

Cinco Episodios Realistas: Narrativas del Cono Sur (1965-1985)

by

Martín Sueldo

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved November 2010 by the
Graduate Supervisory Committee:

Emil Volek, Chair
Alberto Acereda
Ángel Sánchez

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2010

ABSTRACT

In Angel Rama's *La Novela Latinoamericana 1920-1980* (1982), the influential critic discloses a map of 20th century Latin American narrative. Rama stresses three literary styles merging into the phenomenon called Boom: fantastic, regional and realistic. On the other hand, another influential critic such as Nestor Garcia Canclini, in his article "Aesthetic Moments of Latin Americanism" suggests the 60's and 70's as a period in which art worked as a herald of utopia, trying to include in the present a future that seemed feasible. Rama's narrative map does not even mention writers as Manuel Puig and Rubem Fonseca. Both, the Argentine and the Brazilian, were censored by authoritarian governments. At the same time, their works deliver plastic representations of crime; therefore, I argue that these literary works, along with those created by Armonia Somers (Uruguay), Dalton Trevisan (Brazil) and Rodolfo Fogwill (Argentina) provides a representation of reality that confronts two mainstream discourses: one concerned with nationalism (authoritarian discourse) and another concerned with utopia (Boom discourse). The narratives I study disclose body and crime representations that do not address a symbolic conflict with modernity like the authoritarian and the Boom discourse do; yet modern elements are integrated into these narratives. This study focuses on *Un Retrato para Dickens* (1967) by Armonia Somers; *O Vampiro de Curitiba* by Dalton Trevisan; *Feliz Ano Novo* (1976) by Rubem Fonseca; *The Buenos Aires Affair* (1973) by Manuel Puig; and *Los Pichy-cyegos* (1983) by Rodolfo Fogwill. This study assumes that the technological/digital development has modified the perception of last sixty years in Latin American

Literature. This work is engaged in developing a new perspective over 20th Century Southern Cone Narrative and it interprets the Boom as a symptom of a wider picture: the development of a global cultural market. Accordingly, this perspective might explain partially the rise of new identities and the present status of Southern Cone Narratives.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to gratefully and sincerely thank Dr. Emil Volek for his guidance, understanding, patience, and support. He always encouraged me to be a critical scholar. I would also like to thank Dr. Alberto Acereda and Dr. Angel Sanchez for their support in completing my doctoral studies. Thank you.

This dissertation had several stages. The feedback given by Dr. David William Foster, Dr. Cynthia Tompkins, and Dr. Isis McElroy was essential in the beginning. Thank you to the three of them too.

TABLE OF CONTENTS

	Page
PREFACE.....	vii
CHAPTER	
1 APROXIMACIONES AL DISCURSO DEL BOOM.....	1
Nuevas Editoriales, Instituciones y Lectores	6
Posibilidades de Repensar el Sistema Literario Latinoamericano ..	12
La Revolución Cubana y el Campo Intelectual.....	16
El Boom: Definiciones.....	20
2 EL DISCURSO NACIONALISTA EN EL CONO SUR.....	26
La Censura Como Metonimia del Discurso Nacionalista	34
3 ARTE Y REALIDAD. APROXIMACIONES	40
La Realidad Como Representación Verosímil.....	49
4 EL ENGAÑO COMO VEROSIMILITUD. LA NARRATIVA DE DALTON TREVISAN.....	63
El Vampiro Como Figura de la Repetición.....	65
O Vampiro: Su Mundo Narrativo	70
El Engaño Como Realidad.....	73
Realismo y Parataxis.....	79
5 ARMONIA SOMERS: LO REAL PEDAGÓGICO.....	83
La Realidad Pedagógica de Somers	85
El Realismo de Somers.....	92
Localización y Alcances de Un Retrato.....	98

CHAPTER	Page
6	104
Política, Sexo y Realidad según Puig.....	108
Una Anticipación de la Censura.....	113
El Cuerpo del Delito.....	118
7	126
El Caso Rubem Fonseca.....	127
La Realidad según Rubem Fonseca	129
Las representaciones corporales y el tema del delito.....	139
La violencia como articulación.....	141
El Lenguaje Literario.....	146
8	
LA GUERRA DE MALVINAS Y EL DISCURSO PACHI DE RODOLFO	
FOGWILL.	149
Malvinas, la Historia.....	152
La Guerra de los Pachis: Un Mundo de Sensaciones.....	159
La Batalla por la Realidad.....	165
9	170
CONCLUSIÓN	170
REFERENCES	174

PREFACE

El título de este trabajo explica en gran parte nuestro objeto de estudio, *Cinco Episodios Realistas: narrativas del Cono Sur* (1965-1985). En este estudio nos proponemos estudiar un corpus de textos como son *Un Retrato para Dickens* (1967) de Armonia Somers; *O Vampiro de Curitiba* (1965) de Dalton Trevisan; *Feliz Ano Novo* (1976) de Rubem Fonseca; *The Buenos Aires Affair* (1973) de Manuel Puig; y *Los Pichy-cyegos* (1983) de Rodolfo Fogwill. Nuestro objetivo será, en lugar de postular un nuevo adjetivo para este tipo de realismo literario, destacar lo episódico (realista) de estos textos que aquí estudiaremos.

Un episodio, según la Real Academia Española, es “una acción secundaria de un poema épico o dramático, de una novela o de cualquier obra semejante, pero enlazada con la principal para hacerla más varia y deleitable”. Un episodio (del griego ἐπεισόδιον, intermedio de una tragedia) parece ser una acción parcial aunque integrante de una acción principal. Pensamos que el poner nuestra atención en lo episódico no significa proponer el estudio de las historias pequeñas o secundarias como forma de acceder a algo no dicho o escrito.

El estudio de estos cinco episodios realistas nos lleva, necesariamente, a desentrañar la racionalidad vigente (hasta cierto punto, dominante) para el estudio de este tipo de narrativas, la cual es llamada postmodernidad. Este modo de pensar el sistema literario o la Literatura Latinoamericana que proponemos no pretende en forma alguna imponer un “nuevo relato” ni busca elaborar un discurso académico de carácter performativo.

Lo episódico, en nuestro estudio, tiene que ver con poner a la literatura como acción principal y considerar estos cinco episodios realistas como obras de arte en sí mismas, es decir, en el elemento de la representación sensible. Justamente este es el asunto de nuestro estudio, entender estos episodios realistas como discursos literarios con un alto contenido sensible y material dentro de las representaciones de lo real, específicamente aquellas vinculadas al tema del delito y del cuerpo humano. La asiduidad con que los discursos en estas obras otorgan preeminencia a lo sensible y material nos lleva a postular que esta preeminencia es una estrategia literaria por la cual se crea un “efecto de lo real”, es decir, lo verosímil. Esta realidad representada confronta, voluntaria o involuntariamente, con dos discursos dominantes de la época que aquí estudiamos, a saber: el nacionalista y el utópico-simbólico. El discurso nacionalista es fácilmente identificable con las dictaduras militares del Cono Sur durante los sesenta y setenta; sin embargo, en el capítulo dos planteamos el alcance histórico del discurso nacionalista pues es rastreable en el Cono Sur desde principios del siglo XX. El discurso utópico-simbólico es aquel relacionado al *Boom* y a todo el aparato teórico-político que sustenta la tesis de entender la región a través de sus letras, proyectando una búsqueda colectiva de identidad sobre los procesos discursivos, políticos e históricos que nuestro estudio asume como una realidad construida por medio del lenguaje.

Por lo tanto, nuestra hipótesis nos lleva a postular que estas narrativas, mediante la representación sensible, plástica y material del tema del delito y del cuerpo humano, encuentran verosimilitud y confrontan de diferentes maneras con

estos dos discursos imperantes dentro del periodo 1965-1985. Creemos que al hacerlo, al examinar la narrativa del siglo XX desde esta perspectiva, podemos estudiar desde otra perspectiva el sistema literario, su desarrollo y el presente de la literatura en el Cono Sur.

CHAPTER 1

Aproximaciones Al Discurso Del Boom

“América Latina no pidió la modernidad”

Ángel Rama

Referir a la literatura latinoamericana contemporánea como nuestro objeto de estudio nos permite establecer una perspectiva histórica de dicho sistema. Entendemos que el referir nuestro objeto como sistema demandará algunas definiciones precisas que debemos articular con el contexto histórico-literario, lo cual no es siempre una tarea fácil. Lo cierto es que hacia finales de los años sesenta se puede referir a la literatura latinoamericana como un sistema literario constituido, aunque en proceso de cambio. Cuando nos referimos a un sistema literario, nos remitimos al esquema que Roman Jakobson y Iuri Tynianov trazaron en 1928 en su trabajo, “Los problemas del estudio de la literatura y la lengua”, pues ellos proyectaron al funcionamiento literario el esquema lingüístico que antes había elaborado Ferdinand de Saussure. En consecuencia, nos permitimos argumentar que toda obra literaria es una *parole* que se pronuncia y se desarrolla en el esquema de la *langue*. En otras palabras, es un mensaje que funciona dentro de un sistema que lo hace comprensible y transmisible. Por lo tanto, podemos pensar que el proceso de constitución de este sistema es como una materia viva que cambia constantemente con la aparición de las obras del presente.

Un momento de vital importancia para el proceso de constitución de dicho sistema se da ciertamente con el Modernismo. Los modernistas fueron los primeros en trascender fronteras y encontrar una mayor difusión de sus obras. Si bien el sistema también reviste otras características, nos interesa destacar este aspecto del sistema: el grado de profesionalización y las posibilidades de difusión. Rubén Darío fue un adelantado en este sentido, al decir en su conocido prólogo a *Cantos de Vida y Esperanza* : “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”. Otro momento importante dentro del proceso de constitución fue el de las Vanguardias. A muchas de ellas les gustaba pensarse a sí mismas como autónomas, también les complacía sentirse parte de la cultura universal. La contradicción es parte fundamental de este momento. Como consecuencia de esto, las Vanguardias literarias en Latinoamérica adoptan el sistema de valores europeo; por ejemplo, el romper con el pasado era uno de ellos. Así, la iconoclasia se torna en otro de los pilares de dicho sistema.¹

Volvemos a Jakobson y Tynianov pues ellos nos proporcionan un marco desde donde entender mejor el desarrollo que estamos refiriendo:

La historia del sistema es, a su vez, un sistema. El sincronismo puro aparece ahora como una ilusión. Cada sistema sincrónico

¹ En su definición de vanguardias artísticas, Videla de Ribero refiere esta característica también: “se entiende por “vanguardias” una serie de movimientos, de acciones, a menudo colectivas (a veces individuales), que agrupando a escritores o artistas se expresan en manifiestos, programas y revistas y se destacan por un antagonismo radical frente al orden establecido en el dominio literario (formas, temas, lenguaje, etc.) y – a veces – sobre el plano político y social” (20).

contiene su pasado y su futuro como elementos estructurales inseparables del sistema. (270)

Si es plausible de ser considerado un sistema compuesto de materia (lengua) viva, podemos articular esta idea con aquellas postuladas por T.S. Eliot, en su ensayo "Tradition and the individual talent". Eliot sostiene: "what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it" (5). Lo que nos interesa aquí destacar de este ensayo es su hipótesis: la significación de una obra tiene que ver con todas las obras del pasado. Hay cierta idea de sistema que Eliot sostiene, más si pensamos que toda nueva obra modifica todas las demás del pasado. Es más, para que el sistema funcione, el mismo sistema debe ser alterado por las nuevas obras. Quisiéramos en este momento ampliar la perspectiva y preguntarnos, ¿cómo podemos observar las obras del siglo XX cuando consideramos los alcances del desarrollo tecnológico digital? ¿Cómo se explica que, merced a este desarrollo tecnológico el objeto (artefacto) libro se haya modificado y, además, hay cada vez más gente escribiendo y publicando en diferentes formatos?

Nuestro enfoque nos lleva a postular que el presente de la literatura latinoamericana se comprende mejor si consideramos el *Boom* como un síntoma de un panorama más amplio. De ser este enfoque aceptable, podríamos repensar el *Boom* como un síntoma de un fenómeno mayor: la entrada de la literatura latinoamericana al mercado cultural mundial. Si el presente modifica la forma en que vemos las obras literarias del pasado, sería al menos aceptable pensar que nuestra mirada, desde el siglo XXI, con una literatura que se desarrolla y adapta a

nuevos artefactos, sobre un fenómeno como el *Boom* podría ser diferente a la de Ángel Rama (1982) y Emir Rodríguez Monegal (1972), por ejemplo. Sus estudios son prácticamente coetáneos al fenómeno. Nuestra mirada es distinta, más si consideramos que desde los años sesenta a esta parte la tecnología digital y el mercado cultural mundial se han desarrollado en forma vertiginosa.

Por medio de este proceso, por el desarrollo de un sistema literario firme y constituido, sumado al cálido recibimiento de la crítica, el *Boom* se constituyó en un hito en torno al cual se entiende la narrativa latinoamericana del siglo XX. Uno de los mayores contribuyentes a este fenómeno fue Ángel Rama; su protagonismo en el *Boom* es un hecho conocido. La lectura de su trabajo crítico sobre la narrativa de Latinoamérica deja flotando en la atmósfera un nuevo paradigma: iconoclasia y regionalismo.² En otras palabras, Rama postula que para entrar al paraíso de la narrativa, se debía romper con el pasado y ser latinoamericanista. Pensamos que el epígrafe con que comienza este capítulo bien representa la actitud de gran parte de la crítica literaria del momento (“América Latina no pidió la modernidad”). Al comparar estas palabras con las citadas de Rubén Darío, nos damos cuenta que las dos denotan actitudes diferentes para con la modernidad.

Los momentos históricos son diferentes, pero las actitudes también lo son. Por su

² Nos referimos a su extenso estudio sobre la narrativa, *La Novela Latinoamericana 1920-1980* (1982). Allí sostiene este carácter regionalista como un elemento permanente en el sistema: “En América Latina el regionalismo vino para quedarse, y aún se lo percibe en los jóvenes narradores. Lo podemos comprobar si somos capaces de concebir el regionalismo como una fuerza creadora que se manifiesta al compás del proceso cultural que se construye incesantemente en la región y no como la fórmula estética restricta que produjo en los 20 y 30” (127).

parte, Darío se constituye con estas palabras en un eje fundamental desde donde comenzar a pensar el proceso de profesionalización del escritor y de modernización de la literatura latinoamericana.

En el caso del crítico uruguayo, llama la atención la actitud de rechazo a la modernidad, por un lado, mientras que por el otro se describe la definitiva modernización de la profesión del escritor; su actitud es oscilante. Rama, posiblemente, no haya estado pensando en los alcances de los desarrollos tecnológicos y el futuro de la cultura en este marco (131-32). La fecha de defunción que Rama le pone al *Boom* es la de 1972. Creemos que las fechas de comienzo y final del fenómeno son demasiado arbitrarias y no representan todos los acontecimientos importantes en la narrativa del continente; más bien son sólo parte de ellos. Sabemos, sin embargo, que cada crítico opera una selección de material, la lectura del pasado siempre dependerá, así, de la posición que se quiera adoptar en el presente y de cómo se proyectará en el futuro.

Observado el análisis de Rama desde el siglo XXI, resulta certero y vasto aunque incompleto. No estamos proponiendo un panorama más completo sino una perspectiva integradora y abierta a entender el sistema como una materia viva y en constante cambio. Muchos de los elementos que describe en su estudio fueron importantes, piezas fundamentales en la inserción de la literatura latinoamericana en el mercado mundial. Lo consideramos incompleto porque postula un sistema literario ya constituido y afianzado, cuando en honor a la verdad los sesenta son solo un punto dentro de la trayectoria o desarrollo de ese sistema literario.

América Latina puede no haber pedido la modernidad, como sostiene Rama, pero igual esta se introdujo en el continente como lo hizo en todos lados: sin pedir permiso. Las palabras de Darío resultan proféticas en tal sentido. El presente es el que nos anima a observar el fenómeno literario del *Boom* desde otra perspectiva, sabiendo que la modernidad se instaló a pesar de las duras advertencias críticas y a pesar de los múltiples conflictos simbólicos que muchas veces las narrativas del *Boom* establecen. La modernidad literaria fue, en realidad, un largo proceso que empezó con el Modernismo. Tal vez eso sea lo que a Rama le costaba integrar en su estudio, sólo así se puede explicar el esquema cerrado que utiliza para Rubén Darío (134-35). El *Boom* y la crítica asociada a este fenómeno no supieron ver que ese momento era parte de un desarrollo que había comenzado hacía ya muchos años con el Modernismo. Tal vez sus perspectivas sesgadas fueron un asunto estrictamente temporal. No creemos que Rodríguez Monegal o Rama hayan podido vislumbrar en los sesenta y setenta lo que estaba aconteciendo. La capacidad de reproducción, almacenamiento y exposición de los fenómenos de sentido se ha visto seriamente modificada en la actualidad.³ Es posible, por lo tanto, pensar los años sesenta y setenta como un preámbulo de lo que hoy ocurre.

Nuevas editoriales, instituciones y lectores

³ Fenómeno de sentido que interpretamos en la forma que lo hace Eliseo Verón: “por una parte, siempre la forma de investiduras en conglomerados de materias sensibles que, a raíz de eso, llegan a ser materias *significantes* (investiduras susceptibles de resultar descriptas como conjuntos de procesos discursivos) y remitiendo, por la otra, al funcionamiento de un sistema productivo” (11).

No puede obviarse el éxito internacional que tuvo el *Boom*. Mucho de ese suceso en ventas y aclamado por la crítica, se dio gracias al hecho de pensar en el lector no hispanohablante. Un nuevo mundo era descubierto, objetos desconocidos para este nuevo lector de otros continentes eran presentados en la nueva narrativa latinoamericana de los sesenta. Estos nuevos objetos eran material de composición de una nueva realidad o visión de mundo. En definitiva, el lector que leía la nueva narrativa hispanoamericana traducida casi simultáneamente, se adentraba en la representación de una realidad desconocida y nueva. El escritor, por su parte, era quien materializaba esa realidad o visión del mundo desconocida a través del lenguaje. Es decir, esta nueva realidad era una construcción del lenguaje.

En este contexto, resaltamos el notable crecimiento de nuevas editoriales. Su desarrollo tuvo un alto impacto en el campo literario. Estas nuevas editoriales comenzaron a pensarse a sí mismas como empresas y, ciertamente, tuvieron una fuerte influencia en la cultura. Ambos conceptos, empresa y cultura, se comienzan a integrar a partir de ese período. El fenómeno editorial que se dio en los sesenta no sólo se compuso de nuevos trabajos, sino también de la inmensa cantidad de traducciones que trajeron a la región; y viceversa, el *Boom* llegó a ser considerado como tal a partir de sus traducciones. Fue la definitiva modernización de la literatura, un proceso que ya había comenzado con el Modernismo pero que en ese momento se veía materializado.

Las editoriales tuvieron un rol fundamental en los sesenta, algunas de estas “empresas culturales” fueron Losada, Sudamericana, Jorge Álvarez, La Flor,

Fondo de Cultura Económica, Era, Arca, Seix Barral y Anagrama, entre las más importantes. El término “empresas culturales” es introducido en el estudio de Rama aunque no haya sido acuñado por él (249-49). Es un término polémico en su momento que mostraba la nueva tendencia del mercado globalizado. No obstante, el término explica claramente el presente, pues hoy en día la realidad cuenta con ese objeto llamado “empresa cultural” y con nuevas instituciones e instancias donde artistas de diferentes disciplinas buscan consagración y apoyo. Nuevas instituciones que reflejan nuevas circunstancias en el ámbito de la cultura, y viceversa.

Así, la realidad de las editoriales nacionales, luego reemplazadas por las multinacionales, influenciaba al mundo de la cultura y a la misma literatura. Cultura y mercado fundaban una alianza firme y duradera, que ya tenía historia pero que durante los sesenta y setenta adquiere muchas de las características que hoy se pueden reconocer con facilidad. El origen del término *Boom* puede encontrarse en el *marketing* norteamericano. Esa parece ser la contradicción más grande. Muchos de sus integrantes abogaban por la identidad latinoamericana y se transformaban en heraldos de la lucha antiimperialista, merced a un fenómeno literario y sociológico cuyo nombre proviene del mercadeo norteamericano.

Para Rodríguez Monegal se puede establecer tres diferentes *booms*: 1) el intelectual, asociado claramente a la Revolución Cubana; 2) los nuevos escritores y la llamada “nueva narrativa”; y 3) el de las traducciones (32). Lo novedoso del fenómeno acaso haya sido el tratamiento del libro como cualquier otro producto del mercado. La perspectiva de Rodríguez Monegal, distante acaso de la de Rama,

aborda el problema remarcando el tratamiento del libro como cualquier otro producto manufacturado. Resulta valorable la apertura del sistema que hace Rodríguez Monegal al indicar la importancia que tuvo la llegada a la región y a Estados Unidos de una gran cantidad de españoles refugiados de la Guerra Civil, quienes fueron, a su entender, los impulsores de la industria editorial latinoamericana (15). En su apertura a nuevas posibilidades de explicar el sistema literario del momento, también encuentra en el crecimiento demográfico e industrial, otro motivo que impulsó este crecimiento. Esto, creemos, debe estar enmarcado en el desarrollo de un mercado cultural global.

Este suceso no es exclusivo de Latinoamérica; volvemos a postularlo: el fenómeno conocido como *Boom* es el árbol que no deja ver el bosque, en este caso el bosque es el desarrollo de un mercado cultural globalizado. El *Boom* fue regado y cuidado por los críticos literarios, intelectuales y académicos. Su cuidado fue lo que le dio envergadura y lo llevó a convertirse en una narrativa maestra. Es cierto que hubo un nuevo público lector, tan cierto como que los intelectuales, críticos y periodistas culturales ayudaron en la conformación de ese sistema y de ese público lector. En general, coincidimos con lo que Rodríguez Monegal señala en esta misma dirección:

La generación de lectores que se forma a partir de 1939 tendrá a su alcance más universidades y escuelas secundarias, más bibliotecas, más librerías y revistas; tendrá, sobre todo, editoriales latinoamericanas que no sólo traduzcan y adapten la cultura

universal sino que también fomenten la cultura nacional y la latinoamericana. (15)

Serían incompletos nuestros apuntes del mercado cultural y del libro sin antes señalar debidamente los alcances sociológicos del fenómeno. Sin adentrarnos en ecuaciones sociológicas, no se puede negar que había un nuevo público lector en los sesenta que demandaba representaciones de una nueva realidad, a la vez que consumía ávidamente revistas culturales y otro tipo de periodismo. Es un nuevo tipo de consumo masivo. Este público se volcó masivamente a la búsqueda de lo nuevo, entendido por entonces como una nueva definición de “lo latinoamericano” y “lo revolucionario”, tal cual lo hiciera la vanguardia. El público local jugó un rol tan importante como el de los otros continentes. Por primera vez en la historia, la literatura que se escribía en Latinoamérica se traducía casi inmediatamente a otras lenguas. No solo se trató de publicar “lo nuevo”, sino también a sus maestros y antecesores. Así, obras de las décadas pasadas fueron reimpresas en grandes tiradas, uno de los ejemplos más paradigmáticos fue *Adán BuenosAyres* (1948) de Leopoldo Marechal. Nombres como el de Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges eran citados como los maestros de esta nueva generación. La crítica, especialmente la de Rama, fijaba así un nuevo canon: iconoclasia y latinoamericanismo. El caso de Borges es diferente. De esta manera, narrativas como la de Manuel Mujica Láinez, Rubem Fonseca y Manuel Puig fueron directamente omitidas en el panorama narrativo de Rama.

El éxito editorial es un pilar fundamental del período, no obstante, lo explica solo parcialmente. De allí que haya tantos intentos de definirlo, sin por ello lograr hacerlo. Rama y Rodríguez Monegal parecen ser los críticos más influyentes con respecto al campo de la narrativa y su proceso de formación. El *Boom*, en realidad, articula éxito editorial con literario. Vender mucho no explica el fenómeno, como señala Rama al decir de Hugo Wast (262). La cantidad de libros vendidos no justifica el fenómeno de la narrativa latinoamericana. En el caso de Argentina, el citado Hugo Wast había vendido antes del *Boom* más de dos millones de libros. Sin embargo, la crítica más que acompañar ese hecho lo condenó.⁴

Se trata, como antes hemos sugerido, de articular el éxito editorial con el literario. Para tener éxito literario, se necesitaba la proclamación de los órganos de consagración tales como el diario *Marcha* o la institución cubana de difusión de la cultura conocida como “Casa de las Américas”, por ejemplo. Estos dos órganos de consagración tenían una orientación política muy marcada. En otras palabras, era necesario ser un intelectual comprometido; pareciera que para tener éxito se debía tener una obra de calidad determinada por lo que esos órganos de consagración dictaban, sean éstos los ya nombrados o los mismos concursos literarios que se institucionalizaron por aquel entonces. El ejemplo más acabado es el Premio Rómulo Gallegos que recibió, por primera vez, Mario Vargas Llosas

⁴ Las razones para dicha condena son entendibles por la posición política de Rama, visiblemente opuestas a la de Wast, quién profesaba un nacionalismo intransigente y un antisemitismo público. Rama no fue el único que lo condenó, sino la gran masa crítica le hizo un vacío sin reconocer el hecho de que Wast es uno de los fenómenos de venta más grande de la literatura argentina.

en 1964. El mismo año Jean Paul Sartre rechazaba el premio Nobel y constituía un paradigma del escritor comprometido y de la doctrina que esto implicaba. En este sentido, Claudia Gilman sugiere que “la doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político” (72).

El *Boom* para algunos estaba directamente asociado con el inminente triunfo socialista en la región. Julio Cortázar quizás haya sido uno de los más feroces defensores de esta idea. Parecía que el triunfo socialista estaba allí, al alcance de la mano. Resulta verdaderamente una ironía histórica que se creía en el poder transformador de la literatura cuando era la misma literatura la que estaba cambiando. La gran cantidad de ediciones auguraban un futuro donde América Latina sería una región con altos niveles de alfabetización. Los datos del presente desmienten ese pronóstico; los niveles de alfabetización siguen siendo una cuenta pendiente y las librerías de saldo se expanden a lo largo y ancho de la región. Es un hecho particular que escapa al análisis de nuestro objeto de estudio, pero la tan mentada unión latinoamericana se efectivizó mejor en la *mass media* y en productos de consumo cultural rápido como las telenovelas, que en la literatura que abogaba por la búsqueda de una identidad colectiva.

Posibilidades de repensar el sistema literario latinoamericano

En lo ya estrictamente literario, Rama nos brinda un panorama narrativo del momento y elabora tres corrientes que son las que vendrían a confluir en el

Boom, a saber: la corriente fantástica, la regional y la realista crítica.⁵ Nótese que la primera empezó con el Modernismo. La tercera, la realista crítica, tiene más que ver con un desarrollo posterior, su figura fundamental sería Roberto Arlt.⁶ Sin embargo, cabe agregar que estas tres líneas narrativas se ampliaron y se influenciaron una a otra. No es lo mismo discutir lo fantástico en el Caribe que en el Cono Sur, especialmente en el ámbito literario del Río de la Plata. Con todo esto queremos argumentar que si bien la clasificación de líneas narrativas nos ayuda a entender el fenómeno editorial de los sesenta y setenta en el Cono Sur, no podemos proponerlos como modelo de abordaje de un sistema complejo porque no da cuenta de toda la producción literaria y de los entrecruzamientos de géneros que necesariamente se produce. Por esta razón, reconocemos que nuestra caracterización del sistema literario no es completa, tampoco es asunto de este estudio brindar un panorama, sino proponer una perspectiva integradora desde el siglo XXI.

A pesar de dicha hibridación, la narrativa con tendencias realistas es la que nos interesa en el contexto de este estudio. La que nosotros estudiamos, es una narrativa más asociada a la representación del tema del delito en sus más múltiples y variadas formas. Muestra los cuadros y situaciones de la vida urbana, por medio de la representación plástica del crimen. Hay una apuesta muy grande

⁵ Para entender mejor la clasificación de Rama, ver en el estudio que hemos citado, el ensayo completo “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”.

⁶ Rama también destaca los nombres de José Donoso, Salvador Garmendia, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Enrique Amorim, Carlos Fuentes (con *La Región más Transparente*, 1958) y Dalton Trevisan (1953).

en estas obras narrativas por la experiencia personal antes que lo colectivo. El crimen se produce en el ámbito privado y no hay formulaciones simbólicas en contra de la modernidad. Es más, la modernidad está integrada en estas narrativas como componente indisociable de la realidad que se representa. La modernidad refiere, en estas obras, la vida diaria. Como consecuencia, estas narrativas se alejan de formulaciones utópicas y/o trascendentales, insertándose en una modernidad representada como un hecho ya consumado.

El término modernidad ha sido estudiado (y asediado) desde múltiples perspectivas ideológicas y/o políticas. Sin desear entrar en esa red de definiciones y aproximaciones que en definitiva ayudan a crear más caos, nos interesa rescatar la definición de modernidad de Zygmunt Bauman, pues resulta funcional para los propósitos del presente trabajo:

the emergence of a new type of state power with resources and will necessary to shape and administer the social system according to a preconceived model of order; and the establishment of a relatively autonomous, self-managing discourse able to generate such a model complete with the practices its implementation requires. [...] the combination of those two developments created the kind of experience which was articulated in the particular world-view and associated intellectual strategies to be given the name of “modernity”. (2)

Bauman prosigue con su análisis y señala que, a partir del período que aquí estudiamos, se observa el divorcio permanente de los intelectuales con el

estado liberal. Esa experiencia la llama postmodernidad. Por lo tanto, según Bauman, ésta tiene que ver con una actitud política y de rechazo frente al estado liberal, de marcada orientación moderna. Se podía criticar al estado liberal pero no a la Revolución Cubana. Por nuestra parte, aportamos que esa actitud se traduce en la acción de imponer una determinada perspectiva sobre las obras literarias de manera que siempre la literatura debe estar contra el estado, o contra el *establishment*. Nos interesa aquí señalar que los intelectuales se sentían con la obligación de ser detractores del estado pues sólo así se podía ser un intelectual.

Volvemos a repetirlo: iconoclasia y latinoamericanismo son dos componentes básicos de esta especie de “narrativa maestra” instalada a partir de los sesenta. Definitivamente se debía romper con la tradición literaria y política, al menos discursivamente, si se quería tener una voz dentro del concierto de voces de la literatura. Las narrativas que estudiamos, al ser confrontadas con la definición de Bauman, nos llevan a pensar que mediante la representación del tema del delito estarían descubriendo cierta disfuncionalidad en el sistema político de poder, a la vez que producen ramificaciones y efectos colaterales. Es más, la representación del tema del delito estaría exhibiendo, de manera plástica y directa, que ese sistema social que menciona Bauman carece de balance, llegando incluso a ser el garante legal de muchos delitos. La experiencia de la modernidad se presenta así como inevitable y solitaria, como necesaria, pero siempre inevitable.

José Joaquín Brunner advierte que la modernidad no se desarrolló en todos los lugares de la misma forma, ni tampoco la cultura la recibió de la misma

forma, pues como él mismo señala, las culturas de América Latina “ [...] no expresan un orden –ni de nación, ni de clase, ni religioso, ni estatal, ni de carisma, ni tradicional ni de ningún otro tipo – sino que reflejan en su organización los procesos contradictorios y heterogéneos de conformación de una modernidad tardía, construida en condiciones de acelerada internalización de los mercados simbólicos a nivel mundial” (302). Es decir, la modernidad se filtra de diferentes maneras en diferentes lugares; así, postular que la modernidad se impuso de la misma manera en todos lados es proponer un modelo de análisis estereotipado.

La Revolución Cubana y el campo intelectual

La consolidación de un sistema literario autónomo relacionado directamente al creciente mercado cultural global no se condice con los dichos de sus protagonistas, sean estos escritores, críticos o intelectuales. La asociación de la literatura en los sesenta y setenta a la transformación de la realidad y a una búsqueda de identidad colectiva produjo un estado de confusión generalizado. El proceso discursivo por el cual intelectuales, académicos y escritores antagonizan con la modernidad mediante símbolos y metáforas, encuentra su piedra fundacional en la Revolución Cubana de 1959. La influencia del acontecimiento histórico en las formulaciones de escritores e intelectuales es un hecho para casi todos los estudiosos de este período. Los mismos intelectuales y la Revolución Cubana promovieron la creación de un nuevo público lector, en consecuencia, un nuevo mercado. Otra ironía resulta de esto; sin proponérselo, la revolución y sus intelectuales ayudaron directamente a la constitución de este mercado cultural; simplemente refirieron este fenómeno como “búsqueda de identidad colectiva”.

De lo antes mencionado, se desprende nuevamente que la realidad es una construcción del lenguaje, por lo tanto, es una dimensión de la realidad; solo así se puede explicar que el desarrollo de un mercado literario se haya referido desde una perspectiva como una “búsqueda de identidad colectiva”. Por lo tanto, asumiendo una perspectiva abierta sobre el desarrollo de la cultura de masas durante el siglo XX, especialmente su segunda mitad, asumimos lo que Brunner postula en sus propias palabras: “La cultura latinoamericana de conformación moderna no es hija de las ideologías, aunque liberales, positivistas y socialistas la buscaran, sino del despliegue de la escolarización universal, de los medios de comunicación electrónicos y de la conformación de una cultura de masas de base industrial”(313). En otras palabras, sería similar aseverar que la cultura latinoamericana actual es pariente directa de la modernidad.

La aproximación al panorama narrativo del período se hace intrincada si consideramos que éste está dominado por la confusión generada, fundamentalmente, por los escritores, críticos y sobre todo, por los debates que estos suscitaron. Muchos de estos debates estaban orientados a apoyar el concepto del escritor comprometido. Este fue el proceso que se desató a raíz del triunfo de la Revolución Cubana, aunque el mismo se vio menguado después del caso Padilla en 1971. Sin embargo, poco tiempo antes de la censura a Padilla, muchos anunciaban el triunfo inminente del socialismo. Julio Cortázar quizás sea el caso más paradigmático:

eso que tan mal se ha dado en llamar *Boom* de la literatura latinoamericana, me parece un formidable apoyo a la causa

presente y futura del socialismo, a la marcha del socialismo y a su triunfo que yo considero inevitable y en un plazo no demasiado largo. Finalmente, ¿qué es el *Boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad?⁷

Este tipo de afirmaciones carecían de un sentido histórico y se dirigían, más bien, en una dirección exclusivamente política, construyendo una realidad por medio del lenguaje que los hechos históricos se encargaron de desestimar. No obstante, la prometedora realidad que proclamaba Julio Cortázar acaparó mucha atención y justificó la labor de muchos intelectuales. La fundación de una gran nación latinoamericana parece ajustarse a estos preceptos, en tanto los une una comunidad creada sobre la base de la imaginación. Los miembros de esta comunidad imaginada se desconocen entre sí pero cada uno está presente en la imagen de una comunión. El intento de Cortázar es justamente aquel destinado a desarrollar los preceptos que hacen a una cohesión grupal de individuos que por cantidad exceden la capacidad de vínculo personal. Pensamos, por lo tanto, a la comunidad intelectual de este período como una comunidad imaginada, si se quiere, una “nación de intelectuales” (Anderson 23-24). Es cierto, no obstante, que este período fue una época donde todos, artistas e intelectuales, estaban convencidos de desarrollar instituciones que mejoraran la comunicación regional.

⁷ En Oviedo, José Miguel. “Cortázar a Cinco Rounds”. *Marcha* Marzo 2 1973, Montevideo.

