansilla, su *alter ego*, y el de hablar de sí mismo. Ayer Horacio decía que era una especie de Proust de la calle Corrientes. Efectivamente, todos los personajes de David, como todos los personajes de Proust, son un poco David Viñas también. Cuando él habla, los rasgos que rescata, incluso de sus más acerbos contradictores, terminan siendo una figura de la conciliación. Roca en ese momento. Mansilla termina siendo un señorito, un petitero pero también un gran señor. A David le preocupan sobre todo los

estilos del señorío. Ese es un libro que busca la trama secreta por la cual el liberalismo argentino devino autoritarismo, paradójicamente, dice él en una frase que tengo por aquí anotada. Esto es como una especie de lugar común para cualquiera de nosotros. Sin embargo, dicho en ese momento, la crisis de la ciudad señorial o de la ciudad liberal no había derivado aún en ese autoritarismo. Entonces, el libro se propone ver cómo se construye la invisibilización y la negación de la indianidad a través del discurso específico de la tradición liberal argentina hasta hacer del territorio habitado por los grupos indígenas un desierto, es decir, hasta transformar no en un significativo vacío sino en un vacío insignificante a los propios indios.

Ahora, David tiene problemas, todos sabemos, con los populismos, con el peronismo, pese a que su pensamiento es absolutamente mitológico, es un pensamiento que opera por citas descalabradas, sacadas de contexto deliberadamente, al igual que el mito. Él dice que la tarea de la crítica es hacerles decir a los textos lo que no dicen, lo que callan, lo que ocultan. Él piensa mitológicamente, por eso dice *collage*, y creo que el pensamiento de David, de algún modo, es como lo que Lévi-Strauss detalla en *El pensamiento salvaje*, opera por *bricolage*, con lo que encuentra en su andadura, en sus investigaciones. Pese a ser un investigador formidable, peinador de archivos, después hace lo que quiere. Es ante todo la voz de David la que estamos encontrando, incluso cuando cita a través de *interpósita persona*, cuando encuentra cuerpos, cuando encuentra palabras constituidas en la lucha entre cuerpos. Recuerdo una de sus hipótesis. Abre con una frase retórica: “¿No hubo vencidos acaso en esta apología de la conquista del desierto?, ¿por qué tienen que integrarse?, ¿qué significa integrarse?, ¿por qué no se habla de indios en la Argentina?”. No se habla de su sexo —dice— y, finalmente, hace la pregunta del millón, que en ese momento cayó con un poder tremendo en la consideración de los estudios históricos: ¿los indígenas fueron los desaparecidos de 1880? Con eso actualizaba el tema. Eso que se presentaba como una especie de

capítulo más en la larga saga de la construcción de sus series literarias de investigación sobre literatura argentina aparecía con un dramatismo sobrecogedor.

El libro avanza y encuentra algunas figuras; encuentra a Rosas en un momento. ¿Qué va a hacer con Rosas? Encuentra a Calfucurá y encuentra a Moreira, al cual parodia, dice que es un gaucho positivista porque usa poncho de goma. Lo lleva hacia el lugar de la parodia, con lo cual desteje la trama que lo construía con un sentido específico.

Antes, un pequeño paréntesis: David fue esos libros y después fue una relación personal, como todos nosotros, más o menos, en los bares, las calles, en las jornadas. Lo escuchaba mucho más de lo que él nos escuchaba, naturalmente. David, ante todo, para todos nosotros, es una voz. Borges decía de Macedonio: es una voz. Para nosotros es una voz, lo leemos con voz. Yo leo los libros de David con su voz. Creo que a la mayoría de nosotros nos pasa lo mismo. Es su gestualidad, su teatralidad, el animismo con el cual reconstituía la trama de sus personajes. Él, de algún modo, era sus personajes. Los dramatizaba, los actuaba. Pero bueno, se encontraba con personajes que escapaban a su posibilidad de comprensión. Josefina Ludmer ha escrito un gran libro donde habla de la construcción de la nación —discúlpame, Josefina, que te resuma tan rápidamente— como “la captura de la voz del otro”. El gaucho es una invención, finalmente, de los estancieros, no para entretener a los caballos, como pensaba Macedonio Fernández, en una especie de brote cínico, sino para constituir eso que usábamos en la Argentina: la patria, el género gauchesco, etc.

David no da nunca ese salto más allá de la heterodoxia. Cuando él estudia, por ejemplo, el caso del *Martín Fierro*, dice “hay dos infiernos en *Martín Fierro*. Uno es la vida de frontera, el otro es la vida con los indios. Un infierno blanco, un infierno indio. El malón es la práctica usual en la guerra de las vacas, por lo tanto el malón no es el problema”. El mundo del trabajo es lo que estudia particularmente David en este texto que es lo que diferencia las opciones de Fierro. Pero

finalmente Fierro decide volverse, reintegrarse. *La vuelta* es el punto de la claudicación, indica (esto ya había sido señalado por Martínez Estrada, ya estaba de algún modo en el ánimo de la crítica literaria sobre Fierro). Pero también dice algo muy importante, dice que él era un blanco, no podía transformarse nunca en un indio, perderse en la indianidad. Ese límite que marca, yo creo que es su propio límite. David no encuentra finalmente esa voz, no logra capturar esa voz de la indianidad que está en los archivos. Están los textos, incluso están algunas de las voces antologadas. Hay un cacique que habla —creo que en una crónica de Álvaro Barros—: “esta es nuestra tierra, fuimos despojados, somos expropiados”. David toma esa voz para decir: la modernidad es la captura y la expropiación. No solo el exterminio, también es la expropiación de tierras y la apropiación de cuerpos. Detalla los campos de concentración de Martín García, detalla la distribución de chinitas entre las clases dominantes, como está contado en la novela *Quilito*. Nuestro amigo Ernesto Romano me contó que al propio Sarmiento le dieron una nenita en esa distribución. Y Sarmiento escribe un par de textos sobre el ingreso a la lengua de esa nenita. Al propio Alejandro Korn le dieron una nena que se hace muy famosa, la india Damiana, que fue medicalizada, muerta, taxonomizada, decapitada, llevado su cráneo a Berlín y finalmente repatriada hace muy poco.

En estas operaciones sobre los cuerpos que David detalla, él encuentra sus propios límites. Su límite es Rosas, su límite es Calfucurá, su límite es Juan Moreira. O sea, los grandes caudillos populistas que producen una captura de la voz del otro —para citarte nuevamente, Josefina—, construyendo un modo de articulación política. Y señala en un momento en el texto: “no voy a hablar en su nombre, debería dar voz a los vencidos pero no voy a hablar en su nombre porque eso sería demagogia”. Para David, el límite es la demagogia. Dice: “solo puedo hablar del revés de trama, mostrar estas opacidades, estas zonas oscuras de las clases dominantes que son

continuidades”. Entre esas continuidades, por ejemplo, señala la operación que hizo el roquismo sobre la construcción genealógica de un falso hispanismo. Roca era absolutamente laico y en su falso hispanismo se amparaba en la figura de algunos autores, particularmente en Saldías, y también en la figura de Pizarro y los conquistadores españoles que habían cometido un genocidio con el argumento de la teoría de los dos demonios. En *Indios, ejército y frontera* está formulada y criticada la teoría de los dos demonios, con años de antelación a la formulación de Sabato en el *Nunca más*; allí dice que finalmente la conquista sería para reparar los daños producidos en un momento previo a la llegada de Colón, en el caso de los españoles, o a las guerras intestinas entre los grupos étnicos, en el caso de la Patagonia o del Chaco, y a su vez sobrepuesta a la cuestión específica coyuntural —en Viñas siempre están la estructura y la coyuntura—.

Ayer, cuando veía el alzamiento o “autoacuartelamiento” de tropas pensé: estas continuidades que David señala están activamente en nuestra realidad más crasa. Está la cuestión de Chile, está la cuestión de la guerra con Chile también descrita. Yo creo que está discutiendo con esa posición, la posición oficial del Estado argentino en 1978 cuando estuvimos al borde de una guerra con Chile por los mismos motivos y argumentos de 1879, contemporáneamente al desarrollo del *malón blanco* (otro término que acuña David; luego va a decir *malón rojo*, el malón expurgado por las clases dominantes al momento de la emergencia de la clase obrera, de anarquistas, de inmigrantes, etc.). El malón blanco que se produce contemporáneamente y también posteriormente en la llamada “guerra a muerte” en Chile y en la constitución del Estado nacional chileno, también sobre la base del genocidio, termina en un acuerdo entre Errázuriz y Roca, creo que en 1901-1902, en Punta Arenas, donde dicen, bueno, finalmente no va a haber guerra. Y deciden ahí, con arbitraje inglés. Es algo en la historia repetido, bajo forma de tragedia, porque el 78 fue una tragedia. Entonces me parece que *Indios, ejército y fronteras* opera con una

contemporaneidad muy específica en la coyuntura en la cual discute. Señala: encuentro solamente dos figuras con las cuales me puedo identificar. Con Alberto Giraldo, anarquista que denuncia la captura de indios, el reparto en los ingenios azucareros de Tucumán. Porque Roca era tucumano, tenía relación con Juárez Celman que estaba en Córdoba, y a su vez tenían relación con los ingenios y mandaban contingentes de indígenas capturados en Neuquén. Giraldo denuncia esto pero se queda en la denuncia. David nunca ve en este libro al sujeto indígena como sujeto político activo. Uno puede decir, bueno, no podemos pedirle lo que las condiciones de la época no favorecían. Sin embargo, un contemporáneo estricto de él, que es Rodolfo Kusch, sí lo hace. En Kusch la apuesta es más radical. No solo personal, porque se va a vivir a Maimará, sino que lo es en términos de textos, porque constituye su voz a partir de la captura de la voz del otro indígena del norte argentino.

Este libro es formidable porque opera en todas estas dimensiones y muchas otras más que no vamos a detallar. Tiene todo, y todos lo hemos plagiado. Yo escribí un libro años después sobre la cuestión indígena y me di cuenta de que hay muchas cosas que decía y creía que eran invento mío y eran de David. Gozosamente hemos plagiado. Pero, bueno, recalco que David encuentra esa limitación que creo que es una tarea pendiente. La literatura, la ficción, ha asumido la voz indígena —pienso en las novelas de Saer, la propia *Ema, la cautiva*, de Aira, y tantas otras—. Hay una emergencia de una neoetnicidad, la indianidad ha cobrado visos de pugnar en la historia política contemporánea. El problema indígena ya no es un problema. La sola idea de enunciarlo como problema es señalarlo bajo el orden del discurso del conflicto. La cuestión indígena está instalada entre nosotros. Hay una reemergencia con mayor visibilidad, particularmente a partir del año 94, con el zapatismo y lo que eso desencadenó en todo el mundo. Y creo que el libro de David sigue teniendo la vigencia de señalar los puntos ciegos en los que aún muchos de nosotros

no podemos ver la cuestión indígena —esto incluye a nuestros gobernantes— por la acumulación de cosmovisiones que efectivamente se estudian en ese libro.

EL MONÓLOGO COMO CONCIENCIA LITERARIA

Horacio González

No me resulta fácil hablar de David, pero es porque lo estudié poco y me inquietó mucho. Esa es la verdad. Había una forma de expresión en David que no me resulta fácil definir y que se expresa, más que nada, en el uso de las comillas. En novelas como *Tartabul* o *Prontuario*, lo definiría, si es posible definir ese uso de las comillas que me parece un poco alocado, sin propósito fácilmente distinguible, como una especie de fastidio en la conversación, al sentirse hablar.

No sé si el David que leí, real, antes de conocerlo —conocerlo cambia un poco la lectura de alguien—, lo hubiera definido así. Uno podría decir: es medio zonzo pensar que alguien se fastidia en hablar. David era un gran retórico y hablaba mucho. Y sus fórmulas tenían cierta consagración. Y él, precisamente, no evitaba hablar con sus fórmulas. Era posible escucharlo decir muchas veces las fórmulas que podríamos decir que había inventado él, si es que alguien inventa algo. Se puede decir que lo inventa más que lo traduce o que lo impone por primera vez en un mundo cultural, si proviene de su propia autonomía intelectual más que de lo que hoy podríamos llamar la recepción de un tema o el modo en que lo coloca como innovador cultural, trayéndolo de otra realidad intelectual. David fue un innovador y sus innovaciones estaban fijadas de modo reiterado en su lenguaje. Entonces eso plantea un problema, el del monologuista, por ejemplo, si uno se

siente un monologuista más que un dialoguista. El monologuista hace ciertos esfuerzos por no repetirse demasiado, es decir, se siente invencional, capaz de sorprender a un auditorio con el uso de fórmulas genuinas, no repetidas o no sacadas de un arcón que se ha frecuentado, por más que sea el ámbito donde yacen sus propias quimeras lingüísticas. David decía mucho, por ejemplo, sus series: las escribió mucho, las dijo mucho. En general, es cierto, como dice Guillermo, se podría hacer un paralelismo con Lévi-Strauss, sin la menor duda. Pero no sé si él lo había leído tanto. No quiero decir aquí que hayan sido dos almas que, simultáneamente, en lugares diferentes descubrieron cosas. Por ejemplo, todo el manejo del esquema diacrónico y sincrónico está en David como está en Lévi-Strauss. Lévi-Strauss lo aplica a las culturas neolíticas y David a la vida en el neolítico de la calle Corrientes. No hay mucha diferencia. Además dice esas palabras: diacrónico, sincrónico.

