

Actores sociales y representación literaria¹

*María Alejandra Minelli**

Resumen

La experiencia histórica de Argentina desde fines de la dictadura hasta el comienzo del siglo XXI genera en el ámbito de la literatura nuevos rasgos en las representaciones de sujetos sociales ya existentes (la militancia peronista) y producen la emergencia de nuevos sujetos claramente perfilados (los desaparecidos y los ex combatientes). Los textos examinados – *Cadáveres* (1997) de Néstor Perlongher; *Villa* (1995), *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), de Luis Gusmán; *Los pichiciegos* (1999) y el poema dramático “El antes de los monstruito. Acto para voces representadas” (1998), incluido en *Lo dado* (2001), de Fogwill– exhiben en un primer plano representaciones de actores sociales sobresalientes de esta época y polemizan con ciertos sentidos construidos en el orden simbólico en torno a ellos.

Abstract

Argentine's historical experience, since the dictatorship ended until the beginning of the XXI century, generates, within the scope of literature, new lines in the representations of the already existing social subjects (the peronist militancy) and in others who emerge clearly profiled (the missing and the Falklands ex-soldiers). The analyzed texts – *Cadaveres* (1997) by Nestor Perlongher, *Villa* (1995), *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), by Luis Gusman; *Los pichiciegos* (1999) and the dramatic poem “El antes de los monstruito. Acto para voces representadas” (1998), included in *Lo dado* (2001), by Fogwill– exhibit representations of distinct social actors of the time in a foreground and polemize with certain senses built up around them in the symbolic order.

¹ Resultados parciales del proyecto “Democracia, comunicación y sujetos de la política en América Latina contemporánea”. Financiado conjuntamente por la UAM-Xochimilco y el Conacyt. Clave del proyecto 42715.

* Profesora-investigadora. Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Argentina. Dirección electrónica: mminelli7@hotmail.com

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia.

WALTER BENJAMIN

La experiencia histórica de Argentina desde fines de la dictadura hasta el comienzo del siglo XXI genera en el ámbito de la literatura nuevos rasgos en las representaciones de sujetos sociales ya existentes (la militancia peronista) y producen la emergencia de nuevos sujetos claramente perfilados (los desaparecidos y los ex combatientes). Los textos que examinaré –*Cadáveres* (1997), de Néstor Perlongher; *Villa* (1995), *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), de Luis Gusmán; *Los pichiciegos* (1999) y el poema dramático “El antes de los monstruito. Acto para voces representadas” (1998), incluido en *Lo dado* (2001), de Rodolfo Enrique Fogwill– exhiben en un primer plano representaciones de actores sociales sobresalientes de esta época y polemizan con ciertos sentidos construidos en el orden simbólico en torno a ellos.

El dilema del melancólico

La pugna por pronunciar la experiencia dictatorial –pregnada por la pérdida y el duelo– implica superar la tendencia a prescindir del lenguaje que, según Benjamin, caracteriza el sentimiento luctuoso (Benjamin, 1999:221). La posdictadura es un escenario en que el “dilema del melancólico” se torna el epicentro de este espacio-tiempo cultural, tal como lo plantea Nelly Richard: “como el duelo que debe fundamentalmente al mismo tiempo asimilar y expulsar, el pensamiento trata de asimilar lo pasado buscando reconstituirse, reformarse, siguiendo las líneas de identidad con su propio pasado; pero trata también de expulsar su cuerpo muerto, de extroyectar su corrupción torturada” (Richard, 1999:28). Desde este epicentro se constituyen

los textos que en primera instancia analizaré, éstos conservan vigente un recuerdo de la historia que se abre a la dramaticidad, complejidad y resonancia emotiva y favorecen la persistencia del carácter aurático de la experiencia, sigo aquí la interpretación de Terry Eagleton leyendo a Benjamin: una experiencia en el sentido proustiano de una vida interior profusamente recordada, opuesta a una experiencia basada en operaciones manipuladoras y repetitivas que producen la muerte de la experiencia en el sentido aurático, que vacían la historia privada de sustancia y limitan al sujeto a un barajar de elementos fijos (Eagleton, 1998:55). Son relatos que se centran en experiencias sociales y proponen un modo de representación exploratorio, dúctil para que diversas expresiones laterales se infiltren en la claridad y el orden de los discursos mayoritarios.