Esta comunidad imaginada de intelectuales tenía una forma particular de entender la cultura que se proyecta sobre prácticas sociales y discursivas. A menudo se hace hincapié en el conocimiento, amistad y cercanía de esta gran familia (una comunidad imaginada) intelectual y progresista de los sesenta. Muchos de ellos ostentaban públicamente un mentor o un amigo importante. Su saber se transmite de manera vertical en el campo, así también como su posición. Irónicamente, y contrario a cualquier discurso revolucionario, estas prácticas verticalistas de los intelectuales comprometidos, las cuales implican un esquema cerrado y un tipo de identificaciones políticas inmediatas y obsecuentes, son prácticas sociales públicamente aceptadas por el campo mismo hoy en día.

Cortázar fue el más ferviente opositor a la idea del *Boom* como un producto editorial. En él destaca dos elementos, como hemos podido ver, a saber: un nuevo público lector y una búsqueda de identidad colectiva. La pregunta de Cortázar que anteriormente hemos convocado (“¿qué es el *Boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad?”), nos lleva a hacer nuestras propias preguntas. Si el triunfo socialista era inminente, si había un nuevo público lector que acompañaba, que identificaba la búsqueda de identidad colectiva con las obras del *Boom*, ¿cómo se explican las dictaduras del Cono Sur? ¿Cómo se explica la ceguera intelectual ante el cataclismo histórico que se avecinaba? La dictadura brasileña y la paraguaya ya eran hechos consumados cuando Cortázar afirmaba esto, había un enfrentamiento ideológico en el marco de la Guerra Fría que era innegable. Los

intelectuales latinoamericanos como el escritor argentino, claramente pensaban que estaban del lado victorioso de la historia.

El *Boom*: Definiciones

Hay múltiples perspectivas de definición de lo que se dio a conocer como *Boom*. Cortázar lo ve como un síntoma del inminente triunfo del socialismo; por su parte, Donoso sostiene que el auge de la narrativa se debía en gran parte a sus detractores, pues fueron ellos los que le dieron mayor envergadura. En sus propias palabras, lo define como “una creación de la histeria, la envidia y la paranoia” (11). Evidentemente, esta es la visión personalísima del chileno, como bien lo sugiere el título de su ensayo al respecto, *Historia personal del Boom* (1972). Las definiciones del *Boom* abundan, ya sea por los mismos protagonistas, los escritores, como por los críticos y académicos. Hay múltiples perspectivas e intentos de definición, sin embargo, el común denominador del *Boom* es, en definitiva, que todos sus participantes eran escritores profesionales; su nivel de productividad y su disposición a publicitar sus obras son un reflejo del fenómeno que significa el consumo literario masivo y que hoy se cuenta entre una de las responsabilidades más básicas de muchos escritores profesionales.

Rama advertía sobre los inmensos peligros que reportaba para la revolucionaria literaria latinoamericana el hecho de que las editoriales multinacionales hayan puesto sus ojos en ella, pues estas daban lugar a “la peor línea de *best sellers*” (250). Estudiado esto desde el presente, resulta más fácil de entender. Lo que sucedió con la literatura es lo mismo que sucedió con muchos otros artefactos que nada tenían que ver con el mundo del arte. Se homologan

ontológicamente los objetos. Hernán Vidal advertía con otras palabras esto que nosotros queremos señalar:

El libro producido en América y en España, convertido en mercancía de distribución y consumo masivos, sometido a sistemas de propaganda, promoción y comercialización similares a los del cine, la televisión, la ropa de moda y los aparatos de uso casero, quedaron dentro de la capacidad adquisitiva de ciertos sectores de clase media surgida precisamente de los servicios necesarios para las actividades fabriles, extractivas y agrícolas controladas por los conglomerados multinacionales. (67-8)

Latinoamérica puede no haber pedido la modernidad, como sostenía Rama, pero ésta llegó sin preguntar y su desarrollo, a casi sesenta años de que estos fenómenos hayan comenzado, fue y es irrefrenable. Los objetos referidos por el lenguaje se han diversificado de manera caótica, su capacidad reproductiva es hoy casi infinita. La profesión de escritor demanda hoy en día, aún en autores consagrados, tener una página web personal cuando no una cuenta pública en Facebook. Asimismo, una consecuencia de estas nuevas posibilidades de reproducción de todos los fenómenos de sentido es que hoy en día, haya más cantidad de gente escribiendo, publicando y difundiendo lo que escriben.

El *Boom* tiene que ver, por lo tanto, con la autoconciencia que toman los escritores en su calidad de figuras públicas, esto enmarcado en un proceso discursivo donde se construyó lo latinoamericano como una instancia superadora de las fronteras nacionales, sumado a la difusión de la crítica de las obras

literarias recientemente creadas a nivel continental. Hasta el *Boom*, nunca antes el escritor había sido tan profesional ni nunca antes había gozado de tanto prestigio social en estas partes del mundo. El caso de Gabriel García Márquez es paradigmático. Su consagración nos remite a un sistema incipiente económicamente y maduro literariamente, capaz de ofrecer consagración, reconocimiento internacional y rédito económico. Su obra y su nombre pasaron a ser el modelo de ficción latinoamericana. Tal vez García Márquez nunca hubiera llegado a ser conocido de la forma que lo fue en Sudamérica si no hubiese sido por Rama. *Cien años de soledad* (1967) implicó un proceso de consagración en el sistema literario que aporta datos sobre la funcionalidad y madurez del mismo sistema. García Márquez publicó capítulos de su novela en diversas revistas y distribuyó parte de su trabajo entre críticos de todo el continente antes de llegar a la publicación. La crítica y sus pares avalaron este recorrido.

Ese modelo de la narrativa latinoamericana se extendió a la cultura en su totalidad, creándose así una metáfora de la cultura que se relacionaba con el mítico pueblo creado por García Márquez, “Macondo”. José Joaquín Brunner entiende esta tendencia como una marca de la cultura latinoamericana, por la cual se interpreta a la región a través de sus letras y asumiendo que esos relatos (el de García Márquez como paradigma) son constitutivos de la realidad latinoamericana (315). Este concepto está asociado a las prácticas discursivas de muchos críticos e intelectuales, quienes encuentran en Macondo una forma de justificar, al menos discursivamente, sus prácticas. Dice Brunner: “Macondo sería la metáfora de lo misterioso, o mágico-real, de America Latina; su esencia

innombrable por las categorías de la razón y por la cartografía política, comercial y científica de los modernos” (315).

Sin embargo, lo más importante con respecto a este modelo interpretativo es que sus metáforas, al ser antagónicas con la modernidad, no ofrecen continuidad al sistema del presente, donde las capacidades de reproducción y difusión han variado radicalmente. La realidad del sistema en el siglo XXI no se puede explicar a partir de la metáfora de Macondo, mucho menos a partir del *McOndo* de Alberto Fuguet. Desconocemos estadísticamente la relación que toda la literatura escrita actualmente en América Latina, en el siglo XXI, tiene con la modernidad. Asumimos que hay una aceptación generalizada de manera implícita en el sentido más práctico. Estas capacidades reproductivas son el resultado de la historia del siglo XX. Julio Cortázar, quién anunciaba el inminente triunfo socialista, describía al mismo tiempo los rasgos de la modernidad cultural que posteriormente al período que aquí estudiamos se desarrollarían y que ya en ese entonces eran incipientes:

Ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias porque el empequeñecimiento del planeta, las traducciones que siguen casi inmediatamente a las ediciones originales, el contacto entre escritores, eliminan cada vez más los comportamientos estancos en que antaño se cumplían las diversas literaturas nacionales. (40)

Desde el presente y sus capacidades de reproducción, exposición y almacenamiento de los fenómenos de sentido, el pasado de los últimos sesenta años en la Literatura Latinoamericana se entiende como un proceso por medio del

cual la cultura de la región entra al mercado mundial globalizado. Volvemos a repetirlo pues es vital para entender nuestra hipótesis: el presente, las nuevas obras del presente, alteran la percepción del pasado y el sistema permanentemente, al decir de T.S. Elliot: “the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are read justed; and this is conformity between the old and the new” (5).

Al optar por una perspectiva histórica sobre el campo literario, nos damos cuenta que, en realidad, el nombre de *Boom* resulta sumamente útil pues está ilustrando las raíces sociales del fenómeno. La “nueva narrativa” estaba conformada en su inmensa mayoría por escritores de clase media que se dirigen a la clase media con un nuevo acceso a un sinnúmero de bienes culturales. Para Vidal, el *Boom* tiene fundamentos liberales y se articula con el proyecto liberal decimonónico de alcanzar el progreso ingresando al mercado mundial (69).

Es muy posible que los diversos debates que se suscitaron sobre lo que entonces se llamaba la “nueva narrativa hispanoamericana” hayan contribuido a solidificar aún más el sistema. Esta es la razón por la cual debemos tenerlos en cuenta. Cuando nos referimos al sistema literario por esos años, hacemos referencia al mismo tiempo a las obras literarias y, en relación a ellas, a las nuevas formas de difusión que se comienzan a desarrollar por ese entonces y, finalmente, a la gran cantidad de traducciones, tanto las que salían como las que entraban.

CHAPTER 2

El Discurso Nacionalista En El Cono Sur

“El mundo entero esta roído
por el cáncer de la irreligión
y el sensualismo.”

Gustavo Martínez Zuviría/Hugo Wast

Todo parece coincidir: en 1964, el mismo año en que Vargas Llosas recibía el Premio Rómulo Gallegos y Jean Paul Sartre rechazaba el Premio Nobel, ese año se abre el período de dictaduras en el Cono Sur con el golpe militar de Brasil. En honor a la verdad, la brasileña no fue la primera dictadura, ya que hacía diez años que el general Stroessner ocupaba el sillón presidencial del Paraguay. Lo singular de la dictadura brasileña fue que sirvió de modelo a las que vinieron tras ella en el Cono Sur. Lo de Stroessner debe enmarcarse en la larga tradición de dictadores latinoamericanos; en Brasil, en cambio, asistimos a la inauguración de las dictaduras del Cono Sur que coordinaron acciones conjuntas en varios países y se erigieron como los representantes del discurso nacionalista. Especialmente durante los setenta los gobiernos inconstitucionales se convirtieron en una metáfora que ayudaba para designar la realidad política de la región.

El nombre “Cono Sur”, así también como el de Latinoamérica, parece encontrar justificación en una historia común y compartida. Los nombres, en estos casos, son arbitrarios; sin embargo, una vez que el objeto ha adquirido su propia

personalidad, ya no es el nombre el que lo identifica sino aquél a éste. Si tuviésemos que caracterizar al objeto Cono Sur, tal cual es utilizado en el título del presente estudio, podríamos hacerlo desde una perspectiva histórica y señalar que 1) fue el confín austral del Imperio Hispánico en América; 2) fue la zona de conflicto entre los dominios españoles y portugueses (al menos en el sur de Brasil, no así en el norte, donde las coronas francesa y holandesa pujaban por sus intereses); 3) fue escenario de confrontación con indígenas; 4) fue receptor de una variada inmigración y, finalmente; 5) fue escenario de gobiernos dictatoriales (de facto, militares y anticonstitucionales) en el marco de una “Guerra Ideológica” durante el período 1960-1989 aproximadamente.

El examen del discurso nacionalista debe ser entendido en la red de asociaciones históricas, sociales, económicas, políticas e ideológicas (nacionales e internacionales) que le dan un sentido más completo. El discurso nacionalista es, por lo tanto, fácilmente identificable con aquel elaborado y defendido por los gobiernos dictatoriales de Brasil, Uruguay y Argentina.⁸ Nuestro estudio se concentra en el discurso nacionalista en su momento más ríspido, es decir, cuando era sinónimo de poder estatal. Además, es un discurso que se desarrolló a lo largo de los años. Se puede rastrear en él una historia por medio de la cual se va robusteciendo y permeando en diferentes capas sociales. Al advertir esto, no

⁸ El discurso nacionalista en el Cono Sur no ha sido estudiado sistemáticamente, por esta razón, y entendiendo las similitudes entre los diferentes países, tomamos algunas aproximaciones específicas que creemos pueden ser extendidas a otros países. Así, el estudio de Federico Finchelstein aborda este tópico, es decir, la relación entre nacionalismo y las dictaduras militares de los setenta. Ver su estudio *La Argentina fascista. Orígenes ideológicos de la dictadura* (2008).

estamos postulando nada nuevo que no haya sido estudiado antes; por el contrario, este hecho es hoy en día un entendimiento básico del campo de estudio de las Ciencias Sociales.⁹

La dictadura brasileña comenzó en 1964 y finalizó en 1985; la uruguaya comenzó en 1973 y también terminó en 1985; finalmente, la última dictadura militar argentina comenzó en 1976 y finalizó en 1983. Las fechas son iluminadoras pues revelan las coincidencias históricas y políticas de los acontecimientos. El caso de Brasil suele denominarse “dicta-blanda”, en clara oposición al término “dicta-dura”. El término resulta descriptivo al referir la preservación de ciertos derechos y garantías civiles a pesar de no ser un gobierno elegido democráticamente. El caso uruguayo, por su parte, se autoproclamó oficialmente como la denominación de “dictadura cívico-militar”, en clara alusión a la supresión de derechos a la vez que recibió cierto acompañamiento civil.¹⁰ El último caso, el argentino, es el más simbólico por haber sido el más violento. Todos juntos, sin embargo, tienen el común denominador de haber perseguido, encarcelado y asesinado a muchos opositores políticos. Si los gobiernos de facto se caracterizaron por no respetar constituciones nacionales y, en consecuencia, no respetar leyes que se supeditan a las constituciones y/o cartas magnas, lo mismo se puede decir de un amplio espectro de los opositores a dichos procesos

⁹ Un trabajo pionero en este sentido, con una visión integradora de los fenómenos nacionalistas en general, se puede encontrar en el estudio de Cristián Buchrucker, *Nacionalismo y peronismo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1987).

¹⁰ Ciertos sectores políticos acompañaron este cambio hacia un gobierno militar. Para una mejor comprensión del proceso legal durante la dictadura uruguaya, ver François Lerin y Cristina Torres, *Historia política de la dictadura uruguaya* (1987).

inconstitucionales. La ilegalidad parece ser el común denominador de un período en el que claramente se establece la violencia como método político.

Hubo un enfrentamiento ideológico que se constituye a partir de la Revolución Cubana y el golpe de estado en Brasil (1964), siempre en el marco de la Guerra Fría. Sin embargo, creemos apropiado señalar que el discurso nacionalista tiene una historia que se comienza a desarrollar y organizar en el Cono Sur a partir de las primeras décadas del siglo XX, aunque comenzó a organizarse mejor a partir de los años treinta. En el caso de Argentina es más fácilmente identificable pues este proceso de organización del ideario nacionalista tuvo relación directa con el primer golpe de estado acaecido en 1930. Sin embargo, podemos referir cierta homogeneidad en el discurso nacionalista que impera en el Cono Sur en los años sesenta y setenta, pues todos tienen un enemigo común: el marxismo revolucionario que se manifestaba en agrupaciones políticas con métodos violentos.

Paradójicamente, dicho discurso nacionalista contiene una identificación entre liberalismo y comunismo que llama la atención. Este es el mayor punto de nuestro interés en este momento, es decir, las identificaciones del discurso nacionalista que lo revelan como eminentemente antimoderno. En consecuencia, la persecución política no sólo se efectuó sobre sectores identificados con el marxismo revolucionario, sino también sobre sectores liberales y movimientos populares. Tampoco postulamos nada nuevo al decir que el discurso nacionalista se nutre de pensadores y apoyo de la Iglesia Católica, sobre todo en los casos de

Uruguay y Argentina.¹¹ En el caso de Brasil, las fuerzas armadas que tomaron el poder en 1964 tenían como antecedente directo en su ideario nacionalista al gobierno de Getúlio Vargas (1934-1954).¹² A pesar de esto, quisieron identificar la nación brasileña con el cristianismo, cuestión bastante difícil de creer en el caso brasileño. La polarización ideológica es, sin embargo, el común denominador de la región. Cada grupo tenía su verdad y estaba dispuesto a quebrar cualquier ley civil y/o penal con tal de defender esa verdad.

El nacionalismo brasileño debe, por lo tanto, comprender sus raíces en los sucesivos gobiernos de Vargas, los cuales, con un fuerte componente populista, amalgamaban ideas nacionalistas, de desarrollo económico y bienestar social. Sin embargo, las voces divergentes tampoco eran aceptadas. El testimonio de Bailey W. Diffie en 1941, en su correspondencia oficial con miembros del entonces gobierno norteamericano nos brinda un panorama de esto que sugerimos:

There is full freedom in Brazil to denounce the United States (although this is not very common), France, or England. There is no freedom to criticize Germany, Italy, or Japan. The name of Mussolini is sacred, and Hitler's almost so. The papers vie with each other in printing antidemocratic, antiliberal news and

¹¹ Para un estudio profundo de estas relaciones, ver el trabajo de Graciela Bendror, *Católico, nazis y judíos* (2003) el cual describe con una extensa documentación la relación de los tres elementos mencionados en el título bajo la atenta tutela del discurso nacionalista.

¹² Un estudio profundo sobre el tema de la relación entre nacionalismo y desarrollo económico en el Brasil durante la dictadura la era Vargas, se puede encontrar en el trabajo de Arturo Bentancur, *Getulio Vargas : nacionalismo e industrialización en el Brasil, 1930-1945*. Montevideo, Uruguay : Fundación de Cultura Universitaria, 1991.

editorials. The socialist, the communists, the Russians, the French popular front, the Spanish Republicans, the Jews, the masons (Masonic Order) are regularly attacked as menaces to Brazil and the world. (201)

Los comentarios de Diffie se refieren al llamado *Estado Novo* (1937-1945), el cual sentó las bases de muchas ideas nacionalistas en Brasil. Este fue el antecedente directo del golpe militar de 1964 y del discurso nacionalista. Antes hubo diversos intentos por tomar el poder. Las condiciones legales se deterioraron a partir de 1968 para luego ir abriéndose durante la siguiente década.¹³ La gran labor de censura es una marca indisoluble de este período que nosotros estudiamos. Los militares brasileños proponían en su discurso una nación cristiana. El abrazo de los militares a un nacionalismo que profesaba valores cristianos quedaba ridiculizado al ser contrastado con la realidad extremadamente heterogénea de Brasil. Esta heterogeneidad se refleja en su composición étnica y religiosa. Estas ideas nacionalistas que los militares promulgaban por la fuerza no hicieron otra cosa que acentuar la polarización en la sociedad.

Sería la misma polarización la que llevaría a las Fuerzas Armadas Uruguayas a declarar la guerra a los “subversivos”, en particular, al Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T). La identificación de este grupo político con la Revolución Cubana era abierta, a la vez que articulaban acciones

¹³ El entonces presidente Geisel inició lo que él mismo llamó una “lenta y gradual apertura” hacia la democracia (Oliveira 107). Para un mayor aproximamiento de este proceso, sugerimos el trabajo de Emanuelle Oliveira, “O gosto amargo da festa: Produção literária e momento político no Brasil, 1960-1990”.

conjuntas con grupos similares en Argentina. Así, los grupos nacionalistas encontraron la excusa perfecta para advertir sobre los peligros externos e internos. La teoría del “enemigo interno” se verifica en todo el Cono Sur desde Leopoldo Lugones en adelante.¹⁴ De todos modos, muchos de los integrantes de esta agrupación (MLN-T) se integraron a la democracia, una vez restablecida, y pasaron a ocupar cargos políticos importantes mediante la concertación con otros partidos de centro izquierda, creando el Frente Grande, quien en la actualidad ocupa la presidencia del Uruguay.

El caso argentino, se sabe, fue el más cruel porque la dictadura argentina emuló en muchos aspectos al nazismo con sus campos de concentración. Sin embargo, el proceso de constitución de este nacionalismo radical, comienza en los años treinta y encuentra su momento cumbre en la última dictadura. Las observaciones del historiador Federico Finchelstein resultan ejemplificantes en sus relaciones:

Con la dictadura, la máquina de muerte pasó a ser un emblema de la consagración ideológica a través de la degradación de las víctimas. Como en los campos nazis de concentración, la necesidad de imponer una ideología hasta las últimas consecuencias explicaba la necesidad de humillarlas. Pero la humillación no era un fin sino un medio según el cual se garantizaba que la lógica de la ideología, y la dinámica de su

¹⁴ Lugones dedicó tiempo y esfuerzo en su labor periodística durante la década del veinte a señalar los riesgos de la inmigración y el inminente peligro que resultaba ser la U.R.S.S..

práctica, fueran aceptadas por aquellos que las sufrían. La figura del “quebrado” pasó a ser signo de fuerza ideológica. La idea de que una persona podía ser quebrada demostraba, que para los perpetradores, la destrucción buscada no era sólo física sino que obedecía también a una férrea necesidad de imposición ideológica.

(176)

El proceso por medio del cual estas condiciones de polarización política e ideológica se desarrollaron, comenzó durante la primera mitad del siglo XX. A pesar de las diferencias obvias y naturales que cada país conserva, existen elementos para pensar que hay una actitud común, además de elementos constituyentes. Uno de esos elementos es la vertiente católica que alimenta este discurso nacionalista. Al recibir esta vertiente, la política empieza a jalar a la moral hacia su campo específico, mientras se obstina en rechazar la modernidad. De allí se explica parcialmente el uso de términos y conceptos abstractos (“ser nacional”, el ejemplo más conocido), del uso de estos términos al repudio por lo material hay un paso muy pequeño.

El discurso nacionalista aborrece todo aquello que hace referencia a materialidad. En los discursos nacionalistas de estos tres países se puede sindicarse un enemigo común, el marxismo extranjerizante, que obviamente confrontaba con cualquier idea nacionalista. Sin embargo, más específicamente, podríamos identificar algunos puntos que unen a los nacionalismos del Cono Sur, pues todos coincidían en sus enemigos. Estos enemigos públicos, rastreables en la gran masa de discursos oficiales y propaganda, podrían resumirse en los siguientes: la

democracia, entendida como un paso hacia la hegemonía del marxismo y entendida como un fenómeno exclusivo del siglo XX; y el liberalismo democrático, entendido como un fenómeno exclusivamente anglosajón y anticatólico.¹⁵

La Censura como Metonimia del Discurso Nacionalista

Antes habíamos postulado, haciendo eco de los estudios formalistas, que toda obra literaria es una *parole* que se pronuncia y se desarrolla en el esquema de la *langue*. En otras palabras, es un mensaje que funciona dentro de un sistema que lo hace comprensible y transmisible. La pregunta es, en este contexto, ¿qué sucede cuando los mensajes no son transmisibles porque el poder del estado es represor por naturaleza?

Dos de las obras que aquí estudiamos, han sido censuradas. Esto, que es altamente significativo, no puede dissociarse de que a lo largo de la historia de la cultura occidental ninguna obra ha sido censurada por todos los regímenes, ni tampoco ningún régimen ha censurado todas las obras. La censura es tan vieja como la historia de Occidente, presente ya en *República* de Platón. Nuestra intención, al convocar este tema específico y vinculante con el discurso nacionalista, es repensar uno de los conceptos más básicos de la semiótica por medio del cual encontramos las huellas del enunciador en el enunciado. Es decir,

¹⁵ Para una descripción de estos enemigos comunes, ver el estudio de Buchrucker. Además de describirlo, establece que los discursos nacionalistas en la región “no sólo testimonian el estrecho parentesco del nacionalismo con el círculo cultural latino, sino también dan base a la pretensión nacionalista de ser la encarnación regional de la verdad eterna. Las doctrinas de la modernidad – el empirismo inglés, el racionalismo francés y el materialismo marxista – fueron severamente condenadas” (124).

una vez que el acto comunicativo es efectuado, lo verdaderamente rastreable del enunciador son las huellas o marcas que deja en el enunciado.

Podemos inferir, por lo tanto, que la censura deja su huella en el objeto censurado y en las razones que argumentan la censura; allí encontramos sus fundamentos. El discurso nacionalista y el discurso de la censura en el período que estudiamos, coinciden en todo. En consecuencia, la censura es una metonimia del discurso nacionalista pues éste habla a través de aquella. A través de la censura el discurso nacionalista deja saber cuál es la idea de cultura aceptada por el estado de facto. No sólo eso, su estudio detallado revela cómo los instrumentos legales y jurídicos fueron elaborados a través de los años y de diferentes gobiernos, sean estos constitucionales o no.

Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca y *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig son casos paradigmáticos y nos refieren a la idea de cultura que tenía el discurso nacionalista en el poder. Pero también nos alertan sobre otra coincidencia inesperada. Estas dos obras censuradas, pertenecientes a Rubem Fonseca y Manuel Puig, coinciden con las omisiones de Ángel Rama, por entonces símbolo de la crítica literaria progresista. Al coincidir en esto, se confirma, al menos en parte, nuestra hipótesis: las narrativas que estudiamos confrontan mediante la representación plástica y material del tema del delito, a las formulaciones utópicas (*Boom*) y a las nacionalistas, pues ambas, aunque antagónicas, coinciden en una actitud antimoderna y antimaterial.

El discurso de la censura tiende a crear una defensa de “lo nuestro”, entendiendo todo lo que se sitúa fuera de este ámbito como una afrenta al “ser

nacional”. En su meritorio trabajo *Censura, autoritarismo y cultura* (1986) en Argentina, Andrés Avellaneda señala que “la oposición entre cultura verdadera y falsa se va reforzando por amplificación: lo legítimo, propio, nuestro, de adentro, enfrentado a lo ilegítimo, ajeno, no-nuestro, de afuera” (19).¹⁶ Es evidente que, en este contexto, lo censurable resulta ser lo otro, lo extraño y lo extranjero. Según el mismo Avellaneda, el catálogo de lo no-moral (lo censurable) implica conceptos relacionados a la sexualidad, la religión y la seguridad nacional (20). “Lo nuestro”, que es lo moral por excelencia en el discurso de la censura, se vincula fuertemente a la idea de familia, siempre proveniente de la confesión católica. De esto, se deriva la noción de cultura que se tenía. En este sentido, lo otro, lo extranjero, resulta ser para el discurso censorador algo perverso y pornográfico. Como consecuencia, cualquier idea de cultura que no estaba en el marco de la forma oficial en que se entendía la cultura, resultaba censurable. Así, una trasgresión a las normas morales que emanaban de la cultura de “lo nuestro”, representaba una afrenta a las instituciones y era, en definitiva, un peligro para la seguridad y la soberanía nacional. Generalmente, “lo otro” era asociado al marxismo, por ser el sistema ideológico extranjero (y extranjerizante).

De lo hasta aquí señalado, se infiere que para los diferentes censoradores que ocuparon las oficinas públicas desde el primer gobierno peronista hasta la vuelta a la democracia en la década del ochenta, la cultura era un ámbito peligroso donde se debía presentar batalla. Muchas veces, el discurso de la censura se basa

¹⁶ El trabajo de Avellaneda tiene el mérito de ser un exhaustivo catálogo de hechos de censura basado en documentación (decretos, leyes, fallos judiciales y disposiciones publicadas en diarios) en dos volúmenes.

en que el supuesto discurso subversivo tiene como objetivo resaltar lo material (lo sensitivo) por sobre lo espiritual (Avellaneda 28). Podría señalarse ésta como una actitud que tiene marcados rasgos antimodernos. Nos parece atinado por todo esto señalar que la misma actitud antimoderna que encontramos en el discurso nacionalista es rastreable en el discurso del *Boom*, ambas son anti-modernas, aunque con diferentes planteamientos y objetivos.

El discurso nacionalista se disgrega en múltiples formatos. Puede tener, en algunos casos, aspiraciones netamente literarias. Un ejemplo que podría ejemplificar la trayectoria de dicho discurso nacionalista radicalizado a través del siglo XX, lo podemos encontrar en el argentino Gustavo Martínez Zuviría, cuyo pseudónimo literario fue Hugo Wast (1883-1962). Su valor como paradigma del discurso nacionalista en el Cono Sur, por la trayectoria y por la ascendencia en el poder estatal, se fundamenta en que Wast fue el difusor más grande que tuvo los *Protocolos de los Sabios de Sión* en Latinoamérica. Este texto, nacido en Rusia hacia finales del siglo XIX, es mundialmente conocido por la idea de una conspiración judía mundial, por sus ideas antisemitas y por una marcada actitud antimoderna.¹⁷

Tal es la fuerza y difusión de Hugo Wast, que el mismo Rama lo reconoce en su panorama literario que en nuestro estudio hemos mencionado. El nombre de Wast, y sus obras, fueron conocidas en el continente americano así también

¹⁷ Para un acercamiento al estudio de *Los Protocolos de los Sabios de Sión*, se puede consultar el trabajo de Stephen Eric Bonner, *A Rumor About the Jews* (2000). Especialmente nos interesa el capítulo 6 por sus articulaciones políticas, “The legacy of a lie: contemporary antisemitism and its future”, 99-128.

como en el viejo continente.¹⁸ Su mayor difusión se dio, sin embargo, en el Cono Sur. Con el nombre de Wast vendió más de dos millones y medio de libros, en un verdadero caso de proselitismo político y literario. Con el nombre de Gustavo Martínez Zuviría, mantuvo una dilatada trayectoria como funcionario público que lo llevó a ocupar cargos legislativos, la dirección de la Biblioteca Nacional Argentina y el Ministerio de Educación. En ambas facetas, como escritor y como político, se consagró siempre por sus ideas ultranacionalistas, antisemitas y antimodernas. En su tesis doctoral de 1907, luego publicada en forma de ensayo, proclama que uno de los síntomas de la enfermedad de la sociedad moderna es la ciencia:

Habíanles arrojado como una piltrafa la idea sensualista de que es ultrajar a la naturaleza humana el disputarle la legitimidad de sus inclinaciones a los goces materiales, y las turbas han vivido medio siglo alimentándose con ella, y hoy de las doctrinas, quieren pasar a los hechos, porque la ciencia puramente especulativa no les satisface y aman la aplicación de los principios que aprenden. (27)

Fácilmente se puede verificar como Wast ve el mundo a través de dicotomías, tales como moralidad/sensualidad, idealismo/materialismo, etc. Justamente por sus planteamientos radicales, en 1907 sus tesis doctoral fue

¹⁸ Un listado completo puede encontrarse en el trabajo del amigo personal y biógrafo de Wast, Juan Carlos Moreno. En *Gustavo Martínez Zuviría* (1982). Su valor como fuente puede, no obstante, ser desconfiable si se considera la finalidad política que tiene para el nacionalismo el mostrar la gran difusión de las ideas de Wast; es decir, los datos que se manejan son proporcionados por un amigo personal.

rechazada y su título, *¿Adónde nos Lleva Nuestro Panteísmo de Estado?*, fue considerado como insolente. Estas ideas de Wast son fácilmente reconocibles a lo largo de toda su obra que lo llevó a tener, a la fecha de su muerte, más de 500 ediciones en español y traducciones a más de 14 idiomas.

Aunque Wast murió en 1962, sus ideas comulgan con las del nacionalismo que ocupó el poder durante las décadas siguientes en el Cono Sur. Por esto mismo, justificamos su valor paradigmático al identificar los mismos tópicos organizadores que el discurso nacionalista. Por todo lo hasta aquí observado, entendemos el discurso nacionalista como aquel que 1) denosta las doctrinas modernas, en particular el empirismo inglés, el racionalismo francés y el materialismo marxista; 2) propone una nación católica como horizonte moral; 3) construye un enemigo diferenciable (sea interno o externo); y 4) usa términos y conceptos abstractos antes que concretos para explicar la realidad, es decir, explica la realidad en función de un ideal. La iglesia católica acompañó, tristemente, este recorrido; es más, Wast utilizó la infraestructura del catolicismo para difundir sus ideas y ayudó, como tantos otros, a constituir un campo y un ideario nacionalista que tuvo como resultante un cataclismo histórico. El discurso nacionalista, por lo tanto, a partir de la Generación del Centenario, se fue organizando paulatinamente y no es un fenómeno que deba estudiarse exclusivamente bajo su período más oscuro, que es el de las dictaduras.

CHAPTER 3

Arte y Realidad. Aproximaciones

En la introducción a la versión final de sus clases de Estética, Hegel realiza aseveraciones desalentadoras sobre el presente y el futuro del arte. Considerado éste en su más alta vocación, es decir, la de satisfacer las necesidades espirituales del hombre, ese arte es parte del pasado: “It’s certainly the case that art no longer affords that satisfaction of spiritual need which earlier ages and nations sought in it and found in it alone, a satisfaction that, at least on the part of religion, was most intimately linked with art. The beautiful days of Greek art, like the golden days of the later Middle Ages, are gone” (18).¹⁹

Por supuesto que sus formulaciones filosóficas fueron realizadas durante las primeras décadas del siglo XIX, con lo cual pueda explicarse en parte que Hegel haya asumido que el arte, en algún momento, habló directamente a los corazones de los hombres sin ninguna mediación, interpretación o pensamiento crítico. Sin embargo, lo que Hegel estaba tratando de señalar era en realidad un distanciamiento entre el arte y la vida como consecuencia de la nueva naturaleza filosófica del arte: “Art invites us to intellectual consideration, and that not for the purpose of creating art again, but for knowing philosophically what art is.” (20)

De alguna manera, Hegel estaba anunciando que el arte moderno sería, fundamentalmente, de carácter filosófico y autorreflexivo; y que por extensión se

¹⁹ Es necesario entender acabadamente la idea de fin presente en Hegel. Cuando Hegel se refiere el fin del arte, está tomando una posición epistemológica. Otro aspecto de esta idea en Hegel debe entenderse en el marco del fin de una narración que se piensa como final de una forma de representar arte, lo cual no significa que no existan otras formas de narración.

distanciaría de la vida del hombre. A su vez, Hegel asumía como una de las más importantes tareas del hombre la de satisfacer sus necesidades espirituales. De esta manera, Hegel anuncia que el arte ya no estará en condiciones de completar esa tarea.

Si contrastamos los dichos de Hegel con las narrativas que estudiamos, notamos enseguida un alejamiento de ese ideal de belleza romántico, a la vez que una pregunta lógica surge: ¿qué es bello en este momento del arte latinoamericano? Pensamos que durante el período que aquí estudiamos hubo un cambio histórico en las condiciones de producción, reproducción y difusión de las artes en particular y de los fenómenos de sentido en general. Por medio de este cambio, las expresiones artísticas pasan a ocupar un lugar similar al de muchos otros objetos. En 1964, el mismo año en que Vargas Llosa ganaba el premio Rómulo Gallegos ante la algarabía generalizada por el advenimiento de la “nueva narrativa”, el mismo año en que Sartre rechaza el Premio Nobel, ese mismísimo año, aparecía también el *Brillo Box* de Andy Warhol. Como consecuencia de esta aparición, cualquier objeto podía ser “arte” y los artistas alcanzan una libertad nunca antes conocida. Al mismo tiempo, este suceso en la historia del arte igualaba ontológicamente las obras con cualquier otro objeto y constituía un sistema artístico caótico a raíz de esta proliferación. Así, la realidad y el arte se reflejaban uno a otro, cuando no eran lo mismo. Este sistema proliferante y caótico produce, en un primer momento, una confusión generalizada que da lugar a las más diversas posturas críticas, algunas de ellas, verdaderos manifiestos estéticos y políticos.

Contrariamente a los postulados de Hegel, el arte se acercó aún más a la vida, las Vanguardias son un buen ejemplo de ello. Sin embargo, Hegel estaba en lo cierto al predecir que la naturaleza del arte moderno sería filosófica. Las Vanguardias y su objetivación filosófica en manifiestos son un ejemplo cabal, los sesenta también. Este período también se interroga acerca del arte, ¿qué es bello? ¿Qué es arte? Es la pregunta que se vuelve a repetir. Esta vez, sin embargo, no habría manifiestos como los hubo en las Vanguardias; más bien hubo otro tipo de manifiestos estéticos que pronto abordaremos.