Ayer dije que era un linyera, pero porque eso me pareció en sus últimas apariciones. Estoy arrepentido, porque salió en un diario que dije que era un linyera. Tengo que repararlo de alguna manera porque no sé si es incómodo hacia él; incómodo hacia mí es porque no era un linyera en sentido estricto. En las últimas veces que vino acá, a visitarnos, había algo *linyeril*. (No sé de dónde viene la palabra. Debe ser algún galicismo transformado). Una vida muy despojada y golpeada. Y había un descuido personal como cuando las familias se dicen “qué descuidado estás, no salgas a la calle con esa campera”. A mí me lo dicen casi todos los días. Y él salía a la calle de una manera atroz. Esa es la verdad. ¿Qué tiene que ver esto con un repertorio de lenguas que yacían en David, que estaban en el interior de lo que él hacía hablando y que eran fórmulas repetitivas? Bueno, yo voy a decir que hablar no significa algo muy diferente a eso. Significa el cuidado de usar las fórmulas repetitivas, imposibles de esquivar en cualquier conversación, en cualquier pensamiento, en cualquier escritura. O sea, reiterarlas. La reiteración en Viñas es muy interesante.

Es el revés de la trama. Traje dos libros con ejemplos. No sé si los voy a abrir porque hay algunos impresionantes. Por ejemplo, la barba de Guido Spano ¿adónde conduce?, ¿adónde reenvía? Ese es un tema de David, el del reenvío, que es un tema de Lévi-Strauss también. Esas cosas se reenvían a la manera de una compensación de mundos lingüísticos. Se oponen simétricamente. Lo que debería estar acá, complementando lo que está acá, está allá pero negándolo. Lo que tiene una aldea india acá es lo que le faltó a la aldea india que estaba más allá. Entonces conduce a Walt Whitman la barba de Guido Spano. Lo llama “enorme helecho blanco”. Era un escritor. Aunque importa menos el contenido literario que le da a la barba, enorme helecho blanco, que el hecho de que sea la de Walt Whitman. ¿Tiene algo que ver Guido Spano con Walt Whitman? Y de alguna manera tiene algo que ver. Uno era un poeta mayor que el otro, pero, de todas maneras, David los hace funcionar bien a los dos. Uno como el poeta de la democracia y la industria en Estados Unidos, con una especie de sacralidad de lo cotidiano, y el otro haciendo un buen papel como opositor a la guerra del Paraguay. Pero después hay otra barba a la que conduce: la de Macedonio Fernández. Que tampoco se diría dónde se puede encajar este tríptico. Son construcciones para el retórico David que no hacía más que decir, con su retórica, que importaba el cuerpo, la materia, la lucha de clases. Yo me reía de eso porque en realidad creo que es así como se debe hablar, o sea, diciendo con artificios propios de la lengua cosas que finalmente en ese artificio niegan el contenido de lo que se quiere afirmar. Por eso *Literatura y política* es un libro sobre estilos diciendo que es un libro sobre las clases, los modos de dominación. Pero los modos de dominación son fórmulas de estilos, siempre. Así que eso llamaba la atención de ese libro. Si lo ponemos en contexto, perteneció a la que podríamos llamar una especie de revolución estructuralista. Pero con el agregado, yo diría, de que no dijo nunca que abandonaba un aire sartreano. Por ejemplo, Masotta es el verdadero traidor que se complacía en ser el personaje de uno

de sus libros. Y escribió su traición muchas veces, diciendo “primero era tal cosa”. ¿Cómo alguien va a escribir eso? A mí me parece insólito. Ya se sabe que cambiamos siempre, que no somos los mismos, que somos terribles con nuestro pasado. Pero escribirlo, así como lo escribió Masotta: “yo primero era sartreano, después me hice de Merleau-Ponty”. Como si uno viajara en subte. Llega a la próxima estación y se hace la estación Scalabrini Ortiz, después se hace Agüero y después Plaza Italia. Y después me hice de Lacan. Antes pasé por Lévi-Strauss. Entonces en la vida hay algo parecido. Es evidente. Pero ¿qué chiste significa decir eso? Que era un hombre de la época, que los había leído, seguramente incompletos.

El tema de leer incompleto un libro es muy interesante. A mí me parece de los más interesantes porque es el debate real entre Masotta y Correas. Es una acusación muy fuerte a Masotta, que citaba los libros habiendo leído diez páginas. Eso lo comprueba Correas cuando hace una escena de Balzac. Dice que le prestó un libro. Como Balzac: les da a los editores los libros y les pone marquitas para ver si los habían leído. Y cuando el editor lo devuelve descubre que las marquitas estaban todas en el mismo lugar. O sea, es una maldad no leer los libros. Es un fingimiento también. Y Correas descubre que Masotta cita todo *Saint Genet* pero está subrayado solamente en las cinco primeras páginas. Y ahí se podría decir que leyó el resto sin subrayarlo. Pero seguro que era un lector que subrayaba, al revés de David, que subrayaba sin leer. Creo que el acto de leer de David era subrayar y subrayar. ¿Qué iba a leer? Si ya había escrito las cosas que citaba él mismo. Entonces, vuelvo al tema de si es fastidioso hablar. Es fastidioso hablar. Es absolutamente fastidioso hablar. Pero como hablamos siempre, es la paradoja central de otras vidas. Y algo tenemos que decir. David descubrió que había hecho invenciones que seguían ciertas fórmulas, ciertos aires que tenía la cultura francesa. Muchos aires de la cultura francesa. Y pasó de un Lévi-Strauss secreto a un Sartre, pero nunca le gustó ser Sartre en Argentina. Es una pavada

muy grande. Había un Sartre que estaba en un lugar muy característico. No tenía que repetirse. ¿Cómo se iba a hacer una cosa parecida a lo que existía en Francia?

Entonces ser sartreano para David era un suplicio. No lo era para Masotta y ahí fue, y después va a ser otra cosa y otra cosa y otra cosa. Y si hubiera seguido habría terminado en Rancière. Habría abandonado Lacan también. Ese es el drama de Masotta. Se murió con Lacan pero si no se hubiera muerto ahí habría seguido. Para mí es el principal tema sobre el cual hay que pensar hoy. David se encontró con Sartre cuando dirigió su revista. Un gesto de una generosidad increíble para él decir “yo fui sartreano”. Nunca lo dijo, que yo sepa. Creo que leí todo lo de David y nunca lo dijo. Y pudo decirlo cuando dirigió un número de *Tiempos Modernos*. Después, en *Tartabul*, reniega y se burla de todo eso. Ya se había burlado en *Literatura y política* de Cortázar, que estaba en París, y él hizo más o menos lo mismo. “*Tiempos Modernos*, la rue d’Antoine, Voltaire y no sé cuántos siglos de cultura nos contemplan”, eran burlas para poder finalmente adquirir la comprensión de que estaba haciendo algo en la revista de Sartre y en relación con la Argentina y los desaparecidos.

Volviendo al tema de ese linyerismo que recolecta objetos de la más diversa índole pero con un cierto sentido, con reglas de relación ocultas entre esos objetos, David hizo eso y creo que muy bien. Lo hizo en sus conversaciones, remitiéndose a sí mismo, porque conversar es también como un tríptico medio cristiano entre conversar, leer y escribir. Son trípticos de acciones existenciales que los sacerdotes entendieron mucho mejor que nosotros. Por eso se explica que muchos, después de cuarenta años de ser laicos, dicen hay que prometer no hacerlo nunca, no llegar al estadio sacerdotal de la comprensión. Eso jamás David lo iba a hacer porque había pasado por la Iglesia, había sido monaguillo, así que sabía bien cómo andan esas cosas. Y su amigo León vigilaba, los dos se vigilaban y se veían mutuamente, como que podían en algún momento caer en lo peor, en la religiosidad.

Creo que más vigilaba León, indudablemente. Entonces, la otra serie, de las muchísimas que hay, está en *Tiempos Modernos*. Por ejemplo, la serie *Facundo* lo diluye en un tratado de frontera y lo hace descender del diario de Colón hasta Videla. Un exceso, creo que Alejandra decía eso, *esencialismo* lo llamaste. Desde el punto de vista de la crítica literaria sería un esencialismo, desde el punto de vista de lo que yo pienso que es conversar, es una especie de disparate necesario. Lo pienso así porque si alguien le hubiera tomado un examen correcto a David para dar clase en la universidad no hubiera pasado de ayudante de primera. Eso es seguro. Porque el pensamiento de David no existe en la universidad, no puede existir. Él decía que desde el diario de Colón, pasando por Carlos III —eso lo dice el libro—, después se llega hasta Videla. Pero antes pasa por varios. Y esa serie es la diacrónica. Después tendrá otra sincrónica. Y así va armando David, sin dejar de ver el detalle. El detalle era él construyendo todas esas fantasmagorías, y sin decir que era una gran teoría, porque en realidad el que dice que eso es el pensar mítico es el otro, no es él. Y a mí me parece que Borges hace lo mismo ahí para romper un poco la sensación que uno tiene siempre de que no es lo mismo David que Borges. La verdad que Borges le molestaba. Solía hablar contra Borges, aunque no tanto. Él hace un juego con Borges y Perón que es un típico juego de inversiones de significado y de complementación de los opuestos, un típico juego del tipo de pensamiento que decimos aquí. Es el artículo central de *Tiempos Modernos* en realidad. Parece un chiste que en una revista de Sartre saliera ese artículo, que después fue muchas veces traducido y que sigue teniendo cierta actualidad, a mi juicio. Pero Viñas y Borges hacen cosas muy parecidas. A Viñas le falta el concepto del otro, indudablemente. Pero cuando hace esas inscripciones que van desde una barba a otra barba... Y los parecidos también: Roberto Arlt. *Los siete locos* termina con el astrólogo diciendo “usted se parece a Lenin”. Y *Los lanzallamas* termina con “usted se parece mucho a Mussolini”. O al revés. Esos parecidos los usaba a diario. Yo escuché

muchas veces a David diciendo, y sin que se sepa qué significaba, “te parecés a Pío Baroja”. ¿Qué quiere decir eso? Otra vez la tentación de la serie, que es una serie humorística, y absorber algo del presente y de la conversación en un sostén que viene de lejos, que es un sostén que evidentemente es un intento de pensar lo irrisorio de la vida.

Eso yo lo veo como algo profundo, y a David como un gran retórico. Brindaba esa sapiencia sin descuidar citarse a sí mismo, de ahí las comillas que no sabés a qué se refieren, que perturban una novela. Casi diría que destruyen una novela, pero todos acá hablábamos con verdad antes, estamos contentos de la gran destrucción de la novela que hizo con *Tartabul*. En realidad destruyó la novela argentina. Entender *Tartabul* es entender a David, entenderse a uno mismo. Con ella destruyó su teoría. No la asoció a los cuerpos. Tanto cuerpo, tanto cuerpo, tanto sudor, los zeppelin disipadores, acusó a todo el mundo de no tener corporalidad, de no tener esa subjetividad situada, existencial. Y él la tenía, sin duda. Yo no niego ese tema. Para mí es un gran tema, pero lo decía un gran retórico. Es decir, toda la idea pulsional de David está en la lengua, como dijo acá Guillermo y seguramente muchos lo habrán dicho, no es ningún secreto. Cuando Borges dice faltan rectificaciones, investigaciones, o sea, son todos recursos del escritor que los escribe. Uno podría decir a Borges: y si falta más investigación, ¿por qué no va a investigar y en vez de escribir “El tema del traidor y del héroe” ahora, en este año, lo escribe dentro de diez años, cuando tenga toda la investigación terminada de lo que pasó? Pero arruinaríamos un cuento bastante interesante. Dice faltan rectificaciones, ajustes, algunas investigaciones. También habría que decirle: bueno, rectificá todo lo que quieras y después volvé con el mismo cuento ya rectificado. David hace lo mismo. Uno podría decir que él escribió la misma frase de otra manera, “faltan las rectificaciones”. Solo que él no escribió esa frase. A diferencia de Borges, pero haciendo lo mismo que Borges, trabajó sobre el vacío, sobre lo que realmente era una ausencia imposible de decir. Borges hizo el