De manera general y provisoria, podría decirse que los textos que examinaré pertenecen a escritores que comparten un carácter irreverente respecto al canon de la literatura argentina y que se han desplazado de una zona periférica y “menor” del campo intelectual argentino (en las décadas de 1970 y 1980) a una zona central, consagrada: desde la década de 1990 se han multiplicado las reediciones de sus textos, publicaciones de manuscritos, estudios sobre sus obras y publicaciones en importantes editoriales. La construcción de su diferencia respecto de las estéticas jerarquizadas por la tradición y el mercado puede sintetizarse, desde el punto de vista estético, por dos opciones minoritarias hasta la década de 1980: el neobarroso (Néstor Perlongher) y el realismo (Gusmán y Fogwill).²

Una genealogía del miedo

Villa, de Luis Gusmán, relata la historia de un médico que durante el lapso que transcurre entre la muerte de Perón y el golpe militar de 1976, trabaja en dependencias del Ministerio de Bienestar Social. La trama se centra en este último, como alegoría del país, y en Villa –el protagonista de la novela– como representante de un sector de la

² En esta oportunidad no me detendré en el análisis de lo que aquí (muy esquemáticamente) denominé el “realismo” de las escrituras de Fogwill y Gusmán.

sociedad civil. Jorge Panesi subrayó el modo en que la novela narra –más que una historia individual– los dispositivos de poder de la época, los engranajes de una máquina anónima, jerárquica, autosuficiente, que atraviesa otras maquinarias institucionales (ejército, policía, justicia, política, etc.); destaca en la novela el juego histórico entre las instituciones y los sujetos, el modo en que la máquina militar se acopla a la burocrática y genera una atmósfera signada por el miedo, la desconfianza y la inseguridad (Panesi, 2001):

Siempre lo mismo en ese lugar, uno flotaba pero podía hundirse a cada instante. Todo dependía de una firma, una firma del director, del secretario de Estado, del subsecretario. Una firma nos elevaba o nos dejaba fuera del presupuesto, de la carrera, del Ministerio, de la vida (Gusmán, 1995:85).

Villa es un personaje que, en busca de seguridad, abraza lo que Jorge Panesi llama *secundariedad*: se apega a su jefe, el doctor Firpo, y luego a Villalba (ambos tan dependientes y secundarios como el mismo Villa). Pero el doctor Firpo ha quedado fuera de los tiempos y las estrategias del nuevo poder: “Firpo dijo que cargaban las ambulancias con armas y por eso le fue como le fue. Lo cierto es que esto se convirtió en un arsenal. Recibíamos amenazas. Hasta dijeron que trasladábamos cadáveres clandestinamente” (Gusmán, 1995:192). Estos cambios mantienen a Villa en zozobra, aunque ya había sido advertido por su amigo el Polaco:

Villa, no me gusta la gente con que andás. Vos sabés lo que te digo, la gente del Ministerio. Están pasando cosas pesadas en el país, hay gente que desaparece y dicen que la central de operaciones es ese Ministerio. Villalba es el que menos me gusta, y el otro, el doctor del que a veces me hablás, creo que se llama Firpo, me parece que no tiene ningún poder (Gusmán, 1995:75).

Muerto Firpo y alejado de sus amistades primeras, Villa se siente abandonado, “al garete”, en tiempos de terror, en un país que se iba cubriendo de cadáveres. Villa es un personaje dominado por el mie-

do, es un débil, siempre listo para preservarse y capaz de acciones viles. Estas características lo implican en los crímenes de la dictadura, pero él no es un militar, es un civil que en muchos aspectos podría ser un ciudadano común (como el resto de los empleados del Ministerio, por ejemplo); de este modo, la novela se abre a la representación del consentimiento civil en la dictadura. Aunque el relato se aleja de la referencialidad del testimonio o la crónica histórica, la historia de Villa remite al contexto de la Argentina de esa época y retrotrae al lector al terror que la marcó, como señala Jorge Panesi, a partir del miedo de Villa, se traza una genealogía del miedo en la Argentina (Panesi, 2001:196).

Asumiendo que no tiene carácter para defender a nadie, Villa descarta la carrera de abogacía y estudia medicina por consejo de Firpo: “Con su memoria, Villa, usted tiene que estudiar medicina” (Gusmán, 1995:24) y Villa se convierte en médico, en un médico que busca escribir una memoria en defensa propia:

Quizá ser un poco inútil serviría para salvarme. Necesitaba juntar papeles, anotar todos los datos posibles, necesitaba pruebas, por si el lópezrreguismo caía, de que había actuado coaccionado. ¿Y el dinero? Siempre estuvo en una cuenta, nunca lo había aceptado. Necesitaba protegerme: iba a hacer un informe desde el primer día en que Villalba me presentó a Cummins y a Mujica [...] recurría a mi memoria. Como cuando estudiaba medicina y aprendía todo de memoria (Gusmán, 1995:144).