Cuando pensamos en los cambios que se produjeron pasada la primera mitad del siglo XX, nos hallamos con la dificultad de la denominación, pues dicha denominación representa una posición ideológica (en extremo) y epistemológica. Sería improductivo y estéril obviar que las narrativas que aquí estudiamos son consideradas “postmodernas” por muchos críticos; sin embargo, este agrupamiento o clasificación plantea más dificultades que esclarecimientos. El filósofo e historiador del arte Arthur C. Danto propone para estudiar este período el término de “Posthistórico”.²⁰ No es un término que nos interese especialmente, sino que a consecuencia de éste, hay un contraste con el arte considerado “postmoderno”. De esta manera, Danto refiere al arte postmoderno como meramente un estilo que no abarca todo el arte producido desde mediados del siglo XX. Es decir, hay muchas zonas del arte que la postmodernidad no puede

²⁰ Danto no afirma que no haya más historia, sino más bien un cambio radical en la manera de concebir la historia, por extensión, la historia del arte. Nos interesa su estudio pues caracteriza la postmodernidad como un estilo; sin embargo, su postura hegeliana lo lleva a plantar un período “posthistórico” que nosotros no utilizamos.

cubrir o alcanzar. En algunos casos, no le interesa. Pareciera entonces que a la postmodernidad le interesa sólo el arte postmoderno, y que prefiere el arte de las Vanguardias ante todo por su carácter iconoclasta, pues esa es la forma en la cual se entiende la libertad artística. Este período posthistórico plantea, en palabras de Danto, que “artists, at the end of the art, are similiary free to be what they want to be – are free to be anything or even be everything” (45).

La libertad absoluta, típicamente postmoderna, que plantea Danto tiene, pensamos, algún aspecto contradictorio, hasta cierto punto perverso. Más bien, podríamos referir esta libertad como algo estereotipado y académico. La libertad absoluta del creador se convierte en un canon o narrativa maestra y es, justamente, una anti-ley. Basta que un artista utilice esta libertad absoluta y opte por respetar (al menos en apariencia) la tradición, para que los académicos y críticos postmodernos inciten al escándalo pues el respeto de la tradición es un crimen que emparenta a cualquier artista con la sociedad patriarcal; por extensión, con todo tipo de delitos. Por esto mismo, pensamos, es un canon negativo proveniente de un academicismo que se ignora constantemente a sí mismo. El ejemplo más cabal de esto podría ser Manuel Mujica Láinez. Evidentemente no es un autor al cual el aparato teórico político de la postmodernidad pueda acceder fácilmente. Su literatura plantea fenómenos que van más allá de los dilemas postmodernos y su inclusión en un sistema junto a otros escritores latinoamericanos presenta más desafíos que certezas.

Al ser esta libertad absoluta un canon, se ha institucionalizado cierta expectativa por la novedad. Por “nuevo” se entiende exclusivamente aquellas

expresiones artísticas que rompen con las convenciones y que subvierten el orden establecido. De esta forma, se crea un apariencia de revolución constante donde lo nuevo queda asociado a la iconoclasia. En nuestro estudio, como antes hemos señalado, ese canon es iconoclasia y latinoamericanismo. Al eliminar ese canon, las posibilidades de un mapeo diferente sobre la narrativa del siglo XX se hacen posibles. Creemos que al hacerlo, la narrativa del siglo XX, adquiere otras dimensiones. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar, como lo hicimos en el capítulo primero, el hecho de que los intelectuales y académicos ayudaron a la creación de ese canon. Nunca antes ser crítico del arte gozó de tanto prestigio social. Por otro lado, las posturas post-modernas y/o post-históricas se encargaron de señalar que cualquier intento de pensar una historia del sistema literario latinoamericano, es reemplazar los relatos modernos con otros nuevos relatos homogeneizantes.

En el contexto específico latinoamericano, y debido al alcance de los efectos de la Revolución Cubana en el campo intelectual, los defensores de la postmodernidad abogan por un conocimiento basado en lo justo/injusto antes que en lo verdadero/falso. El observar la narrativa del siglo XX en Latinoamérica desde el presente, es decir, observar la evolución de dicho sistema, nos permite pensar a la postmodernidad literaria como un estilo; si se quiere, una propuesta estético-política que 1) se ignora a sí misma, proponiendo lecturas políticas enmascaradas como científicas; 2) elabora o enuncia discursos de todo tipo y en diferentes soportes y/o formatos en base a lo justo/injusto (de acuerdo siempre al ideario político postmoderno y académico); 3) no da cuenta acabada de toda la

producción cultural sino sólo de aquella que le permite sostener sus postulados ;
4) y encuentra sus manifiestos estéticos en la producción crítico-académica que
sustenta esa posición. En otras palabras, si las Vanguardias encontraron sus
definiciones y se objetivaron en los manifiestos, la postmodernidad encuentra sus
mejores manifiestos en el conocimiento pseudo-científico de académicos e
intelectuales. Lo estético y lo político parecen guardar un vínculo indisoluble en
este momento del arte latinoamericano. Otro influyente crítico que parece seguir
el camino que anteriormente hemos señalado, por el cual se podría entender la
realidad política y social en la región a través del arte, y viceversa, es Néstor
García Canclini. No es simplemente entender la región a través de las
representaciones que el arte nos brinda, sino a partir de postulaciones que
adjudican al arte latinoamericano un período (1960-1980) donde se representa una
realidad susceptible de ser transformada, un momento de la historia donde la
utopía amalgamaba pasado, presente y futuro. Así lo define García Canclini:

In the 1960's, art worked as a herald of utopia, trying to include in
the present a future that seemed feasible. In the 1980's and 1990's,
it was a memory of the defeat [...] Since the 1990's, a large
number of artists speak to the instant. (13)

La periodización de García Canclini nos interesa en cuanto plantea una
idea clara con respecto al período de tiempo que aquí estudiaremos. Los sesenta y
setenta son así caracterizados, por el macondismo, por Rama y por García
Canclini entre otros muchos, como un momento ligado a cierta búsqueda de
identidad colectiva. Esta búsqueda revelaba algo mejor por venir o un futuro

esperanzador o transformable. Ante estas afirmaciones, ¿cómo se puede explicar el fracaso y el cataclismo histórico de los setenta? Parece, por lo tanto, que ese futuro superador del presente era una expresión de deseo o, si se acepta nuestra proposición, una construcción del lenguaje. Cuando nos referimos a una realidad representada por el discurso utópico, señalamos que es una mera construcción del lenguaje, al igual que todas las realidades representadas. Nos referimos a aquella crítica literaria que se desentiende de manifestaciones que incorporen la modernidad y que no estén relacionadas a esa idea de utopía.

Al leer el estudio de Rama el lector se encuentra con ese dato irrefutable: Manuel Puig y Rubem Fonseca son omitidos. Si consideramos que iconoclasia y latinoamericanismo eran los dos puntos más fuerte por los cuales Rama define a este período, podemos acaso esbozar una primera respuesta. Tanto Puig como Fonseca se concentran en representaciones descriptivas, plásticas, sensibles, materiales y directas de la realidad que no afrontan el fenómeno de la modernidad mediante metáforas ni utopías. Puig, por su parte, incorpora en su narrativa elementos de la cultura popular. Su literatura está relacionada al folletín y a la cultura popular cinematográfica. Con Puig emerge una voz que sólo se había visto reflejada con anterioridad en el cine comercial argentino y en la novela radiofónica. ¿Serán estas razones suficientes para ser omitido del panorama literario latinoamericano? ¿No era Puig iconoclasta a su manera? Por su parte, Rubem Fonseca incorpora en sus narraciones las más múltiples y variadas formas de representar el delito, siempre enmarcado en complejas relaciones interpersonales y sociales. En esta forma, la narrativa de Fonseca se hizo

acreedora del mote de “brutalista”, pues presenta descripciones detalladas de una realidad social en extremo compleja. Su narrativa respira la misma modernidad, sin establecer conflictos simbólicos con ella, más bien mostrándola como un proceso violento.²¹ Su perspectiva no colocaría la violencia como signo de caos o impulso perverso y descontrolado, sino más bien como expresión de un desequilibrio social que puede dar lugar a nuevas identidades.

Fogwill es un caso diferente a los anteriores. El momento en el cual la obra fue escrita, es decir, la Guerra de Malvinas (1982), es significativo históricamente. Resulta interesante la representación realista, sensible y material del hecho histórico. Beatriz Sarlo clasificó *Los Pychi-cyegos* como la única obra realista de los años ochenta en Argentina. No sabemos con exactitud, hasta qué punto, esta aseveración es cierta; de lo que sí tenemos seguridad es que en esta obra yace una representación plástica del hecho bélico, al hacerlo, lo ridiculiza. Sin embargo, el hecho histórico tal como está representado carece de sentido si no se estudia el contexto, los años de la dictadura militar argentina llamada “Proceso de Reorganización Nacional” y la forma en que el discurso literario confronta con el discurso nacionalista.

Armonía Somers y su obra *Un retrato para Dickens* difiere del resto de nuestro corpus pues es la única obra con elementos fantásticos. Por esto mismo,

²¹ Uno de críticos que caracterizan esta narrativa como “brutalista” es Tania Perez Cano; ver “Narrar la muerte: una aproximación a la cuentística de Rubem Fonseca”. *Acercamientos a Rubem Fonseca*. Comp. José Brú. México: Univ. de Guadalajara, 2003. 113-138.

vendría a conjugar un estilo realista singular. Ángel Rama fue gran entusiasta de la obra narrativa de Somers. Sin embargo, el crítico uruguayo, como gran parte de la crítica literaria latinoamericana, elimina cualquier posible influencia de la literatura española en la narrativa latinoamericana; esta influencia, para la mayoría de la crítica postmoderna, es casi inexistente. La lectura del texto de Somers nos lleva a postular una relación intertextual de *Un retrato* con la novela picaresca, en especial con *Lazarillo de Tormes*. Esa intertextualidad nos puede llevar a entender más acabadamente la realidad que está siendo representada en, valga la ironía del título, *Un retrato para Dickens*.

Finalmente, Dalton Trevisan, el prolífico aunque desconocido más famoso de la literatura brasileña (nunca ha dado entrevistas, casi no hay fotos, casi no se lo conoce). Su obra *O vampiro de Curitiba* (1965) introduce en la narrativa al personaje Nelsinho, un joven de clase media baja que deambula por las calles de Curitiba buscándose subsistir a la vez que asecha mujeres. Su recorrido como personaje guarda similitudes con el del pícaro, pero en este caso se trata de un *malandro*. Trevisan encontró la consagración con esta obra, a la vez que se convirtió en un mito popular por su renuencia a aparecer u opinar en cualquier órgano de comunicación social.

Estas narrativas no tienen la necesidad de romper con el pasado, menos aún con el inmediato, pues de él provienen. Fonseca, Trevisan y Somers comenzaron a publicar sus trabajos en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, es decir, antes que se inaugurara oficialmente la postmodernidad. También se alejan de formulaciones utópicas. La realidad, mediante

descripciones, es presentada en un estilo mucho más directo. Si el continente ha de ser entendido a través de estas narrativas, como sucede con el *Boom*, la metáfora para entenderlo sería el delito. Esto no significa que puedan postularse como narrativas de la violencia. Cuando nos referimos a la representación del tema del delito, nos referimos a este en su sentido más amplio y legal, tal como lo define la Real Academia Española: “acción u omisión voluntaria o imprudente penada por la ley”. La ausencia de ley se yergue como un denominador común con diferentes máscaras y con diferentes procedimientos artísticos. El delito no siempre es de carácter violento. A su vez, la realidad que se representa incorpora la modernidad como un continuo histórico y, al hacerlo, confronta al discurso literario imperante por una parte; mientras que por otra parte confronta el discurso nacionalista/autoritario que se nutre de formulaciones antimodernas y abstractas.

La realidad como representación verosímil

Hasta aquí hemos referido estas obras como realistas, lo que cual nos conduce al nudo teórico desde donde abordar la obra (*parole*) dentro de su sistema (*langue*). Por esto mismo, nos remitimos a una definición clásica de realismo para explicar teóricamente nuestra perspectiva:

Fundamentally, in literature, realism is the portrayal of life with fidelity. It is thus not concerned with idealization, with rendering things as beautiful when they are not.²² (729)

²² Definición que puede encontrarse en J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literature Theory*. 4th Edition. Oxford: Blackwell, 1998.

Este primer acercamiento, en apariencia simple, nos lleva a formularnos algunas preguntas. Lo primero que advertimos es la clasificación de la realidad. Es decir, un primer acercamiento a una definición clásica de realismo, relacionada más a un tipo de realismo decimonónico, aunque ampliamente aceptado, es la fidelidad de aquella realidad que se representa. Los grados de fidelidad, creemos, varían según sea la intención del hablante o enunciador. La segunda parte de esta breve definición, nos sitúa de cara al tema que aquí nos compete, pues señala el enfrentamiento entre la realidad y la idealización. El realismo, al menos en este primer acercamiento, no debería idealizar su referente ni representarlo como bello cuando este no lo es. Finalmente, podríamos preguntarnos, ¿qué es bello? La respuesta a esta pregunta, en el contexto que nosotros estudiamos, acaso pueda encontrarse en la continuación de la definición antes citada

It is clear that the realist thought an artist should concern himself with the here and now, with everyday events, with his own environment and with the movements (political, social, etc.) of his time. (730)

Hablar de realismo, por lo tanto, tiene que ver con el grado de compromiso político que el artista tenga con la realidad. En el contexto histórico y geográfico que aquí estudiamos esta aseveración se aplica perfectamente a la concepción del artista durante los vapuleados procesos institucionales del Cono Sur. Sin embargo, nuestro interés en este momento de la literatura del Cono Sur, se centra en el signo que media entre el hablante y el referente, el cual confronta merced a su temática materialista y sensual, al discurso simbólico y al discurso

nacionalista. De la misma manera que ese signo está impregnado con la intencionalidad del hablante/emisor, de la misma forma, la gran masa crítica postmoderna que se ocupa del realismo durante estos años, se refiere a estas obras literarias desde una valoración que ya antes hemos descrito: aquellas que apuntalan una posición estético-política, es decir, que son útiles a “la causa”; ellas son catapultadas como piezas maestras de la postmodernidad, textos culturales que dan cuenta de una realidad en la región.

Estos episodios realistas que aquí estudiamos guardan más diferencias que similitudes entre sí; las diferencias son muchas y pensamos, en definitiva, que un sistema literario no debe ser estudiado exclusivamente en base a las similitudes entre los elementos que lo componen. La mayor de estas similitudes es su confrontación voluntaria o involuntaria con el discurso simbólico-utópico y el discurso nacionalista-autoritario a través de la representación de una realidad donde la ley se traspasa constantemente desde cualquier dirección y hacia cualquier dirección, con delitos violentos y con delitos no violentos. Por lo tanto, pensamos que estas obras son realistas en el sentido que Jakobson, en su ensayo “Sobre el realismo en el arte”, lo entendía: “Es una corriente artística que tiene por objeto reproducir la realidad lo más fielmente posible, y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas, pues, a aquellas obras que nos parecen más verosímiles, más fieles a la realidad” (158).²³ La realidad que se representa

²³ La intención de Jakobson no es brindar una definición estática, sino lo contrario. Su ensayo muestra las ambigüedades de la definición realista.

parece ser entonces manipulable; la verosimilitud parecer ser en este sentido un efecto estético que se puede lograr.

Desde la perspectiva postmoderna, fácilmente podemos situar las obras que nosotros aquí estudiamos como piezas maestras de lo que se suele llamar “realismo sucio”. Este término proviene de la literatura anglosajona, especialmente de la norteamericana. Está asociada a nombres como el de Raymond Carver, Richard Ford, Charles Bukowsky, Richard Ford y Jayne Anne Phillips, entre otros. La adjetivación del realismo como sucio nos está dando perspectiva de valoración estética y política si nos remitimos a la definición que antes hemos traído.

Los episodios realistas que nosotros estudiamos se alejan del realismo mágico y del maravilloso; se alejan de las narrativas experimentales asociadas al fluir de la conciencia y, sobre todo, se alejan de formulaciones idealistas, sean estas utópicas o idealistas. Nuestra idea no es proponer un nuevo adjetivo para el realismo, ni utilizar los ya aceptados por el campo crítico. Por esta razón nos referimos a ellos como episodios antes que como un bloque buscando imponerse sobre los demás. Justamente porque lo que nos interesa de estos episodios es su singularidad y su especificidad. En otras palabras, no es nuestro objetivo trazar un bloque realista con el cual abatir otras teorías sobre la realidad. Lo que une a estas textualidades que estudiamos es una actitud hacia la modernidad y, en segunda instancia, como confrontan con los discursos idealizantes. A pesar de ellos, no podemos evitar señalar algunas diferencias que mantienen en su composición y en sus temáticas.

En este momento, nos interesa señalar la presencia de descripciones detallistas en las narrativas que aquí estudiamos. En muchas descripciones hay un enfoque sobre lo pequeño, que es material por antonomasia. En Fonseca, las descripciones sin uso de adjetivación utilizando oraciones coordinadas son muy singulares. Este enfoque en lo pequeño y en lo descriptivo puede explicarse como un intento por superar la censura bajo las circunstancias políticas en que se creaba. Tal vez esta sea una manera de representar el quebrantamiento de la ley desde sectores tanto ultra-nacionalistas como de parte de otros sectores sociales también. Este detallismo que nos da el signo (la obra) fija su centro de gravedad en lo material antes que en lo ideal. No tiene aspiraciones épicas, más bien tiene aspiraciones por mostrar a partir de la representación plástica, casi fotográfica, de diferentes crímenes.

Esta representación de la realidad en estos cinco episodios no hace referencias directas a la situación política (sí en el caso de Puig, justamente censurado) sino más bien compone una fotografía o imagen plástica de situaciones cotidianas. Estas situaciones revelan un intento por eludir el aislamiento y encontrar verosimilitud. Sus coordenadas son precisas: los personajes pertenecen en su mayoría a una clase social media baja, tienen hambre, viven situaciones específicas; son personajes que tienen cierto tipo de trabajo o actividad, en muchos de esos casos, son vagabundos o *malandros*.²⁴ El tema de la niñez, introducido por Armonía Somers, es significativo pues le da un matiz

²⁴ Para una ampliación de las relaciones entre *malandros* y la literatura hispánica, ver “Dialéctica da Malandragem” de Antônio Cândido.

diferente a la realidad y, como antes hemos sugerido, forja lazos con la novela picaresca española. Estos episodios realistas pueden explicarse a partir del impulso vital de estos escritores por representar sectores desestimados literaria y socialmente, sin llegar por ello a proponer un realismo social.

Si la realidad representada en una obra literaria es una construcción del lenguaje, esto significa que está impregnada por la actitud del hablante/emisor. Roman Jakobson, al elaborar su esquema comunicativo, encuentra esta actitud a través de interjecciones o diferentes rasgos expresivos.²⁵ Si lo trasladamos al texto literario, ¿cuál serían estos rasgos expresivos? En nuestro contexto, la respuesta podría ser la presencia del delito en las representaciones y, en una segunda instancia, el cuerpo humano (su hambre, su dolor, sus heridas, etc.). Así, los textos se inundan de materialidad y logran distanciarse de formulaciones idealizadoras sobre la realidad que se representa. Existe un carácter dialógico en el sistema, sea para alejarse o para acercarse. Las formulaciones idealizadoras, el discurso del *Boom* y el discurso nacionalista, establecen conflictos simbólicos con la experiencia moderna que es, en definitiva, la experiencia de la vida diaria en su materialidad. Pensamos que por este motivo interesa a estas narrativas que nosotros estudiamos la representación detallista de las situaciones cotidianas. Hasta cierto punto, negar la modernidad es también negar la realidad cotidiana.

²⁵ Para una perspectiva sobre el esquema de Jakobson, ver el ensayo de Emil Volek, “El Formalismo Ruso y el postformalismo bajtiniano entre la Modernidad y la Postmodernidad: paradigmas teóricos máscaras humanas”. Trad., intro. y ed. Emil Volek. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992. 17-31

Incluso en Fogwill, donde se representa una guerra, la narración se focaliza en detalles de la supervivencia cotidiana creando un fuerte efecto de contraste con los discursos oficiales.

¿Cómo son las referencias a esa realidad? ¿Cuáles son los signos que median entre emisor y realidad referida? Podemos pensar, como primer paso, que el signo es inestable en relación a aquello que refiere. En este sentido, el centro de gravedad del signo varía según la intencionalidad del hablante/emisor. Es esta intencionalidad que nos interesa destacar, su grado de relevancia, al decir de Mukarovsky:

aun en la obra literaria la relación con la realidad puede ser de diversa índole. Basta comparar un cuento de la vida contemporánea con una novela histórica y con un cuento de hadas. A su vez el cuento contemporáneo puede presentar diferentes matices en la relación con la realidad según la actitud que adopte hacia ella: según si se la idealiza o le da un tratamiento realista, etc. La relación con la realidad puede presentar, en la obra literaria, los más variados juegos y matices: mezcla de elementos fabulosos con elementos realistas, varias interpretaciones diferentes de los hechos para crear una realidad múltiple, etc. (75)

Si adoptamos esta perspectiva por la cual resaltamos la intencionalidad de la obra literaria como forma de abordar la realidad representada, se entendería mejor, al menos en parte, nuestra hipótesis. No estamos postulando que las obras literarias que aquí estudiamos refieran una realidad inexplorada por otros

discursos, sean literarios o no. Es el centro de gravedad, el equilibrio interno del signo (en este caso, una obra) que refiere una realidad lo que nos interesa destacar. En nuestro caso es el tema del crimen, el quebrantamiento constante de leyes civiles y penales. Sabemos que un sistema literario puede ser estudiado no solo en base a semejanzas, sino también en base a diferencias. Así, nuestro corpus se caracteriza por diferencias visibles, por realidades diferenciables, pero por la semejanza en referir el crimen como la forma más eficaz de encontrar verosimilitud.

En los postulados semióticos de Mukarovsky, el significado de una obra es pensado como un objeto intencional. Este objeto mediaría entre la palabra y la cosa. Es, por lo tanto, portador de valores. En nuestro estudio nos interesa destacar la realidad intencional pues confronta con otras realidades representadas, es decir, otras realidades intencionales. La realidad intencional es, por lo tanto, la que deviene del signo; la realidad trascendente es la cosa referida. Mukarovsky lo postula de la siguiente manera:

El objeto intencional tiene carácter colectivo (social), es decir, no empieza a existir hasta ser reconocido por una colectividad. De lo cual se sigue que no es confrontado con un solo punto como sucede en el caso de la realidad trascendente, sino con todo el contexto de la realidad intencional. (78)

Sin pensar la representación de la realidad en función de si es verdadera o falsa, optamos por pensarla como un objeto intencional impregnado de valores; en otras palabras, es una realidad-valor. Acaso esta intencionalidad que queremos

destacar tenga que ver, en nuestro objeto de estudio, con romper el aislamiento, y poner a circular una representación de lo real en la colectividad. Establecida la intencionalidad de todo signo, descartamos entonces definitivamente la aproximación postmoderna de encontrar en las obras que aquí estudiamos rasgos del denominado “realismo sucio”. El adjetivo “sucio” denota una intencionalidad descalificante de la representación del delito, al tiempo que tiene un sustento puramente moral.

La teoría literaria debería basarse en la evidencia y no en postulados político-estéticos. Pensamos, por lo tanto, la teoría tal cual la pensó hace ya muchos años Eichenbaum al ensayar sobre el método formal: “damos a la teoría únicamente el valor de hipótesis de trabajo con cuya ayuda los hechos se descubren y adquieren sentido” (70). Con esto deseamos advertir que los principios concretos con los cuales se puede abordar el estudio de una obra literaria se elaboran a partir del material que se estudia, no viceversa. Desafortunadamente, se ha hecho una tradición postmoderna el imponer un esquema político-estético sobre los textos producidos a partir de la segunda mitad del siglo XX. En otras palabras, hacemos nuestro el ímpetu con que Eichenbaum describió los objetivos del estudio formalista: “Nuestro objetivo es comprender teórica e históricamente los hechos del arte literario en cuanto tal” (71). No estamos eligiendo el “método formalista”, pues justamente es lo que señalaba Eichenbaum, que tal método no existe, lo que sí existe es el objeto literatura. Este es nuestro punto de partida.

Por estas razones, pensamos que el estudio de los materiales compositivos de las obras literarias que aquí analizamos, ofrecen un sustrato lingüístico que bien puede ayudarnos a comprender mejor cómo estos discursos literarios confrontan con otros discursos mediante la composición de una realidad que se basa en descripciones plásticas y detalladas. La composición de la realidad que contienen estas obras que nosotros estudiamos tiene que ver con el aprovechamiento del lenguaje. No es otra cosa que el artista aprovechando su material de trabajo, la lengua. En un nivel lingüístico, dicha composición tiene dos niveles, uno gramatical y otro semántico. Nos interesan ambos niveles en las representaciones de ciertas situaciones asociadas al delito. Ambos niveles, el gramatical y el semántico, son aprovechados para acentuar un efecto de verosimilitud, que también es un efecto estético determinado.

La escuela de Praga, y en especial Mukarovsky, continuaron con el espíritu formalista pero hicieron avanzar críticamente aquellos postulados. Por esto mismo, Mukarovsky puede asistirnos en nuestro intento por estudiar cómo el nivel gramatical puede incidir en la estética global de la obra y en la representación de la realidad que se brinda:

Las posibilidades de aprovechamiento artístico de la construcción *gramatical* son relativamente sencillas. La sola diferencia entre oración simple y compuesta puede convertirse en fuente de efecto estético si el artista induce intencionadamente el predominio de una de estas posibilidades. (107)

En un buen intento por articular lo sintáctico con lo semántico, Bob Perelman indaga la relación entre el tipo de oraciones que se utilizan y el significado, su impacto, en el marco global de la obra. Su trabajo “Parataxis and Narrative: The New Sentence in Theory and Practice” (1990), ahonda en el tema del impacto que puede tener la parataxis (coordinación) o la hipotaxis (subordinación) en el sentido general de una obra literaria. Sus definiciones siguen un cauce bastante claro:

According to the old grammars, parataxis involves placing units together without connectives or subordination. “I came. I saw. I conquered” is paratactic. [...] Hypotaxis involves gramatical subordination and one might think, making Milton paradigmatic, that gramatical subordination entails political and moral subordination as well.” (59-60)

El entusiasmo postmoderno de Perelman acaso no le permite ver otros elementos que pueden entrar en esta discusión y sus alcances dentro de una obra. Por el contrario, Perelman observa en “la nueva oración” un símbolo de cambio. Por lo tanto, la parataxis implica igualdad y la hipotaxis, jerarquías. Perelman, es importante advertirlo, ve en la parataxis un símbolo de los nuevos tiempos, es decir, un símbolo de proselitismo político-literario.

Su entusiasmo no parece ser contagioso en un primer momento. Lo que sí resulta auspicioso son sus observaciones literarias:

The new sentence is both a symptom of the age and a formal device that is highly motivated by literary-historical concerns. It

marks an attempt to move literature closer to daily life, which is certainly dominated by markets. (61)

Nos interesa de sus ideas poner énfasis en la relación entre la parataxis y la vida diaria. Perelman argumenta aún más con respecto al funcionamiento de la parataxis, que él llama la nueva oración:

A new sentence is more or less ordinary itself, but gains its effect by being placed next to another sentence to which it has tangential relevance: new sentences are not subordinated to a larger narrative frame nor are they thrown together at random. Parataxis is crucial: the autonomous meaning of a sentence is heightened, questioned, and changed by the degree of separation or connection that the reader perceives with regard to the surrounding sentences. (61)

Si bien las formulaciones de Perelman son iluminadoras, su posición teórica (evidentemente postmoderna) no considera que el impacto de la sintaxis en la semántica ya había sido estudiado anteriormente por otros críticos literarios. Este es el caso de Erich Auerbach, quien en su célebre *Mimesis* (1942), advertía ya sobre el uso de estructuras paratácticas en los cantares épicos de la Edad Media, concretamente en la *Chanson de Roland*:

El poeta no explica nada y, sin embargo, los hechos reales que se desarrollan están expuestos con nitidez paratáctica, que produce la impresión de que todo tuvo que suceder tal y cómo sucedió, que no pudo ser de otra manera, y que no son menester interludios explicativos. (99-100)

De esta cita, nos interesa señalar que Auerbach ya señalaba la importancia que tiene una estructura paratáctica en una obra narrativa. Además, adviértase lo que apunta, una estructura paratáctica da la impresión de que la realidad es unívoca. Otros de los olvidos de Perelman, es con respecto a Mukarovsky, quien advierte los efectos estéticos que el tipo de oraciones pudieran tener:

Las oraciones se juntan en oraciones compuestas coordinadas o subordinadas, y la prevalencia de uno de estos tipos también puede producir efecto estético, de dos maneras en cada uno de los casos. Con el predominio de oraciones coordinadas se puede destacar la coordinación de oraciones vecinas en un todo sintáctico, o se pueden enfatizar otras relaciones entre ellas, semánticamente más definidas (gradación, comparación, causación, condición, adversación, etc.). Cuando prevalecen las oraciones subordinadas, o bien se usan en exceso oraciones subordinadas ligadas con una sola palabra de la oración principal (todos los tipos de oraciones relativas) o bien se destacan aquellos tipos de oraciones subordinadas que se relacionan con toda la oración principal [...]

(107)

En los siguientes capítulos, intentaremos conectar y explicar los estilos realistas de los autores que aquí estudiamos, tanto en su nivel semántico como gramatical, para poder examinar con mayor detenimiento nuestra hipótesis: las narrativas que aquí estudiamos, mediante una visión de la realidad que incorpora elementos modernos y representaciones plásticas del delito y de los cuerpos

humanos, confrontan con el discurso nacionalista y el discurso literario utópico
(*Boom*).

CHAPTER 4

El Engaño como verosimilitud. La narrativa de Dalton Trevisan

El vampiro es una figura que despierta las más variadas fantasías y los más diversos temores. Por lo general, es asociada a poderes sobrenaturales cuyo origen no pertenecerían a este mundo. Una primera mirada sobre la obra de Dalton Trevisan nos pone en contacto directo con esta noción, produciendo un enigma en el lector. ¿Hay vampiros en Curitiba? La respuesta es sugerente: sí, los hay, al menos existen en el universo narrativo de Dalton Trevisan.²⁶

Si uno quisiera investigar este punto, debería empezar irremediabilmente por *O vampiro de Curitiba* (1965) como punto de partida. Allí es donde la relación entre Curitiba y la narrativa de Trevisan comienza a desarrollarse como una unidad indisoluble. Sin embargo, luego de leer el primer cuento de la antología, relatada en una primera persona que materializa el delirio de Nelsinho (“Por que Deus fêz tão boas as mulheres? Não é justo para um pecador como eu”, 3), nos damos cuenta que este vampiro poco tiene que ver con los vampiros de Transilvania.

²⁶ Universo narrativo que se caracteriza por ser vasto, al menos en el período que nosotros que aquí estudiamos, es decir, 1965-1985. Durante este período Trevisan publicó los siguientes títulos: *Desastres de amor* (1968); *Mistérios de Curitiba* (1968); *A guerra conjugal* (1970); *O rei da terra* (1972); *O pássaro de cinco asas* (1974); *A faca no coração* (1975); *Abismo de rosas* (1976); *A trombeta do anjo vingador* (1977); *Crimes de paixão* (1978); *Virgem louca, loucos beijos* (1979); *Lincha tarado* (1980); *Chorinho brejeiro* (1981); *Essas malditas mulheres* (1982); *Meu querido assassino* (1983) y *A polaquinha* (1985). Muchos de estos títulos coinciden en enunciar un mismo referente, las relaciones entre hombres y mujeres, vistas a través del engaño.

Antes que nada, porque la figura del vampiro se relaciona íntimamente con la cultura que la ve nacer. Según Barlett e Idriceanu, estudiosos del vampirismo en la literatura, el vampiro es una figura que refleja las costumbres, creencias y miedos de cada cultura donde se origina. La definición de vampiro más aceptada es la de una persona muerta que se cree sale de la tumba para chupar/beber la sangre de los vivos (4). A esto se le podría agregar, entonces, que acosa a los seres humanos. El vampiro proviene de la tumba, es un ser que destruye la vida para seguir su camino. Algunas de las cualidades que en él se resaltan son la magia y la sexualidad, ambas conectadas con poderes ocultos de la naturaleza. La particularidad del vampiro, es que al chupar la sangre convierte a la víctima en vampiro también. Nadie sabe quién fue el primer vampiro, nadie sabe quién será el último. Con cada mordida y chupada de sangre el vampiro se reproduce, basta encontrar un víctima para que ese proceso se repita. Pareciera entonces que existe cierto carácter dialógico, en esta cadena comunicativa que establece el vampiro.

Nelsinho, el personaje principal de *O vampiro*, no es un chupa sangre. Tampoco es un aristócrata del este de Europa que vive en un castillo y usa capa. Es un joven de 20 años que viaja en transporte público, es un (mal) empleado, usa ropa serializada (“o héroi do paletó”) e intenta conseguir los favores sexuales de las mujeres de maneras poco honestas:

Como é? Posso falar como você? Você sabia que teu marido tem amante? Sabia também que eles se encontram à noite? Ainda não sabe, não é? Eu já vi os dois juntinhos, em muitos lugares. Sei que

êle poco demoura em casa. Trata você aos gritos quando lhe pede dinheiro. É que êle está seduzido por essa zinha. Me dói o coração de ver você desprezada. Você é a única de quem gostei na vida.

(20)

A pesar de las sugerencias que se insertan, su vampirismo parece ubicarse en el ámbito de las relaciones humanas. No destruye la vida, más bien se acerca a ella por medio del engaño, pues este es el elemento constitutivo de su realidad.

El mapa de las relaciones humanas en la Curitiba moderna brinda al lector una realidad compleja y relacionada a la figura del vampiro. El acto de succionar la sangre implica otras facetas que pueden ser destacadas también.

Necesariamente es un aspecto relacionado con la vida o muerte del cuerpo, con el contacto entre seres humanos. Ese contacto humano es el que se sucede una y otra vez en los relatos de esta antología. El momento de contacto muchas veces proveniente del engaño o del delinquir, iluminando en retrospectiva la trayectoria del personaje central en todos los cuentos de esta antología. Ese contacto, a veces violento, forzado y manipulado, es una continuación de la necesidad de engañar como elemento constitutivo de las relaciones humanas, por extensión, de la vida. El engaño se constituye de esta forma como el lenguaje que se habla en la urbe, un lenguaje que se caracteriza además por el contacto corporal.