juego de decirlo. Hay cosas imposibles decir y lo escribió y todos aceptamos que era un proceso serial parecido al de David. Por ejemplo, a Borges le interesaba el cine tanto como a David y son procesos seriales en ambos casos. Cuando Borges describe cómo se formó Palermo, en Evaristo Carriego, es muy parecido a lo que hace David, dice “había una vaquita acá, después un charquito, me voy a ahorrar detalles porque voy a usar el procedimiento del cine que es el montaje”. Todos saben lo que es eso. Para ahorrar tiempo. Y uno podría decir de Borges lo mismo. No ahorres tiempo, venime con algo más serio, de historia, como hace Tulio Halperin Donghi. Haciéndome el viñesco digo hay que poner a Halperin Donghi como trípode de la santísima trinidad porque Halperin Donghi sí quiere escribir todo, quiere escribir todo lo que ocurre. Y por eso el resultado es esa escritura que a mí me gusta mucho pero que veo que ya no engancha con los estudiantes. David enganchó con los estudiantes y Borges también sigue enganchando, porque hizo ese juego tan interesante de aceptar lo que aceptamos en toda una conversación: que nos toleren que nos repitamos, que seamos nosotros mismos en vez de decirnos “basta con lo tuyo, decime otra cosa”. A propósito de eso, tengo una anécdota con David, de ir al cine a ver *Los imperdonables* de Clint Eastwood, que es una muy buena película. David se pasó todo el tiempo en el cine diciendo: “¡Esto, viejo, ya me lo contaste! ¡Tírame otra!”. Y toda la gente que estaba en el cine, un cine de la calle Corrientes, le pedía silencio, y David seguía comentando la película como si fuera el mejor guionista. Me pareció una escena extraordinaria, yo no sabía dónde meterme. En realidad, cuando David hablaba uno no sabía dónde meterse. Si escuchar ese largo monólogo, si decirle faltan rectificaciones, ajustes y detalles. Entonces me parece que eso lo intentó escribir y esa escritura la veo de mucha actualidad. Invita a seguir leyendo. *Tartabul* debe ser leído, alguna vez tiene que ser leído. Es una novela que implica un desafío enorme. Una novela angustiada, dolorosísima, con personajes que —Pia los recordaba ayer— son extraídos de la literatura argentina,

sobre todo de Arlt. De Arlt él dijo que los siete locos eran siete magos y el astrólogo es el que les dice a los otros “¿sabe que usted se parece a...?”. O sea, en Arlt es una humillación que alguien le diga “se parece a Lenin”, “se parece a Mussolini”. En David era un intento de festejar la idea de que alguien que se le acercaba tenía un efecto mimético, es decir, recordaba algo de una serie que él no se iba a tomar el trabajo de mencionar con precisión pero ahí estaba. No me acuerdo a quién le dijo, también adelante mío, “¿sabés que te parecés a Pío Baroja?”. ¿Cómo puede ser que haya sacado Pío Baroja en un bar de la calle Corrientes?, ¿y qué tenía que ver eso? Tenía que ver con algo que le calcinaba el cerebro, que era buscar el modo de hacer una literatura de ficción, de ser él mismo, un gran retórico, no digo un filólogo, ser el retórico de la lengua argentina y al mismo tiempo un novelista. No es fácil. Si uno es un retórico no se convierte en novelista fácilmente. Y él hizo novelas con esa alquimia. Escribió sus ensayos con esa alquimia. A Cortázar lo acusó de trabajar en dos paños, el paño de París, que era el cuerpo etéreo, y el paño de Buenos Aires, que era no menos etéreo, que nunca aparecía el cuerpo. ¿Y él qué hizo cuando fue a París con Sartre? ¿Dónde se metía después? Ese es el tema con David, todas las cosas que escribió a favor y en contra de la literatura argentina, sobre todo del tema Borges más que Cortázar. Él estaba muy ligado a eso, todos sus procedimientos estaban muy ligados a eso. Haríamos bien en ver los recursos a los que apeló David sin decir soy esto, soy el otro. Por eso me fijé muy bien cuando dijo “y hay que aceptar que fuimos, somos sartreanos”. Era como una confesión que podría no haber hecho perfectamente, porque era alguien que se parecía a ese epígrafe que pone en *Literatura y realidad política*: yo me pongo mi propia ley y me la saco, me la quito. ¿Y por qué pone ese epígrafe?

Se parece mucho a eso. Y por supuesto después viene toda la crítica a la épica de Lugones, pero en realidad se parece a esa frase de Lugones que siempre me quedó grabada. Si uno fuera más cuidadoso no dice una frase así o la entrecomilla. David la hubiera

entrecomillado. En *Prontuario* hay una formidable charla de su personaje Cairo —o él— con un editor. Es un modo de hablar imposible. Es un monólogo disfrazado de diálogo. Él dice: “¿Le gusta tal cosa?”. Le dice el editor: “No es que me gusta, me calienta”. Ese agregado es un agregado terrible. ¿Por qué no se queda solo en “me gusta”? Es una burla con la persona con la que estás hablando. Siempre estás pegando el latigazo final y siempre estás en duelo cuando hablás. Todo ese diálogo es formidable. El pobre editor tampoco deja de tener sus mañas. Debe ser algún personaje que conoció David. “Voy a hacer un diccionario de la A a la Z, el diccionario de Buenos Aires, sin que falte la Ñ”. “¿Por qué —agrega el editor, con sus mañas— sin que falte la Ñ?”.

Es decir, todo diálogo es medir la potencialidad existencial de una persona, ni siquiera una crítica. Es medir una especie de desgracia personal. Yo lo veo así a David. Con el tiempo quizás mejore mi visión.

**INTELECTUALES Y
REALIDAD POLÍTICA**

Coordinador: Américo Cristófalo

Panelistas: Darío Capelli, María Pia López y Eduardo Grüner

Américo Cristófalo: Buenas tardes. No sabemos muy bien qué vamos a hacer. En principio, seguramente todos los compañeros de la mesa y ustedes celebrarán —o celebraremos— el hecho de estar precisamente en un bar hablando de David. Me toca coordinar la mesa y voy a presentarles muy brevemente a quienes me acompañan: María Pia López, socióloga, ensayista y directora del Museo del libro y de la lengua; Darío Capelli, sociólogo, ensayista y docente de teoría política; Eduardo Grüner, profesor de Antropología del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras y de Teoría Política en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA; Omar Acha —se va a sumar en un momento, todavía no ha llegado—, docente del Departamento de Filosofía de la UBA.¹

Darío Capelli: Buenas tardes. Muchas gracias a este espacio de la Biblioteca Nacional por invitarnos, por invitarme a charlar sobre el tema que nos convoca que es *Intelectuales y realidad política*.

Releyendo cosas de Viñas para este encuentro, lo primero que quisiera decir es que leer a Viñas es como escucharlo. Lo digo no porque en lo personal lo haya escuchado muchas veces, sino porque

1. Por inconvenientes ajenos a las jornadas, Omar Acha no llegó a realizar su intervención.

tratándose del tema de esta mesa, precisamente, los intelectuales y la realidad política, estuve repasando más que nada sus intervenciones públicas. Hoy está a un alcance relativo la reproducción de sus apariciones televisivas, las hemos visto. También volvimos a leer entrevistas y, desde ya, por más que se trate de escrituras, y por lo tanto de un registro bastante más mediado que el del ademán en cuerpo presente, hemos vuelto, salteadamente por cierto, sobre *Literatura argentina y realidad política*.

Seguramente esto ya está dicho, pero en todo caso lo repetimos: no hay una gran diferencia de registros y estilos entre su escritura ensayística y la oralidad. Al menos tal como Viñas las desplegaba en encuentros más o menos menudos en cantidad de circundantes o en las entrevistas y presentaciones desgrabadas. Por eso decimos que leer a Viñas es como escucharlo hablar. Al comparar los ensayos con sus intervenciones si se quiere más orales, vemos que hay giros que se dan en unos y en otras, tanto en las intervenciones como en los ensayos, y —dicho esto sin malicia— muletillas, que también se van repitiendo. Pero muletillas no como fórmulas cristalizadas de la lengua, a disposición de quien nada pretende decir, sino que más bien se apura para bloquear la posibilidad de una polémica. Muchas veces utilizamos la muletilla justamente para eso, para dar por terminada una discusión. Las muletillas de Viñas, por el contrario, le pertenecen enteramente. Nadie puede decir “ineludible”, “considerable”, mucho menos “mancha temática” o “por el revés de la trama” sin aclarar por lo menos que lo está plagiando. Son muletillas que le pertenecen, y el uso obsesivo de algunas de ellas no pretendía cristalizar un sentido ni aclarar de modo definitivo sino, como el propio Viñas decía también a la manera de latiguiño, abrir polémica sobre las zonas oscuras del habla y también de la escritura. De la suya propia, convertida en objeto de una indagación en acto, y también de todas las tradiciones literarias, por supuesto argentinas y también latinoamericanas.

Leer a Viñas es como escucharlo hablar. Y, como dijo Horacio González al presentarlo —en ocasión de un brindis en homenaje a Viñas organizado por la Dirección General del Libro en el año 2002, a propósito de su cumpleaños 75—, “siempre está luchando Viñas cuando habla”. Completamos entonces: si leer a Viñas es como escucharlo hablar y si siempre que Viñas habla está luchando, leerlo, pues, es reconocerse comprometido como lector en una escena, sino de pugilato, al menos de una intranquilidad sin reposo a la vista. Desde ya, esa lucha es la que libran en cada escritura analizada, y performativamente en la propia, el espíritu y la materia, o para decirlo de otro modo, el pensamiento y la realidad. Si la historia social y política de una etapa es jadeante y entrecortada —tomo un poco las palabras que dijo Pia en la presentación de las Jornadas allá por el día miércoles— por la presencia misma del cuerpo, jadea y se entrecorta, pues porta sobre su materialidad la violencia de un pensamiento que pretende siempre purificarla hasta la negación. La escritura que corresponda al período visitado acompañará al movimiento histórico de manera concomitante y será también una escritura jadeante y entrecortada. Y finalmente, la misma crítica no debería intentar una detención de sus sentidos que estallan en el texto al pretender iluminarlos, sino que debe proponerse exhibirlos, subrayando —estamos usando palabras de Viñas todo el tiempo—, subrayándolos al superponerles su propio texto. Es decir, la crítica misma se vuelve también, al modo del texto al cual se superpone, jadeante y entrecortada. En este sentido, me parece, Viñas no está tan lejos del Barthes de *Crítica y verdad* y la propuesta de que la crítica sea una segunda escritura. El Barthes metalúrgico, como le dice Beatriz Sarlo, y del cual Sarlo reniega para adoptar más bien al Barthes más culturalista, del cual Viñas reniega, por otro lado, en algunas ocasiones. Puede criticarse quizás el vínculo demasiado mimético que esta crítica establece entre procesos sociales y de escritura. Vínculo que, por otro lado, se refuerza con una escritura, la propia de la crítica, si se nos permite, como recién

dijimos, cercana por no decir troquelada —otra palabra— sobre la oralidad. En efecto, se trata del mismo vínculo mimético que podemos establecer y también criticar, si queremos, entre cuerpo y voz o entre experiencia y narración. Digo, que podemos establecer y también criticar, probablemente la crítica más sagaz, más consecuente y que se viene desarrollando en los últimos años, por lo menos del tiempo pasado en adelante, la de Beatriz Sarlo a la cuestión mimética entre el cuerpo y la voz. Me parece —hago esta desviación porque pienso que hace a la temática que nos convoca en la mesa— que leer las intervenciones de Sarlo como mera crítica *ad hominem* en sus publicaciones recientes en el diario *La Nación* me parece un error. Nos obliga a pensar de otro modo. Allí hay, más que una crítica *ad hominem*, una crítica, si se quiere, demasiado berreta a los desajustes entre el relato y un sujeto. Me parece que lo que hay es una crítica al sujeto.

Se trata del mismo vínculo mimético que podemos establecer y también criticar, si queremos, entre cuerpo y voz o entre experiencia y narración. A Viñas —puede verse en los videos que reproducen sus intervenciones o en una entrevista desgrabada pero también, repito, en los ensayos— es frecuente verlo iniciar frases diciendo muy enfáticamente “digo”, y a veces ese “digo” puede acompañar una descripción de sensaciones directas: “digo, no me da frío ni calor. Tal autor, no me da ni frío ni calor, digo”. Me permito compararlo con otra muletilla tan a la moda que es la del “a ver”, que criticó hace no tanto Miguel Rep en una contratapa de *Página/12*, donde todos decían “a ver” y finalmente una voz dice “¡basta de ‘a ver’!”. Es que ese “a ver” es verdaderamente insoportable.

Empieza diciendo “a ver”, subido de una manera absolutamente incorpórea —digo, para seguir un poco a Viñas—, incontaminada, en una atalaya desde la cual alumbraba con su mirada esclarecida.

¿Cuándo se empezó a decir “a ver”? Esa es una pregunta interesante. Todo el mundo dice “a ver” ahora. Así dicen los periodistas, pero no tan solo los periodistas. ¿Cuándo se empezó a decir “a ver”?

Tengo registrados un par de antecedentes que no venían precisamente de la derecha argentina pero que sí propendían hacia ella. Recuerdo el progresismo porteño, sobre todo en Aníbal Ibarra y Elisa Carrió, diciendo “a ver” todo el tiempo. Por lo menos estos son los recuerdos más lejanos que tengo de gente diciendo “a ver”. Quizá, de haber escuchado esos “a ver” como advertencia, hubiéramos no sé si detenido pero sí por lo menos previsto al macrismo. En Viñas nada de “a ver”, por supuesto. Sentir y hablar, padecer y decir, en primera persona y sin mediaciones.