Villa comienza a revisar archivos, fotocopiar documentos, hace una estadística de la cantidad de fallecidos trasladados y cuántos NN había entre ellos y escribe un informe en un código secreto con la clave de las reglas que había usado para estudiar medicina,³ ahí estaba la historia de todos y su propia historia: “Todas armadas como esos esqueletos bamboleantes que mi memoria unía” (Gusmán, 1995:145).

³ Como bien observa Jorge Panesi, Luis Gusmán conecta una concepción militar de sociedad civil con aquella sustentada por los positivistas: un cuerpo social como posible cuerpo doliente que es preciso curar. La conexión revela la persistencia estratégica de la metáfora orgánica y su conversión literal (Panesi, 2001:197).

Esta tarea de registro y memoria sobre un pasado –que es el propio, el del Ministerio de Bienestar Social y el del país; que es por él mismo, pero que en última instancia abarca a muchos–, evidencia los matices, duplicidades y fisuras de un trabajo sobre la memoria de esos tiempos efectuado por un antihéroe: un ciudadano civil que es incapaz de hacer oír su voz, de articular la más mínima confrontación, y por eso se arrastra hasta la complicidad con acciones de tortura y crimen.

Decir lo callado

Cadáveres (extenso poema escrito por Néstor Perlongher en 1981 y publicado en 1984) se focaliza en los muertos generados por la violencia del terrorismo de Estado. El de *Cadáveres* es un decir que hace fluir lo obturado, lo invisibilizado primero por el discurso de la dictadura y luego por el de la transición democrática en aras de un presente “pacificado”. Ese relato siniestro ocluido por la retórica democrática, ese “puro real insoportable que ancla en el recuerdo tenebroso del genocidio” (Rosa, 1987:47), es llevado en *Cadáveres* al registro literario, lo incorpora como realidad insoslayable para decir lo impronunciable. En el mural social que compone Perlongher, la sociedad toda es involucrada por una marea de muertos que en este poema –ratificando su condición de sujetos– hallan la mayúscula personalizante para nombrarse, son “cadáveres” que pululan en el cuerpo de la nación, “Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/ Hay Cadáveres” (Perlongher, 1997:111).

Los cadáveres se diseminan en todo el espacio social y en el cuerpo mismo de la literatura, en los meandros de la gauchesca y en el cadáver exquisito del modernismo: “Yo soy aquél que ayer nomás... / Ella es la que... / Véíase el arpa... / En alfombrada sala... / Villegas o / Hay Cadáveres” (Perlongher, 1997:122). Decires minoritarios, reclamo desviado de la literatura y de zonas adocenadas de la poesía tradicional⁴ son convocados para representar toda la órbita argentina –su espacio, su gente y su cultura– pregnada por un ubicuo brotar

⁴ Como es el caso de *Cadáveres*, poema que, según Perlongher, “tiene como punto de

de cadáveres. El ritornelo⁵ “cadáveres” separa un motivo existencial y se instaure como “atractor”, opera como un centro estabilizante, que descompone y proyecta sentidos, que hace interactuar elementos heteróclitos y actúa sobre lo que lo rodea para extraer transformaciones y proyecciones significantes hacia toda la sociedad argentina. Este poema convoca sostenidamente la figura del desaparecido, sujeto que, como acertadamente señaló Nicolás Casullo:

[...] no expuso sólo el drama en la historia nacional, el desencuentro envilecido de una sociedad sin capacidad de respuesta frente a un Estado que la asoló, sino la historia en sí como hecho infausto. El desaparecido remitió la crónica de una sociedad a esa pregunta sin aparente respuesta, del cómo fue posible (Casullo, 1998:216).

A través del prisma, del cristal espacio-tiempo que late en el ritornelo se multiplican las proyecciones:

—Todo esto no viene así nomás
 —¿Por qué no?
 —No me digas que los vas a contar
 —¿No te parece?
 —¿Cuándo te recibiste?
 —¿Militaba?
 —¿Hay Cadáveres? (Perlongher, 1997:236).