El vampiro como figura de la repetición

Parece entonces que la figura del vampiro, si la observamos con detenimiento, puede tener ciertas similitudes con una red semiótica. Obviamente

que en una red semiótica se puede estudiar, o al menos intentar abstraer, los procesos sociales básicos que la constituyen. En las historias de vampiros es, sin embargo, diferente. Lo que se reproduce no son signos ni discursos, lo que se reproduce es siempre lo mismo, el vampirismo. Es decir, al encontrar una nueva víctima, el vampiro se reproduce a sí mismo y se erige como la fórmula de la repetición. En este contexto es donde nos interesa estudiar a las representaciones de las figuras vampírescas de Trevisan. La repetición en esta obra de Trevisan es un recurso estilístico que en el contexto general, marca la entrada a una nueva etapa de la modernidad, la que se empezó a desarrollar en la segunda mitad del siglo XX. Nos referimos a la enorme capacidad de almacenamiento y reproducción (repetición) de los fenómenos de sentido. La repetición se hace distintiva en la obra de Trevisan. Nunca hay cambios en las situaciones que una tras otra se presentan en sus diferentes relatos. Nunca hay cambios dramáticos en su enfoque, todo es indiferenciable y repetitivo, como si toda su obra fuera el mismo libro.²⁷ La repetición se da tanto a nivel semántico como gramatical, situándose en la moderna urbe y en la masificación urbana.

²⁷ Otro ejemplo de esto podría ser su libro *A guerra conjugal* (1970), el cual tiene la particularidad de estar conformado por treinta cuentos cortos con los mismos protagonistas, João y Maria. En algún sentido son los mismos porque son los mismos nombres, aunque sus roles varíen de relato a relato. Todos los cuentos se destacan por plantear un conflicto en la vida conyugal. Esto está sugerido desde el mismo título del libro. Coherentemente con la vida en pareja vista como un conflicto constante, los textos van construyendo un universo doloroso. Esta construcción está fundada en un estilo directo que crea imágenes y situaciones de variada violencia, producto de la infelicidad y la insatisfacción de sus protagonistas.

Si observamos *O vampiro* con mayor detenimiento, nos damos con una repetición por momentos tediosa.²⁸ Pareciera que las situaciones nunca se terminaran de desarrollar, siempre hay elementos que se repiten: una realidad urbana representando relaciones interpersonales donde la soledad, la angustia y el engaño son el común denominador. Su narrativa representa, en el contexto brasileño, el paso de la literatura rural a la urbana. La narrativa de Trevisan sería una especie de nexo, una transición, abrupta, pero transición al fin. Podríamos pensar que este proceso es justamente aquel que describe un proceso de modernización. Así, lo rural y agrícola da paso a lo urbano e industrial. Es decir, en este marco urbano se describen la trayectoria de personajes de moral bastante dudosa y los contactos de los cuerpos humanos como sinónimos del engaño. Los personajes están encerrados en su materialidad corporal y no hay posibilidades de trascender, como señala Waldman:

Ora, um texto que reúne em si as marcas da similitude – onde os signos se investem de uma semelhança que não cessa de proliferar, oferecendo as mesmas situações, as mesmas personagens, as mesmas histórias que se debruçam umas sobre as outras, enterrando-

²⁸ En el artículo de Berta Waldman, “La narrativa de Dalton Trevisan: Un pedazo en bruto de vida”, la crítica brasileña se refiere a este aspecto: “Como una historia se repite en la otra, se forja un discurso reiterado que esconde, sin embargo, una doble operación: progresiva-regresiva, regresiva-progresiva, movimiento estático, ya que reiterar, recorrer, retomar, supone que se está en camino y que se insiste en proseguir. Pero en un camino que señala hacia el retorno” (366). Otro acercamiento a este aspecto de la obra de Trevisan puede encontrarse en el trabajo que Vicente Ataíde escribiera en 1973, “La técnica de la reiteración en el cuento de Dalton Trevisan”. En *Nueva narrativa hispanoamericana* 3:1 (Jan 1973), 123-131.

se numa espessura que, entretanto, não lhes atribui profundidade –
leva pensar no vampiro, figura que sugere, como nenhuma outra, a
imposibilidad de transpor as fronteiras do mesmo. (121)

La figura del vampiro es central en la obra de Trevisan. Su estudio nos puede acercar al desentrañamiento de ese universo narrativo que a veces pareciera representar una realidad laberíntica. Lejos está de la cultura letrada en el Cono Sur; esta estructura laberíntica de la realidad que representa Trevisan no tiene nada de borgeano; es un laberinto en el sentido de que todo es igual, todos los caminos llevan al mismo lugar y nunca se encuentra una verdadera salida. Todos los caminos parecen ser los mismos. Es una estética de la repetición, con personajes tratando de sobrevivir y encerrados en sí mismos; incapaces de trascender sus propias fronteras y sus propios límites. Sorprende en Trevisan la ausencia total de referencias librescas y eruditas. En su lugar, la repetición funciona como una autocitación. Todas las referencias culturales que se pueden encontrar, las cuales no son abundantes, están relacionadas al mundo de la cultura popular, particularmente a las telenovelas y al cine. La vida diaria se presenta enmarcada en la convivencia con los medios masivos de comunicación (radio, televisión y cine). Hay una ausencia total de cultura libresca y de reflexión sobre el proceso de escritura. Esto no significa que Trevisan no haya construido una obra imponente por sus cuadros únicos de situaciones de la vida moderna brasileña. El ámbito natural de esta narrativa es la vida moderna a que se ve enfrentada la pequeña burguesía curitibana. Pensar este tipo de narrativa fuera del

ámbito urbano resulta imposible. Estos cuadros, estas situaciones urbanas de provincia, se repiten constantemente.

El vampiro, como señala Waldman, nunca puede trasponer las fronteras de sí mismo (121). Los personajes de Trevisan tampoco pueden trasponer sus propias fronteras. Son personajes encerrados en su carnalidad, condenados a vivir reclusos en sus propios cuerpos. *O vampiro*, sin embargo, no tiene aspiraciones retratistas, o sea, no posee aspiraciones de emular un realismo decimonónico ni representar la realidad con la mayor fidelidad posible. En lugar de retrato realista hay repetición realista, y deformaciones grotescas. Para referir la realidad, el centro de gravedad del signo (la obra literaria) se compromete con mostrar el engaño y el cuerpo humano como motor de las relaciones humanas; el escenario predilecto es Curitiba, una moderna ciudad de provincia. A pesar de cultivar un estilo claramente realista, se aleja bastante del canon realista de un Machado de Assis y se acerca más a un realismo con características propias.

En su célebre trabajo “Dialéctica da Malandragem”, Antonio Cândido describe la presencia de malandros (símil del pícaro) en algunas obras realistas (naturalistas) como *Memórias de um sargento de milícias* (1894) de José Veríssimo y lo relaciona al mundo del hispanismo mediante las similitudes que el malandro puede tener con el género picaresco español: “Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos” (69). Se puede pensar en un realismo personal, si se quiere un episodio realista, a partir de que Trevisan trabaja con “o cafajeste” (canalla, sinvergüenza) e incorpora elementos de la picaresca, en el sentido que Cândido

indica. Los elementos materiales y corporales son los que producen un efecto de verosimilitud muy fuerte, tal como en la novela picaresca; en un nivel exclusivamente gramatical, las oraciones y los diálogos cortos, componiendo un estilo directo y descriptivo, acompañan al nivel semántico, el mundo de los pícaros y de los *cafajestes*.

***O vampiro*: su mundo narrativo**

Trevisan se aleja de cualquier realismo decimonónico y/o social. Más bien, pensamos, hay una búsqueda de verosimilitud que se fundamenta en la complejidad de las relaciones humanas. Sus personajes, de hecho, no son retratos; o mejor aún, son retratos deformados y grotescos.²⁹ La formación y el grotesco son elementos básicos para entender la realidad representada en *O vampiro*. En algunos de los relatos que componen esta antología, los personajes son representados en forma deformada y exagerada, tanto física como psicológicamente. Nelsinho es el ejemplo más acabado. Por lo general, el narrador, sea en primera o en tercera persona, hace hincapié en el sinsentido de la vida que tienen estos personajes y su relaciones con las ocupaciones laborales y sociales de la clase media baja curitibana (profesora, empleada, abogado, etc.); los personajes son siempre impotentes existenciales, incapaces de trascender su propia corporeidad.

²⁹ Grotesco que puede ser entendido como lo hace Wilson Yates, siguiendo la línea bajtiniana de investigación:

“Grotesque art can be defined as art whose form and subject matter appear to be part of, while contradictory to, the natural, social, or personal worlds of which we are part. Its images most often embody distortions, exaggeration, a fusion of incompatible parts in such a fashion that it confronts us as strange and disordered, as a world turned upside down” (2).

Todos pertenecen a un grupo social de clase media baja o practican profesiones liberales. Este esquema se repite, una y otra vez. Sin embargo, como hemos advertido, no hay una técnica de retrato como en el realismo más clásico. No hay preocupación por retratar personajes ni por mostrar su costado moral. Hay, si se quiere, una voluntad por deformarlos y representarlos en una realidad signada por la ausencia total de consideraciones morales, sociales y políticas; el engaño es de esta manera una omnipresencia que todo lo abarca.

La ausencia de consideraciones políticas produce un vacío en el sentido de que el texto fue publicado durante la dictadura militar brasileña y no se menciona una sola palabra al respecto. Así, el centro de gravedad del signo, o de la obra, pone énfasis en las relaciones humanas enclavadas en la modernidad urbana. No hay consideraciones sociales ni tampoco trascendentales, aunque Nelsinho invoque el nombre de Dios permanentemente, y se proponga como símil de Jesús, las trascendencias están ausentes en este texto:

Apoderou-se de sua mão, dava-lhe mordidas ligeiras. Nelsinho sofria o ôco dos dentes. Implacável, ela prosseguiu no encaço da bôca; insitia, decidia e insaciável, abatendo-lhe aos poucos a resistência – Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? (64)

Los personajes, por su parte, son representados en una doble dimensión. La interna se caracteriza por la soledad. Todos son personajes solitarios. Muchas veces buscan ayuda y encuentran engaño. Ejemplo de esto que señalamos es el cuento “Menino caçando passarinho”, cuyo título es irónico y sugestivo. Una mujer acude al abogado en busca de ayuda y se encuentra con el “Dr. Nelson”.

Comienza el relato diciendo: “Advogado é padre, minha senhora. Pode confiar na minha discricão” (73). Esta expresión antecede al engaño para obtener favores sexuales de la mujer.

Eva Paulino Bueno señala al respecto: “O tema do sexo é uma das características mais fortes seduzida por João, bem casado, pai de família e quase sempre doutor” (12). Bueno también señala la significación que tiene el uso de estos roles en la obra de Trevisan: “ao invés de Trevisan escrever sempre a mesma história, ela está sempre trabalhando na continuação de uma única história que se apresenta como um enorme painel ao qual é acrescentando um novo traço, um novo contraste, uma nova luz ou nova sombra a cada nova obra” (14). El “Dr. Nelson”, que no es otro que Nelsinho con un falso título de abogado, aprovecha la desesperación de su clienta para obtener favores sexuales. Los personajes una y otra vez asumen con fervor sus acciones; Nelsinho delira ante cualquier nueva posibilidad de contacto sexual. No obstante, poco o nada sabemos de lo que están pensando o sintiendo. Estas acciones se insertan en situaciones elaboradas y bien delineadas. Casi todos los personajes, las situaciones y las desventuras que provienen de ellas, siempre terminan en un rasgo constante: el tema del engaño. Muchos de los personajes mienten o engañan en algún momento. El ejemplo más extremo de esto es un Nelsinho que extorsiona a una mujer casada (vaya casualidad, adúltera) en el cuento “Último aviso”. Nelsinho entra a un cine persiguiendo a una mujer adúltera de quien quiere obtener favores sexuales:

O héroi pediu licença, sentou-se ao lado da senhora e murmurou que precisava muito falar com ela.

- Você está louco? Sabe muito bem que sou casada. O môço explicou que, por èle, não fazia diferença.

- Olhe que eu chamo o guarda.

- Aí, sua safadinha, pensa que não te vi?

- Você não tem nada com mihna vida.

- Eu não. Mas teu marido pode ter.

- Se você disser alguma coisa, eu conto que está me perseguindo.

(19)

El narrador sabe muy poco del mundo interior de los personajes. Trevisan se centra más en la composición verbal, en materializar por medio del lenguaje una realidad perturbadora por la presencia constante del engaño. El primer relato que abre esta antología nos brinda la voz de Nelsinho de principio a fin. La realidad que se representa en este primer relato proviene del delirio sensual de Nelsinho. Es un relato en primera persona, donde la voz de Nelsinho nos sitúa ante la presencia de una sensibilidad exagerada, deformada y delirante que acosa mujeres por las calles de Curitiba.

El engaño como realidad

La de Nelsinho es una voz perturbadora por su delirio sexual y por su convivir con el engaño, en consecuencia, la realidad que nos presenta Trevisan también es perturbadora. A través de Nelsinho percibimos una máxima que

sobrevuela en toda la atmósfera de la obra: no hay víctimas ni victimarios, la realidad es el engaño. El relato “Incidente na Loja” así lo demuestra:

Ela não fazia movimento nenhum, ofegante de mêdo ou de prazer.
Nelsinho enterrava-lhe o nariz nos cabelos secos e ruivos: perfume barato. A cara afundada no colchão, êle sentia a cócega da crina. A môça bem quieta, de olhos fechados – **ai, Senhor, qual de nós dois é a vítima?** (12)

Esta singular ausencia de víctimas y victimarios, de opresores y oprimidos, sumada a la ausencia de referencias políticas e históricas, devela una actitud hacia la realidad que nos obliga, como antes lo hemos indicado, a pensar nuevamente sobre la figura del vampiro. ¿Cómo se puede representar un mundo de vampiros donde no hay víctimas ni victimarios? Esto sólo puede realizarse partiendo de una premisa simple, todos los personajes son vampiros o todos son, a la misma vez, víctimas y victimarios, opresores y oprimidos. Si Nelsinho es el vampiro por excelencia, pues entonces todos/as los que entren o hayan entrado en contacto con él serán también vampiros. El vampiro, por definición, no pertenece ni al mundo de los muertos ni al de los vivos. En teoría sale de la tumba para chupar o beber la sangre de los vivos. La tumba es su origen. El vampiro, por lo general, es el resultado de un proceso en el que el inocente es corrompido. ¿Quién ha sido el autor de la corrupción de Nelsinho? No hay ninguna explicación al respecto. Sabemos que era el único hijo varón, que tenía hermanas mujeres (50), que la relación con su padre se representa como problemática (“Póxa, sou mais homem do que meu pai”, 47) y que profana todas las normas sociales que pueden

ser profanadas, al punto de situarlo al borde del delito. Ejemplo de esto es el relato “Visita à professora”, donde visita a su maestra de la infancia e intiman sexualmente. La escena, como en tantas otras ocasiones, se presenta plástica y abrumadora:

De olhos fechados, o rosto sangrento à luz mortiça, buscava-o cega e tonta com a bôca aberta de vampiro descarnado e lascivo – e sem poder esperar, a ponta da língua dardejava entre os dentes. Êle se deixou beijar – ò soluço azêdo de cerveja – despido-se das imagens perdidas da infância. (32)

Nótese en esta escena que la descripción carece de nexos subordinantes. Allí se comprueba en parte nuestra hipótesis: las escenas de contacto y engaño, en pos de alcanzar una mayor verosimilitud, son representadas mediante estructuras paratácticas. Este relato (“Visita à professora”) se desarrolla en Rio de Janeiro, no en Curitiba. Si tuviéramos que establecer una topografía donde se mueven los personajes, la ciudad sería el escenario por excelencia sin ninguna duda. Dentro de esta obra este relato es el único que se ubica fuera de Curitiba. No obstante, la verdadera topografía de las relaciones interpersonales la da el cuerpo humano y sus representaciones. El cuerpo humano es donde el lector recibe la topografía de las relaciones humanas y donde se produce el efecto de verosimilitud. El nivel sintáctico se conjuga con el semántico y marca un estilo que se caracteriza por la plasticidad y el color en pos de representar una dimensión de la realidad; de esta forma, se configura como una realidad intencional, tal como la entiende Mukarovsky.

Esa plasticidad a la cual nos referimos se trasluce en una actitud de valoración de las relaciones humanas signadas por el engaño, convertidas así en un objeto intencional.³⁰ Una versión personal y solitaria de la realidad, siempre detallada, pero desvinculada de formulaciones nacionalistas o utópicas para referir la realidad. Es en este sentido que el cuerpo humano resulta ser una metonimia de las relaciones humanas. El mismo nivel en que se relacionan los cuerpos es el nivel en el que se relacionan los personajes. Las representaciones del cuerpo se convierten, así, en una materialidad que aprisiona y sirve para engañar. La interacción física como producto del engaño es, a su vez, un síntoma de algo que resulta exasperante y repetitivo en su obra: todo es igual, indiferenciado y desorientador.

Los personajes están incapacitados (o al menos poseen serias deficiencias) para comunicarse con sus semejantes. Conviven con una soledad que se acentúa por la masificación de la vida urbana. Su estilo es muy sensible (por material): sea diálogo vivaz o narración paratáctica, muchas de sus retratos grotescos son situaciones de contacto entre los personajes que se caracterizan por estar elaborados en base a estructuras lingüísticas particulares donde sobresale la ausencia de nexos subordinantes, es decir, de hipotaxis.

³⁰ Objeto intencional que convocamos, nuevamente, tal como lo define Mukarovsky: “El objeto intencional tiene carácter colectivo (social), es decir, no empieza a existir hasta ser reconocido por una colectividad. De lo cual se sigue que no es confrontado con un solo punto como sucede en el caso de la realidad trascendente, sino con todo el contexto de la realidad intencional” (78).

La representación incesante del cuerpo en *O vampiro* nos hace pensar en su funcionamiento como un artefacto destinado a construir verosimilitud. Es decir, la representación del cuerpo nos estaría dando cuenta de una estrategia discursiva que produce verosimilitud. Así, Trevisan lograría crear un efecto de lo real. Lo interesante de destacar aquí es que dicho efecto es deformante. El cuerpo será, en consecuencia, grotesco.³¹ Esto muchas veces proviene de la repetición que, como ya sabemos, es una nota distintiva del estilo del curitibano. Trevisan produce retratos deformados y grotescos, utilizando recursos plásticos que le ayudan a deformar a sus personajes. Así, una marca que distingue la representación de los cuerpos femeninos es la presencia constante de la boca: la lengua en movimiento, labios pintados de rojo, mal aliento o algún diente que falta (como en el cuento “Incidente na Loja”).

Hay en los relatos un nivel material sensible que es utilizado como forma de “hacer parecer verdadero”, pero que es representado de manera deformada, focalizándose en una boca sin dientes, por ejemplo. Lejos de ser un rasgo exclusivo de la narrativa de Trevisan, es un elemento de las representaciones a lo largo de la Literatura Occidental. Es lo que Auerbach llama lo “corpóreo-criatural”.³² El cuerpo es, en su visión, lo que iguala a los hombres. Sin embargo,

³¹ Señala Bajtin respecto a la relación de lo grotesco con el cuerpo: “the artistic logic of the grotesque image ignores the closed, smooth, and impenetrable surface of the body and retains only its excrescences (sprouts, buds) and orifices, only that which leads beyond the body’s depths” (318). Los cuerpos de Trevisan siempre están representados de forma exagerada y penetrable, con la preponderancia de bocas abiertas.

³² Auerbach define esta noción de la siguiente manera: “Lo peculiar de esta idea radicalmente “criatural” del hombre, que contrasta agudamente con lo

Auerbach destaca que los hombres no son iguales en relación los unos con los otros, o en general ante la ley, sino ante la muerte.

¿Cómo es entonces que Trevisan representa los cuerpos, lo que iguala a los hombres (según Auerbach), y sin embargo, señalan especialistas en la obra de Trevisan (Waldman, Bueno) la presencia de un mundo degradado? La presencia de un mundo degradado y deshumanizado sobrevuela la atmósfera de *O vampiro*. Eso es indudable. La presencia de representaciones físicas, en forma metonímica, como los labios pintados, o en forma grotesca, como bocas sin dientes gimiendo de placer, está presente en la mayor parte de los relatos de *O Vampiro*. ¿Es acaso una contradicción apuntar un mundo degradado y corpóreo al mismo tiempo? No, no lo es. La igualdad se da en todos los niveles; a nivel semántico, en los cuerpos que engañan en un escenario urbano; a nivel gramatical, utilizando estructuras paratácticas donde todos sus miembros son iguales. Esta igualdad, no obstante, no debe ser entendida como positiva, sino asociada a una degradación de la vida de todos. Todos están encerrados en su corporeidad y todos encuentran en el engaño una forma de vida.

humanístico antiguo, consiste en que, con todo su respeto por el ropaje estamental y terreno que el hombre lleva, no guarda ningún respeto para el hombre cuando se despoja de dicho ropaje: bajo él no hay más que la carne, que la edad y las enfermedades malbaratan y que destruirán la muerte y la descomposición. Es, si se quiere, una teoría radical de la igualdad de todos los hombres, pero no en un sentido político activo, sino como una desvalorización de la vida de todos y de cada uno: todo lo que se hace y se emprende es vano; aunque sus instintos lo obligan a uno a actuar y agarrarse a la vida terrenal, ésta no tiene ningún valor ni dignidad alguna. Los hombres no son iguales en relación los unos con los otros, o en general ante la ley” (235).

Realismo y parataxis

El siguiente párrafo que aquí incluimos del cuento “Menino caçando passarinho”, al igual que los anteriores, es un ejemplo cabal de cómo lo semántico y lo gramatical pueden conjugarse para mejorar el efecto de lo real:

Casada há dez anos. Um par de filhos. Seis meses atrás, havia tido uma perda. De resguardo, foi descansar na casa da mãe. Na volta, deu com a casa fechada, portas e janelas trancadas. Substituída a fechadura, ela não pôde entrar. Ali mesmo, na rua, recebeu a contra-fé do oficial de justiça: desquite, sob alegação de adultério guarda-livros. (73)

Los elementos sintácticos y semánticos se combinan en este fragmento para componer lo real; es un procedimiento que se repite a lo largo del texto y materializan una atmósfera de indiferenciación y desvaloración. Todo es presentado en el mismo nivel, sea semántico o sintáctico. Lo real es así engaño (a nivel semántico) y parataxis (a nivel gramatical). Nótese la presencia de oraciones coordinadas en las tres escenas que hemos convocado.³³ Queremos con esto señalar la presencia de estructuras paratácticas (sin cláusulas subordinadas) como un recurso sintáctico frecuente, aun no constante, que nos remite a la construcción discursiva de un realismo que todo lo iguala, sintáctica y

³³ González Calvo (1998) estudia en su trabajo las relaciones especiales de la hipotaxis y parataxis con la estructura temporal del portugués. Establece que cada lengua tiene su especificidad, pero que son la mayoría de los rasgos los que comparten las lenguas romances (288).

semánticamente, sean los cuerpos representados o sean las diferentes posibilidades de trascender. Todo se remite siempre al engaño.

La realidad representada coloca su centro de atención en las relaciones humanas. El énfasis en el engaño como elemento vinculante parece sí ser un elemento constante en el mundo narrativo de Trevisan. En el párrafo antes citado se describe el estado conyugal de la mujer. La presencia de parataxis es un elemento altamente descriptivo. La ausencia de subordinadas y conectores entre las oraciones asisten la descripción, la hacen más directa y sin mediaciones. La parataxis se presenta como un aprovechamiento que produce un efecto estético, a saber: el efecto de lo real pues no hay dudas, la parataxis es el ámbito del “así es”, no quedan dudas sobre la escena, parece más una fotografía o la descripción de un estado de situación.

En su análisis estilístico, Auerbach también destaca la presencia de estructuras paratácticas en la *Chanson de Roland*. ¿Cuál es el efecto estético que se logra mediante el uso este tipo de estructuras? Auerbach es elocuente en este sentido:

El poeta no explica nada y, sin embargo, los hechos reales que se desarrollan están expuestos con nitidez paratáctica que produce la impresión de que todo tuvo que suceder tal y como sucedió, que no pudo ser de otra manera, y que no son menester interludios explicativos. Esto se aplica, como es sabido, no solo a los sucesos, sino también a los principios que inspiran acciones de los personajes. (99-100)

Si lo pensamos desde esta hipótesis de Auerbach, entendemos ahora mejor que este tipo de narrativa confronte con cualquier formulación utópica o simbólica, pues el estilo realista y paratáctico no deja lugar a dudas; como hemos señalado, es también para nosotros el ámbito del “así es”. Si siguiéramos los postulados de Auerbach, podríamos pensar que este estilo realista paratáctico también se prestaría perfectamente para ser aplicado en un análisis estilístico de *O Vampiro*, pues, como señala Auerbach: “La coordinación es, en las lenguas antiguas, de estilo bajo, más hablada que escrita, más cómico-realista que de carácter elevado.” (108) Es en este sentido que deseamos pensar la obra que aquí estudiamos. La parataxis se presenta así como un elemento compositivo que no deja cabos sueltos, “así es” parece ser entonces una forma de representar lo práctico y cotidiano, que en nuestro estudio, es la misma vida moderna.

CHAPTER 5

Armonia Somers: Lo Real Pedagógico

La novela de Armonía Somers *Un retrato para Dickens* (1969) ha sido estudiada desde diferentes perspectivas, en su mayoría postmodernas.³⁴ Se la ha elevado el nombre de su autora como una de las voces más importantes del feminismo latinoamericano, emparentando su nombre con el de Clarice Lispector y/o Griselda Gambaro. El objetivo de este capítulo es focalizar nuestra perspectiva en la obra literaria en sí, para así poder entender su estilo realista tan particular; la representación del delito es fundamental en esta obra.

El complejo entramado textual tiene como inicio la reproducción textual del relato bíblico de Tobías (Antiguo Testamento), interrumpido para dar lugar a la copia de fragmentos de un “Manual de Pastelero y Confitero Universal”. Entre los fragmentos de uno y otro texto, un relato en primera persona (quince secuencias) a cargo de una niña huérfana que recuerda su vida desde que fue adoptada (junto a su hermanastro negro) de un orfanato, hasta que la llevan a una comisaría tras un intento de suicidio, después de haber padecido la muerte de su madre adoptiva y la violación por parte de uno de sus hermanastros. El relato describe múltiples abusos que sufre la niña: trabajo infantil y violación, intento de

³⁴ Perspectiva que puede ser identificada, por ejemplo, con el trabajo de Rebecca Biron, *Murder and Masculinity : Violent Fictions of twentieth-century Latin America* (2000); otra posibilidad para localizar esta perspectiva se puede encontrar en el estudio de Dianna Niebylski, *Humoring Resistance :Laughter and the Ecessive Body in contemporary Latin American women's fiction* (2004), específicamente en el ensayo “Sick bodies, corrosive humor”.

abuso por parte de uno de sus jefes, alcoholismo y abuso psicológico de su padre adoptivo, agresión por parte de sus hermanastros, convivencia con la prostitución, el delito y el hambre. Por todo esto, es natural pensar que la realidad creada dista de ser utópica. Tampoco presenta un conflicto con la modernidad ni culpa al estado liberal por la inestable situación de sus personajes; lo real se representa como una intencionalidad pedagógica y trata de utilizar el lenguaje de la misma modernidad para revertir una situación inestable. La niña le cuenta la historia al comisario quién la escucha después de alimentarla con leche y bizcochuelo, su más ansiado deseo, su utopía personal. El hambre está presente a lo largo de toda la novela, como también se presenta en otras obras de este estudio, como *Los Pichy-cyegos* de Rodolfo Fogwill y *Feliz Año Novo* de Ruben Fonseca. A todo esto, se le debe adherir una sección final titulada “Los rollos de Asmodeo”, con veinte secuencias, cuya voz narrativa es la de un loro-demonio, última reencarnación del Asmodeo, a la vez habitante del mismo inquilinato de la niña. En su relato, la niña reinterpreta y conecta todas las historias.

Con esto deseamos señalar el carácter novelesco del discurso literario en esta obra, tal como lo entendiera Bajtin.³⁵ La definición de Bajtin se ajusta

³⁵ Cito: “He aquí los tipos básicos de unidades estilístico-compositivas en que se descompone generalmente el todo novelesco: 1) narración literaria directa del autor (en todas sus variantes); 2) estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista (*skaz*); 3) estilización de diferentes formas de la narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.); 4) diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.); lenguaje de personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico” (80). Esta diversidad social es necesaria pues produce verosimilitud.

perfectamente a integración de diferentes registros lingüísticos y estilísticos con los cuales se compone la novela de Somers; de esa integración surge la realidad que se representa. La novela plantea lo que Bajtin llama “la diversidad social del lenguaje” (81). El texto se metamorfosea de tal manera que va cambiando de narradores o de estructuras sintácticas según lo demande la situación. La realidad es así representada desde múltiples perspectivas aunque con el mismo objetivo o intencionalidad pedagógica.

Se podría argumentar que esta realidad encuentra verosimilitud en la representación narrada (no descriptiva) del delito y en la diversidad del lenguaje social. La realidad trascendente (Mukarovsky) se presenta así como inaccesible para una niña que no siempre puede explicar lo que sucede a su alrededor; de allí parte la verosimilitud de su discurso. Evidentemente, es el relato de una niña que ha sufrido todo tipo de abusos y ha sido testigo de múltiples delitos. ¿Es esto verosímil para el lector? Su visión desencantada de la vida se manifiesta en un relato en primera persona que anuda fragmentos de otras textualidades y elementos fantásticos, como el monólogo bíblico de loro, que es Asmodeo:

Y aquí me he metido a lo que salga. Para quienes quieran saberlo vengo desde muy lejos, por lo menos de los siete maridos de Sara hasta llegar a Tobías. Yo sé que una amenaza se cierne sobre mí desde entonces. Lo percibo en los breves momentos en que puedo dejar de mirar entre los barrotes de la jaula hacia el hormiguero del patio y suspender el trabajo. (103)

Todos estos elementos presentes en la novela tienen que ver con una visión de la realidad. Realidad y novela son inherentes, señala Adorno. Aun aquellas textualidades fantásticas con poca vocación de representar una realidad específica: “realism was inherent in the novel; even those that are novels of fantasy as far as they subject matter is concerned attempt to present their content in such a way that the suggestion emanates from them” (52).

El estilo realista y fantástico que presenta Somers se compone también por los fragmentos bíblicos y las recetas del pastelero, a la vez que presenta diversos registros del español rioplatense. Lo particular de lo real en esta novela es que muchos de esos fragmentos adquieren un nuevo sentido ante el relato de la niña.³⁶

La realidad pedagógica de Somers

La visión de lo social que contiene *Un retrato* está íntimamente ligada con la labor pedagógica de la autora. Dicha labor, desempeñada bajo su verdadero nombre, Armonía Etchepare, se plasmó en varios textos pedagógicos que vieron la luz en diarios y revistas, pero que alcanzan algunos de ellos su publicación conjunta con *Educación de la Adolescencia. El adolescente de novela y su valor como testimonio* (1957). Varias de las ideas ensayadas en este trabajo con respecto a la novela como género literario y al adolescente como ser humano

³⁶ Adorno establece al respecto: “the anti-realistic moment in the modern novel, its metaphysical dimension, is called forth by its true subject matter, a society in which human beings have been torn from one another and from themselves. What is reflected in aesthetic transcendence is the disenchantment of the world.” (54)

inserto en un proceso de crecimiento en una sociedad moderna, estarán presentes años más tarde en la novela que nosotros aquí estudiamos.

El ensayo pedagógico hace explícito su interés por las actitudes antisociales de niños y adolescentes. No obstante, Etchepare manifiesta su creencia en la re-educación y en las instituciones estatales como instancias de reinserción social. Los ejemplos que trabaja en este ensayo son extraídos de diferentes campos, a saber: novelas, filosofía, educación, psicología, documentos oficiales y artículos periodísticos. Todos los ejemplos de *Educación de la adolescencia* son resignificados a través de la pedagogía correctiva y de recuperación de Eduard Spranger y Alfred Adler (73-85). De sus teorías, Etchepare muestra un interés particular por el estudio de las causas y de la novela como documento:

No puede subestimarse el fenómeno de la novela como documento. No en vano el novelista – ya para conseguir efectos de dimensión y materialidad como para colmar ambiciones de cosa perdurable o universal – ha saqueado los yacimientos de lo subconsciente, rastreado en el légamo social, escalado las ciencias, invadido hasta el dominio de los gestos, los tics nerviosos, las peculiaridades más sutiles del ser y las del pequeño mundo de que cada uno es portador como de un halo intransferible. (16)

La importancia de este trabajo pedagógico reside en contener potencialmente mucho de lo que diez años más tarde desarrolló con *Un retrato*. A pesar de ser un trabajo pedagógico, el texto contiene su propia teoría con respecto

a la novela y al adolescente. Es la intersección de ambas labores, la literaria y la pedagógica. Su fin es vincular a ambos a través del lenguaje, en definitiva, ambos apuntan a la misma dimensión de la realidad desde diferentes puntos de vista. En su texto pedagógico, y desde la primera página, deja sentado que sus postulados se apoyan fuertemente en *Sociología de la novela* (1942) de Roger Caillois, y que su mayor preocupación es, como dice el título, el desarrollo del adolescente.³⁷

Las ideas que la vinculan a Caillois se transparentan en la intención de retratar y darle valor a la novela más allá de las fronteras de la literatura, en usarla con cierto valor educativo por sus capacidades de representación. Caillois le asigna a la novela un valor dialéctico con respecto a lo social. La idea de una mimesis que pueda transmitir formas puras de la realidad sobrevuela el texto pedagógico de Armonía Etchepare y se tensiona en la novela de Armonía Somers. La novela devela cierta intencionalidad con respecto a la realidad representada. Ambos textos, sin embargo, se intersectan en el tópico de los adolescentes/niños corrompidos por los adultos, tal cual lo hace la novela picaresca.

Justamente ese es el asunto de la novela: el personaje central, una niña de diez años, narra en primera persona su vida en un inquilinato de Montevideo, junto a una familia que la adopta y que se caracteriza por su disfuncionalidad (un hermanastro loco que la viola, un padre alcohólico y abusador, un hermanastro negro que no puede pronunciar las “r” y una madre que la contiene afectivamente pero muere). La voz en primera persona de la niña ve interrumpida su hegemonía

³⁷ *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur, 1942. Ver, especialmente, el apartado “Función de la novela” (27-39).

en el texto en varias ocasiones, como hemos observado. Es una realidad con diferentes planos que va describiendo el centro de gravedad de la obra con respecto a la realidad externa, es decir, trascendental (en el sentido que Mukarovsky). Así, la obra aborda el referente (la realidad trascendental) desde diferentes planos y con ciertas variaciones en la intencionalidad. Los diferentes planos se explican, en parte, si entendemos que esta novela contiene un registro tanto realista como fantástico. Una es la historia bíblica del demonio Asmodeo, quien resulta ser en definitiva el loro del inquilinato; otra, las recetas del confitero, quién a la postre sabemos fue ayudado por el demonio. Finalmente, el demonio, que es un loro, resume todo el material novelesco y prácticamente cierra la narración desde una perspectiva extraña, la de un loro que está en una jaula de un inquilinato. Todas estas historias son, sin embargo, asistencias a la historia primaria y más importante: la de la niña que narra en primera persona.