Me permito leer un cachito de una entrevista que salió en *El Ojo Mocho*, número 2, del año 1992. Hace veinte años. Es muy difícil de seguir la entrevista, por la oralidad absolutamente dislocada. Le preguntan qué estuvo haciendo, si fue al cine, al teatro. Había ido a ver *Un lugar en el mundo*, de Aristarain, que no le había gustado. Había una escena allí de Daphnis y Chloe, “pudibundez viejo, pura pudibundez”. Esas palabras... uno después las incorpora. Inocencia pura.

Dice:

Digo, lo que se está consumiendo, por lo menos en una franja considerable en distintos niveles, quizá con distintas necesidades. Digo, ¿qué es lo que estamos viendo, en materia de cine, en materia de teatro? Rescato fervorosamente *Angelito* —la obra de Tito Cossa— aun cuando yo tenga discrepancias. Digo. Ahí por lo menos se plantea, vía humor, un cuestionamiento de la ortodoxia más ramplona. Digo. ¿qué pasa? ¿Esto es un tópico? Desde Molière para aquí siempre hubo públicos convencionales. ¿Desde Aristófanes para aquí? Sí, desde ya. Lo sabemos de memoria. Habría que ver cómo vivía Sócrates el público convencional en la época de Aristófanes, ¿no? Digo. Aparte de que esas generalizaciones estilo Sabato nunca me convencen. Es como decir “el mundo es tuerto, nosotros no estamos tan mal”. Este tipo de cosas, se generaliza aquello, lo que vos objetás se disuelve prácticamente en sus perfiles. En todas partes se

cuecen habas. Claro. Entonces acá, ¿en lugar de habas tenemos que comer mierda? Entiendo. El menú que usted me propone para estar al día es realmente estimulante. Digo. ¿No?

En una frase diez mil “digo” aparecen. Es muy fuerte ese “digo”. Entonces, en Viñas nada de “a ver”. Solo sentir y hablar, padecer y sentir, en primera persona y sin mediaciones. No se trata de una mera transparencia ética, esto me gustaría aclarar, sino de la explicitación de un lugar que la tradición liberal ha oscurecido y que la crítica no debe purificar iluminándolo sino, más bien, denunciándolo. Es el lugar del escritor, su posición, así funciona precisamente la crítica en *De Sarmiento a Cortázar*. Precisamente a Cortázar le dedica el capítulo final de la primera parte y es implacable. Dice allí Viñas:

La Revolución cubana le permitió a Cortázar seguir manteniendo su lugar de escritor argentino incontaminado en París, donde su espíritu permanecía a resguardo de las violaciones de la informe carne argentina. La Revolución cubana opera en Cortázar como un reencuentro con el cuerpo americano pero ya espiritualizado y heroico, cualidades de las que carecía la Argentina, que había abandonado para el 51. Sin embargo, el vaivén entre París y La Habana no logra resolver un dilema: el público que le da carne a los escritos de un Cortázar con residencia espiritual en París sigue siendo el argentino.

Este texto de Viñas, se sabe, suscitó una amable carta de Cortázar, que de tan amable bloqueó una polémica en ciernes sobre la cuestión de las conexiones entre la tradición liberal y la cultura de izquierdas y las trans-fugas que pueden darse de un campo a otro, en doble dirección, aun en períodos caracterizados por la movilización de masas. Viñas, creo, aceptó la carta de Cortázar del mismo modo, muy amable. Pero se bloqueó una polémica.

Pero volvamos a la crítica a la posición del escritor. Cuando decimos posición del escritor lo hacemos sin ningún afán foucaultiano. Digo para no confundirlo con función de autor. No estamos diciendo función de autor sino posición de escritor. Si para Foucault, en la célebre conferencia *¿Qué es un autor?*, festejada por Lacan y en la que se lo maltrató bastante a Lucien Goldmann, importa solo la función de autor y no quién habla —o escribe—, para Viñas, decididamente, lo considerable es el escritor, no solo inscripto en discursividades sino en cuerpo presente y haciendo historia. Para Viñas sí importa quién habla: la posición del escritor, por cuyo cuerpo —trátese de la tradición liberal pero también de la tradición populista— pasa un eje vertical que para arriba señala a Dios, quien le habla al escritor o al poeta en la oreja —el caso paradigmático es Lugones—, y para abajo a los demás cuerpos que prolongan al suyo propio y que son los lectores, o quienes no siéndolo deberían o podrían serlo. En cualquier caso, siendo lectores o pudiendo serlo, están abajo y constituyen la carne impura, la masa o la bárbara materia, cuerpo siempre amenazante para el espíritu que refuerza así su programa para doblegarlo. El caso paradigmático, decíamos, es Lugones. La posición del escritor define en lo básico, hacia dos direcciones, ademanes complementarios: hacia arriba plegaria, hacia abajo orden. Otra muletilla más, también, utilizada en distintas exposiciones y ensayos del propio Viñas, entre otros en el texto de *Tiempos Modernos*. Ese texto llamado “Borges y Perón”: hacia arriba plegaria, hacia abajo orden. Borges podrá jugar delicadamente y ubicar su conversación con Dios, no en una montaña a lo Lugones, sino en el sótano de la calle Garay, es decir, abajo, y dar órdenes para arriba, o incluso darse un lujo más sutil, no dar órdenes sino distribuir desdén. Pero, de todos modos, la inversión borgeana, poner abajo lo que era de arriba y arriba lo que era de abajo, no altera el esquema en lo sustancial sino que enfatiza todavía más lo espiritual en la faena vejatoria del cuerpo.

Arlt es una excepción notable, pues padece la posición del escritor ya que desde arriba solo vienen humillaciones y para abajo, más que órdenes, su literatura seduce. Con cautela, como dice Viñas, desde ya. Dice “chorro”, “guita”, pero siempre entrecomillado. Arlt, en el medio —dice Viñas—, padeciendo un permanente tironeo. Haciendo ya una modulación al tema de esta mesa, me parece que esto último describe la posición del intelectual respecto de su realidad política: un tironeo permanente en el que no nos reconoceríamos pero afirmándonos siempre en la voluntad de no ceder hacia un lado ni hacia el otro. Evitar la tentación.

A propósito de tentaciones, me llamó mucho la atención una afirmación de Viñas en esta entrevista que recién leíamos. El azar de la historia terminó por confirmar el contenido de su idea y redondear la coherencia de ciertas biografías. El azar de la historia que Viñas de alguna manera entrevé en esta entrevista de hace ya veinte años. Tentaciones. Bueno, se le pregunta acerca de un artículo de Verbitsky sobre Walsh, que Viñas critica mucho. Quien está haciendo la pregunta, que es González, dice:

Es que lo saca a Walsh de una muerte relacionada con la carta, es decir, de la muerte del escritor que muere por escribir, y lo pone como la muerte de un distraído o un generoso, alguien que no tomó las medidas de seguridad necesarias. No digo que eso me haya gustado, pero me pareció interesante que lo sacara de la muerte del escritor.

Responde Viñas:

Pero es, nuevamente, hacer literatura policial, en este caso en el mejor sentido de la palabra, de algo que es cada vez menos policial, que es la literatura de Walsh. Él viene de lo policial, pero metete con lo policial, metete con Sherlock Holmes. Cuando descubriste que Sherlock Holmes está vinculado a Scotland Yard, nos reímos de

Scotland Yard porque el otro es más sabio. Sí, sabe de todo, es un sabio positivista, pero también está. Entonces, cuando te vas dando cuenta de la función que cumple lo policial, cuando lo policial, eso no es policial, es social, es decir, ¿quiénes son? Juego de vigilantes y ladrones. ¿Cómo es la historia? Vigilantes, ladrones ¿Cómo es esto? Si la continuidad está dada por eso, yo le diría: Horacio [Verbitsky], aquí hay una ecuación fundamental que creo que se puede generalizar: a mayor criticismo, mayor rigor, mayor riesgo de sanción. Lisandro de la Torre, Walsh. Ahí entiendo que cuando te ponés cada vez más crítico, corrés el riesgo de que te maten. Es decir, que la criticidad, el criticismo se verifica en tu cuerpo. El cuerpo es el lugar de la muerte. Si no tenés claro eso, estás distraído. Hace humor, viejo. Eso, viejo. Y fijate, Solanas, de pronto tiritos acá con matagatos, sí, pero un poquito más, viejo. Viene la Parca, ¡eh! ¿Cómo quiere correrse? Me parece bien. Si yo no te pedí que seas un suicida, pero tener conciencia de eso, que si te ponés cada vez más crítico frente al sistema, no anecdóticamente, sino globalmente, y te van a decir, viejo, ¿cómo es esto y dónde está? Y ahí aparece la tragedia, no bajo la mirada de los dioses, bajo la mirada concreta y la proximidad de la muerte. Ahí está lo trágico. Hay riesgo, el riesgo del criticismo. Y si la gente esa de la que hablábamos de los años treinta, toda esta gente dejó de escribir en *La Nación*, ahora se están atribuyendo lo de Alberdi. Alberdi dijo gobernar es poblar y murió soltero. Pobrecitos, son unos ignorantes. Se lo afaná Menem, desde ya. Se lo atribuyen al general Perón y a no sé quién más. Eso es *Vida de muertos* de Anzoátegui. Alberdi dijo gobernar, poblar y se murió soltero. Pero Scalabrini le dijo al bueno de Anzoátegui: te metiste con todos los figurones menos con uno, que tiene un diario de guardaespaldas. Por qué no te metiste con Mitre —Scalabrini a Anzoátegui—. Ahí está el criticismo. Nuestra generación, la nuestra, fue la primera generación que sistemáticamente dijo no colaboramos ni en *La Nación* ni en *La Prensa*.

Y atento a esto, que es adonde quería llegar: no colaboramos por razones concretas, A, B, C, W. No colaboramos ahí. Tentaciones. Beatriz Sarlo tentada por ese espacio de poder. Como estamos todos. El problema es la relación que se establece con el poder. No colabora, pero manda una carta abierta. ¡Beatriz, Beatriz, Beatriz! ¡Mirá que este negocio lo conocemos! —anticipado—. Pero mandaste una carta abierta. Te sentaste, cediste para un lado, para otro, pero cediste. La posición del intelectual es reconocerse en ese lugar tironeado, pero sin ceder a la tentación. Ceder a la tentación implica ya el solo hecho de mandar una pequeña carta abierta al diario de los Mitre. Bueno, la coherencia de una vida, ¿no es cierto?

Para finalizar, y modalizando más hacia el presente todavía, ¿qué dijo Viñas? Ya no en el 92, estamos hablando del 2002. Diez años después, diez años antes que ahora, julio del 2002. Estamos hablando de un mes después de la muerte de Kosteki y Santillán. Otra vez vuelve sobre su generación. Cuestionábamos eso, no a la tradición liberal, no a la tradición populista, no a la serie de señales que se condensaban sobre un escritor como Mallea, no a la serie de signos que se acumulaban sobre una figura como la del doctor Ivanissevich. Tradición liberal, tradición populista. A mí me parece que, por lo menos en lo que hace a la cosa personal, estamos sobre la hora, como se dice. Personalmente creo que sigo en lo mismo, si se quiere, para decirlo bruscamente, en la nomenclatura explícitamente política, no a lo que implica ni Menem ni el menemato y, desdichadamente, no a lo que implica, y esto desde ya abre polémicas, Elisa Carrió. Es notable. No nombró a Kirchner ni al kirchnerismo. Evidentemente no podía nombrarlos, puesto que para julio del 2002 aún no significaban nada. Pero probablemente también porque al kirchnerismo podríamos imaginarlo ubicado en ese lugar de tironeo, con fuerzas que lo tientan a ceder hacia un lado, hacia el otro. Podríamos decir lo mismo del kirchnerismo ahora. Bueno, es una pregunta que estamos obligados a hacernos y a tratar de responder con seriedad, sin duda, y esto

ya abre polémica y va por mi cuenta, digo, no podríamos pensar en la profundización de un proceso de una democracia más igualitaria o de una justicia más distributiva sin la profundización del kirchnerismo. El problema es que, me parece, hoy, por parte de sectores del kirchnerismo, hay tendencias a profundizar más la reacción que el propio kirchnerismo. Digo entonces esto que es lo último que quería decir: ¿por qué no está nombrado el kirchnerismo acá? Porque no existía, en efecto. Pero también porque quizá podría haberse ubicado o podría haber estado ubicado en esa posición de tironeos hacia arriba o hacia abajo, tratando de no ceder a las tentaciones de una dirección u otra. Habría que ver qué podemos decir hoy del kirchnerismo y en qué lugar lo ubicamos y desde qué lugar también lo reflexionamos.