El poema de Néstor Perlongher hace proliferar los marcos de referencias –subjetivos, sociales, históricos, culturales– respecto de la historia vivida; abarca no sólo el centro de la gran historia, sino también las franjas periféricas y desplazadas de los intersticios cotidianos: a partir de esta urdimbre construye una representación de los desaparecidos que multiplica sus conexiones con la memoria experiencial de la sociedad que los produjo.

partida una rima tonta, y a partir de ahí empieza como un torrente. En este sentido es como el típico poema de escuela, de esos que se recitan en los actos” (Perlongher, 1992:31).

⁵ Sigo la orientación del desarrollo de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el ritornelo (Deleuze y Guattari, 1994; Guattari, 1996).

El nombre, los cirios, el nido

En *Ni muerto has perdido tu nombre*, la experiencia de la dictadura es para sus personajes un pasado que no termina de pasar, la presencia de lo pasado aflora en el presente. La novela narra la historia del joven Federico Santoro, hijo de desaparecidos, quien a partir de distintas versiones sobre su pasado sabe que una compañera de militancia de sus padres, Ana Botero, lo había rescatado y llevado a la casa de sus abuelos, “un día va a venir Ana Botero y te va a explicar lo que pasó” (Gusmán, 2002:22), le decía su abuela. La búsqueda de Federico y el llamado telefónico con fines extorsivos de uno de los antiguos torturadores de Ana Botero, Varelita, es el desencadenante del reflujo del pasado en el presente de la enunciación:

Cuando lo volví a ver, Varelita me inspiró un miedo incontrolable. Pasaron veinte años pero él seguía actuando de la misma manera, como si nada hubiese pasado. Eso es lo que me paralizó.

Ana Botero se dio cuenta de que el miedo formaba parte de su pasado. Entonces comprendió que ya no era la misma. “Lo único que sé es que ya no me escapó más. Ni de Varela, ni de Varelita. Les perdí el miedo. Nunca pensé que el miedo era algo que se podía perder” (Gusmán, 2002:100).

Los hechos sucedidos durante la dictadura militar se prolongan 20 años después, el pasado persiste para victimarios y para víctimas y de este modo se subraya su persistencia en el presente, su latencia en costumbres y actitudes que persisten en víctimas y torturadores. Sin embargo, el relato deja abrir posibilidades de cambios respecto al pasado. Sugestivamente, es la posibilidad de perder el miedo la que aparece resaltada. Como adelanta el título, hay cosas que no se pierden ni después de la muerte: ni los desaparecidos padres de Federico ni Ana Botero (Laura Domínguez), ni Varela, ni Varelita pierden sus nombres, sino que éstos se alargan hasta el presente como el ayer sobre el hoy. En la novela, se presenta en primer plano la experiencia de una franja generacional diferente a la de los desaparecidos durante la dictadura: se recrea ficcionalmente la experiencia de sus hijos. A

partir de ellos, y de los nombres, el pasado persiste en el presente y, con ellos, su memoria; sin embargo, buena parte de los nombres de esta historia son “alias”:

Como parte de una estrategia, Varela eligió llamarla por su nombre: Laura. Lo cual surtió efecto porque volvió a hundirla en aquel interrogatorio donde Varela y Varelita jugaban con ella al cuento de la buena pipa. Cuando le preguntaban cómo se llamaba, bastaba que ella dijera Laura Domínguez para que alguno de los dos volviese a preguntarle: “Yo no te dije Laura Domínguez. Te pregunté si te llamabas Ana Botero” (Gusmán, 2002:112).

Ana Botero, Varela, Varelita, son alias que remiten a un momento traumático de la historia argentina y, en este sentido, su persistencia emblemática el dilema entre olvidar y recordar, la dificultad que implica la elaboración de esa experiencia: “Lo que te pasa a vos con tus padres, me pasa a mí con Ana Botero. El nombre de un día no puede sobrevivir tantos años” (Gusmán, 2002:101).

No se trata de una esencialización del nombre, de hecho Federico plantea: “Es como yo digo. No basta con que alguien se llame como se llame para saber quién es” (Gusmán, 2002:126). Se trata, más bien, de un modo de resaltar que lo sucedido no está acabado y persiste en el tiempo. Así, el gesto de Federico –de escribir el nombre de sus padres en una piedra, en el lugar donde cree que los mataron y enterraron– opera como una simbólica identificación y localización de esa pérdida y, correlativamente, como una parte esencial de su duelo: 20 años después, el hijo construye ahí la tumba de sus padres.