La multiplicidad de voces no afecta el punto de mayor interés en la novela, que es reflejar esa realidad donde los menores de edad son corrompidos y abusados, obligados a convivir con el delito. A diferencia del final del personaje de Dickens, *Oliver Twist*, el final no es feliz. No estamos ante la presencia de un realismo decimonónico con un final totalizador; tampoco hay como en *Oliver Twist* una oposición entre la ciudad y el campo. El espacio de la novela es eminentemente urbano. A pesar de que su obra pasó desapercibida para gran parte de la crítica literaria, Jorge Ruffinelli le escribió una entusiasta y extensa reseña en *Marcha*. Un fragmento de ese texto es en realidad lo que nos interesa:

El relato se abre con una técnica policial: ha sucedido un hecho, es necesario un informe. Desde ahí, el personaje central- una huérfana de diez años –cuenta al nivel de su propia sensorialidad e inteligencia, la vida cotidiana en el inquilinato y entre la familia que la ha acogido. Allí está Dickens, allí están los bajos fondos de pobreza y trabajo, con un *Oliver Twist* que es ella misma.³⁸

A pesar de todas las direcciones con las cuales la autora nos provee, será el crítico uruguayo el que nos sugiera otra visión, aun sin proponérselo. El “informe” en primera persona se asemeja más a la novela picaresca que al relato policial, sobre todo si se considera la “realidad intencional”. En el comienzo del texto, sabemos que algo ha sucedido, la narración de la niña se produce a manera de *flashback*, la niña le está contando su caso a un comisario que desea y necesita saber. Es decir, Somers utiliza “el caso” de la niña como estrategia discursiva que justifica la misma narración. Algo ha sucedido, para que la narración ocurra, tiene que haber alguien que desee (o necesite) saber. Ese alguien forma parte de una institución que regula la vida de los ciudadanos en un estado moderno.

El estado, presente en la novela a partir de la presencia del comisario (quien escucha el relato de la niña) y de la trabajadora social, parece adecuarse a la definición de Bauman sobre el estado moderno que en el capítulo primero citábamos: “the emergence of a new type of state power with resources and will necessary to shape and administer the social system according to a preconceived

³⁸ “Historia de ángeles y demonios. *Un retrato para Dickens*”. En *Marcha*, Noviembre 30, 1970.

model of order” (2). Sin embargo, deseamos establecer que Armonía Etchepare (Somers) no critica el rol del estado, no se desentiende de él pues entiende que ella misma era un agente del estado.³⁹ Más bien se interroga sobre el funcionamiento del sistema; esa es su posición en la novela, y esa fue su posición en su ensayo pedagógico *Educación de la adolescencia* escrito diez años antes:

¿Se da, por ejemplo, junto al caso del derecho penal infanto-juvenil y su espectacular viraje un grado de evolución que, incidiendo sobre el conglomerado causal de las desviaciones, tienda a disminuir el índice de frecuencia, o, por el contrario, la función tutelar del estado jurídico se amplía y se agudiza en razón directa de su propia realidad deficitaria? (86-7)

El tema de la educación de niños y adolescentes desvela a Armonía Somers/Etchepare. Ese es su punto de interés sobre la realidad, desde allí debe entenderse la intencionalidad en el lenguaje que utiliza, en consecuencia, la realidad que refiere. A pesar de la intención de ligar –paródicamente o no- el texto de Somers al realismo inglés, hay referencias que se pueden hacer con respecto a la literatura española pues la novela picaresca también coloca en el centro de gravedad de la obra el tema de los niños y adolescentes, como forma de representar una realidad en transformación. El “bajo fondo” que mencionaba

³⁹ Armonía Etchepare, casada con Rodolfo Henestrosa en 1955, desempeñó una reconocida labor no sólo como docente sino también como miembro de la Biblioteca y Museo Pedagógico del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, institución en la que ocupó el cargo de Sub-Directora (1957), Directora (1959) y posteriormente el de Directora del Centro de Documentación y Divulgación Pedagógicas (desde 1961).

Rufinelli también se presenta en la Literatura Española. España, su literatura, produjo representaciones realistas únicas en el sentido que muestran un mundo cambiante con una profunda crisis de valores. Estas representaciones a las que nos referimos son las producidas por la novela picaresca. La novela de Somers, pensamos, estaría utilizando e impregnando la obra que aquí estudiamos de una intencionalidad similar a la de la novela picaresca; en otras palabras, lo picaresco se respira en toda la atmósfera de la novela de Somers.

Empezando por el *Lazarillo de Tormes*, y sin recalar en *La picara Justina*, la novela picaresca ha sido destacada por su valor testimonial como documento histórico de una época de cambio y crisis de valores.⁴⁰ En *Lazarillo* encontramos un protagonista que al igual que el personaje de Somers, escribe para “dar entera noticia” de su caso a una autoridad eclesiástica (“Vuestra Merced”). El pícaro sirve a varios amos (como la niña de Somers, tiene diferentes trabajos), va de lugar en lugar sin morada fija, es engañador y engañado, tiene un despertar a la vida y a valerse por sí mismo. Todo esto sucede siempre en un ambiente urbano. En la novela picaresca española, este ambiente urbano es incipiente, el contexto es una ciudad en pleno desarrollo.⁴¹

⁴⁰ Para una visión más profunda de los alcances de la novela picaresca como documento histórico ver el trabajo de Cea Gutierrez y Alvarez Barrientos, *Fuentes etnográficas en la novela picaresca*. (1984)

⁴¹ Para un estudio específico del tema del desarrollo de la ciudad en España, ver el estudio de Vázquez de Prada, *Historia económica y social de España. Los siglos XVI y XVII*. Vol. 3. Madrid: Confederación española de caja de ahorros, 1978.

Hay, sin embargo, una marca dentro del texto que lo aleja de la novela picaresca y de la novela realista de Dickens.⁴² Nos referimos a la ausencia evidente de un nombre de la narradora. La novela célebre de Dickens es *Oliver Twist*, justamente lleva el nombre del protagonista y narra su biografía. Las novelas picarescas también se caracterizan por contener sus títulos el nombre de los personajes.⁴³ El material novelesco toma forma ante la psicología de estos personajes, sus nombres y sus vidas dan unidad al mismo material novelesco. En Somers, encontramos la voluntad de fijar el centro de gravedad de la obra (el signo) en la niñez, pero la niña no tiene nombre ni tampoco es descrita físicamente. Por el contrario, su individualidad es generada a partir de paratextos, fundamentalmente dos: el título de la novela y la fotografía de tapa.⁴⁴

El realismo de Somers

⁴² Para un estudio más completo de la relación entre esta novela con la obra de Dickens, ver el estudio de Cristina Dalmagro, "The reversal of Innocence: Somers, Dickens, and a shard Oliver". En *Dickens Studies Annual* 36 (2005): 319-330

⁴³ Algunos de estos títulos son célebremente conocidos: *Vida de Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán, *Vida del Buscón Don Pablos* (1604) de Francisco de Quevedo o la única novela picaresca escrita sobre la vida de una mujer, *La Pícaro Justina* (1605), por Francisco López de Ubeda.

⁴⁴ Paratexto que Gerard Genette entiende de la siguiente forma: "constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that –whether well or poorly understood and achieved- is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it"; luego continua señalando que "the paratext, then, is empirically made up of a heterogeneous group of practices and discourses of all kinds and dating from all periods which I federate under the term "paratext" in the name of a common interest, or a convergence of effects, that seems to me more important than their diversity of aspect" (2).

Aunque las coincidencias pudieran ser aún desarrolladas, nos interesa aquí destacar la voluntad de Somers por desarrollar un estilo realista con características pedagógicas; lo picaresco se supedita a esto. Dicho realismo, ligado directamente al de Dickens por la misma autora, también puede encontrar otros ecos dentro del contexto de la Literatura Española, como hemos señalado.⁴⁵ Hay una manifiesta voluntad por imitar la realidad, enunciada desde el título pero también desde la misma tapa, cuya fotografía es en teoría un Oliver Twist pero con rasgos andróginos.⁴⁶ La representación se configura entonces como distorsión. El referente, la cosa, se presenta problematizado y distorsionado.

Ante la presencia de elementos distorsionados, nos podríamos preguntar si no estamos ante una visión grotesca de la realidad representada. Más aún si tenemos en cuenta la definición de Wilson Yates, quien justamente asocia el arte grotesco con la distorsión.⁴⁷ Sin embargo, lo que en un primer momento pudiera tener apariencia de grotesco se va diluyendo con el correr de las páginas. Del

⁴⁵ Una aproximación a la relación de Somers con Dickens se puede encontrar en el trabajo de Torres, "Dickens's Oliver and Somers's orphan: a traffic in identities". En *Dickens Studies Annual* 36 (2005): 330-340

⁴⁶ En una entrevista para *La Vanguardia* en 1988 Elvio Gandolfo le preguntó sobre la procedencia de la fotografía de tapa en la primera edición, la autora respondió: "es una fotografía de una niña muy especial, fotografía que su modelo me regaló ya en la edad adulta. Al colocarle el sombrero de hombre, el moño de librepensador, un rollo de papeles en la mano, el antiguo fotógrafo cumplió con lo suyo, la interpretación plástica del ser. Al descubrir sobre la base de algunos relatos fragmentarios el sufrimiento humano que había detrás de ese retrato, puse lo mío propio, la recreación". En Gandolfo, Elvio. "En busca de la mandrágora. Entrevista". *La Vanguardia*. Barcelona: Febrero 16, 1988. (25)

⁴⁷ Cito: "Grotesque art can be defined as art whose form and subject matter appear to be part of, while contradictory to, the natural, social, or personal worlds of which we are part. Its images most often embody distortions, exaggeration, a fusion of incompatible parts in such a fashion that it confronts us as strange and disordered, as a world turned upside down" (2).

grotesco, si lo observamos a través de los postulados de Bajtin, se espera que tenga una relación directa con el cuerpo.⁴⁸ No obstante, la distorsión y el grotesco en la novela de Somers parecen ir en otra dirección.

En su estudio sobre el grotesco criollo, Irene Pérez señala que “el creador que utiliza el grotesco, representa una tercera posición frente a la realidad. Comprometido con ella, expresa un mundo desquiciado, pues cree en la posibilidad de un mundo armónico. Por ello el grotesco es una de las formas más comprometidas de comunicar el mundo y el hombre” (31). La visión de mundo que implica la novela de Somers parece ajustarse a la variedad de temas que Pérez señala con respecto al grotesco criollo: “El tema básico es el dinero, o mejor, su ausencia. Asociados a él, van los fracasos, el desamor, la disolución familiar, la corrupción, el delito, la miseria, la humillación” (36).

No hay grotesco en esta novela que se vincule al cuerpo humano o su representación. Si observamos las representaciones, especialmente las del cuerpo, podemos pensar que están elaboradas en función de no afectar la sensibilidad del lector y respetar ciertas normas de buen gusto. El grotesco de Somers se aproxima más al grotesco criollo, que tiene un origen social y está asociado al movimiento inmigratorio y su convivencia cosmopolita en Buenos Aires y Montevideo. Resumiendo, como la novela tiene una voluntad educativa explícita, el delito debe ser referido pues produce verosimilitud en el texto, pero las representaciones del

⁴⁸ Dice Bajtin respecto a la relación de lo grotesco con el cuerpo: “the artistic logic of the grotesque image ignores the closed, smooth, and impenetrable surface of the body and retains only its excrescences (sprouts, buds) and orifices, only that which leads beyond the body’s depths” (318).

cuerpo humano, en boca de una niña, necesariamente apelan a un lenguaje menos directo, lo cual hace el discurso de la niña más verosímil y a la novela también.

La niña, para referirse a sus partes más íntimas, utiliza siempre metáforas. Por eso, su vagina es “un cangrejito” (o “el crustáceo”, 93) que le representa extrañas sensaciones y están materializadas a través de la metáfora. No hay alusiones corporales directas. La metáfora, aquí, funciona como un cerco sobre el objeto al cual se está refiriendo. En algún sentido, lo protege. Concebida de esta manera, la metáfora estaría imposibilitada de poder revelar, mediante el uso de unidades paradigmáticas, ciertas cualidades esenciales que de otra manera no se podrían conocer. La metáfora no estaría revelando sino protegiendo. En otras palabras, en la obra de Somers el propósito de la metáfora no sería nombrar lo innombrable, sino nombrar el abuso y mediante un sistema de códigos pedagógicamente regulados:

Esa noche no pude dormir. Las preguntas con los ojos abiertos ante el salto mortal de mi padre no habían tenido respuesta. Pero la visitación de la vida fue bien clara. Mi cuerpo ardía sin más ni más, y sin que cupiera duda alguna sobre qué parte de la tienda había comenzado a hacer fuego. Porque el crustáceo decidió salir de entre las piedras donde el viejo lo habría estado esperando crecer, según mis hermanos, y se hizo presente. (93)

El de Armonia Somers es un realismo complejo. Sabemos que le interesa el retrato de los adolescentes, que su intencionalidad yace en descubrir las condiciones efectivas de vida que estos sufren. Sabemos que se pueden encontrar

más relaciones intertextuales de las que el mismo texto enuncia. En este sentido, si lo comparamos con las otras obras que aquí estudiamos, se acerca más a la “cultura letrada”. Sabemos, en definitiva, que su realismo es una visión de la realidad, una construcción del lenguaje.

El abuso de menores de edad es creíble, por lo tanto, verosímil. Puede afirmarse que la realidad es si y sólo si el lector la cree. La realidad en la ficción, por esto mismo, es una realidad-valor determinada por la intencionalidad del enunciador. En un texto ficcional, lo real es creer (por parte del lector), pero también es un constructo (por parte del narrador). En la novela de Somers, el mismo concepto de retrato se ve seriamente tensionado porque devela la imposibilidad de concretarlo desde el mismo discurso literario. El hecho de insertar otros textos dentro de la misma novela revela una intención por romper la linealidad espacio-temporal y evidencia una mimesis problematizada desde el nivel gramatical del lenguaje mismo. La realidad que el lenguaje materializa dista de representar los objetos visibles y palpables en todas sus partes, que se caracterizan por estar al mismo nivel gramatical y semántico. En su lugar, hay jerarquías visibles en la relación que los personajes tienen entre sí, y en relación con las instituciones públicas.

Como la realidad de una novela se materializa exclusivamente por medio del lenguaje, esa realidad representada deberá en consecuencia estar también jerarquizada. De hecho, las jerarquías que se representan sitúan a la protagonista de la novela en el escalón social y familiar más bajo, pues es una niña huérfana (luego adoptada) y no tiene la fuerza para defenderse a sí misma como al menos

lo podría hacer una mujer adulta. La niña (ni siquiera es adolescente) ocupa el lugar más bajo desde todo punto de vista en la realidad jerarquizada que *Un retrato para Dickens* representa.

Esa jerarquización a la que hacemos referencia podría pensarse como una consecuencia de la permeabilidad del relato de la niña ante el texto bíblico y el del confitero. El relato bíblico, filtra una visión del hombre que se expande por toda la textualidad. Esto se entiende mejor si recordamos lo que Auerbach señala con respecto al estilo de las representaciones bíblicas:

los hombres de los relatos bíblicos tienen más trasfondo que los homéricos, más profundidad en el tiempo, en el destino y en la conciencia; a pesar de que el suceso los ocupa por entero casi siempre, no se entregan a él hasta el punto de olvidar lo que les ocurriera en otro tiempo y lugar; sus sentimientos e ideas presentan más capas, son más intrincados. (18)

Las representaciones de *Un retrato para Dickens* observan jerarquías que no siempre son explícitas. Hay ciertamente un realismo voluntario que es producto de una visión de mundo, articulada sobre una intencionalidad pedagógica. Valdría la pena pensar si esta visión de mundo es producto del genio personal de Armonia Somers, o si acaso pueda ser considerada un agente social integrada en un marco social empíricamente concreto. Esto puede considerarse al menos parcialmente cierto si consideramos que la novela cristaliza una visión sociológica y pedagógica. Esta aproximación en la obra de Somers está expresamente enunciada en el texto antes mencionado, *Educación de la*

adolescencia. La idea de que la novela puede reflejar la sociedad en su totalidad, vale la pena advertirlo, liga la forma de la novela a aquella concebida originalmente por el realismo francés. Esto significa un intento por traer al universo de la ficción la sociedad en su totalidad. Sin embargo, aquí lo real presenta una intencionalidad pedagógica.

La visión de lo real, repetimos, es de jerarquías. Esta es la realidad que se describe; la fuerza física y las funciones sociales determinan esas jerarquías. Ese mundo que se representa se caracteriza por el abuso y la ausencia de derechos para los niños en primer lugar, las mujeres en segundo y finalmente un amplio sector social que viven en una pobreza extrema. En esta dirección, la falta de alimento se presenta como tema constante en la novela, al igual que en la novela picaresca:

Empieza a desenvolver papeles, encuentra los restos de café, arroz y azúcar desperdiciados por la fiera que duerme con su hijo...La evoqué una vez arrojándose sobre su dieta diminuta de la que vivía como un ratón encallado en la mala suerte. (22)

Nótese que la ausencia de alimento se refleja a nivel textual como ausencia de mimesis de lo fisiológico. Los cuerpos representados son ideales, llenos de significados pero vacíos de materialidad.

Localización y alcances de *Un retrato*

En su debatible aunque comprensible periodización, García Canclini explica los últimos cuarenta años del arte latinoamericano caracterizando los 60' por su relación con una idea de utopía. Los 80' se caracterizarían por la memoria

de la derrota y, finalmente, de los 90' en adelante se habla sólo del instante, lo inmediato (13). Cada uno de estos bloques tiene, en su opinión, un estilo de latinoamericanismo. El de los años sesenta, es el bloque donde los artistas creían que todo era posible. Todos creían en un futuro superador de su contemporaneidad. ¿Dónde entraría este tipo de narrativa que representa una realidad jerarquizada, muchas veces cruel, en la periodización de García Canclini? La intencionalidad pedagógica no alcanza para responder afirmativamente a esta pregunta.

Ha habido una tendencia a estudiar la novela de Somers en el ámbito de lo simbólico. Es decir, a partir de la presencia de textos bíblicos y de artes culinarias dentro de la novela. Dicha tendencia, acuñada desde 1970 por la reseña en *Marcha* de Jorge Rufinelli, luego continuada (Dalmagro, Torres) y ampliada; tiende a situar este texto más cerca de la “cultura letrada”, y de temas como la eterna lucha entre el bien y el mal. No es que dicha crítica sea infundada o irrealizable. Lo que aquí queremos destacar es el nivel material lingüístico, andamiaje básico de todo discurso literario, pues es allí desde donde podremos fundar nuestra hipótesis: *Un retrato para Dickens* tiene un estilo realista que representa un mundo cruel.

Cualquiera podría pensar que la realidad representada por Somers es una versión deshumanizada. Lo es, en tanto y en cuanto uno se atiene al nivel semántico del discurso. Es decir, una huérfana abusada que no tiene quien la ayude es indefectiblemente una realidad deshumanizada. El abuso final que sufre la niña está narrado desde una prosa que abunda en adjetivaciones. Las oraciones

son largas, con varios miembros que la componen. Somers no representó la violación de la niña detalladamente. Optó por una mimesis que sugiere o utiliza metáforas, que narra, pero no describe. Esa es la paradoja que nos presenta esta novela, debería ser un retrato de la realidad y no lo es, la historia está articulada en torno a una hibridez narrativa que, como ya hemos señalado, cambia constantemente la voz narradora.⁴⁹

Hay un momento central del abuso. Es decir, el delito y el abuso sobre la menor de edad operan desde diferentes niveles: lo simbólico (el fotógrafo que realiza el retrato, 90), lo físico (es violada por su hermanastro loco, 101) y lo psicológico (su jefe quiere abusar de ella, 57). No es un solo individuo el que produce el abuso; esa es la particularidad de este texto. El delito tiene diferentes niveles y diferentes perpetradores. Si repensamos los postulados con respecto a la novela, nos damos cuenta que si Somers tenía la idea de que la novela era capaz de captar a la sociedad como un todo, entonces es esa sociedad como un todo que abusa de la niña. De hecho, así se nos presenta. El último de los abusos, el sexual, ocurre cuando finalmente la madre de la niña ha muerto y no hay ningún poder

⁴⁹ Hibridez discursiva que la entendemos de la misma manera que lo hiciera Bajtin: “Llamamos construcción híbrida al enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un solo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos lenguas, dos perspectivas semánticas y axiológicas” (121). De esta hibridación, nos interesa especialmente la forma en que Bajtin destaca el enfoque sobre las subordinadas: “La motivación pseudoobjetiva es característica, en general, del estilo novelesco, por ser una de las variantes de construcción híbrida en forma de discurso ajeno disimulado. Las conjunciones subordinadas y las locuciones conjuntivas (ya que, porque, a causa de, a pesar de, etc.) y todas las palabras introductorias lógicas (entonces, por consiguiente, etc.) pierden intención directa del autor, adquieren resonancias ajenas, se convierten en refractivas o, incluso en completamente objetuales” (122).

estatal que regule la convivencia, su hermanastro negro, el único que puede defenderla, no está y ella está a merced de “las fuerzas del mal”, que no es otra cosa que un hermanastro loco y un loro (en definitiva, el demonio Asmodeo) como testigo.

Todo esto que hemos venido señalando se sustenta en un nivel lingüístico que apoya nuestra hipótesis: un mundo de jerarquías y delitos es representado. Si la realidad, su visión, es concebida como jerarquizada, eso indefectiblemente tendrá consecuencias en la sintaxis. González Calvo señala que gracias a la Lingüística del Texto, en las últimas décadas se ha avanzado en la relación entre semántica y sintaxis. Muchas veces, apunta, las relaciones semánticas entre las oraciones se manifiestan a nivel sintáctico (286). El siguiente fragmento de la novela acaso oriente un poco más lo que estamos sugiriendo:

La rareza de una puerta recibiendo órdenes se desvaneció cuando vi **que lo invocado era un hombre que había permanecido en el despacho general como si fuese una parte del todo.** En medio del cambio introducido por aquellas palabras, empecé a recordar **que hacía lo menos dos días largos que no llevaba nada la boca.** Al parecer mamá, y últimamente el desconocido **que me estaba vaciando el alma con preguntas,** habían sido los únicos en darse cuenta de **que yo era un pobre estómago rodeado de órganos, incapaz de aguantar más tiempo sobre las débiles patas que lo sostenían.** (15)

Esta es una de las pocas oportunidades en que la niña se refiere a su cuerpo sin la utilización de metáforas. Si nos detenemos en este párrafo, observamos la fuerte presencia de subordinadas en cada una de sus oraciones, la cuales marcan la fuerte presencia del discurso híbrido. En particular, si observamos la última oración del párrafo antes citado, podemos pensar como Bajtin y pensar el miembro subordinado de la oración como la voz de la autora: “*que yo era un pobre estómago rodeado de órganos, incapaz de aguantar más tiempo sobre las débiles patas que lo sostenían*” (15). El fenómeno de hipotaxis que aquí señalamos es un procedimiento de composición sintáctica que recorre gran parte del texto. Sin embargo, su hegemonía no es absoluta. Plantear la hegemonía absoluta de ciertas estructuras gramaticales es imposible, ninguna obra literaria, al menos en el género narrativo, puede ser compuesta en base a un solo tipo de oraciones. Sí se puede localizar su uso en escenas particulares, promoviendo de esta manera una realidad intencional que adquiere mayor verosimilitud mediante la composición semántica y gramatical conjugadas. Hacemos nuestro el espíritu con que Bajtin aborda esta problemática: “El lenguaje de la novela no puede ser situado en un solo plano, ni desarrollado en una sola dirección. Es un sistema de planos que se entrecruzan” (418).

Si hay una situación de abuso, en la cual claramente hay víctima y victimario, es decir jerarquías, entonces el discurso literario se vale de la hipotaxis. Sus representaciones se apoyan en un andamiaje lingüístico que se amalgama con el nivel semántico y nos brinda un cuadro complejo, por momentos

contradictorio, de la realidad. Esa es la visión que finalmente nos estaría dando el texto, donde ha de destacarse necesariamente la virtud y habilidad de Somers para manejar su discurso en diferentes registros y para proponer una realidad pedagógica, sin por ello ser utópica.

CHAPTER 6

El Cuerpo Del Delito: Manuel Puig Censurado

La censura es tan vieja como la historia de Occidente. Es difícil rastrear sus orígenes; si quisiéramos, podríamos remontarnos a *República*, de Platón. Allí se advierte sobre los peligros morales que puede tener el arte. Aunque su historia puede resultar larga, penosa y aburrida (por monótona), cada nueva censura sobre una obra literaria nos remite inevitablemente a la misma pregunta: ¿por qué? La novela de Manuel Puig *The Buenos Aires Affair* (1973) no es la excepción.

El corpus de textos censurados durante la segunda mitad del siglo XX en Argentina, especialmente durante gobiernos inconstitucionales, puede llegar a ser demasiado extenso y excede, por mucho, los límites de un solo estudio. El estudio de la censura se presenta como un desafío pues muestra la confrontación del discurso literario con otros, en este caso, especialmente el nacionalista. Nos interesa estudiar la realidad representada, pues sólo así podemos entender qué fue desaprobado en ella. No estudiaremos el proceso legal que produjo dicha censura, ni los archivos que lo documenta. Su revisión significaría ingresar en los pormenores de la interrumpida y frágil historia institucional de Argentina. Nuestro objetivo será analizar las unidades de significado implícitas en su discurso. La cita del diario *La Nación* del 9 de enero de 1974 que aquí incluimos bien puede guiar nuestra búsqueda:

Funcionarios de la División Moralidad de la Policía Federal
efectúan varios procedimientos en librerías céntricas (Fausto,

Atlántida, Rivero y Santa Fe), en las que secuestran libros y detienen por algunas horas a personal de esos comercios. Los policías se incautan de las obras *Territorios*, de Marcelo Pichón-Riviere; *Sólo ángeles*, de Enrique Medina; *La boca de la ballena*, de Hectór Lastra; y *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig (los tres primeros editados por Corregidor, el cuarto por Sudamericana). El comisario general Roberto Sala, jefe de la Superintendencia de Investigaciones Criminales, explica que se actuó al comprobarse que estaban en venta libros calificados como pornográficos, y que el punto inicial de los procedimientos fue una denuncia efectuada por la Liga de Madres de Familia de la Parroquia del Socorro.

Nos interesa focalizarnos en la unidad de significado que, en este caso, representa la calificación de la obra como “pornográfica”, la cual hace a esta obra comprensible mas no trasmisible dentro del sistema político y cultural de momento que aquí estudiamos. El discurso nacionalista fue, durante estos años, el regulador de dichos sistemas. Detrás de esta calificación se esconde, en realidad, una idea relativamente clara de qué se entiende como cultura y una idea ferozmente clara de qué no se entiende como cultura. Debemos considerar, como hace años lo señalaba D. H. Lawrence, que no hay un acuerdo generalizado sobre qué se considera obsceno y qué se considera pornográfico, su noción siempre dependerá de la perspectiva con que se la mire (69). Por lo general, el discurso de la censura en Argentina tiende a querer crear una defensa de “lo nuestro”,

entendiendo todo lo que se sitúa fuera de este ámbito como una afrenta al “ser nacional”.

En su meritorio trabajo *Censura, autoritarismo y cultura* (1986), Andrés Avellaneda señala que “la oposición entre cultura verdadera y falsa se va reforzando por amplificación: lo legítimo, propio, nuestro, de adentro, enfrentado a lo ilegítimo, ajeno, no-nuestro, de afuera” (19). Es evidente que, en este contexto, lo censurable resulta ser lo otro, lo extraño y lo extranjero. Según el mismo Avellaneda, el catálogo de lo no-moral (lo censurable) implica conceptos relacionados a la sexualidad, la religión y la seguridad nacional (20). “Lo nuestro”, que es lo moral por excelencia en el discurso de la censura, se vincula fuertemente a la idea de familia, siempre proveniente de la confesión católica. De esto, se deriva la noción con la cual se entendía la sexualidad y todo lo relativo al cuerpo humano. En este sentido, lo otro, lo extranjero, resulta ser para el discurso censorador algo perverso y pornográfico. Como consecuencia, cualquier representación de la realidad asociada a descripciones plásticas y sensibles, resultaba censurable. Así, una trasgresión a las normas morales que emanaban de la cultura de “lo nuestro”, representaba una afrenta a las instituciones y era, en definitiva, un peligro para la seguridad y la soberanía nacional. Generalmente, “lo otro” era asociado al marxismo, por ser el sistema ideológico extranjero (y extranjerizante).

De lo hasta aquí señalado, se infiere que para los diferentes censoradores argentinos que ocuparon las oficinas públicas desde el primer gobierno peronista hasta la vuelta a la democracia en la década del ochenta, la cultura era un ámbito

peligroso donde se debía presentar batalla. Muchas veces, el discurso de la censura se basa en que el supuesto discurso subversivo tiene como objetivo resaltar lo material (lo sensible) por sobre lo espiritual (Avellaneda 28). Podría señalarse ésta como una actitud con marcados rasgos antimodernos y es, postulamos, la razón por la cual *The Buenos Aires Affair* fue censurada.

En este sentido, el cuerpo humano (su representación) es de suma importancia para entender por qué la obra fue catalogada de “pornográfica”, quedando en el terreno de la perversión todas aquellas manifestaciones sexuales y corporales que el texto de Puig materializa. Parte de esto tiene que ver con el estilo realista que Puig utiliza en este libro. Nos referimos a que, si se observa la manera en que están organizadas las secciones (dentro de las secciones, el nivel gramatical) y las constantes alusiones al desarrollo físico y psíquico de Leo y Gradys nos ponen ante la posible materialización de un discurso literario que confronta voluntariamente con el discurso nacionalista. Este discurso literario de estilo realista, con una marcada tendencia a representar el cuerpo humano en diferentes funciones y situaciones, estaría cuestionando el valor y la eficacia del discurso peronista/nacionalista para representar la realidad.⁵⁰ No obstante, dicho discurso, que abunda en detalles técnicos sobre fantasías sexuales, masturbaciones y escenas de violencia, alcanza momentos extremos cuando al final se incluye el informe forense que describe exhaustivamente el estado del cadáver de Leo, el

⁵⁰ Para un estudio del fenómeno discursivo del peronismo, tomamos como referente el trabajo de Eliseo Verón y Silvia Sigal, *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

protagonista de la novela, luego que este sufriera un accidente. A continuación incluimos un fragmento, pues es un ejemplo cabal de nuestro estudio:

Por palpación y percusión el examen del cadáver revela: heridas traumáticas en el rostro, profundas, cortantes y sangrantes; una de ellas en el labio superior, con hemorragia de encías; gran hematoma con escoriaciones en la piel a nivel de la región frontal derecha; otro del mismo tamaño y forma a la altura del hueso temporal. Múltiples contusiones en la pierna derecha, fractura del fémur en su porción media, de la rótula y de los huesos que forman la garganta del pie. (234)

La impresión de estar leyendo un informe sobrevuela todo el tiempo a lo largo del texto. Lo cual nos podría conducir a diferentes hipótesis de lectura; una de ellas podría ser la búsqueda de verosimilitud, es decir, crear ese efecto mediante el uso de tecnicismos médicos, jurídicos y alusiones corporales con una marcada intencionalidad antiperonista. Tampoco debemos perder de vista que el título mismo indica que es una novela policial. El título también estaría acentuando la percepción del lenguaje utilizado a manera de informe, quizás ya no médico, sino el informe que trata de explicar un caso policial, *The Buenos Aires Affair*.

Política , sexo y realidad según Puig

Los acontecimientos históricos que rodean la censura de la obra de Puig son complejos e iluminan su caso. La crítica literaria postmoderna insiste en hacer

de Puig el abanderado de cierto proselitismo literario y político-sexual.⁵¹ Nuestra hipótesis va en otra dirección: las representaciones corporales y las visibles posturas anti-peronistas confrontan al discurso nacionalista en su momento de ascenso al poder. Es necesario entender cuál era la situación política del país cuando se publicó *The Buenos Aires Affair*.

Cámpora fue presidente efectivo y constitucional desde mayo a julio de 1973. Ciertamente, fue el segundo presidente peronista en la historia del país, ya que anteriormente el único presidente peronista, valga la redundancia, había sido Perón. El retorno al país de éste desde España fue en junio del mismo año; su regreso, de alto contenido simbólico y político, escribió una de las páginas negras de la Historia Argentina.⁵² Las elecciones que lo llevarían a su tercera presidencia se realizaron en octubre de ese mismo año.

El clima fervientemente peronista se había instalado en Argentina. La novela de Puig no hace sino acompañar, con su particular mirada, estas transformaciones. La primera edición de la novela es de Editorial Sudamericana, correspondiente a marzo de 1973. La segunda edición salió al mes siguiente, en

⁵¹ Algunos ejemplos que se pueden referir, pueden ser el estudio de Linda Craig, *Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Valenzuela : marginality and gender*. Rochester, NY : Tamesis, 2005. Otro que se sitúa en la misma posición político-teórica es el trabajo de Graciela Speranza, *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires : Norma, 2000.

⁵² Para una mejor comprensión de las divisiones internas del Peronismo y los motivos que condujeron a las diferentes facciones a enfrentarse finalmente el 20 de junio de 1973, cuando Perón volvió de su exilio en Madrid, véase Horacio Verbitsky. *Ezeiza*. Buenos Aires: Contrapunto, 1985.

abril. Una vez Perón en la presidencia, estas dos ediciones serían secuestradas en enero de 1974 por ser la novela considerada “pornográfica”. Puig, que ya había anticipado el creciente clima de violencia y autoritarismo en su novela, dejaría Argentina en septiembre de 1973, para marcharse rumbo a New York. Finalmente, una versión censurada vería la luz en marzo de 1974.

En la entrevista que le realizará Vittoria Martinetto en 1987 en Rio de Janeiro, el escritor argentino alude a la censura implícita que las dos primeras ediciones de su novela habrían recibido:

Para la salida de este libro –me explicó Manuel Puig- se habían planeado una serie de entrevistas y presentaciones en diarios, revistas y en los medios de comunicación. Habíamos empezado a hacerlas, pero cuando se dieron cuenta de que en la novela había algo contra Perón, hubo inmediatamente una auto-censura por parte de los medios de información, porque entonces no estaba de moda estar contra Perón. (213)

Estas declaraciones del mismo Puig estarían revelando que *The Buenos Aires Affair* es un caso de doble censura, una implícita y otra explícita. Aparentemente la novela estaba llamada a ser censurada desde un primer momento. Las dos censuras son por demás arbitrarias, y nada nuevo hay en sus argumentos. La primera (implícita) es la que el mismo Puig describe en la entrevista con Martinetto. La segunda (explícita) es la que sufrió la novela en su tercera edición, con partes del texto borrados visiblemente. Sin embargo, vale reconocer que en

ocasiones la censura implícita puede ser mucho más efectiva que aquella que se hace pública.

En este contexto, se podría argumentar con suficientes razones que la obra fue tácitamente censurada por su alto contenido crítico con respecto al Movimiento Peronista y no por ser pornográfica. Negar esto es desentenderse del contexto histórico. También, la lectura de la novela nos hace entender por qué cierta crítica progresista, como la de Rama, omitió al autor argentino. La respuesta a esta interrogante la encontramos en el texto:

En cuanto al tema político, Gladys lo evitó pero Alicia lo sacó a relucir en cuanto pudo: apostrofó a EE.UU. por el bloqueo a Cuba “ves lo que son, ni bien un país latinoamericano se quiere gobernar solo tratan de estrangularlo”. Gladys respondió que Cuba era un horror porque faltaba de todo. (48)

El mensaje de Rama es claro: la crítica literaria debe estar en contra del estado liberal, mas no en contra del estado cubano. Nada nuevo decimos si postulamos que el texto está escrito a la manera de un largo informe, particularmente psicológico. Lo novedoso es, tal vez, que haya apartados sobre la “conciencia política” de los personajes. La conciencia política pasa a ser aquí un tema central y sensible en la psicología de los personajes:

Gladys se preguntó a sí misma por qué estaba tan contenta con la caída de Perón: porque era un régimen fascista, se contestó, y era preciso recordar lo que Hitler y Mussolini habían sido capaces de hacer en el poder. Gladys además estaba contenta porque sin Perón

no había riesgo de que otra vez cerraran la importación de revistas de modas y películas, y su madre no tendría más problemas con el personal de servicio. (42)

Es decir, en la visión de Puig conocemos lo que está sucediendo en materia política porque es un elemento básico para entender la psicología de sus personajes principales. En su visión, la conciencia política es necesaria y vital en la vida del hombre, mereciendo un apartado en las descripciones minuciosas que realiza. La tesis que subyace es otra: la conciencia política no es sinónimo de socialismo.