María Pia López: Estamos casi sobre el cierre de las Jornadas. En la inauguración, cuando Horacio dio las palabras de apertura, terminó su intervención diciendo algo que a mí me conmovió mucho. Dijo: “A mucha gente le faltan cosas. A mí me falta David Viñas”. Nos dijo esa frase hace 48 horas. Me quedé pensando qué nos falta cuando nos falta David Viñas. En un contexto en que para muchos de nosotros, en especial para Eduardo, para Horacio, para muchos amigos de aquí, la falta de David Viñas es absolutamente contemporánea a la falta de León Rozitchner. Entonces todo lo que diga va a estar inspirado en esa doble falta. O en la pregunta ¿qué nos falta cuando nos faltan David y León? ¿Qué nos falta con ellos? Cando falta alguien —es una experiencia vital de todos nosotros me parece— no nos falta exactamente la persona en su cotidianeidad, no nos falta solo en el vínculo con ellos, sino que nos faltan también los mundos que esos otros nos abrían. León o David abrían un mundo en las relaciones interpersonales, en las relaciones políticas, en las formas de leer, en las formas de intervenir. Ese mundo que ellos dos abrían ahora nos falta. No nos falta solo el amigo de los bares, el amigo con el que nos podíamos cruzar, sino que nos falta también la apertura de una

zona del pensamiento. Nos falta el vínculo activo, diario y permanente con una zona, con un estilo de pensamiento que expresaban de distintos modos pero al mismo tiempo de formas bastante parecidas León Rozitchner o David Viñas. Es la zona que se suele nombrar como pensamiento crítico, o sea, un estilo de intervención sobre la contemporaneidad permanentemente exigida por esto que señalaba recién Darío: una toma de posición que no se da, en ninguno de los dos casos, en un escenario ya delimitado, en el que una tenga que elegir A o B, porque eso ya está formado por las lógicas de la hegemonía de un momento de la vida pública, sino que, por el contrario, significaba pensamientos que ponían en jaque esa división. Y eso es lo que llamaría, en última instancia y de modo más profundo, pensamiento crítico: los pensamientos que tienden a poner en suspenso, en discusión o en cuestionamiento las lógicas que estructuran de un modo dominante un determinado momento.

Eso hacían David y León, y lo hacían de un modo bastante inquietante. Si uno lee lo que leyó Darío recién, ¿qué sensación tiene uno cuando lee eso? De alguien que está decidido a pelearse absolutamente con todo, incluso con aquello que le puede gustar, como un relato de Horacio Verbitsky sobre Walsh, es decir, algo que está del lado del “bien”. Bueno, incluso eso que aparentemente está del lado del bien merece ser objeto de un desmenuzamiento implacable. Y esa implacabilidad proviene de discutir las lógicas mismas que estructuran lo que llamaríamos “bien” y lo que llamaríamos “mal” en cada momento de la historia. Lo que falta, al faltar estos nombres, estos intelectuales de la escena pública argentina, es la inactualidad. Muchas veces se dijo que eran anacrónicos respecto de la época, en el sentido peyorativo del término, que no correspondían al momento, que no se adecuaban al momento o no pertenecían a los regímenes universitarios de las últimas décadas. Eran personas que configuraban sus escrituras y situación intelectual de un modo que no respetaba las categorías de estructuración de las

lógicas de los expertos, de los profesionales, de la sistematización de los saberes posteriores.

Los que estuvieron en las Jornadas ayer pudieron ver una intervención muy interesante de Alejandra Laera al respecto, que dijo que cuando uno lee algunas frases de David se da cuenta de que eran erróneas, que faltaban a la verdad. Faltaban a la verdad porque cuando se quiere hacer la documentación histórica de esas frases, qué se sostendría de esas frases —ella toma una frase muy interesante de un teórico de David donde decía que Juan Moreira fue el último samurái argentino—, resultan erróneas. Sin embargo, tiene tanta fuerza decir que es el último samurái argentino que abre más pensamiento decirlo que hacer una erudita investigación acerca de la relación de los samuráis y el gauchaje insurrecto en Argentina en el siglo XIX. Eso muestra hasta qué punto era anacrónico David respecto de su época: podía investigar mucho pero no privaba a esa investigación, a esa documentación de sus pensamientos, de las formas más arriesgadas de establecer vínculos sorprendentes y quizás inadecuados. Como León, no pertenecía del todo al sistema universitario. Pertenecía a otra cosa, a otro mundo que no era este y eso lo volvía anacrónico en el gran sentido de esa palabra. Intempestivo, al modo nietzscheano. Imposible de asumir como modelo, cuando es la hora de las investigaciones particulares, las categorizaciones y los incentivos. Cuando decimos “inactual” o decimos “anacrónico”, decimos algo que irrumpe poniendo en jaque el propio presente. Y esa irrupción que pone en jaque al presente es precisamente lo que podríamos llamar crítica, no otra cosa. Porque si la crítica se limita a emitir opiniones sobre un tablero que ya está determinado, que está formateado, no se pone en juego la lógica del poder que lo estructura. Me parece que el anacronismo es esa potencia de corroer, impugnar y poner en jaque lo que nos viene dado.

Si nos falta algo, o nos falta mucho, más allá de los afectos, de las sensibilidades, es esa radical inactualidad de sus pensamientos, que

pertenecieron a otra época. Pero esto no significa que fueran trastos viejos del pasado, que pertenecieran a un pasado, que es otro modo de decir que fueron anacrónicos. Eran hombres que venían de los sesenta, intelectuales que se habían forjado bajo el imaginario sartreano y creían que tenían que operar en articulación con sus escrituras, sus intervenciones y la vida política, y fieles al eco de la revolución, fieles a ese trayecto, seguían interviniendo como si no hubieran pasado cuarenta años. En muchas de las discusiones sobre David en los últimos años esto apareció con mucha fuerza. Recuerdo algunas discusiones, entre ellas algunas críticas de Beatriz Sarlo. Ella partía de reivindicar el pasado para declarar su inadecuación al presente: es cierto que David hizo grandes obras, es cierto que fue un gran crítico, es cierto que todos fuimos sus discípulos, pero es cierto también que pasaron cuarenta años de *Literatura argentina y realidad política*. Es un modo de considerar el anacronismo como algo que directamente pone esas trayectorias y esas intervenciones como ecos del pasado. Yo tengo la impresión de que esa inactualidad no es ese resto del pasado sino que es una inactualidad mucho más poderosa, porque no provenía tanto de ser fieles a un formato anterior, sino de la pregunta permanente de cómo reabrir un horizonte histórico. En el caso de León mucho más que en el de David, mucho más evidente porque fue transformando, haciendo textos que revisaban su propia obra, mientras David tenía más una predisposición, como se ha dicho a lo largo de las Jornadas en distintas intervenciones, a reescribir lo que hizo, redistribuirlo y transformarlo. En el caso de León Rozitchner es bien distinta la situación. Si ustedes leen el último libro, *Materialismo ensoñado*, es un libro donde prácticamente inaugura una filosofía distinta a las tesis filosóficas que venía sosteniendo en los momentos anteriores. En este sentido, podría decir que la inactualidad no es algo que provenga de una excesiva fidelidad al pasado, sino que es otra cosa.

Esa inactualidad se ponía en juego y se expresaba fundamentalmente en una idea, un aspecto de estas biografías intelectuales

que era la asunción del drama de la soledad. La soledad como drama y como elección, en el sentido de que eran sus pensamientos que podrían sostenerse pese a o bajo el riesgo de ser condenados. Darío recién leyó una frase muy habitual en David cuando habla de Walsh y dice “a mayor riesgo crítico, mayor riesgo de sanción”. Está hablando de Walsh. Es una frase que siempre me incomodó porque me parece que la muerte no puede ser la garantía de la crítica. Y cuando se evidencia sobre Walsh, cuando la frase la toma de la experiencia de Walsh, es un problema, porque está poniendo en la muerte la certeza última que dice que Walsh era más crítico que Viñas, o que Walsh era más crítico que León Rozichtner. ¿Estamos seguros de eso? ¿Estamos seguros de que sería más crítico Paco Urondo —para mencionar otro de los grandes nombres de una tradición intelectual— que León Rozichtner? Me parece que esa asociación que está forjando David allí entre la muerte y el criticismo es muy discutible. Yo traduciría un poco esa frase, para no sentirme tan incómoda con ella. Después volvería a Walsh. La traduciría del siguiente modo: “A mayor riesgo crítico, mayor riesgo de soledad”. Mayor riesgo de sanción en el sentido de sanción social, en el sentido de sanción como separación respecto de las corrientes dominantes de la época, incluso aquellas que nos caen más simpáticas. Pero es esa sanción la que está en juego. Muchas de las intervenciones de David, todo lo que leyó Darío, son ocasiones para poner la crítica en un campo aliado, en un campo de personas a las que podría sentarse para constituir alianzas. Lo mismo sucede con las intervenciones de León, cualquiera de nosotros recordará sus intervenciones sobre el peronismo o sobre el cristianismo.

Eduardo Grüner: Pero no era un campo aliado para él.

María Pia López: No, pero es una decisión de irrumpir contra los consensos. O Malvinas. Es asumir que en ciertos momentos hay que decir algo a sabiendas de que la mayoría va a mirar con objeciones

aquel camino emprendido y aquello que se sostiene. Lo que llaman crítica es la aceptación de que la soledad puede ser la sanción a un modo de enunciar, de considerar, de procurar o disputar la idea de verdad en una sociedad determinada. Esto lleva a otra cuestión, la de la relación de esos pensamientos con otros modos de afirmar la transformación social. Digamos, cuando se critica al diario *La Nación* es fácil coincidir con eso; cuando en los setenta se critica a Montoneros es más complicado. Es más complicado por todo lo que se juega allí, por lo que está puesto en juego en esa confrontación —la de la izquierda armada con el poder militar—. Se trata de la cuestión de la autonomía de la palabra intelectual, no solo con relación al poder, como habitualmente la pensamos, sino con relación a los movimientos sociales, los movimientos populares, las organizaciones partidarias, las luchas políticas.

Esta idea de pensamiento crítico aparece asociada a la idea de que para ser crítico efectivamente hay que presentarse como desprendido de todo tipo de organización, de todo tipo de articulación, porque si la crítica es extremadamente fiel a sus propias condiciones de enunciación y de procurar esta disputa por el último sentido de las cosas, entonces toda pertenencia es una pertenencia que lleva al lugar contrario, a la pregunta de si aquello que se va a decir es conveniente decirlo o no, si aquello que se va a decir puede ser utilizado objetivamente por otros que pertenecen al campo adversario.

Lo otro que me inquietó siempre es esa afirmación de David, la reivindicación de Walsh. ¿Por qué Walsh en David? ¿Por qué Walsh, si Walsh es exactamente el camino contrario? ¿Por qué Walsh elegido como el máximo intelectual sobre el cual referencia David reescrituras del modelo de intelectual argentino más crítico y por lo tanto más sancionado? ¿Por qué Walsh, si Walsh fue en el entramado de esa generación, precisamente, el que tuvo las renunciaciones más explícitas a la autonomía? Lo hizo en función de su articulación con una organización popular armada, pero lo hizo. Todos sabemos que las críticas

de Walsh a Montoneros fueron documentos internos en la misma estructura político-militar. Walsh, que tenía certeza de que muchas de las decisiones que estaba tomando la organización político-militar Montoneros llevaban a una tragedia política, actuó como soldado. Es decir, actuó como soldado en el sentido de discutir esas condiciones al interior de la organización y no hacerlas públicas. Decidió que no actuaba como intelectual que sostenía su palabra autónoma, sino que actuaba como integrante de una agrupación política que estaba disputando el poder en Argentina. Entonces, cuando David toma su figura, la toma porque Walsh ya había sido asesinado por la dictadura argentina. Pero está tomando una figura complejísima frente a la cual sí se priva de crítica. Critica el modo en que Verbitsky toma a Walsh, pero no critica a Walsh. No digo que haya que criticar a Walsh, o sí. Lo que digo es que hay un problema en el modo en que David no problematiza la cuestión de la autonomía a la hora de definir una tradición intelectual reivindicable en Argentina.

Tengo la impresión de que —esto lo digo muy breve porque lo dije en el comienzo de las Jornadas— el modelo intelectual de David es Martínez Estrada. Es Martínez Estrada pero es más heroico decir Walsh. Es Martínez Estrada porque es Martínez Estrada el que piensa desde la negatividad a ultranza. Es Martínez Estrada porque es Martínez Estrada el que constituye la idea de que en el estilo de las intervenciones se juega toda la tradición y la capacidad crítica. Es Martínez Estrada porque Martínez Estrada piensa que decir y actuar críticamente tiene un riesgo de sanción. Solo que Martínez Estrada no va a decir que la muerte es la sanción, sino que esta es el destierro. Y pensando no el destierro como la obligación del exilio sino destierro en el sentido de quedar por fuera de los consensos sociales. Quedar por fuera de los consensos sociales es eso que Martínez Estrada llama proscripción.