Hay en esta historia algo que también está perdido: la casa paterna, la que iba a ser una morada para la vida de los jóvenes padres de Federico. Cuando muere su abuela, en el envoltorio de los cirios que ella encendía a la foto de sus padres, Federico encuentra guardado un sobre a su nombre; su abuela le comunica en esa carta que en el costurero encontrará la escritura de la chacra en Tala, propiedad de los padres de Federico y (sabremos después) usurpada por Varela.

La chacra de Tala remite al espacio de una infancia robada a Federico, a la usurpación del lugar que iba a ser nido: “Vos tenés derecho

a saber que esa propiedad existe y a averiguar qué pasó con ella porque, a fin de cuentas, te pertenece” (Gusmán, 2002:26). Estas palabras de la abuela de Federico parecen orientarse a poner a su nieto en el camino de su origen, en el camino de recuperar la certeza de la primera morada, como señala Bachelard: “el nido es precario y, sin embargo pone en libertad dentro de nosotros mismos un ensueño de seguridad” (Bachelard, 1991:136). Con la noticia de la escritura de esa casa, Federico queda ubicado frente a ese horizonte, frente a ese ensueño de seguridad que cifra la primera morada. Pero ni el nombre ni la casa logran ofrecer en la novela de Gusmán una resolución reconfortante⁶ para estas historias de sobrevivientes: la estancia de Tala sigue en manos de un usurpador y el nombre de Ana Botero pierde importancia para Federico, porque todos tienen alias, lo que a él le importa es la historia que le transmite:

—¿Para vos quién soy entonces? ¿Qué hice? ¿Salvarte o condenarte?
 —Usted tenía que contarme algo y ya lo hizo. No me cuente más (Gusmán, 2002:151).

Si hay un punto de amparo que la ficción le ofrece a Federico, está en la posibilidad de un trabajo de duelo, de un proceso de superación de las pérdidas: crear una tumba para sus padres y –por boca de Ana Botero– escuchar el relato de sus momentos finales (que son los primeros de su propia vida); mediante estas instancias, el protagonista parece poder separarse, por fin, de lo perdido; retomando las huellas de su propio pasado, logra al mismo tiempo asimilar y expulsar. Ya desde el mismo momento en que va al encuentro de Ana Botero, Federico siente que recupera la continuidad de su historia rota: “Salió a la calle y, como quien ensaya una despedida, dijo: ‘Estuve demasiado tiempo quieto, caminando en el mismo lugar’” (Gusmán, 2002:64).

⁶ Para Idelber Avelar, la contribución fundamental de Walter Benjamin ha sido “explicitar la irreductibilidad del vínculo que une alegoría y duelo”, según su lectura, “lo que está en juego en el drama barroco es una emblematización del cadáver; paralización del tiempo, suspensión de la dialéctica diegética, resistencia a una resolución reconfortante” (Avelar, 2000:18).

El ex combatiente: la figura del sobreviviente

En *Los pichiciegos* (1999), de Fogwill, la guerra de Malvinas es narrada a partir de una colonia de sobrevivientes vinculados efímeramente por la situación extrema que atraviesan en medio de una guerra que ha trastornado sus subjetividades. Refugiados en una cueva para sobrevivir, los pichis organizan su jerarquía axiológica a partir de un valor: conservar la vida;⁷ su tiempo es un presente sin proyección a futuro ni demasiados lazos con el pasado.

Se trata de personajes que no aparecen cohesionados por una identidad nacional, ni por una comunidad de experiencias pasadas, ni por ideales heroicos; lo que vale para ellos es el heroísmo de la supervivencia diaria; a los atrincherados en la pichicera, el sargento aconsejaba: “córtense solos, porque de ésta no salimos vivos si no nos avivamos” (Fogwill, 1999:31). En la pequeña comunidad de pichis se evidencia que los discursos históricos fundadores de un sentido de comunidad nacional han cesado en su eficacia y, por tanto, están ausentes los fundamentos de los valores nacionales y el heroísmo. Un ejemplo de esto es un breve pero significativo comentario acerca del general San Martín, en ocasión del discurso de un coronel:

Se había perdido una batalla, pero la guerra era más que eso y que ahora había que ganarla obedeciendo y respetando al superior, porque ése era un ejército de San Martín. Era un boludo (una vez un teniente habló en la isla de que los oficiales tendrían que hacer como San Martín y un capitán le dijo que a San Martín, en las Malvinas, se le hubiera resfriado el caballo) (Fogwill, 1999:139).