La idea de un informe se justifica porque hay una desaparición que debe ser aclarada; la desaparición de personas se incorpora así a la conciencia política también. A través de la conciencia política de los personajes, y luego de sus acciones, le llega noticia al lector de que algo huele mal en la Argentina peronista. En un creciente clima de entusiasmo por el retorno de la democracia, por el fin de la proscripción al Movimiento Peronista, Puig materializa un también creciente clima de violencia que se verá confirmado en expresiones violentas en boca de algunos de sus personajes o, cuando no, en la misma tortura que recibe Leo: “Durante la segunda sesión se le amenazó con aplicar picana eléctrica en la ingle, y el acusado contestó enseguida a las preguntas que se le habían estado formulando” (109).

En varios niveles, pero especialmente en el político y en el sexual, Puig plantea como temas centrales el abuso de poder y el ejercicio de la autoridad. El contexto social y la utilización del poder estatal estarían siendo los generadores de

un clima creciente de elementos antagónicos que irían necesariamente al choque durante la década del setenta. El Peronismo imponiendo su propio ritmo y su propia agenda, signado por un populismo que seduce a las masas; la izquierda argentina confundida y clandestina; la utilización de la represión como método de control del estado, que luego se hará política oficial (1976-1983) y el uso de la tortura y la censura como formas políticas viables; todos estos son elementos que Puig nos presenta con su novela. Este es el marco en el cual se entiende la intencionalidad de Puig al representar la realidad.

Una anticipación de la censura

La censura está presente en las primeras páginas de la novela. Cuando Clara, la madre de Gladys acude a la comisaría para denunciar la desaparición de su hija, pasa enfrente de un cine clausurado y describe lo que ya estaba aconteciendo con la censura en Argentina:

La madre se detuvo, en la acera de enfrente se erguía un cinematógrafo pequeño, clausurado por orden municipal. Hacía tiempo que no pasaba por allí. El manifiesto de clausura estaba pegado sobre las carteleras y cubría el título del último film programado. Clara sin razón valedera se acercó y leyó el dictamen policial, tal vez esperando que contuviese algún indicio del paradero de su hija, un anuncio de la providencia. El anuncio sólo decía que se cerraba la sala por razones de higiene y seguridad públicas. También había otras proclamas gubernamentales pegadas

a la fachada que instaban al orden público y recomendaban la
captura de activistas allí enumerados. (17)

El extracto que aquí citamos es altamente significativo por varias razones. Primero, ejemplifica claramente el clima de censura que se vivía. Aunque el anuncio no explica la censura, se alega razones de “higiene y seguridad públicas”. Lo que aquí intentamos señalar es, justamente, la censura implícita que sufrió la obra de Puig. Esta, postulamos, es la que se describe en la clausura del cine pequeño. No hay razones para que el cine esté cerrado. Sin embargo, llama poderosamente la atención el hecho que la ordenanza municipal esté pegada sobre las carteleras. La escena encuentra innumerables ecos en el trabajo de Avellaneda, quien a partir de documentaciones y un detallado trabajo de archivo, describe el mismo procedimiento que se realizaba sobre la censura a films. Cabe destacar, en este aspecto, que posiblemente la producción cinematográfica haya sido una de las más afectadas (sino la más) en el ámbito de la cultura. Una razón bastante clara hay para ello, la capacidad de exposición y explicitación en un film son mayores que en otras expresiones culturales.

Hay en esta escena otro elemento tal vez más importante. Clara se acerca a leer el manifiesto de clausura del cine. Lo hace con la esperanza de encontrar datos sobre el paradero de su hija. Nótese que la madre, ante la ausencia de datos sobre el destino de su hija, ante su inminente desaparición, se acerca al manifiesto de clausura, o censura, estampado en la cartelera del cine buscando información sobre el paradero de su hija. La acción estaría dando cuentas de un clima de represión, censura y desapariciones que más tarde sería el común denominador

del gobierno de facto. Nos interesa, sin embargo, destacar que la madre intuye que el destino de su hija, la protagonista de *The Buenos Affair*, puede estar en la censura. Es posible pensar que la escena nos está mostrando el futuro de la misma novela. Es decir, Puig sabía, mientras escribía su tercer trabajo, que el clima de censura era creciente en Argentina. Por eso mismo, pone a la madre de Gladys, a mirar un manifiesto de censura para desentrañar su desaparición. Si el destino de Gladys se enclava en la censura de un cine, entonces estaríamos en condiciones de pensar esta escena como una anticipación del futuro destino de la novela.

De ser esta hipótesis aceptable, estaríamos entonces en condiciones de pensar que Puig intuía la posibilidad de la censura que su novela recibiría. Aún sabiendo que esto sucedería, Puig escribió un trabajo de alto contenido trasgresor, su energía reside en una cuidada ilación de material político, histórico y sexual. Este enmascaramiento por medio del cual el autor estaría ocultando su profecía con respecto al destino de su propio trabajo, nos podría conducir a pensar en otros trabajos que fueron censurados en diferentes regímenes en Latinoamérica, como el de Rubem Fonseca y el de Heberto Padilla. La profecía de la propia censura, en el caso de Puig, no resultaría un verdadero hallazgo por parte del mismo autor si pensamos más adelante en las opiniones políticas puestas en boca de sus protagonistas. Ante el advenimiento inevitable del retorno del peronismo a la presidencia en los primeros años de la década del setenta, en un contexto de creciente represión y violencia, era de esperar que la obra fuera censurada por su impertinencia política. No obstante, como antes hemos señalado, la censura por motivos políticos no fue explícita, sino implícita.

Cabe pensar que ante la creciente incomprensión del medio, Puig la proyecta sobre su personaje Gladys. A través de ella, del desarrollo de su carrera artística, encontramos un fresco del medio artístico y cultural de Buenos Aires. Puig representa de esta manera el sistema literario y cultural que establecimos en el capítulo uno. Este fresco también nos conduce a cierta noción de poder y autoridad que subyace en la novela, como antes hemos indicado. Los dos personajes principales, Leo y Gladys, están signados por su relación personal devenida de su relación profesional. El es un influyente crítico de arte y ella es artista plástica. Si la novela *The Buenos Aires Affair* no tuvo “el beneplácito del público” (Corbatta 173), si Puig sabía que estaba escribiendo algo política y literariamente revulsivo, entonces sería plausible pensar en cierta proyección de esta situación en Gladys. En definitiva, ella es una artista plástica que, envuelta en un juego de sexo y poder, es despojada de lo que había ganado legítimamente, un lugar para exponer en la Bienal de Arte de San Pablo. Ella, al igual que Puig, también es despojada de sus legítimas posibilidades de difusión de su trabajo. Su mensaje deja de ser transmisible en el sistema por la realidad que refiere: trabaja con desechos del mar. Es relegada por una artista en un sentido más clásico, María Esther Vila; un personaje más vinculado a la cultura letrada. ¿Es acaso ésta una metáfora de la relación del propio autor con el medio literario y político? Pensamos que sí, la realidad representada por Puig es una realidad intencional, puesta a circular en la colectividad, con todas las implicaciones que esto representa.⁵³

⁵³ Recordemos que la realidad intencional es, para Mukarovsky, la que deviene

La propuesta de Puig al insertar escenas de películas (todas ellas pertenecientes a un determinado tipo de cine, inscripto en la cultura popular) es rescatar materiales que pudieran parecer menores. A simple vista, esto lo sitúa fuera de la cultura letrada. Puig trabaja con materiales desechables de la cultura popular, el cine de Hollywood o el informe forense, todo hilvanado en una novela policial, cuyo nombre es en inglés. No hay una búsqueda de identidad colectiva. Hay una noción de cultura que subyace a la novela de Puig. El material descartado por la cultura letrada es aquí incluido como una forma de reconocerlo e integrarlo a una visión de la cultura, la de Puig, que parece no ir contra la corriente de la masificación y los progresos materiales. La modernidad está integrada a la realidad intencional del autor. En pocas palabras, en *The Buenos Aires Affair* no encontramos conflicto simbólico con la modernidad ni un sustrato exclusivamente histórico que si se pueden encontrar en las novelas del *Boom*. La inclusión de elementos propios de la cultura popular no significa, en el caso de Puig, ir en contra de la llamada “Alta Cultura”. Por el contrario, en la escena final en la que María Esther, Leo y Gladys (atada a la cama) están juntos, se describen las sensaciones de Leo y son comparadas con el primero de los ballets compuesto por Piotr Tchaikovsky, *El lago de los cisnes*.

del signo; la realidad trascendente es la cosa referida: “el objeto intencional tiene carácter colectivo (social), es decir, no empieza a existir hasta ser reconocido por una colectividad. De lo cual se sigue que no es confrontado con un solo punto como sucede en el caso de la realidad trascendente, sino con todo el contexto de la realidad intencional”(78).

El cuerpo del delito

En enero de 1974, como ya hemos señalado, eran secuestradas las primeras ediciones de *The Buenos Aires Affair* como consecuencia de la prohibición. Como lo testimonió el extracto del diario *La Nación*, la Liga de Madres de la Parroquia del Socorro fueron las denunciadas. El testimonio de que efectivamente este grupo fue el querellante, nos conduce a pensar la relación que la Iglesia Católica Argentina, en tanto institución, tuvo con la censura. Otra vez, el trabajo de Avellaneda parece esclarecer este punto de manera sustancial ya que, en su investigación, traza una breve historia de la censura como instrumento estatal. Su estudio establece cómo se articuló y reglamentó la censura como instrumento jurídico.⁵⁴ Por eso Avellaneda establece dos períodos dentro del período estudiado, un período de formación de la censura como instrumento legal que comprendería el lapso 1960-1974; otro de ejecución y sistematización de la censura que comprendería el período 1974-1983 (14).

A pesar de que todo pareciera indicar que la novela fue prohibida exclusivamente por su contenido sexual, por su calificación de “pornográfica”, la evidencia nos conduce en otra dirección. Así es como resulta vital examinar la

⁵⁴ En el mismo advierte sobre la instrumentación de la legislación a través de diferentes gobiernos, sean esto constitucionales o no, y señala: “ Del 11 de agosto de 1959 es el decreto 9660 que modifica la composición de Subcomisión Especial Calificadora dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía ... se le añaden según el nuevo decreto 9660/59 siete representantes (con voz y voto) de las siguientes instituciones privadas: Liga de Padres de Familia, Liga de Madres de Familia, Instituto de la Familia, Movimiento Familiar Cristiano, Obra de Protección a la joven, Unión Internacional de Protección a la Infancia, Obras Privadas de Asistencia al Menor. Con esta nueva composición, la mayoría del organismo adquiere la definición ideológica confesional que perdurará sin interrupciones a lo largo de todo el periodo analizado [1960-1983].” (15-16)

tercera edición de la novela, aparecida en marzo de 1974.⁵⁵ La misma contiene cuatro vistosos blancos en algunos de sus párrafos, ubicados en las páginas 107, 110, 115 y 118. No son exclusivamente las alusiones a la tortura o los comentarios antiperonistas puestos en boca de los personajes lo que caía mal al gobierno peronista. Estos blancos también estarían mostrando que la fuerza transgresora de la novela radica en las representaciones corporales y/o sexuales, en su articulación con móviles políticos y en el carácter revulsivo que las mismas tienen. No sólo se puede pensar que, como ya hemos postulado, la novela materializa lo que estaba sucediendo políticamente en Argentina, sino que también tiene mucho que ver con el medio cultural.

Podemos suponer a priori qué les puede molestar, aparte de lo estrictamente político, a los censores.⁵⁶ Sin embargo, la edición censurada de 1974 muestra el descuido y la torpeza con que se conducían. En pocas palabras, como censores eran realmente ineficientes, ya que el creer que quitando siete líneas en cuatro párrafos a lo largo de la novela alteraría su energía subversiva, demuestra cierta inoperancia o cierto apuro en realizar su trabajo. La importancia de estos pasajes censurados reside en que estaría demostrando la lógica de los

⁵⁵ Para el estudio de esta edición nos basamos en el testimonio aportado por Vittoria Martinetto. En su estudio, narra que llegó a dicha edición por el mismo Manuel Puig, quien estando ya en Brazil (1987) se la facilita. Él mismo autor dice haber encontrado esta edición en una librería de New York.

⁵⁶ Tal cual le sucedió a Herrero-Olaizola. En su libro sobre la censura en España durante el franquismo, Herrero-Olaizola hace un minucioso trabajo de archivo y advierte: “I expected to find out (and I did) that the censors thought the works of Manuel Puig were immoral” (xiii).

censuradores, a la vez que revelaría las unidades de significación importantes para la censura. Comencemos por el primer blanco:

(le pro)porcionaba un deleite nuevo, en seguida le sobrevino el orgasmo, murmurando “decíme que te gusta, decíme que te gusta”. No obtuvo respuesta, el sujeto echaba espuma por la boca. El placer de Leo, ya en las vetas supremas, se empañó pronto falto de un ulterior rechazo del otro. Salió despavorido, en la bragueta tenía manchas de sangre, se quitó el saco y lo llevó en la (107)

Nótese las estructuras oracionales, donde no hay subordinadas, solo para citar las palabras de Leo (“decíme que te gusta”). Se trata esta de una escena central dentro del argumento de la novela. Es aquí donde se produce el crimen de Leo, el *affair* es éste y no la desaparición de Gladys (como podría parecer en un principio). La escena, no obstante, comienza en la página anterior y es narrada con detalles utilizando estructuras paratácticas en su mayoría. El placer de Leo aumenta de manera proporcional a la resistencia del joven para convertirse finalmente en una violación. El lector se puede preguntar cuál es el contenido de estas líneas que resulta censurable al punto tal de quitarlas de la nueva edición. El mismo lector podrá pensar que son dos, a saber: el placer nuevo devenido del coito anal con otro hombre y el orgasmo alcanzado en “las vetas supremas”. La escena estaría destruyendo la imagen de Leo como la del típico macho, ya que hasta entonces su sexualidad se había caracterizado por el gran tamaño de su pene, su heterosexualidad compulsiva y su encuentro reiterado con prostitutas. Todo esto presenta la escena como la dimensión del “así fue”, acompañado por un

lenguaje corporal, similar a la crónica policial, con estructuras paratáticas, que particulariza el acto sexual por su violencia. En definitiva, el blanco de los censores, estaría intentando anular la muestra de una relación homosexual (aunque violenta) como atractiva, que es capaz de conducir a un macho como Leo hacia un placer desconocido. Este blanco posiblemente sea el más entendible y el más justificado en la lógica de los censores si la obra fue catalogada de pornográfica. No sucede lo mismo con el próximo fragmento faltante:

(su her)mana había obrado bien, él lo comprendía, pero ello no impedía que su caricia le resultase ofensiva. Leo se fue de la casa ese mismo día y se instaló en una modesta pensión con clientela del interior. Se trataba de jóvenes de ambos sexos, procedentes del litoral y del norte. Venían a trabajar a las fábricas nuevas –abiertas a base de créditos del gobierno de Perón- (110)

Otra vez hay coordinación sintáctica, pero a nivel semántico este nuevo faltante en la edición de 1974 resulta un tanto confuso. Lo único que se podría argumentar aquí es que los censores no deseaban que se recuerde la crisis económica causante de su derrocamiento. Recordemos que la acción de la novela en esta parte se desarrolla en 1951. Uno de los causantes de dicho golpe de estado fue la grave crisis económica; entre algunas de las razones se podría considerar el desmesurado aliento al desarrollo industrial, en menoscabo del desarrollo agrario, en manos de sectores conservadores y antiperonistas. Aún así, los motivos resultan difusos. El siguiente fragmento suprimido sigue, al parecer, la misma lógica:

más poder. Pero al rato recordó las palabras de otro detenido –
“Juro que el día que caiga Perón, y que va a caer por más cabecitas
de mierda que lo vayan a defender, ese día voy a venir a esta
comisaría para hacer justicia por mis propias manos”-, y sintió
piedad por los policías, estaba decidido a ir él a la comisaría y
avisarles del peligro que corrían. Una celebración con champagne
(115)

La presencia de subordinadas, la hipotaxis, genera jerarquías sintácticas que develan otras jerarquías: los personajes son presos políticos. Este fragmento se sitúa en 1955. Lo que parece querer suprimirse aquí es el insulto contra los partidarios de Perón y el deseo de venganza expresado por el personaje referido por Leo. Al verificar los espacios hasta aquí faltantes, nos damos cuenta que la supresión se opera siempre en siete líneas, ni una más ni una menos. El apuro y la torpeza con que este procedimiento está hecho se hace evidente. Resultan un poco desconcertantes estas supresiones. Parecieran estar desprovistas de una lógica, pues hay alusiones antiperonistas que son mucho más fuertes y que no han sido borradas. De cualquier forma, ante esta evidencia, se hace visible que las razones por las cuales *The Buenos Aires Affair* fue censurado, no fueron exclusivamente morales o sexuales. Los motivos políticos se entremezclan con los sexuales. El siguiente fragmento suprimido parece iluminar más esto:

(Ella al prin)cipio colaboró aportando paciencia y ternura, pero
llegó un momento en que sus nervios no resistieron la prueba. Era
de mañana, un oportuno resfrío de Leo había servido de excusa

para cancelar durante varios días los encuentros sexuales, y cuando la esposa quiso incorporarse para tomar su bata, Leo la agarró de atrás haciéndola caer sobre la cama. Lo que siguió ella no habría (118)

Lo único que puede resultar ofensivo para los censores es la ambigüedad producida a partir de la alusión de que Leo tomó por atrás a su esposa y la arrojó sobre la cama, sugiriendo tal vez que lo que está por venir es una sodomización. En esta escena también hay violencia, solo que la víctima es esta vez una mujer. Leo se detendrá unas líneas más adelante al ver la sangre de su mujer. De todos los fragmentos faltantes, se evidencia que lo censurable se relaciona siempre con el personaje de Leo. Nada, al menos no en esta edición, han tenido los censores para decir con respecto a Gladys. Leo resulta ser el núcleo de significado, pues a lo largo de toda la novela se lo representa como un individuo censurable: tiene tendencias homosexuales, es antiperonista, frecuenta prostitutas (las fuerza), es onanista, no respeta el vínculo conyugal; es en definitiva un subversivo, un asesino y un perverso. No sólo esto, llama la atención que todos los pasajes suprimidos están separados por pocas páginas, todos pertenecen al capítulo siete y todos, como ya hemos visto, están relacionados a la vida de Leo. Gladys, por el contrario, no parece haberles interesado demasiado. ¿Es el antiperonismo de Gladys más moderado que el de Leo? La respuesta sería negativa.

Todo esto nos conduce a pensar que en la balanza que determinó la censura de esta novela de Manuel Puig, podemos poner de un lado la pornografía y del otro la impertinencia política. Aún así, aunque por momentos ninguna de las

dos prevalecería, la política es más fuerte. Es conveniente señalar que catalogar la obra como “pornográfica” no tiene asidero. Si hubiera sido así, los censores hubiesen actuado de otra manera. Las descripciones de Puig son más bien técnicas y paratácticas, y están plagadas de vocabulario médico. Este es el nudo de la cuestión: las descripciones corporales y políticas, utilizando estructuras paratácticas, produce verosimilitud. En otras palabras, el discurso literario liberal moderno y antinacionalista, era censurable tanto para los peronistas como para Ángel Rama.

El caso de Leo resulta sumamente complejo, pues parece ser el núcleo de significación donde se aglutina todo aquello que resultó censurable para el peronismo. Tanto lo estrictamente sexual, como lo estrictamente político, pierden sus límites claros y muestran una suerte de dialéctica interna dentro del discurso de la censura, sin por ello llegar a ser un todo sistemático. Al efectuarse una regulación coercitiva de lo que se puede decir, indirectamente se reduce el vocabulario y el campo semántico que se puede referir.

Si pensamos que inundar de modernidad y de esa concepción “corpóreo-criatural” (Auerbach) en un discurso literario es una forma de confrontar al discurso nacionalista y al discurso literario imperante (*Boom*), podemos concluir que en *The Buenos Aires Affair* la representación del cuerpo y de sus funciones sexuales no es pornográfica sino más bien política; es decir, es pornográfica por ser política. El regateo de la obra con la censura respecto al lenguaje apropiado que se puede usar en una novela, nos remite a la vieja discusión de la importancia del lenguaje en Occidente y la proclamación de ciertas verdades sexuales. El

ensañamiento con el personaje de Leo por parte de los censores puede, tal vez, ser entendido dentro de la lógica de un régimen peronista cuyo líder era apodado “El Macho”, “El Potro” o “El Toro”. El valor agregado de la novela es, sin lugar a dudas, haber recolectado todos estos elementos y haberlos hecho convivir en una obra para representar una realidad, tal como lo hace el personaje de Gladys con los desechos que le acercan las olas del mar.

CHAPTER 7

Cuerpo, Violencia Y Sociedad. El Caso Rubem Fonseca

“Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?”

“Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes”.

Rubem Fonseca

El caso del escritor carioca Rubem Fonseca resulta paradigmático en sus relaciones con la literatura del *Boom* y con el discurso nacionalista, a los cuales confronta explícitamente. En 1976 el volumen de cuentos *Feliz Ano Novo* (1975) era censurado por el gobierno de facto, con lo cual la desaprobación del discurso nacionalista se hacía explícita. La censura se prolongaría más de lo deseado y recién años después se podría acceder a los cuentos que tanta polémica trajeron. *Feliz Ano Novo* describe el accionar delictivo de los personajes dentro de la ciudad. Su enclave es la modernidad, allí radica su oposición al discurso utópico y a la figura del escritor comprometido con la transformación de la sociedad. Para realizar tales descripciones se vale tanto de elementos semánticos como gramaticales, creando una atmósfera violenta donde los acontecimientos se presentan siempre como inesperados.

El abordaje de lo social, lo estético y lo narrativo (violencia, cuerpo y sociedad) en *Feliz Ano Novo* se da eminentemente a través de elementos plásticos y descriptivos. Por eso su obra sigue un camino diferente de aquellos que trabaron un conflicto simbólico con la Modernidad y se interna más bien en las raíces de la

cultura popular urbana. La narrativa de Fonseca apunta a representar estéticamente esa realidad sin ningún tipo de eufemismo. En este sentido, la representación estética del cuerpo humano resulta vital, es allí donde se debate la dinámica social, siempre representada estéticamente. Para entender mejor esto que estamos diciendo conviene observar *Feliz Ano Novo* más detenidamente. Algunos cuentos resultan vitales para entender este trabajo de Fonseca. Nos referimos obviamente al cuento que le da nombre al libro “Feliz Ano Novo” (el primero en orden), a “Passeio Noturno” (I y II) y a “Intestino Grosso”.

El caso “Rubem Fonseca”

Corría el año de 1974 cuando Heisel tomó el poder en Brasil, sucediendo al general Emílio Médici. Recordemos que el golpe de estado en Brasil se produjo en 1964, con lo cual ya habían transcurrido diez años. Su ministro de justicia fue Armando Falçao, quién se hizo célebre por llegar a ser el mayor censor de todos los tiempos en el Brasil con más de 500 libros prohibidos (Da Silva 8).⁵⁷ A este número se le debe sumar la gran cantidad de producciones culturales de diferente índole que también censuró. Entre los más de quinientos autores que fueron censurados entre 1974 y 1978 se encuentra el nombre de Rubem Fonseca. Su caso resulta paradigmático por establecer claramente un ejemplo de lo que sería la relación entre un escritor y todo el aparato del estado durante los subsiguientes años. El proceso que culminaría con un resarcimiento económico para el autor

⁵⁷ Para un estudio más detallado de los pormenores legales del caso de censura a Rubem Fonseca, ver el estudio de Deonísio Da Silva, *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1996. 163 p.

duró más de trece años, y no fue recién hasta 1989, en pleno gobierno democrático que esto ocurriría. Las razones judiciales que llevaron a *Feliz Ano Novo* a ser el único libro prohibido durante el restablecimiento de la democracia son tal vez complejas, pues implican un largo y tedioso proceso judicial de varias apelaciones.

El juez a cargo de la sentencia en primera instancia fue Bento da Costa Fontoura. En su sentencia deja sentada cuáles son las acciones moralmente reprochables en el cuento “Feliz Ano Novo”. El dictamen resulta irónico; con pasajes dignos de un crítico literario, el juez selecciona en el relato las acciones que son desaprobadas legalmente por un estado que era ilegal, e interpretadas como apología del delito, a saber: los asaltantes fuman marihuana, los asaltantes imaginan matar policías, los asaltantes planean un robo a una mansión, un asaltante se masturba, los asaltantes portan armas de fuego, los asaltantes roban un automóvil, los asaltantes privan de sus libertad a 25 rehenes, uno de los asaltantes mata a la dueña de casa por negarse a mantener relaciones sexuales con él, una mujer se muere del susto, un asaltante defeca sobre la cama del dormitorio principal de la mansión, los asaltantes asesinan a dos rehenes para cerciorarse si sus armas nuevas funcionaban correctamente, los asaltantes golpean y violan a una de las rehenes y, finalmente, los asaltantes utilizan expresiones vulgares e inmorales para comunicarse (Da Silva, 132).⁵⁸ Estas son algunas de las acciones que el juez interpretó como dignas de ser resaltadas para justificar la censura.

⁵⁸ El estudio de Da Silva incluye el dictamen del juez Bento de Costa Fontoura, lo cual facilita su estudio y entendimiento.

El cuento “Feliz ano Novo”, que le da nombre al volumen de relatos, es el primero en orden. Pareciera que de esta forma Fonseca hace una presentación del universo ficcional que más tarde conoceremos y nos introduce al violento y moderno ambiente urbano. El orden de los cuentos que integran *Feliz Ano Novo* no es azaroso, por el contrario, se abren con un relato que presenta una realidad brutal y urbana, con personajes crueles que son presentados por medio de sus acciones y sus diálogos cortos, sin nexos entre las oraciones.

La realidad según Rubem Fonseca

El estilo realista y su relación con estructuras paratácticas es un tópico escasamente estudiado en Latinoamérica. Si consideramos los años en qué *Feliz Ano Novo* veía la luz, podemos inferir por qué ha pasado desapercibido para la mayoría de la crítica y de los estudiosos académicos. La actitud hacia la realidad que la obra de Fonseca representa difiere de la del crítico Ángel Rama en forma y contenido; y de la del escritor Roberto Bolaño, más cercano a nosotros en el tiempo, también. En la novela de Bolaño *La literatura nazi en América* (1996), Fonseca es considerado como un maestro para uno de los personajes que forma parte de los escuadrones paramilitares de Rio de Janeiro. Este personaje primero quería asesinar a Rubem Fonseca, y luego quiere imitarlo, pues lo considera un maestro del género policial.⁵⁹ O sea, un escritor de “literatura nazi” admira a

⁵⁹ Esta relación, entre la obra de Fonseca y la de Roberto Bolaño, la analizamos más detenidamente en nuestro trabajo, “Vasos comunicantes en la obra de Roberto Bolaño. *La literatura nazi en América* (1996) como embrión narrativo”. *Relatos del Sur III*. Comp. Mirian Pino. Córdoba (Argentina): Fac. Filosofía y Humanidades (U.N.C.), 2008. 145-162

Rubem Fonseca por su estilo. Roberto Bolaño se hizo célebre por marcar en los últimos años el momento más alto del *post-boom* en cuanto a prestigio social del escritor se refiere. No se puede perder de vista que esto se debe a sus coincidencias con el *Boom*; a lo largo de toda su obra Bolaño defiende la gesta heroica de la izquierda latinoamericana durante los setenta, y la narrativa que proponía como posible lectura de lo real una búsqueda colectiva de identidad.

Uno de las marcas que distinguen al realismo de Fonseca es que no establece un conflicto simbólico con la Modernidad, lo cual tampoco implica lo contrario, es decir, celebración y entusiasmo sobre ella. Más bien se rinde ante las evidencias de lo material en la vida cotidiana, aquello que nosotros creemos es la experiencia urbana moderna. El *Boom* cuestiona la Modernidad con metáforas, se hunde en sus raíces históricas y filosóficas; en cambio, este realismo se enfoca en la vida diaria, en sus aspectos más violentos y crueles.

Las narraciones están completamente inmersas en la Modernidad, afirmamos, viven y respiran gracias a ella. Como antes señalamos, la perspectiva que adoptan sus textos está centrada más bien en las consecuencias deshumanizadoras sobre la vida urbana y sus actores sociales. Así, subyace una descripción de la violencia social representada estéticamente.

También es destacable la parquedad de la narración, ese escaso o nulo uso de adjetivos y adverbios coloca el trabajo de Fonseca muy cercano al cine pues el lector siempre tiene la sensación de estar leyendo el guión de una película. De hecho, su obra depararía una relación estrecha con el cine y con la televisión. La narración se hace cinematográfica no sólo en su carácter visual, sino también a

través del trabajo en el lenguaje pues en la mayoría de los casos, todo se reduce a diálogos cortos, descripciones minimalistas y narración de las acciones, más similar a un guión cinematográfico. En las primeras oraciones del libro, el cuento “Feliz Ano Novo” se destaca por este estilo que señalamos:

Pereba entrou no banheiro e disse, que hedor.

Vai mijar noutro lugar, to sem água.

Pereba saiu e foi mijar na escada.

Onde voce afanou a TV?, Pereba perguntou.

Afanei, porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem emcima dela.

(9)

Nótese que el lenguaje literario no sólo se nutre de acciones, diálogos y poca adjetivación. El uso de verbos en presente también acentúa el efecto de lo verosímil. Los diálogos deben estar en consonancia con el mundo que se desea representar y por lo tanto el uso de argot es también un elemento básico para crear verosimilitud. A pesar de esto, el uso de una prosa perturbadora y profanadora no debe ser reducido simplemente a las contingencias de una preocupación por parte del autor de cierta verosimilitud verbal de sus personajes. Por el contrario, su prosa debe ser entendida en el marco de una búsqueda constante de ensanchar las posibilidades del lenguaje literario, tal como se enuncia en el último relato de la obra, “Intestino grosso”.

Uno de los motivos que quizás puedan explicar la censura prolongada más allá de la dictadura es el desafío que subyace en el volumen de relatos a las normas del buen gusto. Esto no alcanza para explicar un fenómeno tan complejo

como la censura. Sin embargo, no podemos perder de vista el proyecto narrativo de Fonseca: la representación de la realidad en su versión más cruel. El estilo realista de Fonseca se caracteriza por representar estéticamente la realidad y las experiencias diarias sin ningún eufemismo. Las bondades de este proyecto narrativo, en el caso de Fonseca, yacen en la capacidad de hacer foco en lo privado como forma de crear un fresco que ilumina el accionar de los personajes, sus motivaciones y su condición social. El primer cuento que da nombre al volumen es un buen ejemplo de esto. La ciudad (Rio de Janeiro) es representada como un sitio en conflicto, fracturada y convulsionada por las inmensas diferencias sociales que producen situaciones dispares entre ricos y pobres. Riqueza y pobreza son dos elementos básicos que abren *Feliz Ano Novo*; son la contracara del proyecto nacionalista de desarrollo económico iniciado con Getúlio Vargas. El personaje narrador percibe de la siguiente manera esta diferencia:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vertirem no reveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. (9)

El cuento “Feliz Ano Novo” contiene dos personajes principales, al cual debe agregárseles un tercer criminal, además de las víctimas de los asaltos. El hecho de que la voz narradora de uno de ellos demuestre las carencias y las condiciones mínimas de vivienda (no tiene agua en el baño) y que luego los mismos tres personajes realicen un atraco violento con violaciones y asesinatos incluidos no hace sino mostrar las grandes disparidades que coexisten en la urbe,

y la violencia que en última instancia estas generan. De estos tres personajes, uno es al menos negro. Por el mismo pasaje que hemos citado y por el desarrollo del relato mismo podemos inferir que los tres personajes son, a la vez, criminales y marginales política, económica y legalmente con respecto a los sectores más ricos de la sociedad. No hay explicaciones ni especulaciones, simplemente se representa la situación, es el ámbito del “así es” que se apoya en estructuras paratáticas. La otra cara de sus carencias está en el potencial violento que ellos sí poseen. La violencia se configura de esta manera como la única forma por medio de la cual las relaciones sociales jerárquicas pueden ser revertidas. Un pasaje del cuento, en el cual uno de los rehenes le habla al narrador-personaje puede ilustrar perfectamente lo que estamos apuntando:

Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda suje no papo.

Inocencio, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro. Comi a perna de peru. Apanhei a carabina doze e carraguei os dois canos. (14)

El desenlace fatal de esta escena nos pone frente a una inversión jerárquica por medio de la cual el poderoso pasa a ser el débil y el marginal pasa a ser el poderoso. El rehén intenta convencer a los criminales que se vayan, que ellos no

darán aviso a la policía, y el narrador (criminal) piensa en la cantidad de comida que los rehenes tienen, suficiente para dar de comer a un presidio. Hay en esta escena un rencor social evidente. La violencia se erige así como la única forma de contacto entre grupos sociales apartados. Podemos entender aún mejor esto que señalamos si recordamos el nombre del relato, que es el nombre del volumen de cuentos, *Feliz Ano Novo*. En efecto, el atraco por parte de los tres protagonistas en la mansión se produce la noche de Año Nuevo. En la cultura brasileña el evento adquiere un status cuasi-carnavalesco, en el cual se cumplen algunos rituales de inversión durante la noche.⁶⁰

En el transcurso del asalto mismo ocurre una escena peculiar donde el narrador deambula por las habitaciones de la mansión en busca de agrandar el motín. En su paseo por las numerosas habitaciones ocurre un hecho de alto contenido simbólico, defeca en la cama de la habitación principal. De alguna manera, esto también es un acto de inversión. Por un lado se hace en el espacio donde comúnmente tienen lugar los actos sexuales. Por otro, tiene que ver con la alimentación y los procesos del cuerpo humano que por lo general tienden a ser disociados de las funciones sexuales. Aquí llegamos a otro punto capital en este libro y en la obra global de Fonseca: el cuerpo humano. No puede ser mera coincidencia que en el primer cuento del volumen un personaje criminal defecue en la cama de sus víctimas y que el último relato se llame “Intestino Grosso”,

⁶⁰ Para una profundización del carnaval brasileño se puede consultar a Roberto da Matta, *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

justamente donde en una entrevista un escritor se defiende de las acusaciones de ser pornográfico, inmoral y cruel.

Esta perspectiva sobre la realidad se verifica en un gran despliegue de estilo realista hasta llegar al final, con “Intestino Grosso”, donde dicha estética realista finalmente se enuncia. “Intestino Grosso” es un relato que simula una entrevista, dando lugar para que su personaje-escritor revele sus ideas sobre la literatura y sobre la censura. La narrativa de Fonseca se caracteriza por una tendencia a la sobriedad, la precisión y la parquedad en las descripciones. No hay abundancia de adjetivos. No hay trascendencia ni epifanías, todo es pura materialidad. No hay conflicto con la Modernidad, Fonseca no la cuestiona sino que la muestra en su curso de desarrollo, como algo vivo. Desde esa posición escribe, como lo hace su alter-ego en el cuento “Intestino Grosso”:

“Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?”

“Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia”.

“Quem eram eles?”