Tanto León como David pensaban de este modo la idea de negatividad, es decir, bajo la figura de ese intelectual que no era heroico

reconocer como antecesor. Y sí es heroico reconocer como antecesora la figura de Walsh. Es una problematización que no se dio y que sería necesario dar en la vida intelectual argentina: revisar la idea de crítica y su vínculo con la autonomía. Qué pasa con esas dos cuestiones, no cuando decimos autonomía de los poderes más explícitos, sino respecto de los movimientos sociales, los movimientos populares. Esa fue una de las últimas discusiones con David, alrededor de esto que se llama kirchnerismo. No fueron discusiones fáciles, no fueron discusiones amables. Fueron tan tormentosas como momentáneas. En algún momento se recomponían. Pero fueron discusiones que me gustaría seguir sosteniendo con alguien como David, que consideraba que un movimiento en el gobierno, por mejores cosas que realizara, no podía implicar que una intelectual se convirtiera en militante. Enrolarse implicaba, para él, abandonar el pensamiento crítico. Ese modo de concebir la cuestión deja planteada de modo insuficiente la cuestión de la responsabilidad del decir. Todo el tiempo, cuando hablamos públicamente, en un bar, en un periódico o en un set de televisión, pensamos cómo será recibido eso, pensamos desde la responsabilidad frente a la circulación de esas palabras. En los términos en los que la pensaba David, era una responsabilidad con respecto a la causa mayúscula de la emancipación, con su necesaria crítica de toda forma de poder. Por lo tanto, podría considerarse liberada la pregunta acerca de otro tipo de responsabilidad, la responsabilidad respecto de cómo afecta eso que se dice a otro conjunto de personas que pertenecen a un mismo movimiento político. Creo que es la pregunta que tendría un militante de un movimiento social a la hora de discutir qué va a decir respecto de la situación interna de su movimiento. No solo de un partido del gobierno, sino también de un movimiento social a la hora de decidir si dice algo públicamente respecto a ciertas lógicas de funcionamiento interno o no. Es el drama de toda palabra que se piense como una palabra militante. David fue un compañero de ruta de muchas experiencias políticas, fundamentalmente del Partido

Comunista argentino y de algunas experiencias de izquierda. Caminó con ellas, a cierta distancia, con la idea de que esa compañía nunca podría alterar su lugar de francotirador. Se pensó sistemáticamente como un francotirador, como alguien que actúa solo, que interviene solo y está obligado, en esa intervención, a abrir aquello que los que pertenecen a organizaciones no pueden abrir. Y me parece que esa es otra de las cosas que faltan. Cuando decimos falta Viñas, nos falta también en la escena política argentina, en la escena pública argentina. Nos falta esa figura de francotirador. Aquellos que puedan estar por afuera de las lógicas de pertenencia a organizaciones para poder producir, desgarrar lo que estructuran esas mismas pertenencias. Nos falta esa fortísima individualidad que significa la capacidad crítica del francotirador.

En David, esa figura del francotirador, del individuo crítico, que se asume como proscrito o desterrado respecto de los consensos de una época, fue la materia de construcción de un estilo muy personal. Por eso gran parte de lo que se discutió en la Jornadas fue la cuestión del tono. ¿Qué es esa voz? ¿Qué es ese tono? Hay formas tan singulares del habla, de la escritura en David, que rápidamente pueden circular como latiguillos. Es uno de los problemas: que ciertas expresiones funcionen como moneda, que circulen y se conviertan en algo relativamente cristalizado, una vez que el lugar donde se articulaba todo eso como un estilo de pensamiento, como un estilo de intervención y como un estilo de discusión se desgrane. El estilo en David creo que era el lugar de articulación política. El estilo no era el adorno de los modos de intervención, no era además estético, sino posición política. No había política en David sin estilo. No había idea de la política sin estilo y cuando él estaba discutiendo todo lo que estuvo discutiendo, la discusión incluía estilos. Y esa capacidad de pensar que en el estilo se juega una política es uno de los rasgos potentes de una inactualidad. Los rasgos potentes de un anacronismo que entre muchos otros me gustaría seguir preservando a pesar de la falta de David como persona

viva. Están las obras, están los escritos, están en nuestra memoria sus intervenciones y están presentes los muchísimos problemas que planteó, los que no se arriesgó a plantear y nuestra contemporaneidad nos exigiría plantear, incluso para seguir pensando en las formas más extremas del pensamiento crítico. Y también —esa otra cuestión que suele desplazarse en todas las discusiones políticas como una cuestión menor— la posición del estilo. La forja de un estilo que tiene que ser, en los términos en los que lo pensaba David, una ruptura con las formas prescriptas por las ciencias de la comunicación y la ilusión de la transparencia comunicacional, que es de las ilusiones más poderosas y dañinas de la época, con la forma en que esas ilusiones siguen formateando los modos de la lengua y los lenguajes de la política. Nos falta David y se ausentan algunas de esas discusiones. Estamos acá porque somos conscientes de todo eso que nos falta.

Eduardo Grüner: Me gustó mucho la idea de María Pia de pensar a David como una multiplicidad de faltas que están todo el tiempo presentes como tales, y sobre todo, alrededor de esto que ella decía del estilo y del lugar de francotirador de David, y agregaba, con buen tino, a León.

Uno podría preguntarse, abundando o redundando sobre lo que María Pia y Darío decían, cuál es ese esquema —no voy a decir *modelo* porque es una palabra muy connotada hoy en día—, cuál es ese borrador del intelectual *viñesco*. Es un tópico que nadie podría evitar esto de hablar del lugar de la dimensión corporal en David y en la escritura de David. Uno podría verlo extensamente si se limita a pensar en los títulos de sus novelas: *Dar la cara*, *Cayó sobre su rostro* y *Cuerpo a cuerpo*. Incluso un título como *Prontuario*, que remite a esas crudas fotografías policiales. *Hombres de a caballo*, que a uno le hace pensar en un cuerpo a cuerpo sudoroso entre especies diferentes. Y todo así. Hasta un título aparentemente más espiritualizado como *Un dios cotidiano*, que habla de una materialidad concreta y efectivamente

cotidiana, como si dijéramos una particularización de esa idea abstracta de la divinidad. Es un absoluto lugar común decir que David era, respondiendo a sus propios títulos, uno de esos intelectuales que da la cara, pone el cuerpo todo el tiempo. Hay toda una iconografía donde la palabra es inseparable de la inscripción corporal. Pienso en Sartre, parado sobre el tonel, arengando a los obreros de la Renault, mientras dos muchachos maoístas le sostienen el tonel para que no se caiga, a los 78 años aproximadamente. Toda una iconografía donde la palabra, la escritura, eso que se llama el significante es inseparable efectivamente de esa inscripción corporal. Tal vez sea por eso, entre muchas otras cosas, que a Viñas, así como al propio Sartre o a Pasolini, por nombrar otros paradigmas, se le daban también cosas como el teatro o el cine, donde efectivamente la palabra es inseparable del gesto corporal.

Incluso se nombró acá también, en la ensayística. En *Literatura argentina y realidad política*, para empezar, están todos esos juegos corporales en su propio método o estrategia de análisis. Eso que llamaba ademanes, él no decía objetos, como poniéndole un movimiento. El niño de Lucio López escondiéndose abajo de la mesa y, como decía David, fundiéndose con la pared del rincón desde la cual observaba el mundo de los mayores, cumplía con una especie de función antiallegórica, por supuesto. La alegoría del modelo de intelectual contrario. El que David decía que mira desde el rincón. No el francotirador este que decías vos, María Pia, sino el que mira desde el rincón. Ahí está la inscripción de una singularidad, de una individualidad, incluso de un cierto individualismo, tanto en el buen como en el mal sentido de la palabra, de una soledad, que también se mencionaba acá. Esto no le impidió a David, como no se lo había impedido en su momento a Sartre, por seguir con esa comparación, los compañerismos de ruta y a veces algo más. Tuvo su propio grupo político, el MLN, el así llamado *Malena*. También las revistas colectivas, las solicitadas, los manifiestos, todas esas intervenciones que son casi

consustanciales a ese modelo, pero donde él buscaba —tiene razón María Pia— conservar esa singularidad, esa adhesión al estilo propio, esa autonomía. En un sentido más o menos —él no lo hubiera dicho así, por supuesto— adorniano, cuando Adorno habla de lo que él llama la obra de arte autónoma, él dice —simplifico mucho— algo así como que cualquier obra de arte efectivamente responde, comunica y transmite conceptos. De otra manera nada podríamos decir ni entender sobre esa obra de arte. Pero lo que la hace ser una obra de arte es precisamente ese momento o ese detalle, podemos llamarlo estilo y debemos llamarlo estilo, que no puede de ninguna manera ser subsumido ni recuperado por el concepto, es una suerte de plus o de exceso absolutamente singular que sin dudas David tenía, más allá de sus compañerismos de ruta. Más allá no, perdón, *junto* con sus compañerismos de ruta y sus efímeras preferencias políticas —y que yo no estoy tan seguro de que él fuera exacto o que no problematizara—, me parece que él entendía que eso mismo era un problema que no tenía solución y se instalaba en ese lugar de que el problema no tuviera solución. Cuando vos, María Pia, hablás de las faltas, me parece que una de las faltas que podríamos señalar es, justamente, la falta de todo esto. Vos lo dijiste explícitamente. Pero ¿en qué sentido? No es solamente que eso ha empezado a faltar, sino que nos falta realmente darnos cuenta y analizar radicalmente esa falta. Y me alegró mucho en ese sentido que vos hayas puesto el tema sobre la mesa, porque me parece percibir un viraje, un deslizamiento en todo esto, que yo no sabría muy bien cómo describir y mucho menos cómo explicar. No voy a entrar en ninguna gran discusión sobre la posmodernidad, la globalización y todo eso, sino que hay algo que se ha ido como diluyendo y esa inscripción tan singular, tan corporal, tan personal, ese problema, ese conflicto sin solución se ha ido como diluyendo en esto que vos también un poco al pasar señalabas y que yo llamaría las lógicas de las urgencias de los pronunciamientos grupales ante cada acontecimiento.

A esto, por lo que creo entender, vos hacías alusión, aunque fuera por omisión, cuando hablabas de David. No me acuerdo cuál fue el término exacto que usaste, pero es como una inversión de esta lógica o de perspectiva en estos pronunciamientos grupales. ¿Por qué es tan difícil lo que estoy diciendo? Con David y con León, vos misma, cualquiera de nosotros hemos tenido grandes reuniones donde nos quejábamos hasta las lágrimas de que los intelectuales no se agrupaban para hacer pronunciamientos y una vez que eso empezó a suceder nos quejábamos de lo contrario. Como corresponde, claro.

María Pia López: Ustedes... (*risas*).

Eduardo Grüner: Nos quejábamos, y después aparecieron Carta Abierta, Plataforma y Argumento y Asamblea del FIT, y estoy en condiciones de darles la primicia de que pronto vamos a ver algún otro. No estoy seguro, pero sería extraño que no fuera así.

Y efectivamente acá se vuelve a plantear la cuestión de otra manera. Por un lado, la inscripción. Estos agrupamientos sin duda son un indicador de un compromiso. De un compromiso bienvenido, de un compromiso que todos siempre estamos reclamando para el intelectual. La pregunta que uno se hace es si el precio no es el de, hasta cierto punto, descomprometer el propio estilo y esa singularidad y esa individualidad. Me parece entender que esa es un poco la pregunta que vos te hacías, porque cuando existía eso que hacía David y que ahora vos decís que nos falta, vos decís: “Teníamos esas discusiones tan ríspidas, tan dramáticas, y sin embargo después recomponíamos”, y yo creo que sí, que porque existía ese estilo se podía recomponer y entonces uno se podía pelear con los amigos de la manera más implacable y seguir siendo amigos en este otro rol. Se podía pelear —ya no, digamos— por posiciones políticas diferentes, por defender estilos de escritura, por defender estéticas, muy generales pero muy diferentes. Ahora es más difícil, porque cada vez más

van faltando esas peleas personales, esas grandes polémicas de persona a persona, o de revista a revista, esas pequeñas revistas donde la firma individual tenía una importancia sustantiva y lo que aparecía, en todo caso, cuando aparecían, que tampoco era muy frecuente, eran esas peleas entre solicitadas, entre documentos colectivos donde las firmas personales quedaban en el anonimato de la posición política, o lo que fuera. Pero claro, uno sabe quién está ahí. Sobre todo si la solicitada está firmada. Y aunque no lo esté sabemos quién pertenece a esos agrupamientos. Y entonces se pelea con estas personas desde el otro lado, al revés, y es mucho más difícil recomponer esa tensión cuando la pelea no está dada con esa individualidad, con esa firma, con ese estilo particular. Puede ser que todo esto se deba a algo que el propio David señalaba muchas veces, que es la profesionalización, la profesionalización del intelectual. También está la profesionalización de los medios, está la profesionalización de la universidad —la lamentable profesionalización de la universidad—. Y frente a esto, entonces, uno se pregunta acerca de esta nueva relación, este nuevo esquema, muy lábil pero que se viene viendo sobre todo en la Argentina en los últimos años. ¿Qué nueva relación con la realidad política implicaría para el intelectual donde cada vez más parece que esos cuerpos singulares —y a lo mejor esto está muy bien que sea así, pero es una pregunta que yo no me sabría responder— se disuelven en la turbulencia de las polémicas políticas sin nombres ni apellidos estilísticos claramente identificables?