“Os caras que editavam os livros nos suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreiro, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edificio de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis”. (135-36)

Claudia Gilman señalaba que “la doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea del intelectual siempre, y de suyo, político”. (72) Por su parte, como hemos mencionado, el mismo Rama era un ejemplo de ese compromiso, el cual plasmaba en su enorme corpus crítico tratando de concentrar y estudiar el discurso literario de la época. A su vez, García Canclini en el pasaje antes citado en los setenta como un momento del utópico del arte latinoamericano en el que prevalece la representación de una realidad social transformable. Tomamos estas tres posibilidades, tres hipótesis y la miramos a través del alter ego de Fonseca, para entender esa otra actitud hacia la realidad que aquí destacamos. Las primeras líneas de “Intestino Grosso” nos sirven de punto de apoyo:

Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Elle disse que sim, desde que fosse pago – “por palavra”. Eu respondi que não esteva em condições de decidir, teria primero de falar como o Editor da revista.

“Posso lhe dar até sete palavras de graça, você quer?” disse o Autor.

“Sim, quero”.

“Adote uma árvore e mate uma criança”, disse o Autor, desligando.

Para mim as sete palavras não valiam um tostão. Mas o Editor pensava de maneira diferente. Foi combinado um valor por palavra, diretamente entre eles.

Marquei um encontro com o Autor em sua casa. Ele me recebeu na biblioteca.

“Quando foi que você começou a escrever?”, perguntei, ligando o gravador.

“Acho que foi aos doze anos. Escrevi uma pequena tragédia.

Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje.” (135)

Es decir, Fonseca se excluye abiertamente del campo de intelectuales y escritores comprometidos con mejorar la comunicación en América Latina, a la vez que diluye cualquier idea de utopía colectiva. El escritor-protagonista, una especie de alter ego de Fonseca, es acusado de ser pornográfico. De esta manera, Fonseca anticipa su propio destino, es decir, estaba consciente mientras escribía el volumen de cuentos que tenía entre sus manos un texto polémico. Por este motivo, no sería desacertado pensar en una coincidencia en el contexto de nuestro estudio: tanto Fonseca como Puig anuncian en la misma obra literaria que serán censurados. Si la censura se entiende como un poder regulador ejercido sobre alguien, este discurso anticipado contra la censura podría ser una forma de hacer visible la misma censura, romper el aislamiento o decirlo tan claramente con la intención de que las probabilidades de que efectivamente suceda sean menores. El mismo caso podría señalarse en Heberto Padilla, quien en su poemario *Fuera del*

Juego (1967) también deja entrever la censura que finalmente se hizo efectiva y famosa.⁶¹

Es posible pensar, por lo tanto, que Fonseca no sólo es censurado por los temas, sino por su grado de verosimilitud. De otra forma, ¿cuál sería la razón para la censura? Más allá de su contenido o su significado, nos interesa llamar la atención en la forma, su estilo y la manera en qué Fonseca trabajó el significante de la obra. Pensamos que la obra de Fonseca resultaba censurable por el alto grado de verosimilitud que encontraba entre los lectores. Seguramente esto nos dará algunas ideas claras de por qué fue censurado, pero más importante aún, porqué continuó en la lista negra de la censura oficial aún cuando el gobierno de facto en el Brasil ya había terminado.

La importancia de esto sería doble. Por un lado implicaría adquirir la perspectiva que nos da conocer la trayectoria literaria de Fonseca y el estilo particular que lo marca. Esta perspectiva nos revelaría la capital importancia que tiene *Feliz Ano Novo* en la obra global del carioca, pues es donde se afirma un proyecto de escritura. Por otro lado, este texto en particular podría ser signado como uno de los episodios realistas más importante de los años setenta en Latinoamérica. Si esta postulación es medianamente aceptable, pues entonces con *Feliz Ano Novo* estaríamos ante una situación en la cual el fenómeno de la censura jala la obra fuera del campo exclusivamente literario y lo ubica en el centro de los debates culturales. Obviamente que la aparición de una obra literaria es parte del

⁶¹ Para un estudio del Caso Padilla, se puede consultar la edición conmemorativa, donde se presentan documentos y estudios sobre el tema. Ver *Fuera del Juego. Edición Conmemorativa*. Miami: Ediciones Universal, 1998. 199 p.

campo cultural, pero en este caso el fenómeno se amplía por la censura y su ingreso en los debates culturales oficiales.

Las representaciones corporales y el tema del delito.

Nos interesa aquí destacar la función que cumple el cuerpo (su percepción) en la obra de Rubem Fonseca por diferentes motivos.⁶² Uno de ellos es la relación que Fonseca establece en sus escritos con la Modernidad. Al inundar de corporeidad y materialidad, mediante representaciones constante de cuerpos como zona de contacto, está dando una descripción estética del acto de violencia, el crimen y la trasgresión a la ley. Sin embargo, el nivel material del cuerpo, es decir, la concepción “corpóreo-criatural” que aquí también se presenta, es una forma de devolverle corporeidad al discurso literario que había sido vaciado por formulaciones simbólicas, utópicas, y por el mismo discurso nacionalista. Fonseca aborda la Modernidad desde el cuerpo humano, lo pone en el centro de la escena y abre así el juego discursivo. Los relatos de *Feliz Ano Novo* libran al cuerpo de sus imperfecciones y lo hacen palpable y material,

⁶² Cuando nos referimos a la percepción del cuerpo en la obra literaria, es decir, el cuerpo en su composición verbal, lo hacemos en la forma que lo hiciera Bajtin en “Autor y personaje en la actividad estética”; la funcionalidad de este concepto aquí lo devela la definición misma: “El cuerpo del otro es un cuerpo exterior y su valoración es realizada por mí de un modo contemplativo e intuitivo y se me da directamente. El cuerpo exterior se une y se conforma mediante categorías cognoscitivas, éticas, estéticas, mediante el conjunto de los momentos externos visuales y táctiles que representan para él valores plásticos y pictóricos. Mis reacciones emocionales y volitivas frente al cuerpo del otro son inmediatas, y tan solo en relación con el otro se vive por mí directamente la belleza del cuerpo humano, esto es, este cuerpo empieza a vivir para mí en un plano valorativo totalmente distinto, inaccesible a la autopercepción interna y a la visión externa fragmentada. Tan solo otra persona se plasma para mí en un plano valorativo y estético” (52).

cumpliendo en última instancia una función central dentro de la estructura narrativa de *Feliz Ano Novo*. Relacionado a la función que cumple el cuerpo, encontramos también el fenómeno de la violencia. Es imposible disociar cuerpo de violencia por la sencilla razón de que en casi todos los relatos del libro que aquí venimos estudiando la violencia es ejercida sobre el cuerpo humano.

La violencia es un rasgo constante en *Feliz Ano Novo*, resultando en definitiva ser un articulador de cuestiones sociales y políticas. Este aspecto es remarcable pues nos permite pensar que esa violencia no está puesta allí azarosamente y que cumple otras funciones además de la meramente estética. Las descripciones explícitas tampoco son azarosas. Muchas veces la violencia no es impulso sino que puede ser vista como un momento en el cual se ilumina el tejido social que el texto construye. Es necesario observar qué hay antes de la violencia y qué hay después de ella. El tema del delito, en general, nos otorga una mirada distinta sobre lo social. Es decir, es posible observar el hecho violento como un momento articulador que nos permite observar el recorrido de los personajes y de sus sustratos sociales, mostrando preconceptos y prejuicios culturales, la crueldad de la vida urbana o la dinámica que adquieren las relaciones (sean de poder o no) a partir del delito.

Si esta entrada a los textos a través del tema del delito fuera aceptable, pues entonces esta perspectiva colocaría la violencia no ya como signo de caos o impulso perverso y descontrolado, sino más bien como expresión de un nuevo equilibrio de fuerzas, caracterizado por la búsqueda de representar estéticamente el desequilibrio de lo social; aquella que difiera del discurso nacionalista y del

Boom. La importancia del estudio del fenómeno de la violencia se relaciona con una dinámica cultural contemporánea reflejada a través de las artes, en especial la literatura y el cine. Algunos estudiosos del tema de la violencia en Brasil afirman que durante mucho tiempo, se construyó la imagen de un Brasil sin conflictos sociales, como bien lo señala Pereira, “o país sempre foi, entretanto, o cenário privilegiado da “exuberancia tropical” e da “democracia racial” (19).

La violencia como articulación.

La manifestación de la violencia ha sido una constante en toda la obra de Rubem Fonseca. Lo que este trabajo intenta destacar es que esa expresión de violencia es la manifestación de una articulación que nos conduce a mirar lo social desde otra perspectiva. En otras palabras, nos interesa destacar como la violencia se articula con la cultura. También, puede ser estudiada como el límite de articulaciones culturales dinámicas o la opción para reivindicar exigencias sociales justas. También puede ser la forma de representar nuevas identidades culturales y resignificar la situación de enorme disparidad en la distribución del progreso en el Brasil. La violencia se transforma de esta manera en un objeto que es susceptible de ser estudiado como un lenguaje. Si por un lado es la expresión de un conflicto, por el otro también da cuentas de la emergencia de nuevas situaciones de vida correspondientes a la modernidad. Esta segunda perspectiva nos obliga necesariamente a cambiarle el signo negativo a la violencia, no vista ya como la mera consecuencia de un caos social, sino más bien como un elemento constitutivo, estructurador o fundador de nuevas expresiones de lo social. Nuestra intención es inscribir *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca en una tercera

perspectiva, la violencia como agente directo o indirecto de la dinámica social, pero en su carácter de representación estética.

Insistentemente se ha señalado la manera en que Rubem Fonseca refleja por medio de sus textos una violencia urbana marginal.⁶³ Los espacios en la obra de Fonseca tienen un papel fundamental, sobre todo la ciudad. Este espacio se configura como el escenario por excelencia de la violencia contemporánea.

Sin embargo, los personajes de Rubem Fonseca suelen ser violentos y crueles, sin por ello ser marginales sociales. Un buen ejemplo de ellos lo podemos encontrar en el protagonista-narrador de “Passeio Noturno” parte I y parte II. La narración, otra vez, resulta plástica y descriptiva. El personaje que narra en primera persona describe sucintamente cómo es su vida familiar, mientras que por las noches sale con su auto a atropellar gente, simplemente para liberar tensiones de la vida familiar y laboral. Aquí nuevamente nos encontramos en una forma diferenciada y violenta de plantear la Modernidad, pues es su auto, elemento por excelencia de la Modernidad, el instrumento de los asesinatos deliberados. Estos dos relatos son también una excelente muestra de que la violencia no proviene exclusivamente de las capas sociales marginales, por el contrario, en este caso Fonseca plasma en el texto cierta violencia ejercida por la burguesía. La situación social y familiar es descripta nuevamente con palabras medidas aunque precisas:

⁶³ Ver Brú, José. “Introducción”. En *Acercamientos a Rubem Fonseca*. México: U de Guadalajara, 2003. Otro trabajo que se puede consultar es el de Christopher Ballantyne, “The rethoric of violence in Rubem Fonseca”. En *Luso-Brazilian Review* 2 (1986): 1-20.

A copeira servia à francesa, meus fillos tinham crecido, eu e
aminha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta,
ela estalou a língua com prazer. Mei filho me pediu dinheiro
quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na
hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta
bancária conjunta. (49)

Nótese la presencia de estruturas paratácticas en esta descripción de una situación familiar. Hay una sola subordinada (“que você gosta”) cumpliendo una función adjetival dentro de la sintaxis de la oración. La escena que en un principio parece ser algo cuasi-costumbrista, más tarde comienza a levantar sospechas. El texto sugiere algo por venir. Como las palabras en el estilo de Fonseca a veces escasean debido a su estilo paratáctico, le toca al lector completar la información entre las oraciones, que muchas veces no es evidente. Algo definitivamente se sospecha cuando luego de la cena el narrador protagonista admira su auto, entra en el terreno de lo ambiguo al comenzar a describirlo, nuevamente con estructuras paratácticas, aunque insertando algunas subordinadas:

mas ao ver os párachoques salientes do meu carro, o reforço
especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de
euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que
gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico.
Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua
deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. (49)

Cuando afirmamos que la narrativa de Fonseca se sitúa dentro de la Modernidad, no significa que sea una celebración de la misma. La fuerza y el poder que siente el narrador con su auto preanuncian la violencia canalizada a través del automóvil, uno de los íconos de la Modernidad. Esta cuestión del automóvil no significa un conflicto simbólico, como antes hemos señalado, sino la descripción de la vida diaria urbana, que es la experiencia moderna. Las víctimas no sólo carecen de nombre, sino que además son escogidas al azar. Cualquier transeúnte es una potencial víctima. La violencia no hace distinción de clases, penetra tanto en favelas como en mansiones, ya sea en personajes criminales como burgueses; tanto en espacios públicos como privados:

Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mas fácil. Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário. (50)

El momento de violencia en este relato es ejercido sobre el cuerpo humano (“peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um poco mais sobre a esquerda, un golpe perfecto”, 51). Nuevamente el momento de violencia, como antes hemos postulado, ilumina lo que hay antes y lo que hay después de él. Una vez que la violencia o el contacto ocurren, entendemos mejor lo que hay antes y lo que hay después, es decir, la violencia resignifica las acciones retrospectivamente y hacia adelante. Antes del acto violento, el narrador está en la

comodidad de su casa y en familia. Ciertamente se podría suponer que ese es el ámbito donde se aflojan las tensiones. Sin embargo, el acto de arrollar impunemente a cualquier persona que encuentre por la calle, hombre o mujer, rico o pobre, devela que ese espacio privado, familiar y cerrado solamente le aumenta las tensiones. Su forma de catarsis la encuentra en el acto de matar en el ámbito público. Luego vuelve a su casa y encuentra un cuadro bastante apacible, la familia mirando televisión.

Es posible trazar una estructura narrativa circular, como hemos señalado: está con su familia, luego sale a pasear en su auto y libera sus tensiones matando gente, para finalmente regresar a la aparente calma hogareña. La violencia, como hemos señalado, no es exclusivamente producto de los sectores marginados. Eso justamente es lo que queremos señalar con este relato, sería fácil representar la violencia como consecuencia de la pobreza que produce la vida urbana y la Modernidad. Este no es el caso, pues la violencia es un elemento que está presente en toda la sociedad en su conjunto.

La violencia es el centro de gravedad del signo (obra literaria) en la realidad intencional (siempre según Mukarovsky) representada por Fonseca. Es en este marco que la violencia ejerce un efecto de apertura sobre lo social ofreciendo una mirada fresca de lo que acontece en el texto; la violencia o el momento violento ejercido generalmente sobre el cuerpo humano develan el marco social y los roles sociales que cada personaje está desempeñando.

El estilo de Fonseca es eminentemente urbano, como ya hemos afirmado. Además, no hay lirismo ni introspección, todo es narrado plástica y

paratácticamente. La descripción se reduce a lo estrictamente necesario para sostener la narración, haciendo funcionar al máximo la economía de adjetivos. Esa es una de las claves de su obra y una nota del estilo realista de Fonseca, caracterizado por la carencia de abstracciones relacionadas a cualquier trascendencia. El centro de gravedad de la obra se pone en lo material y plástico, el cuerpo humano de las víctimas, por ejemplo. Estas características no son azarosas. Por el contrario, su trabajo sobre el lenguaje no hace sino afirmar todas las notas que venimos afirmando.

La fauna de esa jungla urbana está superpoblada de ejecutivos, policías, prostitutas, banqueros, travestís, abogados, asesinos, malandros (pícaros), jugadores de fútbol y amas de casa. Dentro de esa fauna urbana el escritor es una figura más, como bien lo señala el alter-ego y personaje de “Intestino Grosso” al referirse en la entrevista a su vocación literaria:

Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no Êxtase nem no Poder, fiquei entre escritor e bandido. (136)

El lenguaje literario

El escritor-personaje de “Intestino Grosso” es un trasgresor del lenguaje. En un momento de la entrevista afirma que los editores le habían pedido que escribiera como Machado de Assis. Esto no sólo no sucede, sino que también a partir de allí Fonseca devela finalmente sus ideas con respecto a la lengua y su posición frente al discurso literario. Como anteriormente hemos apuntado, su prosa no debe ser pensada como un mero dispositivo por el cual se busca

verosimilitud. El uso de un discurso literario que se caracteriza por profanar las normas del buen gusto constituye un dato de implicaciones estilísticas donde yace la clave primera de *Feliz Ano Novo*. Sin embargo, lo que en rigor puede resultar pornográfico y de mal gusto es una operación discursiva-literaria por medio de la cual Fonseca estaría saltando el cerco cientificista que rodea al cuerpo humano, propuesto tanto por el discurso literario (*Boom*), como por el discurso nacionalista. Es decir, le reintegra su corporeidad, como el mismo escritor-personaje que venimos comentando señala:

quando os defensores da decência acusam coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, como ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavroes. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequívocamente de sua natureza animal. Também, já disseram que o homem é o único que em seus atos naturais se esconde de seus semelhantes.”

“ E as palavras são influenciadas por isso?”

“E claro. A metáfora surgiu por isso, par os nossos avós não terem de dizer – foder. (138)

Aquí claramente el personaje habla de una asociación inequívoca entre la metáfora y ciertas motivaciones represivas de todo aquello ligado al cuerpo humano. Nótese que para reflejar el habla, sí hay utilización de estructuras subordinadas y conectores. Prácticamente no hay narración, al reproducir el habla se utilizan coordinas y subordinadas, lo cual nos conduce a pensar que el uso de la

parataxis en Fonseca es un recurso artificial, estético y consciente, aunque sí otorga verosimilitud; todo lo representa como el ámbito del “así es”. Subyace, en consecuencia, una tesis de interacción entre lenguaje, cuerpo y sociedad. Es justamente lo que hemos venido postulando, el hecho violento como articulador de dinámicas sociales que son representadas estéticamente por Fonseca.

Este pasaje que hemos traído tiene otros alcances también. El escritor-personaje rechaza de plano la idea de que la metáfora pueda revelar, mediante el uso de unidades paradigmáticas, ciertas cualidades esenciales que de otra manera no se podrían conocer. En cambio, lo que el alter-ego de Fonseca afirma es que la metáfora establece un cerco sobre el objeto al cual se está refiriendo. Por lo tanto, el propósito de la metáfora no es nombrar lo innombrable, sino nombrar mediante un sistema de códigos moralmente regulados lo que no debería ser nombrado. Por eso la voluntad de utilizar el cuerpo humano y la parataxis. Aquí terminamos nuestro recorrido, postulando lo que sugerimos en un principio, Fonseca representa estéticamente en *Feliz Ano Novo* una realidad violenta, urbana y moderna sin el uso de eufemismos. Allí yace su proyecto literario.

Hemos desarrollado la idea que sugerimos en un primer momento respecto a *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca. Es decir, la violencia y el cuerpo funcionan como articuladores de la dinámica social. Todos los personajes de estos relatos son actores de una sociedad urbana a quienes se les restituye su corporeidad. Parte de ese proceso por el cual se le devuelve materialidad al cuerpo implica la confrontación con el discurso literario imperante y el discurso nacionalista.

El hecho de abordar la violencia en la sociedad estéticamente le da un enfoque a la narrativa de Fonseca que es sumamente original en los setenta. La violencia en todas sus dimensiones es un fenómeno digno de ser estudiado desde diferentes campos. Aquí nos hemos limitado a verlo simplemente desde el terreno literario. Esta característica de los textos estudiados revela una dialéctica entre los textos y la sociedad que es llamativa. Si por un lado se tilda de brutal a este estilo narrativo y se lo censura, por el otro se debe destacar que la misma brutalidad pone la narrativa de Rubem Fonseca en contacto directo con las manifestaciones sociales más variadas y emergentes. Los cuentos de este volumen describen y representan estéticamente por medio de la violencia sobre los cuerpos, pero jamás proponen un nuevo orden social.

CHAPTER 8

La Guerra De Malvinas Y El Discurso Pichi De Rodolfo Fogwill.

¿Cuál sería la mejor forma de contar la historia de la Guerra de Malvinas?

Posiblemente esa fue una de las preguntas que Rodolfo Fogwill haya podido hacerse frente a una hoja en blanco, escuchando aún los ecos del bullicio de la gente celebrando las arengas victoriosas del entonces presidente argentino General Galtieri durante en el comienzo de la Guerra de Malvinas. La obra acusa como fecha de escritura junio de 1982; sin embargo, *Los Pichy-cyegos* vería la luz recién en diciembre de 1983. La mejor forma, habrá pensado tal vez Fogwill, es ficcionalizar el testimonio de un combatiente, simularlo, hacerlo creíble.

Para lograr eso, se debe narrar no una historia personal, sino la de una generación, la generación de los jóvenes que fueron combatientes de Malvinas. No hay presentaciones, el relato *in media res* sumerge al lector en el mundo pichi sin previas explicaciones. Los pichis se presentan solos, a través de sus acciones y de sus breves diálogos:

- ¿Llegó azúcar?
- Sí - confirmó él.
- ¿Quién consiguió?
- Uno nuevo. Se llama Rubione. Viene de Ele Ce.
- ¿Y quién lo mandó?
- El Turco. Lo mandó el Turco. (13)

El diálogo rápido es un elemento compositivo que le otorga ritmo a la narración.⁶⁴ Sus acciones son su discurso y devienen de la necesidad material de abrigo y comida. Son personajes que emergen en la oscuridad, muchas veces tienen cuerpo pero no rostro. Son sólo cuerpos apretados, bajo tierra, que se los conoce por sus sobrenombres o apodos.

Los Pichy-cyegos inició un campo discursivo que luego se saturaría con testimonios e investigaciones periodísticas. El campo discursivo al que nos referimos se remite constantemente a los sucesos de la Guerra de Malvinas, sus causas, su absurdo y las relaciones jerárquicas entre oficiales y soldados del Ejército Argentino. No obstante, los pichis hablan otra lengua. Su registro de expresiones coloquiales marca su sintaxis y su prosodia, pero también lleva una fuerte impronta estética y de estilo que se materializa en recurrentes descripciones en extremo plásticas y realistas.

La novela adopta una perspectiva particular con respecto a la Guerra de Malvinas. La guerra es singularmente vista desde abajo, desde la “pichicera”, que no es otra cosa que una especie de cueva subterránea. Su apego a los eventos bélicos, sin embargo, abre otras posibilidades. Cabe la posibilidad de que la misma guerra, hecho antagónico por excelencia, se manifieste en la novela de diferentes formas. Un enfrentamiento se daría a nivel histórico. El texto estaría representando la otra guerra, la del campo de batalla. Esto es representar el hambre, el frío y los abusos de los oficiales

⁶⁴ Además, el diálogo vivaz lo apuntamos como uno de los puntos básicos donde el texto encuentra verosimilitud. En esta misma dirección lo señalaba Valero-Covarrubias: “La agilidad de los diálogos, su frescura y colorido crean una atmósfera de verosimilitud acentuada por las referencias a hechos de la historia reciente del país, seguramente en la memoria del lector” (91). En “*Los Pichy-cyegos* de Rodolfo Fogwil: ¿denuncia o metáfora?” *Inti* 32-33 (Fall-Spring 1990-1991). 90-94

para con sus soldados. Otro enfrentamiento es por “lo real”, y se sitúa en el campo literario: un antagonismo voluntario que se desparra por todo el texto mediante representaciones plásticas y paratácticas vinculadas a lo material-sensible. Este enfrentamiento se daría además a nivel discursivo. La confrontación con el discurso nacionalista es explícita; materializa lingüísticamente una posición que se opone, deforma y vacía al discurso oficial de ese momento.

Malvinas, la historia

Es demasiado significativo, como para pasarlo por alto, el hecho de que la escritura haya sido coetánea a la misma guerra. La escritura está fechada entre el 11 y el 17 de junio de 1982.⁶⁵ Queda establecido desde un primer momento que la novela se constituye como un instrumento de resistencia frente al discurso oficial del momento. La historia de Malvinas no puede, ni aún siendo una ficción como en este caso, ser contada sin tener en cuenta los años anteriores en la Argentina.

Los Pichy-cyegos comienza con un relato *in media res* al mejor estilo homérico.⁶⁶ Esto hace suponer que muchas cosas que ocurrieron en Argentina, mucho de sus precedentes, serán dejadas de lado u olvidadas. Esta primera impresión dura muy poco. Enseguida nos damos cuenta de que la novela se dirige en otra dirección. El primer párrafo del texto puede ilustrarnos al respecto:

⁶⁵ En su trabajo “Sueño de la razón argentina”, Sarlo establece este hecho de singular importancia desde la primera oración: “En los meses inmediatamente posteriores a la guerra de Malvinas, Fogwill hizo circular por varias editoriales una novela que recién se publicó al año siguiente” (454).

⁶⁶ Estilo homérico que Auerbach caracteriza a nivel de representaciones como un estilo que presenta los objetos acabados, visibles, palpables, con relaciones espaciales y temporales con el mundo que lo rodea (12). Este, también puede señalarse como una característica del estilo de Fogwill.

Que no era así, le pareció. No amarilla, como crema; más pegajosa que la crema. Pegajosa, pastosa. Se pega por la ropa, cruza la boca de los gabanes, pasa los borceguís, pringa las medias. Entre los dedos, fría, se la siente después.

La historia de la guerra será por lo tanto narrada desde la materialidad. Si consideramos que la novela fue escrita durante la guerra, podríamos pensar que al inundar el texto de sensaciones corporales y de materialidad, el autor está intentando jalar al lector al universo de sensaciones que los soldados estaban experimentando. Sólo materializando en el lenguaje el presente se puede pensar en el pasado. Hay una fuerte apuesta estética por lo plástico; y ese nivel sensible-material se vuelve una estrategia discursiva que confronta el discurso del nacionalismo argentino.

La verosimilitud partirá, entonces, de la materialidad con que se inunda el texto ya desde el primer párrafo. Este aspecto material-sensible, postulamos, es contradiscursivo con respecto al discurso oficial de la Guerra de Malvinas, a los gobiernos de facto que se sucedieron desde 1930 en Argentina y, especialmente a todos los ideólogos del nacionalismo: aquellos que bajo el signo del nacionalismo acuñaron conceptos abstractos que se oponían a aquellos conceptos extranjeros y extranjerizantes que amenazaba “la patria”: liberalismo, socialismo, judaísmo, democracia, etc.⁶⁷

⁶⁷ En este sentido, la obra de tres miembros de la iglesia católica argentina son un ejemplo de esto: Julio Meinville, Virgilio Filippo y Leonardo Castellani, especialmente este último. Los tres, con diferentes enfoques, abordan los males sociales como consecuencia del materialismo, sinónimo de los elementos señalados: liberalismo, socialismo, judaísmo y democracia. El nacionalismo católico de Meinville se caracteriza por su tomismo y por un antisemitismo de raíces teológicas. Filippo y Castellani apoyan sus escritos en una postura más política e ideológica ante que teológica. De los tres, el que más se destacó fue

El lector se encuentra, además, con otra guerra, la de los pichis. Esta otra guerra está situada debajo de la historia, es la historia mínima por la supervivencia. Esos jóvenes (los personajes), cabe recordarlo, tenían entre dieciocho y veinte años en la Guerra de Malvinas. Su adolescencia estuvo marcada por una situación socio-política particular como lo fue el gobierno de la Junta Militar. Las alusiones se hacen constantes allá abajo, en la pichicera; son muchas las cosas que estos jóvenes tienen para decir. Los flashback se reproducen y se yuxtaponen con muchos comentarios, intercalados estos con los ágiles diálogos que se producen entre todos los pichis.

Estos comentarios no son gratuitos. Todos los diálogos que tienen los pichis adquieren un carácter paradigmático. Incluso, podríamos pensarlos como una metonimia si consideramos que son un grupo de jóvenes que crecieron durante la dictadura argentina. Esta generación de jóvenes hizo además el servicio militar obligatorio durante el último gobierno de facto argentino; hasta que finalmente fueron llevados a Malvinas. Ellos no están allí por su propia voluntad. Estos jóvenes, conviene destacar, son una metonimia de una juventud heterogénea que creció y se educó entre 1976-1983 en Argentina. Allá abajo, en la pichicera, conviven jóvenes de diferentes provincias, diferentes religiones y diferentes orientaciones sexuales.

Esta otra guerra que planteamos, no contradice en lo más mínimo la frondosa literatura que rodea al acontecimiento histórico. Basta indagar un poco para darse cuenta que Malvinas se ha constituido en una especie de sub-campo literario. La revisión ha sido constante, se han desenterrado documentos, se han formulados

Leonardo Castellani por su producción intelectual y literaria. Dos obras centrales para entender sus ideas son *Esencia del liberalismo* (1971) y *Crítica literaria. Notas a caballo de un país en crisis* (1974).

hipótesis históricas y/o políticas del conflicto, se lo ha relacionado a diferentes eventos mundiales y se lo ha investigado tantas veces que hoy parece imposible descubrir nada nuevo con respecto a la guerra.⁶⁸ Creemos en algún punto que esto es lógico si se lo piensa históricamente. La historia de la Guerra de Malvinas difícilmente puede ser disociada de la situación política que se vivía, de sus antecedentes históricos y de los antecedentes discursivos nacionalistas.

El conflicto de Malvinas ha sido construido discursivamente como la gesta del fracaso. Basta observar las diferentes producciones culturales que la representan. Tal vez un texto, entre tantos, que nos pudiera asistir para comprender la microhistoria del conflicto, es *El Informe Rattenbach* (1988) elaborado por una comisión de las mismas Fuerzas Armadas de Argentina (FF.AA.) para evaluar el desempeño de las tres fuerzas durante la guerra. Si confrontamos este informe militar con la novela que aquí estudiamos podemos llegar a encontrar algunos puntos en común y, sobre todo, el informe militar confirma mucho de lo que se enuncia en la novela. Llama poderosamente la atención que Fogwill, quien escribe teóricamente su novela durante la misma guerra, desde Buenos Aires, haya podido vislumbrar lo que sucedía en las islas. Fogwill no tenía información concreta sobre lo que sucedía. Nadie la tenía, sólo los militares. ¿Cómo pudo entonces vislumbrar lo que estaba aconteciendo?

⁶⁸ La literatura de Malvinas es tan abundante (sea en español o en inglés) que es muy difícil elegir un texto como exclusivamente representativo. El texto se debe elegir de acuerdo a la perspectiva de análisis que se quiera adoptar. Así, por ejemplo, si se quiere investigar sobre el conflicto y sus relaciones con un contexto mundial, se puede consultar el texto de Horacio Verbitsky, *Malvinas: la última batalla de la tercera guerra mundial* (2002).

El Informe Rattenbach confirma no sólo lo que se postula en esta novela, sino que coincide con lo que se puede observar en otras representaciones culturales de Malvinas.⁶⁹ Uno de los puntos más fuertes de autocrítica que se hace con respecto a la conducción de los militares en dicho informe es el de haber montado una defensa de las islas (ante el desembarco inminente de los ingleses) demasiado rígida y estática. Esta rigidez no se condice con la escasez de medios con la que los soldados debían pelear. Además, una y otra vez se repiten en todas las representaciones culturales la deficiencia en la conducción, cuestión que se señala debidamente en este informe (251). El mismo documento, irónicamente, señala que la situación política interna distaba de ser óptima para enfrentar en evento internacional de esta naturaleza (253). Poco se dice de lo que sucedió a los soldados. Si bien se señalan los errores estratégicos y políticos, poco se dice del trato que los soldados recibieron de parte de sus superiores. Este es un tópico muy fuerte que las diversas representaciones culturales se han encargado de tratar. Es decir, la novela de Fogwill proyecta ya los abusos que los soldados sufrían por parte de sus superiores. En este sentido, como en muchos otros, la novela vislumbra lo que estaba sucediendo.

Volvemos entonces sobre el punto anterior, ¿cómo pudo Fogwill imaginar tan realistamente, como después lo confirman los testimonios de los soldados, lo que

⁶⁹ Nos referimos fundamentalmente a los films *Los Chicos de la Guerra* (1984) e *Iluminados por el Fuego* (2005); dentro de la literatura también podemos encontrar relatos de Malvinas en *Historia Argentina* (1991) de Rodrigo Fresán, *Nadar de Noche* (1991) de Juan Forn y *Las Islas* (1998) de Carlos Gamerro.

sucedía en Malvinas?⁷⁰ Una posible respuesta a esta pregunta la podríamos hallar si nos planteamos la relación del discurso con la sociedad. Difícil es pensar que Fogwill era el único que creía que los soldados estaban en una guerra absurda, sufriendo abusos de todo tipo por parte de los superiores. Podría pensarse que el creador de un discurso literario no es un individuo.⁷¹

Mucho se ha dicho en relación a los discursos del por entonces presidente General Galtieri y de la actitud existista de la población. Si el texto de Fogwill replica dicha actitud nacionalista y populista, si lo consideramos un agente social plausible de ser entendido como un sujeto colectivo, ¿cuál fue entonces realmente el valor de una Plaza de Mayo llena aclamando los discursos de Galtieri? ¿Es el autor un sujeto colectivo o un mero individuo que se oponía a la muchedumbre alborotada en Plaza de Mayo? El enfrentamiento discursivo sería así un fiel reflejo de los acontecimientos reales. Es posible pensar que una parte de la población percibía la arenga militar como una farsa absurda que encubría el fracaso político de la Junta Militar. A ese grupo social habría pertenecido Fogwill. Su visión sobre la guerra estaría materializando una visión de grupo que se condice con aquella de los presos políticos, desaparecidos y exiliados durante la dictadura.

⁷⁰ Una buena aproximación a lo que vivieron los soldados se puede encontrar en el estudio de Martín Balza, *Así peleamos Malvinas: Testimonios de Veteranos del Ejército* (1999).

⁷¹ En este sentido, Lucien Goldmann señala que es imposible comprender el comportamiento humano en función de un ego. Las acciones, por extensión los discursos, sólo pueden ser entendidos en relación a sujetos colectivos. Señala Goldmann en sus propias palabras: “It is proven fact that all historical actions, from hunting and farming to aesthetic and cultural creation, can only be understood and made rational when they are related to collective subjects. Of course, such subjects are not permanently fixed” (41).

Mucho de lo que se ha escrito con respecto a Malvinas tiene que ver con la figura de Galtieri. El entonces presidente de facto libró sus propias batallas personales, la retórica (en la plaza) y aquella destinada a conservarse en el poder (con sus pares de la Junta Militar). Su figura ha sido cuestionada a lo largo de extensos trabajos de investigación que iluminan la historia del conflicto bélico. En la visión de Fogwill, la figura de Galtieri está caricaturizada. En una de las tantas conversaciones que tienen los pichis, se lo nombra. Es más, uno de ellos recibe el apodo de “Galtieri”. Cuando otro de los personajes pregunta la razón de tal sobrenombre, es otro de los soldados quien contesta: “El sargento le puso [Galtieri] -dijo Viterbo- porque este pelotudo también creía que íbamos a ganar” (42).