Américo Cristófolo: Seguramente pasaremos a discutir y a debatir algunas cuestiones entre todos. De todos modos me voy a arrojar la posibilidad de hacer algunas preguntas y algunas precisiones acerca de las intervenciones que escuché. Es cierto lo que dice Eduardo acerca de la imposibilidad de aproximarse a Viñas sin entrar en esa dimensión, o sin pensar en esa dimensión corporal. Esto es de una evidencia notable e inmediata cuando uno toma contacto con

la prosa de David y con las voces que efectivamente circulan en esa escritura, indudablemente aparece esta cuestión. Cuestión que me parece que no es simplemente registrar la dimensión corporal, sino que hay efectivamente, en esa lógica a partir de la cual uno registra la dimensión corporal, algo más para interrogar que tiene que ver con una dimensión que está por detrás de esta otra que es un concepto de la historia y de un modo de pensar la historia. Si uno toma por ejemplo *Literatura argentina y realidad política*, con esa idea también enunciada como latiguillo por David que es la idea de *constante con variaciones*, lo histórico no se precipita en el sentido de una ruptura, una superación que viene a dar cuenta de un pasado que efectivamente queda por detrás, sino que cuando uno lee los momentos históricos que hay, por ejemplo, en la ensayística de *Literatura argentina y realidad política*, lo que ve ahí, más bien, son constantes y, en todo caso, correcciones. Por ejemplo, Borges en realidad corrige a Lugones. Se presenta como quien viene, de algún modo, a corregir lo que efectivamente Lugones ya había construido en su escena profética y en su escena literaria. Entonces eso es una primera cuestión, me parece que no es menor interrogar acerca de cuál es el concepto de historia que hay en Viñas para pensar, precisamente, esa dimensión de lo corporal que inmediatamente nos asalta en los textos de David. Cuando uno piensa esa dimensión histórica —lo decía en la mesa del miércoles—, lo que aparece muy rápidamente es la idea de que la historia no está en una sucesión lineal encaminada efectivamente a *el bien* —ya que se citó la figura de *el bien*—, sino que está comprometida en otra lógica, en una lógica en la cual la dimensión del cuerpo precisamente aparece porque en el modo de pensar la historia de Viñas la muerte está siempre allí como presencia y como fundamento de lo histórico, por así decirlo. La idea es que lo histórico está pensado en Viñas más bien a partir de fuerzas declinantes. Esto es muy importante para pensar la política en David porque me parece que el estereotipo del intelectual de izquierda, que piensa

efectivamente en un horizonte de reposo histórico, es una figura que en Viñas no está nunca. El modo en el que Viñas piensa lo histórico tiene más que ver con la idea de un movimiento perpetuo, de un choque perpetuo y un conflicto perpetuo. Así piensa la política y así piensa lo histórico. Es en ese contexto donde parece que hay que situar la figura del francotirador. Voy a hacer una corrección *viñesca*: la figura, a mi modo de ver, es más del esgrimista que del francotirador, figura que a David le impresionaba mucho a partir del precedente de su lectura de Mansilla. Mansilla como esgrimista. Mansilla también como quien de algún modo piensa efectivamente esa experiencia singular, particular, corporal del presente. Probablemente es en esa dirección donde haya que pensar a David. Y me parece que también, en la misma dirección de Mansilla, habría que pensar los movimientos de David respecto de quienes aparecen en el horizonte más o menos inmediato como las figuras de cierta posible alianza política. La figura de la puesta en cuestión, la figura de la crítica no solo le está destinada a un conjunto vasto y exterior, sino que está destinada fundamentalmente también al conjunto más próximo. Allí, en ese conjunto más próximo, es donde aparece efectivamente este complejo acerca de las cuestiones que tienen que ver con la autonomía en Viñas. Si hay algo que en Viñas aparece como incomodidad es toda figura de identidad —vos dijiste transparencia en la comunicación, voy por ahí—, en el sentido de que *esto es igual a esto*. Nunca está esa figura, y por lo tanto la relación de David con las instituciones políticas más próximas tenía necesariamente que ser conflictiva y tenía necesariamente que estar siempre en esa posición de puesta en cuestión. No hay otro modo de resolver esta perspectiva si no es a partir, precisamente, de la puesta en cuestión de lo propio y de lo más próximo. Y eso me parece que está bien para pensar no solo en este último período y en los motivos que tienen relación con la genealogía del kirchnerismo y la posición que tuvo Viñas en relación con esto, sino que es un instrumento para pensar en conjunto el modo en el que

David fue pensando la política. Es ahí donde quizá se puede escribir esto que mencionaba Darío a propósito de la contundencia, por llamarlo así, o de la materialidad y de la corporalidad de las palabras de Viñas. Creo que con este modo de pensar lo histórico, sin el modo por lo tanto de inscribir el cuerpo en esa dimensión, uno no podría pensar a las figuras barrocas de Viñas. Para mí, en Viñas hay una enorme construcción barroca en la escritura y en el modo, incluso, de pensar la historia y de pensar la política. Se hicieron varias referencias ayer, Horacio hizo algunas referencias ayer, a la circunstancia incómoda de David con las instituciones. Horacio recorrió, por ejemplo, el modo en el que de alguna manera David había tenido que ver con la Iglesia católica, en su educación; había tenido que ver con el mundo militar, en su educación militar; y había tenido que ver después con el mundo político y el universitario. Y en todos estos campos, instituciones, Viñas siempre aparecía con un motivo de incomodidad y de reacción. Escuchándolo a Horacio ayer, recordé una conversación. Siempre en las conversaciones Viñas soltaba alguna cosa inquietante. Y recordé, de una conversación en un bar, un momento en el cual Viñas me dijo “bueno, ¿viste? Uno tiene su corazoncito católico”. ¡Qué cosa! “Uno tiene su corazoncito católico” es una afirmación verdaderamente inquietante escuchada de David. ¿Qué quiere decir “corazoncito católico”? ¿Dónde hay que situar esto? Evidentemente, todas las expresiones más furibundas de David dirigidas a la Iglesia son más o menos conocidas por todos, muy fuertemente anticlericales. Sobre todo anticlericales. Ese fondo de corazoncito católico ¿dónde habría que ubicarlo si es que efectivamente damos crédito a este chiste de Viñas? Me parece que la voluptuosidad de la lengua de Viñas y el carácter absolutamente ligado a la imagen, mucho más que a la musicalidad, es el interés de la construcción de David. Me parece que no está tan interesado Viñas por la música de la prosa sino que más bien está interesado por las construcciones de la imagen en la prosa. Viñas es un gran lector iconográfico y creo que es un gran productor de imágenes.

Esa vocación por la voluptuosidad de las palabras, por la imaginación de la imagen, dio por la idea de la alegoría histórica del cuerpo y de la muerte. Ahí es donde circula, me parece, esta dimensión barroca que pudiera de algún modo responder a ese corazoncito católico del que chistosamente hablaba David.

Digo esto para complejizar aún más, porque ¿qué significa decidir o tomar en serio ese chiste del corazoncito católico? Como bien dijo Pia, lo que falta, esa multiplicidad de faltas que señaló Pia alrededor de David, me parece que, ciertamente, como recuperó Eduardo después, tiene que ver con una tensión que está organizándose alrededor de la posibilidad de pronunciarse con la máxima libertad posible en la construcción de la crítica del pensamiento político. Esto no es un problema que tenga que ver con las condiciones de la autonomía. Tiene que ver, más bien al revés, con las condiciones de la militancia. Yo creo que el espíritu libertario de David era un espíritu que no soportaba fácilmente la militancia. Y me parece que lo que ha crecido en estos años es esto que, como señalaba de algún modo Eduardo, viene constituyéndose alrededor de esta figura recuperada de la militancia. Creo que en Viñas hay una idea del cuerpo en acción. Pero esto no necesariamente quiere decir organización y subordinación militante sino, como dije hace un momento atrás, más bien un modo de estar en la historia a la manera del esgrimista, es decir, intervenir, pelear cuando es el momento de pelear, y retirarse cuando es el momento de retirarse. En esa figura, pelear cuando hay que pelear, retirarse cuando hay que retirarse, es donde Viñas valora la figura de Walsh. Efectivamente, como bien dijo Pia, Walsh presenta un problema en relación con esa figura de la autonomía, me parece que en Viñas está tomado como una especie de intervención política práctica que se suma a la lucha, a la pelea en el momento en que hay que sumarse y decide retirarse en el momento en el que es evidente que hay que retirarse.

Creo que en esa dimensión habría que avanzar sobre el modo de pensar la relación con lo de Walsh. Pero además me parece que

Walsh está en la valoración literaria de David. Lo que David encuentra en Walsh, desde el punto de vista de la construcción de una escritura, es una dimensión poderosa de la prosa. Muchas veces lo escuchamos a David decir “si me apuran un poco, Walsh es mejor que Borges, diez veces mejor que Borges, y es el gran gran escritor argentino”. Es decir, hay una valoración muy particular de David a propósito de las formas de la escritura en Walsh, de la potencia de esa escritura en donde sí creo que, efectivamente, reconoce algo de lo generacional, o algo de lo que en cierto modo marca esa generación. Y por último, antes de pasar a discutir —me imagino que podríamos discutir—, yo recuerdo que en la presentación de la revista *Contorno*, que se hizo aquí en la Biblioteca, estaba David invitado en la mesa y en el momento en el que le tocó intervenir hizo una presentación muy graciosa y muy compleja. No voy a relatarla aquí, creo que en el último número de la revista está desgrabada, pero recuerdo muy especialmente una consideración de Viñas: “si quieren les voy a contar cómo fue que se me ocurrió la revista *Contorno*”, y entonces lo que narró fue un momento en el cual él iba paseando por la calle Florida y los ve venir juntos y del brazo a Mallea e Ivanissevich, que antes fueron citados. Y que ese momento en que efectivamente los ve caminando es el momento, por así decir, de la iluminación contornista. ¿Cuál es la iluminación contornista? Pronunciarse en relación con lo nuevo de un lenguaje que estaba ahí, caminando por la calle Florida, que es el lenguaje del liberalismo argentino y el lenguaje del nacionalismo argentino. De lo que se trataba en Viñas era precisamente salir de ese esquema. Y salir de ese esquema lo ponía a Viñas del lado de la izquierda. Pero me parece que hay que tomar algunas prevenciones al ponerlo del lado de la izquierda: sí de una izquierda intelectual, crítica —esto es obvio—, pero no necesariamente de una izquierda política en el sentido propio y específico. Precisamente por aquello que ya se vino diciendo aquí acerca del carácter singular, los problemas con la autonomía, etcétera, etcétera. El dato más curioso de esa

imagen es que venían del brazo y que Ivanissevich llevaba guantes de color patito —por eso digo esa tentación permanente de Viñas con la voluptuosidad en las imágenes—. Es extraordinaria la imagen, absolutamente extraordinaria.

María Pia López: ¿Puedo contar algo mientras piensan intervenciones polémicas? Hay un documental sobre Ismael Viñas, que salió hace unos años, y ahí Ismael cuenta una anécdota —para pensar todo esto que estábamos discutiendo—: cuando todo el grupo de *Contorno* se acerca a Frondizi, se acercan fervorosamente a Frondizi. Y David va a una reunión a la casa de Frondizi y sale diciendo: “Yo con este tipo no tengo nada que ver”. Y ante la pregunta de por qué lo dice: “¿Vos viste los muebles que tiene la casa? Son muebles de maple”, que todavía hay en una casa en avenida Belgrano. Son muebles revestidos, todos suntuosos. Ismael, que era el dirigente político de los dos hermanos, “el” político de *Contorno*, dice “y tenía razón. Todos nosotros tardamos en darnos cuenta de algo que David vio cuando entró a la casa: que alguien que tiene esos muebles no sirve”.

Américo Cristófalo: Ismael siempre decía “David se quedó con la literatura, yo fui a la política”. Esa era un poco la distribución fraterna que habían armado, o que Ismael decía que habían armado.

Emiliano Ruiz Díaz: Cuando empezamos a organizar las Jornadas, había aparecido en *TVR* un video de Cristina con él. Les escribimos, a ver si lo podíamos conseguir. Después, con el desarrollo de las Jornadas no fue tan fácil, no recibimos respuesta y lo dejamos de lado. Pero estaría bueno recuperarlo porque en ese video aparece Cristina cuando todavía era senadora, cuando el kirchnerismo todavía no era gobierno. Y aparece solamente un fragmento, en el cual pareciera que la que gana el debate es Cristina, porque David aparece con una pose, digamos, pesimista. Habría que ver ese video entero porque sospecho

que quizá —era raro porque era un homenaje a David— se terminaba dando por ganadora a Cristina en un debate incompleto y editado, como suele suceder en ese tipo de programas: los debates se cortan, las frases se sacan de contexto. En algunos casos hay personajes que lo merecen, en otros casos no.

Para llevarlo a la actualidad, les quería plantear una pregunta a quienes están en la mesa. En las últimas semanas estamos viviendo hechos de mucha significancia, ninguno parecería determinante pero sí de acumulación. No hace falta que los enumere. Desde la ruptura de Moyano con el gobierno, pasando por los cacerolazos, hasta los últimos sucesos que estuvimos viviendo con la desaparición —y por suerte aparición con vida— de un testigo clave del caso Mariano Ferreyra. Me parece que hay una serie de dispositivos, que son esos mismos que editaron a David (no ensañados con David, obviamente, pero que así lo hicieron concretamente por otros motivos), una especie de construcción en la cual no se pueden pensar demasiado los hechos si no es a partir de esta famosa dicotomía con la que estamos acostumbrados a pensar. Todo se explica a partir de una gran conspiración y a partir de un momento pareciera que nada puede decirse porque está en juego algo mucho más grande. Entonces, si uno quisiera analizar más en fino lo que sucede estaría ingenuamente, o con un espíritu libertario o espíritu crítico, engrosando las filas del adversario, que fue lo que vos, Pia, mencionaste. Lo que les quería preguntar es, si tomáramos al kirchnerismo como algo progresivo, sobre todo hablando de los últimos hechos, si eso construye progresismo.

María Pia López: Tengo la impresión de que hay algo que uno podría definir como un mecanismo de captura de la palabra. No me refiero a los sistemas colectivos de firma sino al mecanismo ya forjado de captura. Mecanismo de captura de la palabra es que toda palabra que se diga pase a ser deglutida y reconvertida en un sistema de montaje, en un sistema de montaje de *TVR* o *Clarín*, da lo mismo. Da lo

mismo en el sentido de la operación que eso realiza sobre la palabra y sobre la posibilidad de una argumentación estrictamente crítica. Si toda palabra introducida públicamente es sometida a ese procedimiento, entonces lo que se hace es deglutirle su potencia crítica para convertirla en mero posicionamiento. La palabra convertida en mero posicionamiento pasa a ser camiseta, perdiendo la dimensión crítica. Yo considero que es el mecanismo más oscuro de la época en el sentido de que lo que hace es sumergir todo en un maniqueísmo que impide pensar estas situaciones. Por ejemplo, de todas las situaciones que vos narrabas, para mí la de ayer fue una de las más trágicas. Había un testigo desaparecido y en las redes aparecía la pregunta de si había que ir o no a una marcha convocada por otros, en una situación dramática en la que había una persona que estaba desaparecida y que era testigo de un juicio como el de Mariano Ferreyra. Esa situación en la que aparece la pregunta de a quién le pertenece un muerto, a quién le pertenece un secuestrado, y que no aparece una instancia de desgarrar de esa escena, a mí me parece una de las más problemáticas. Ahí es donde se vuelve realmente dramático. Y por otro lado la sensación de que hoy —voy a decir una barbaridad— podemos fingir que hay espacio público en la Argentina, aunque yo creo que no lo hay. En el sentido de que no hay hoy posibilidad de que haya un contexto de argumentación crítica, debate, etcétera, en el país. Podemos hacer lo que las revistas, como *El Ojo Mocho*, entre los compañeros; en las revistas chicas lo podemos hacer. No lo podemos hacer en ningún momento donde haya una cámara prendida, en ningún set de televisión. Y esos son los lugares, ni siquiera diría en un periódico.

Eduardo Grüner: Yo estoy plenamente de acuerdo con todo lo que acaba de decir María Pia. Sobre todo cuando lo que estamos discutiendo, una vez más, quién sabe cuántas más lo haremos, es el lugar del intelectual en todo esto. Tu pregunta también podría responderse provocativamente: ¿Quién soy yo para creer que mi pobre palabra, en

el espacio público, vaya a tener un efecto o le vaya a dar armas a no sé quién? Quiero decir, un intelectual que piensa que se tiene que callar porque su palabra puede perjudicar a A o a Z, la verdad es que piensa demasiado bien de sí mismo y está bastante desubicado, sobre todo en un contexto como el actual. Incluso me parece importante tomar en cuenta que estamos hablando de estas más pobres o más ricas individualidades. Vos, Américo, que te preocupás mucho por demostrar que Viñas no era un izquierdista como cualquiera, es obvio, porque era un intelectual. Porque el problema que se plantea, que plantearon María Pia y Darío a su manera, no es el del intelectual orgánico, completamente integrado a un partido, sino el del que trata de mantener esta autonomía. Y ese es precisamente el drama del intelectual de izquierda de toda la vida, desde Lukács y su problema con el estalinismo hasta Sartre y sus dudas expresadas por escrito sobre si tenía que acompañar o no al Partido Comunista. Es el problema de siempre. No hay grandes novedades en este sentido. Sí las hay en este otro que recién acaba de señalar María Pia: cómo uno se planta frente a estas situaciones. Yo planteaba algo muy simple: ¿cómo hace un intelectual para firmar un manifiesto o un documento grupal o colectivo con cuyo estilo de escritura no está de acuerdo? Hemos terminado cayendo en una cosa en donde naturalizamos que se puede separar el estilo como se puede separar la forma del contenido, como se hubiera dicho en otros tiempos, que se puede separar esa inscripción singular del estilo de las ideas o las posiciones que ese estilo vehiculiza. Por supuesto que los medios son una catarata de esa separación. Parecería que uno siempre tiene que estar posicionándose en esas dicotomías porque la falta de tiempo..., la vertiginosidad... Yo a veces pienso que uno no lo hace, pero tendría que esperar un año y ensayar la estrategia aparte antes de que lo llamen de un diario, de una radio. Decir no, prefiero no hacerlo. Porque a uno lo llaman. Por ejemplo, yo soy profesor de antropología del arte y de filosofía política, etcétera, y entonces me llaman de la radio para preguntarme sobre la

rebelión de los gendarmes o sobre lo que dijo Cristina en Harvard. Y uno tiene ganas de decirles: ¿sabe qué?, no entiendo nada de eso. No me importa. No es el momento. Deme seis meses para pensarlo. Voy a ver si encuentro alguna cita de Hegel que me sirva para responder. Claro, no se puede hacer eso. Pero ese anacronismo uno debería ensayarlo. Digo, durante un añito nada más.

Américo Cristófalo: Coincido con esto que decís. Yo no sé si solicitaría un año para encontrar una cita de Hegel, por ahí respondería más radicalmente: paso a silencio. No me importa el tema. No tengo opinión. Pero lo que señalaba Pia a propósito de la pregunta de si hay o no un espacio público que pueda construir la crítica, creo yo que tiene que ver con el avance fenomenal de la opinión. El avance de la opinión es el avance de un discurso que tiende a la uniformización. Sea dicho como sea dicho, lo que parece emerger son lenguajes que están cristalizados y formateados o articulados en una uniformidad. De ahí que el otro dato que se lleva Eduardo, la desarticulación de la política en relación con el estilo, tiene que ver con ese mismo fenómeno. Ahora, hay que reconocer que hay esfuerzos evidentes. Por ejemplo, si uno toma los textos de Carta Abierta, uno puede reconocer allí que hay un esfuerzo por establecer una relación efectiva y dura, además, entre el estilo y la posición. El modo en el que se enuncia y se describe determinado acontecimiento y los modos verbales en los cuales efectivamente esto se dice. Y me parece que en esas cartas, además —digo esto sin estar en Carta Abierta, no pertenezco—, uno puede leer con toda claridad esa vocación que efectivamente tiene que ver con la tradición intelectual de Viñas y demás por mostrar una cierta rugosidad, una cierta corporalidad de la lengua misma. ¿Cuál es el resultado de esto? El resultado es que las cartas no se entienden. Lo que efectivamente se dice por allí, en el contexto de la opinión pública, es “las cartas no se entienden”. Hoy aún —el otro día lo leí—, ¿quién fue que le dijo *barroco* a Horacio

(González)? Un personaje. Gil Lavedra. Tremendo. Gil Lavedra acusándolo de barroco a Horacio. Muy bueno. Como escena pública me parece muy interesante. Porque esto quiere decir que efectivamente Gil Lavedra ha leído con alguna atención, ha intentado comprender, le ha resultado hermético y lo declara incomprensible. Pero ¿qué es lo que no se entiende? ¿Qué es lo que no se comprende? Creo que lo que básicamente no se comprende es el modo estructural de plantear una relación entre política y lenguaje. Eso es lo que no se entiende. Porque los discursos políticos que más se entienden —y a esto me refería cuando decía que no se puede pensar a Viñas en el contexto de la izquierda política— son los discursos tradicionales y convencionales de la izquierda. Se entiende más fácilmente cuando la izquierda dice “qué horror lo que ocurrió en la Argentina”, pero no se entiende bien cuando aquí lo que se intenta es darle una vuelta y construirlo a partir de un lenguaje nuevo, un lenguaje que articule lo político con lo discursivo. Me parece que ese es el punto. Es un punto que no es nuevo, es bastante viejo, como también decía Eduardo. Una textualidad, una escritura que no se puede leer, que es ilegible, que no está dada a la comunidad de la opinión, por así decir, es una cuestión muy vieja. Ahí es donde efectivamente quizás haya un trabajo interesante para plantearse y me parece que Viñas trabajó todo el tiempo en ese contexto, en ese drama, que es el drama de la lengua, el drama de cómo decir de un modo nuevo aquello que ya ha entrado en la zona de la cristalización y de la comodidad de las palabras. Entonces la idea es cierta pelea con las palabras, esgrima con las palabras o como quiera llamárselo. O teatro con las palabras. En Viñas hay una gran vocación teatral que está fundamentalmente dada en el contexto del drama de las palabras. Es ahí donde probablemente se sienta más intensamente que en ningún otro momento, en estos últimos episodios, que pareciera que hay episodios que solicitan una lengua clara, una lengua que venga a decir “bueno, no, esto no”. Y a decirlo de manera contundente.

Pero me parece que ese modo de decir “esto no”, o de decirlo de manera contundente, efectivamente parece responder a momentos muy críticos. Uno podría decir que a partir de estos sucesos o de sucesos que podemos imaginar, aún peores, sea necesario como un programa de enunciados claros. Lo que me parece que decía Pia muy bien es que en un contexto “democrático”, la posibilidad de pensar en esa articulación entre una lengua nueva y la construcción de una política es lo que efectivamente habría que hacer.

Darío Capelli: Quiero retomar lo del video de la polémica entre Viñas y Cristina, que en efecto muestra como polarizado lo que Gramsci sí pensaba que tiene que estar junto. Para no asustarte ante la más mínima derrotita ni envalentonarse demasiado ante la más mínima victorita, el pesimismo es la inteligencia y el optimismo es la voluntad.

Hablando de estas cosas para una entrevista que saldrá en el próximo *Ojo Mocho*, el amigo Nicolás Prividera, director de la película *Tierra de los padres*, decía que falta más pesimismo en la inteligencia. Verdaderamente gana más la voluntad que el pesimismo a la inteligencia. Evidentemente hay, en estas expresiones como Carta Abierta, pesimismo en la inteligencia, y también desde el campo del pensamiento autónomo respecto del kirchnerismo. Desde las izquierdas habrá otras expresiones. No sé si no se entiende tanto lo que dice Carta Abierta. Lo que sí, hay un problema allí, y es que quizá se entiende o quizá lo que hace el propio movimiento que Carta Abierta apoya, y con el cuál yo también siento ciertas adherencias, transforma largos desarrollos conceptuales en reclames de campaña. “Clima destituyente”, y todo el mundo habla de clima destituyente. “Nueva derecha”. “Restauración conservadora”. Por ahí sí se entiende, o por ahí el problema es que se transforma en esto, en reclames de campaña electoral. Puede ser que pase esto, que sí se trate pero no se entienda. ¿No es un problema también? Digo, ya que estamos con el problema de cómo estilos definen también posicionamientos políticos. Es decir,

el posicionamiento político es el estilo propio. Estuvimos diciéndolo toda la tarde a propósito de Viñas. Pero un escrito que tiene toda la intención de intervención política, si permanentemente es no sé si impugnado pero sí cuestionado por esto, se convierte en una cuestión. Otra vez, no ceder ni para arriba ni para abajo, desde ya. Ni a la tradición liberal que espiritualiza ni a la tradición populista que se olvida de cualquier desarrollo conceptual que exige, por otro lado, de un estilo propio. Me parece que estamos en un problema, sin dudas. Solicitar hoy que cierre el kirchnerismo y venga otra cosa para mí es un delirio. Eso pone a la Argentina al fuego. Pero que dentro del propio kirchnerismo existan tendencias que bloquean la profundización del propio kirchnerismo y que más bien parecen estar profundizando la reacción también me parece que es un dato.

Este ejemplar se terminó de imprimir
en el mes de octubre de 2022
en los talleres gráficos de Área Cuatro.

En 2012, a un año de su fallecimiento, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires organizaron las *Jornadas David Viñas. El último argentino del siglo XX*. El nombre hacía referencia a su novela *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX* (2006) y, por añadidura, le redirigía la condición de “último”; figura que, en este caso, no aludía a una obturación sino a un legado. Colegas, discípulos, lectores y compañeros pusieron en debate el significado de la obra de Viñas dentro del campo cultural e intelectual de la Argentina, a la vez que reflexionaron sobre el impacto de su ausencia física. A más de diez años de su partida, la Biblioteca Nacional pretende retomar y continuar algunos de los debates que David Viñas iluminó de forma única. Este libro va en esa dirección: en sus páginas, algunas de las figuras intelectuales más destacadas de nuestro país reflexionan sobre un legado, lo que supone continuidad y futuro, y sobre un estilo atento a la coyuntura y contundente en la importancia de las polémicas fecundas, pero con la resonancia manifiesta y constante de los dramas hondos, sensibles y constitutivos de nuestro país.

ISBN 978-987-728-152-1



9 789877 281521



museo del libro
y de la lengua



EDICIONES
BIBLIOTECA
NACIONAL