La historia se encargó de poner a Galtieri en su lugar. El final de la guerra y de la vida política de Galtieri quedó ridiculizada. La cita del diario *La Nación* del 16 de junio de 2002 así lo documenta:

Algunas veces la historia, al registrar la caída de sus protagonistas, ofrece momentos que constituyen verdaderos actos de justicia poética. Uno de esos momentos ocurrió alrededor de las 10 de la mañana del 17 de junio de 1982, hace exactamente veinte años, tres días después de la caída de Puerto Argentino en poder de los ingleses. A esa hora, el general José Antonio Vaquero, jefe del Estado Mayor Conjunto, subió la imponente escalera de roble de la residencia del comandante en jefe del Ejército, en Campo de Mayo, hacia el cuarto en el que el teniente general Leopoldo Fortunato Galtieri, presidente de facto de la Nación y jefe del Ejército, dormía. Galtieri, considerado un militar duro, era

temido por sus pares y subordinados. "Ninguno se le animaba", es la expresión de un testigo. Pero ésta era la hora de su derrota y Vaquero entró en su cuarto, intempestivamente, para decirle que los generales habían decidido removerlo. El general que había desafiado al mundo al declarar la guerra a Inglaterra escuchó el ultimátum desde la cama. No lo aceptó mansamente. Se puso de pie y, en calzoncillos, discutió durante veinte minutos. Luego comprendió que no tenía alternativa.⁷²

La guerra de los pichis: un mundo de sensaciones

Más allá de las arengas victoriosas de Galtieri, no es difícil llegar a la conclusión de que sus discursos no difieren mucho de aquellos pronunciados durante la última dictadura militar en Argentina. El estudio de Avellaneda establece que dicho discurso estaba lleno de términos abstractos que tendían a resaltar lo ideal por sobre lo material-sensitivo, es decir, lo subversivo (28).⁷³ Si esta propuesta del crítico argentino es aceptable, entonces estamos ante la presencia de un contra-discurso, un discurso que se superpone sobre los dichos oficiales. Ante lo ideal del discurso nacionalista, Fogwill sitúa lo plástico, lo corpóreo y lo sensible. El primer párrafo de la novela antes citado ilumina aún más esto que postulamos. Es imposible sustraerse del nivel sensible-material que yace a nivel textual.

⁷² El diario La Nación elaboró esta nota en base al documento aportado por Ricardo Yofre, ex subsecretario general de la presidencia de Jorge Rafael Videla entre 1976 y 1978.

⁷³ Avellaneda estudia en realidad el discurso autoritario de la censura, pero este no varía mucho del oficial por la sencilla razón que el discurso de la censura es el largo brazo del discurso oficial del momento.

Para escribir sobre la guerra, Fogwill no utiliza términos generales ni abstractos. No apela a valores simbólicos. Tampoco polemiza con la modernidad. Los pichis tienen su propia guerra, la de la supervivencia. Ante las palabras grandilocuentes del discurso oficial, Fogwill antepone cuerpos humanos con hambre y frío, peleando una guerra absurda. En teoría, el fin de toda guerra es por lo general alcanzar un objetivo político. Para que esto suceda, se debe derrotar al enemigo. La única forma de vencerlo es imponerse físicamente, sobre el cuerpo. La guerra de los pichis es distinta. La guerra de los pichis es por la supervivencia, por prolongar la vida de esos cuerpos que habitan. Sólo prolongando la vida de esos cuerpos hay realidad, y habrá historia. El único pichi sobreviviente será el testigo que narra a un supuesto “entrevistador” el fin de las vidas de los pichis. El “entrevistador” será el encargado de montar el simulacro del testimonio, fijando el espacio temporal entre el 11 y el 17 de junio de 1982 como la fecha de simultánea escritura. ¿Puede ser esa realmente la fecha de escritura? Posiblemente no. No lo sabemos con exactitud.

Recordar esa otra guerra se hace necesario en 1982 para el narrador-entrevistador. No hay posibilidad de que haya memoria si no hay presente, por eso mismo, la guerra de los pichis es también la guerra de la memoria, sólo sobreviviendo podrá ser contada. En los diálogos vivaces yace un contrapunteo entre el discurso oficial y los pichis, que son el otro discurso. Este otro discurso, correspondiente a esa otra guerra, se materializa en un lenguaje mordaz que una y otra vez representa las desventuras de los cuerpos de los combatientes:

Las pastillas negras se daban para la diarrea. Todos habían tenido diarrea, por el agua. Ahora hacían el agua allí, con nieve, en los baldes plásticos. A esa agua la hervían y la tomaban con maté, o café, o té. (26)

Observar a los pichis desde la perspectiva de un discurso nacionalista resulta arriesgado. No porque a simple vista no se pueda aceptar que los pichis sean anti-heroicos. Eso es demasiado obvio. El riesgo se produce si pensamos que esos fueron los jóvenes que crecieron bajo la atenta tutela del discurso nacionalista. ¿Y cuál fue el resultado? Los pichis. ¿Y qué es un pichi? ¿Un traidor, un contrabandista? Un pichiciego, se explica en la novela, es un animal que sirve para comer y vive bajo la tierra en zonas áridas de Argentina (no en la pampa). Los ingleses no se los comen, aunque esos temores a veces aparezcan en sus diálogos. El que realmente se lo puede llegar a comer (“chupar”) es el Ejército Argentino. Los soldados argentinos son los únicos que se disparan entre sí en la novela. Así aparecen representados.

El accionar de los pichis entra en el universo del discurso oficial antagónicamente. Antes que nada, porque los pichis son desertores. Entrar en contacto, comerciar y trocar información con los ingleses es una traición flagrante. Sin embargo, su traición parece situarse como un meta-discurso del discurso nacionalista. La traición sólo puede explicarse si se entiende la ética pichi. Esos son los hijos de la “Reorganización Nacional” anunciada algunos años atrás por la Junta Militar.

La ética pichi resulta verosímil si se tiene en cuenta el contexto histórico en la que se origina. La misma ética produce una visión corrosiva sobre el concepto de nación. Ante los términos abstractos los pichis anteponen materialidad. Esto es consecuente con la ética de la supervivencia. La suya, la de los pichis, es una guerra

temible. Su enemigo es la necesidad que se presenta golpeando de diferentes formas: como hambre, lluvia, frío, el lento paso de los días, la suciedad, el miedo, etc. Nada de trascendente hay en esta guerra, se pelea desde abajo, desde la pichicera. Esa es una marca muy fuerte del texto, no hay trascendencia ni motivos simbólicos. Todo está reducido a un nivel sensible-material y humano.

¿Qué teoría económica podría explicar el mercado en el que participan los pichis? Lo único que podría explicarlo sería la necesidad de sobrevivir. Sólo así se puede entender la lógica de los pichis y sus acciones: espionaje para conseguir baterías para linternas o traiciones al propio Ejército Argentino para obtener cigarrillos y comida. La realidad que presenta Fogwill produce un fuerte efecto de contraste con las palabras de Galtieri en Plaza de Mayo. Las acciones del mismo Ejército Argentino son las que han deteriorado todos los lazos de nacionalidad, lo único que los pichis conservan como lazo de unión es la necesidad y la lengua (Sarlo 1994, 12). Conservan esa lengua pero habitan un nuevo territorio, la pichicera. La nueva microsociedad tiene una sola finalidad, sobrevivir. De esta manera la novela proyecta una visión alternativa al discurso nacionalista de cómo era la guerra. Dicha visión, como antes hemos señalado, es en extremo sensible y material. La visión alternativa de la guerra es también la visión alternativa de la nación.

Se puede pensar que donde debería haber un mundo de jerarquías (el ámbito militar por excelencia) hay, en su lugar, una representación lingüística de un mundo desjerarquizado aunque centralizado en el afán por la supervivencia. Todos sus elementos, tanto a nivel sintáctico como semántico, ocupan el mismo nivel. Las oraciones avanzan con la historia de los pichis a ritmo estable y sostenido. Los diálogos

agilizan aún más la narración, dándole vivacidad y estilo, sosteniendo el ritmo con oraciones cortas y coordinadas. A nivel semántico, el campo de palabras que refieren el cuerpo humano se multiplica y diversifica. Apuntar las sensaciones de los personajes se transforma en una plasticidad que deviene de la relevancia de lo humano corpóreo en la mimesis. Las representaciones del cuerpo en todas sus variaciones, lo material-sensible, es lo que le da el efecto de lo real al discurso literario:

¡Cagarse encima! El que se caga encima se hace hediondo, se escalda.

Apesta a todos. El escaldado puede infectarse y le viene fiebre. La peor desgracia es quedar escaldado, apestando, infectando, con fiebre y puteado por todos a causa del olor que se desprende de la ropa. (76)

La mimesis es también paradoja. En este caso, el mundo que debería ser de iguales (el de los pichis) termina siendo un mundo de jerarquías igual al que escapan (el de los militares). Es decir, ellos reproducen ese mundo dentro de la pichicera. Señala Ferroggiaro (2007): “podemos afirmar que la novela configura y reproduce una sociedad que cuenta con un territorio subterráneo, la Pichicera; con una población: los pichis, soldados argentinos y, en un momento también se incorporan ingleses; con una autoridad: los cuatro Reyes Magos y con reglas claras. Territorio, autoridad, ley y población: los cuatro elementos claves que constituyen un Estado, una nación. Una nación que está en guerra para sobrevivir.” Podemos agregar entonces que sí es una nación, pero al igual que la nación de los militares, prevalece la ley del más fuerte.

La ley del más fuerte es justamente la ausencia de ley. La pichicera también tiene jerarquías y reglas, aquellos que no las logran cumplir son expulsados, enviados a la muerte. Esa misma ausencia de derecho es justamente lo que rige a un gobierno de

facto. Estos jóvenes han aprendido y crecido en ese sistema, en definitiva, es lo que pueden reproducir. Al fin y al cabo, ¿cuál es el significado de la lealtad en el contexto del gobierno militar? La ley del más fuerte da lugar, en el contexto argentino, a la otra lógica, la que flota en el aire malvinense de la novela: la lógica del “sálvese quien pueda”.

La ley de supervivencia aplicada por los pichis parece ajustarse perfectamente al concepto de lo corpóreo-criatural que propone Auerbach.⁷⁴ Bajo el uniforme no hay más que carne. El uniforme no los protege de nada, ni material ni simbólicamente. Bajo el uniforme hay un cuerpo que morirá. La novela presenta una gran variedad de formas de morir, a pesar de que su guerra es justamente contra la muerte. Esa es su lucha trágica. Se aferran a la vida, desesperados, no por valores trascendentales, sino por miedo.

El discurso pichi saquea el discurso oficial. El discurso pichi se inunda de configuraciones corporales, olores, imágenes que para los pichis son como un sueño: observan sorprendidos el milagro de una naranja sin cáscara. Las ideas elevadas y trascendentales del discurso nacionalista sufren en terrible contraste frente a esta realidad material de configuraciones corporales (sus secreciones, sus excrementos,

⁷⁴ Auerbach define esta noción de la siguiente manera: “[...] con todo su respeto por el ropaje estamental y terreno que el hombre lleva, no guarda ningún respeto para el hombre cuando se despoja de dicho ropaje: bajo él no hay más que la carne, que la edad y las enfermedades malbaratan y que destruirán la muerte y la descomposición. Es, si se quiere, una teoría radical de la igualdad de todos los hombres, pero no en un sentido político activo, sino como una desvalorización de la vida de todos y de cada uno: todo lo que se hace y se emprende es vano; aunque sus instintos lo obligan a uno a actuar y agarrarse a la vida terrenal, ésta no tiene ningún valor ni dignidad alguna. Los hombres no son iguales en relación los unos con los otros, o en general ante la ley” (235).

etc.). Volvemos a postularlo más claramente: no se puede disociar la novela de Fogwill de lo “corpóreo-criatural” pues es allí donde el discurso nacionalista se quiebra y emerge otra realidad histórica.

La batalla por la realidad

Beatriz Sarlo (2007) califica la novela como la mejor (sino la única) del realismo en los años ochenta.⁷⁵ Inevitable es detenernos en este punto pues es central para comprender la visión de la guerra de *Los Pichy-cyegos* y su lugar en la literatura del Cono Sur durante el período de las dictaduras militares. La realidad en la ficción es esa existencia ilusoria (no objetiva) que no se puede comprobar científicamente. La realidad es, si se quiere, verosimilitud. Verosimilitud que puede ser entendida como los artificios y las estrategias que un enunciador adopta para hacer su trabajo artísticamente efectivo, pero que de ninguna forma puede ser disociado de la esfera del lenguaje.⁷⁶ ¿Qué es la verdad sino un efecto de sentido? La verdad, en el ámbito discursivo, es un “hacer-parecer verdadero” (Greimas 33). Todo se remite al lector, a lo que éste creerá o no. Puede afirmarse que la realidad es si y sólo si el lector la cree. En otras palabras, la realidad podría ser una construcción lingüística. La realidad, por esto mismo, nunca puede ser única sino ambivalente. En un texto ficcional, lo real es creer (por parte del lector), pero también es un constructo (por parte del narrador). Al ser un constructo

⁷⁵ “Sueño de la razón Argentina”. En *Escritos sobre Literatura Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

⁷⁶ Tal como lo señala Greimas, la verosimilitud se sitúa “dentro de un contexto social, caracterizado por una cierta actitud con respecto al lenguaje y su relación extralingüística” (27). En el contexto de nuestro estudio, destacamos la actitud con respecto al lenguaje y su relación con la “realidad trascendental”.

lingüístico, la representación es susceptible de ser estudiada a nivel semántico y gramatical.

El texto de Fogwill aborda la historia desde lo estrictamente literario. La representación realista de la lucha de los pichis es un manifiesto histórico-literario que confronta aquellos discursos que se valen de nociones abstractas y/o utópicas para describir la realidad. Llenar el discurso de sensaciones físicas, es corporizarlo. Corporizar el discurso literario de la Guerra de Malvinas es confrontar el discurso oficial, colmado de abstracciones y aprioris morales. Los cuerpos sí están presentes en la novela *Los Pichy-cyegos*. La historia es mucho más trágica: al finalizar la dictadura los cuerpos desaparecidos se sumaban de a miles.

La fe del lector en lo que se presenta como verdadero no se produce como consecuencia de la copia fiel de la realidad. Reproducir exactamente la realidad no produce verosimilitud. El mismo nacimiento del Realismo en Francia está ligado a un intento por traer al universo de la ficción la sociedad en su totalidad, no sólo la aristocracia o la burguesía. La fe del lector deviene entonces de la creencia en la imagen construida por medio del lenguaje.

Hay un nivel gramatical que es el que sustenta la convivencia de diferentes elementos culturales. Es el andamiaje básico de un texto que se posiciona histórica y políticamente. Es el contexto histórico el que le da forma a las células lingüísticas. El siguiente extracto de la novela ilumina mejor lo que sugerimos:

Algunos rieron, y otros, más preocupados por las bombas y por las vibraciones, seguían quietos fumando, o sentados contra las paredes de arcilla blanda y la cabeza entre las piernas. De a ratos les llegaba el

zumbar de los aviones y el tableteo de la artillería del puerto. Era pleno día sobre el cerro. Tenían hambre, abajo en el oscuro. (21)

Este pequeño párrafo es un ejemplo de cómo el narrador emprende las representaciones de las situaciones que viven los pichis. Nótese la ausencia de oraciones subordinadas. Todo es coordinación en estas oraciones. Esta ausencia de nexos subordinantes es lo que se define como parataxis. La lingüística del texto ha demostrado que, semántica y pragmáticamente, entre las partes de un texto existen muy claras dependencias de contenido que se intentan explicar a partir del principio de coherencia. En la coordinación (parataxis) de oraciones puede haber fuertes lazos semánticos sin que en esos lazos correspondan con dependencias sintácticas.

¿Es esta oración, típica en *Los Pichy-cyegos*, un rasgo de realismo? Perelman cree que se puede hablar de una “nueva oración” (61). De acuerdo con la vieja gramática, revela Perelman, la parataxis implica localizar unidades lingüísticas juntas sin usar conectores ni subordinadas. La hipotaxis, en cambio, implica subordinación gramatical. Se podría pensar que dicha subordinación se expande a la política y a la moral que podrían yacer en un texto. Este podría ser un aspecto muy importante en *Los Pichy-ciegos*.

Una oración no es más que eso, pero logra mejor su efecto situándosela junto a otra oración que tiene relevancia tangencial. Las nuevas oraciones no están subordinadas a un marco narrativo más amplio ni tampoco están situadas azarosamente. La parataxis es fundamental: el significado autónomo de la oración es cuestionado y cambiado por el grado de separación o conexión que el lector percibe con respecto a las oraciones que la rodean.

Fogwill comienza su novela anteponiendo una subordinada al sujeto de la oración (“que no era así, le pareció”). La subordinada se transforma así en una jerarquía de miembros que sitúa a los pichis abajo; toda su historia deviene de esa subordinada. En general, Fogwill recurre a una estructura similar sólo cuando utiliza el discurso indirecto (por ejemplo, “dijo que lo haría” o “sabían que no era cierto”). Esta especie de bajada, nos sumerge a nivel semántico en el mundo de los pichis, bajo tierra. A partir de allí, en todos los niveles, los elementos de la narración comparten la misma superficie. Todo es diálogo y parataxis. Es una guerra donde hay vencedores y vencidos, las jerarquías de la pichicera es relativizada. Todo allí es relativo y la narración se ajusta a las acciones de los pichis.

Las representaciones realistas de la novela se operan mediante estructuras paratácticas. Esto se da a nivel gramatical, conjugándose con una representación constante el cuerpo humano y con constantes alusiones a la materialidad devenida o relacionada a las funciones fisiológicas del hombre. Hay una evidente voluntad realista de llenar de imágenes el texto. Como novela realista, no puede ser sustraída de ese gran campo discursivo que pone en el ojo de la tormenta la cuestión de la mimesis. Las representaciones del cuerpo en todas sus dimensiones han sido una constante en la historia universal de la literatura. El célebre estudio de Auerbach sobre la mimesis apoya esto que sugerimos. Es justamente en este mismo estudio donde se destaca la presencia de estructuras paratácticas ya desde la antigüedad en la literatura. Sus cambios, los de la forma de representaciones, no son sino un indicio de los cambios en la cultura. La “nueva oración” que anuncia Perelman con fervor postmoderno, es un recurso estilístico y realista presente en la literatura desde la épica antigua. La parataxis

a nivel gramatical, conjugado con un campo semántico acorde, lleva a crear un efecto de verosimilitud. Volvemos a repetirlo, finalmente, pues es el asunto de este estudio: este recurso ha existido desde hace ya muchos siglos. Reclamar esta característica como algo postmoderno carece de sustento. Esta forma de representar que adopta Fogwill, esa voluntad de situar al cuerpo y a lo material en el centro de su discurso, es la mejor forma de desenmascarar los discursos utópicos y nacionalistas.

CHAPTER 9

Conclusión

El estudio de estas narrativas nos devela similitudes pero también serias diferencias, como lo pueden ser las diferentes formas en que se representa la realidad. Dentro de estas obras podríamos situar en un extremo a la obra de Rubem Fonseca, *Feliz Ano Novo*, y en el otro extremo podríamos situar a *Un retrato para Dickens*, de Armonía Somers. En el primer caso, se representa la realidad urbana y moderna mediante el uso constante de estructuras paratácticas como estrategia para alcanzar una mayor verosimilitud. En el segundo caso, el de Somers, la hipotaxis estaría dando cuenta de una estrategia de composición novelística por medio de la cual un mundo social, con diferentes discursos y diferentes planos, conviven a veces en una misma oración. No pretendemos establecer, como hemos indicado, que uno u otro tipo de oraciones manifiesta una hegemonía completa en una determinada obra literaria. Plantear esto sería casi imposible, pues el lenguaje literario perdería su flexibilidad, en consecuencia, su riqueza.

Sin embargo, nos ha parecido importante destacar el uso de la parataxis como recurso estilístico por medio del cual la realidad representada adquiere mayor verosimilitud. Este nivel gramatical, pensamos, se articula con el semántico. El resultado es una realidad intencional, puesta a circular en la colectividad, que entiende la experiencia moderna como la experiencia de la vida diaria. La vida diaria en sus detalles materiales es un elemento compositivo de

superlativa importancia en estas cinco obras literarias. De esta forma, ciertos aspectos de la realidad trascendental son tomados y descritos con detalles plásticos y materiales, presentados como el ámbito del “así es”.

La relación entre la parataxis y el efecto de lo real ha sido poco estudiada en general, o al menos no ha sido aplicada en los últimos años en el contexto de la literatura latinoamericana. Este hecho es de singular importancia y marca para nosotros uno de los puntos más importantes de nuestro estudio. Estos cinco episodios realistas que hemos estudiado refieren una realidad diferente de aquella representada por el discurso nacionalista y por el discurso de *Boom*. Si bien hemos utilizado autores que han estudiado estos aspectos (Bajtin, Mukarovsky, Auerbach) para postular el efecto de un determinado tipo de oración en el ámbito semántico, no es un tema que sea ampliamente aceptado por la crítica literaria.

Los postulados de Bajtin, Auerbach y Mukarovsky nos dan una amplia base con que pensar este dispositivo que, como hemos señalado oportunamente, está presente en la literatura universal desde Homero en adelante. Nos referimos a la parataxis como elemento por el cual se busca crear un efecto de lo real, o como lo llamó Auerbach, el ámbito del “así es”. Auerbach lo utiliza para estudiar los cantos épicos medievales; por esto mismo queda desestimada la tesis de Bob Perelman por medio de la cual se entiende a la parataxis como un síntoma de los nuevos tiempos, es decir, como una marca registrada de la “postmodernidad”.

El tipo de oración, conviene recordarlo una vez más, es un elemento básico en la composición verbal de la obra de arte literaria. Su aprovechamiento es destacable pues pensamos que todos los componentes de una obra de arte son

portadores de significado. La parataxis y la hipotaxis, por lo tanto, también lo son. Tanto los elementos semánticos como sintácticos participan en la representación de una realidad intencional, que es puesta a circular en una colectividad determinada.

Esta realidad representada por estos cinco episodios devela serias diferencias con el discurso nacionalista y con el discurso del *Boom*, como se ha señalado oportunamente. Lo singular de esta confrontación discursiva nos ha revelado, finalmente, otras conclusiones. Tanto el discurso nacionalista como el utópico-simbólico coinciden en el desprecio por lo material-sensible y refieren la realidad a partir de ciertos pre-conceptos que se intentan imponer sobre la esfera de lo real. Es decir, ambos discursos confrontan la modernidad como aquella destinada a vaciar de significado la identidad de la región. Esa es la otra coincidencia, ambos discursos postulan una identidad colectiva para enfrentar a la modernidad. Un ejemplo cabal de estas coincidencias lo muestran los casos de censura aquí citados: el de Rubem Fonseca y el de Manuel Puig. No solo fueron censurados sino que también fueron omitidos en muchos panoramas narrativos. El hecho de resaltar el olvido de Rama se justifica en el valor simbólico que tiene el crítico uruguayo para la crítica literaria. Este olvido, no obstante, fue recuperado por la crítica literaria postmoderna, y utilizado para establecer “estudios de género”. El olvido evidente de Rama tiene demasiado aroma a censura, acaso por otros motivos diferentes a los de la censura nacionalista en sí, pero que en definitiva terminan reportando un mismo resultado: el desprecio por la modernidad, la perspectiva sobre esta como un proceso histórico que pretende

menoscabar la identidad colectiva y convertirla en otro artefacto de mercadeo. La ironía es que el desarrollo de un mercado cultural global haya sido referido por esta crítica literaria como una “búsqueda de identidad colectiva”.

En el terreno estrictamente literario, y en las relaciones que hemos establecido con respecto al sistema literario latinoamericano, queremos destacar que no hemos pretendido caracterizar al sistema en su totalidad; somos conscientes de que esa sería una empresa aún mayor. Nuestra intención ha sido abrir la perspectiva sobre la narrativa del siglo XX, recuperar lo literario en sí, intentar entender el significado de las obras del período ya no bajo la sombra de la “Revolución Cubana”. Esto que pareciera en una primera instancia tarea fácil, puede resultar por momentos una empresa demasiado complicada.

Al sacar al *Boom* del centro de gravedad del sistema literario, se abren otras posibilidades para el sistema mismo y para concebir la literatura latinoamericana del siglo XX desde una perspectiva más amplia y menos ceñida a posturas críticas. No estamos menoscabando, al postular esto, la calidad artística de la narrativa del *Boom*, esa no ha sido nuestra intención. Nuestra propuesta es mover ese centro de gravedad de manera que los sesenta y los setenta no sean siempre el punto más alto dentro del siglo XX en la narrativa. Nuestra propuesta no ha sido establecer un nuevo hito, o preponderar otro fenómeno literario, o buscar un nuevo adjetivo para el realismo, sino abrir el sistema literario a nuevas posibilidades de percepción, pero poniendo la literatura misma en el centro del sistema literario, lo cual, aunque parezca lógico, no lo ha sido.

REFERENCES

- Adorno, Theodor. "The Position of the Narrator in the Contemporary Novel". *Notes To Literature*. 1953. Trad. Shierry Weber Nicholse. New York: Columbia UP, 1992.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones Sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Buenos Aires: Siete Días, 1987.
- Ataide, Vicente. "La técnica de la reiteración en el cuento de Dalton Trevisan". En *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 3:1 (Jan 1973), 123-131.
- Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura : Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Trad. I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura, 1950.
- Bajtín, Mijail. *Rabelais and his World*. Trad. Hélène Iswolsky. 1965. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- . *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. 1975. Madrid: Taurus, 1989.
- . "La actitud del autor hacia el héroe". En *Estética de la creación verbal*. 1979. México: Siglo XXI, 1998.
- Balza, Martín. *Así peleamos Malvinas: testimonios de veteranos del ejército*. Buenos Aires: Fundación Soldados, 1999.
- Ballantyne, Christopher. "The rethoric of violence in Rubem Fonseca". En *Luso-Brazilian Review* 2 (1986): 1-20.
- Barlett, Wayne; Idriceanu, Flavia. *Legends of blood: The vampire in myth and History*. Wesport (Conn): Praeger, 2006.
- Bauman, Zygmunt. *Legislator and Interpreters*. Oxford: Polity Press, 1987.
- Ben-Dror, Graciela. *Católicos, Nazis y Judíos*. Buenos Aires: Lumiere, 2003.
- Bentancur, Arturo. *Getulio Vargas : nacionalismo e industrialización en el Brasil, 1930-1945*. Montevideo, Uruguay : Fundación de Cultura Universitaria, 1991.

- Biron, Rebecca. *Murder and Masculinity*. Nashville: Vanderbilt UP, 2000.
- Bourdieu, Pierre. "Condición de Clase y Posición de Clase". En *Estructuralismo y Sociología*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- Brú, José. "Introducción". En *Acercamientos a Rubem Fonseca*. México: U de Guadalajara, 2003.
- Brunner, José Joaquín. "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana". *Escritos* 13-14 (enero 1996): 301-333.
- Buchrucker, Cristián. *Nacionalismo y Peronismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- Bueno, Eva Paulino. "Matrizes e Filiais na Ficção de Dalton Trevisan". En *Chasqui* 23.2 (1994): 12-21
- Cândido, Antônio. "Dialéctica da Malandragem". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 8 (1970): 67-89
- Castellani, Leonardo. *Esencia del liberalismo*. Buenos Aires: Huemul, 1971.
- . *Crítica Literaria. Notas a caballo de un país en crisis*. Buenos Aires: Ed. Dicio, 1974.
- Cea Gutiérrez, Antonio y Álvarez Barrientos, Joaquín. *Fuentes etnográficas en la novela picaresca*. Madrid: Fundación Miguel de Cervantes, 1984.
- Corbatta, Jorgelina. "Narrativas en la Guerra Sucia en Argentina: Manuel Puig". En *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola y Speranza (comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998.
- Córtazar, Julio, Collazos, Oscar y Vargas Llosas, Mario. *Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura. Polémica*. México: Siglo XXI, 1970.
- Craig, Linda. *Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Valenzuela : marginality and gender*. Rochester, NY : Tamesis, 2005
- Da Silva, Deonísio. *Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Dumará, 1996.
- Dalmagro, Cristina. "The reversal of Innocence: Somers, Dickens, and a "shared Oliver". En *Dickens Studies Annual* 36 (2005): 319-330

- Danto, Arthur C. *After The End Of Art: Contemporary Art And The Pale Of History*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1997.
- Darío, Rubén. *Cantos de Vida y de Esperanza*. 1905. Madrid: Cátedra, 1995.
- Diffie, Bailey W. "Comments on the Estado Novo". *The Brazil Reader*. Ed. Robert Levine y John Crocitti. Durham: Duke UP, 1999.
- Donoso, José. *Historia Personal del Boom*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- Eichenbaum, Boris. "La teoría del método formal". Trad., intro. y ed. Emil Volek. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, Historia y Teoría Literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992. 69-113
- Eliot, T.S. "The Tradition and the Individual Talent". *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace & World, 1950.
- FF.AA. *Informe Rattenbach*. Buenos Aires: Ediciones Espartaco, 1988.
- Ferroggiaro, Federico. "La Pichiguerra: Una lectura de *Los Pichiciegos*". En *Especulo* 37 (Noviembre 2007)
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pichigue.html>
- Finchlestein, Federico. *La Argentina Fascista*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
- Fogwill, Rodolfo. *Los Pichy-cyegos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983.
- Follain de Figuereido, Vera Lúcia. *Os crimes do texto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- Fonseca, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro:Artenova, 1975.
- Gandolfo, Elvio. "En busca de la mandrágora. Entrevista a A. Somers". *La Vanguardia*. Barcelona: Febrero 16, 1988.
- García Canclini, Néstor. "Aesthetic Moments of Latin Americanism". *Radical History Review* 89 (spring 2004): 13-24
- Gilman, Claudia. *Entre la Pluma y el Fusil. Debates y Dilemas del Escritor Revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Goldmann, Lucien. *Essays of Method in Sociology of Literature*. Trad. William Boelhower. St. Louis : Telos Press, 1980.

- González Calvo, José. "Parataxis e Hipotaxis. Texto y Oración." En *Lusitana et Romanica*. Hamburgo: Buske, 1998.
- Gordus, Andrew. "The Vampiric and the Urban Space in Dalton Trevisan's *O vampiro de Curitiba*. En *Rocky Mountain Review* 52.1 (spring 1998):13-26
- Greimás, A. J. "El contrato de veridicción". Trad. y ed. Renato Prada Oropeza. En *Lingüística y Literatura*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1978.
- Hegel, Georg. *Philosophy of Fine Arts. An Introduction*. Trans. Bernard Bosanquet. London, 1886. Print.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. *The Censorship Files*. Albano (NY): SUNY Press, 2007.
- Jakobson, Roman. "Sobre el realismo en el arte". Trad., intro. y ed. Emil Volek. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, Historia y Teoría Literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992. 157-68
- Jakobson, Roman y Tynianov, Iuri. "Los Problemas del Estudio de la Literatura y de la Lengua". Trad., intro. y ed. Emil Volek. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, Historia y Teoría Literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992. 269-72.
- Lawrence, D. H. *Sex literature and censorship. Essays*. Ed. Harry T. Moore. New York: Twayne Publishers, 1953.
- Lerin, François y Torres, Cristina. *Historia Política de la Dictadura Uruguaya*. Montevideo: Nuevo Mundo, 1987.
- Martinetto, Vittoria. "The Buenos Aires Affair": anatomía de una censura. En *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola y Speranza (comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998.
- Michelson, Peter. *Speaking the unspeakable. A poetics of Obscenity*. Albany (NY): SUNY Press, 1993.
- Moreno, Juan Carlos. *Gustavo Martínez Zuviría*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1962.
- Mukarovsky, Jan. "El Dinamismo Semántico del Contexto". *Signo, Función y Valor*. Ed., trad. e intro. Jarmila Jandová y Emil Volek. Bogotá: Plaza & Janés, 2000. 105-14

- . "Del llamado Autotelismo del Lenguaje Poético". *Signo, Función y Valor*. Ed., trad. e intro. Jarmila Jandová y Emil Volek. Bogotá: Plaza & Janés, 2000. 74-87
- Niebylski, Dianna. *Humoring Resistance: Laughter and the Excessive Body in Contemporary Latin American Women's Fiction*. Albany: SUNY Press, 2004.
- Oliveira, Emanuelle. "O gosto amargo da festa: Produção literária e momento político no Brasil, 1960-1990". *Luso-Brazilian Review*. 37-1 (verano 2000): 107-116
- Oviedo, José Miguel. "Córtazar a Cinco Rounds". *Marcha* Marzo 2 1973, Montevideo.
- Pereira, Carlos Alberto, Elizabeth Rondelli, Karl Erik Schollhammer y Micael Herschman. "Introdução". En *Linguagens da violencia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Perelman, Bob. "Parataxis and Narrative: The New Sentence in Theory and Practice". En *The Marginalization of Poetry*. New Jersey: Princeton UP, 1996.
- Perez Cano, Tania. "Narrar la muerte: una aproximación a la cuentística de Rubem Fonseca". *Acercamientos a Rubem Fonseca*. Comp. José Brú. México: Univ. De Guadalajara, 2003. 113-138.
- Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- Rama, Ángel. *La Novela Latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1982.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Boom de la Novela Latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.
- Sarlo, Beatriz. "No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia". En *Punto de Vista* 49 (agosto 1994): 11-15
- . "Sueños de la razón argentina". En *Escritos sobre Literatura Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Schollhammer, Karl Erik. "Os cenários urbanos da violencia na literatura brasileira". *Linguagens da violencia*. Comp. Pereira, Rondelli, Schollhammer and Herschman. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 236-259

- Valero-Covarrubias, Alicia. “*Los Pichy-cyegos* de Rodolfo Fogwil: ¿denuncia o metáfora?” *Inti* 32-33 (Fall-Spring 1990-1991). 90-94
- Somers, Armonía. *Un retrato para Dickens*. Montevideo: Arca, 1969.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Sueldo, Martín. “*La literatura nazi en América* (1996) como embrión narrativo”. *Relatos del Sur III*. Comp. Mirian Pino. Córdoba (Argentina): Fac. Filosofía y Humanidades (U.N.C.), 2008. 145-162
- Torres, Alicia. “Dicken’s Oliver and Somer’s orphan: a traffic in identities”. En *Dickens Studies Annual* 36 (2005): 330-340
- Trevisan, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- . *A guerra Conjugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- Vázquez de Prada, V. *Historia económica y social de España. Los siglos XVI y XVII*. Vol. 3. Madrid: Confederación española de caja de ahorros, 1978.
- Verbitsky, Horacio. *Malvinas: la última batalla de la tercera guerra mundial* (2002). Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- . *Ezeiza*. Buenos Aires: Contrapunto, 1985.
- Verón, Eliseo. *Semiosis de lo Ideológico y del Poder*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1995.
- Verón, Eliseo y Silvia Sigal, *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires : Eudeba, 2003.
- Vidal, Hernán. *Literatura Hispanoamericana e Ideología Liberal: Surgimiento y Crisis*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.
- Videla de Ribero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza: Univ. De Cuyo, 1990.
- Volek, Emil. “El Formalismo Ruso y el postformalismo bajtiniano entre la Modernidad y la Postmodernidad: paradigmas teóricos máscaras humanas”. Trad., intro. y ed. Emil Volek. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, Historia y Teoría Literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992. 17-31

Waldman, Berta. *Do vampiro ao cafajeste : uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1989.

----“La narrativa de Dalton Trevisan: un pedazo en bruto de vida”. En *Escritura* 28 (julio-diciembre 1989): 365-374

Wast, Hugo. *¿Adónde nos lleva nuestro panteísmo de estado?* 1907. Buenos Aires: Thau, 1991.

Yates, Wilson. “An introduction to the grotesque: Theoretical and theological considerations”. En *The Grotesque in Art and Literature*. Ed. Adams, James and Yates, Wilson. Michigan/Cambridge: Eerdmans Publishing, 1997.

This document was generated using the Graduate College Format Advising tool. Please turn a copy of this page in when you submit your document to Graduate College format advising. You may discard this page once you have printed your final document. **DO NOT TURN THIS PAGE IN WITH YOUR FINAL DOCUMENT!**