El prócer nacional por excelencia, el Santo de la espada, aparece afectado en su accionar por algo tan nimio e irrisorio como el resfrío de su caballo; la broma desliza la impotencia de la liturgia patriótica: los pichis no se sienten interpelados por ese pasado común vuelto

⁷ Según Beatriz Sarlo, “en la novela de Fogwill, la guerra de Malvinas es traducida a los saberes necesarios para la supervivencia: las astucias para negociar en un mercado casi inverosímil donde se intercambian acciones de espionaje o intervenciones bélicas por pilas para linternas, cigarrillos y raciones” (Sarlo, 1994).

“mito de origen” de una nación; ni siquiera les queda voluntad de pertenencia a esa nación:

—¿Qué querrías vos? [...]

—Cualquier cosa. ¡Pero [ser] brasilero! (Fogwill, 1999:77).

Otra zona fisurada es la conciencia de un pasado reciente nacional: los desaparecidos. A partir de los comentarios acerca de la explosión del polvorín de los marinos, de la cantidad de muertos que habría, los personajes pasan a la discusión sobre la cifra de los desaparecidos durante la dictadura sin llegar a un acuerdo; los hechos quedan suspendidos, envueltos todavía en la dimensión de los rumores, constituyen un hueco en la percepción del pasado reciente:

—No sé –dudaba Viterbo–, mataron muchos, ahora que los hayan fusilado [...] no sé.

—Fusilados –dijo el pibe de la parroquia–. ¡Fusilados!

—Yo sentí que los tiraban al río de aviones.

—Imposible –dijo el Turco, sin convicción.

—No lo creo, son bolazos de los diarios –dijo el pibe Dorio, con convicción (Fogwill, 1999:53).

El fantasma de las mujeres que hablaban casi como argentinas, pero con acento francés, vestidas de monjas, repartiendo papeles en medio de las ovejas (Fogwill, 1999) –que dicen ver algunos de los pichis– parece vincularse con este hueco en la memoria del pasado; remite a uno de los casos de *desapariciones* de mayor repercusión pública (el de las monjas francesas),⁸ que en esta ficción emergen justamente como *aparición* fantasmal proveniente del reino del luto.⁹

⁸ Las monjas francesas Alice Domon y Leonie Douquet, fueron detenidas el 8 de diciembre de 1977 junto con otras diez personas en la iglesia de Santa Cruz de Buenos Aires cuando iban a publicar en un diario una lista de desaparecidos; información extraída de la Secretaría de la Red contra la Impunidad y por los DDHH: <http://www.nodo50.org/hijos-madrid/juicios/monjas.htm>

⁹ Los fantasmas, como las alegorías, “son apariciones provenientes del reino del luto, inducidas por el individuo preso de él, quien rumia los signos y el futuro” (Benjamin, 1999:188).

Según Beatriz Sarlo,

Los pichiciegos todavía debe ser leída como la gran novela realista de los ochenta, aunque decir eso sea bastante poco porque los ochenta quizás tengan sólo esa novela realista, escrita como hoy puede pensarse el realismo: una situación completamente imaginaria cuyos hilos se prolongan hasta tocar las coordenadas verdaderas de la guerra (Sarlo, 1994).

Y, en efecto, la novela puede leerse como un texto que exhibe procedimientos realistas, pero se trata de una narración que no supedita los hechos a una versión que los inscriba de manera total –que cerrada sobre sí misma disponga la representación para una legibilidad carente de tensiones–, sino que abre el texto. El artificio de un pichi sobreviviente llamado Quiquito (diminutivo del sobrenombre de Enrique) que registra la experiencia y la cuenta al narrador del relato (un escritor que en la ficción publicó el libro titulado *Música japonesa*), tiene varios efectos: en primer lugar construye un espacio autorreflexivo respecto al proceso de registro y escritura de la experiencia; lo que pasó después hubo varias maneras de contarlo (Fogwill, 1999:103):

—¿Y vos, Quiquito, creés que yo creo esto que me contás? –le pregunté.
—Vos anotalo que para eso servís. Anotá, pensá bien, después sacá tus conclusiones –me dijo. Y yo seguí anotando (Fogwill, 1999:82).

En segundo lugar –y amplificando la creación de esa dimensión autorreflexiva–, el artificio del sobreviviente (que cuenta al narrador-escritor del relato) posibilita que Rodolfo Enrique (Quique) Fogwill –el autor de *Música japonesa* (1982)– construya un narrador-escritor que le cuente al sobreviviente Quiquito el cuento de Horacio Quiroga “Los buques suicidantes”. Éste es relatado con interesantes modificaciones respecto de su original; por ejemplo, escamotea la posible causa de la supervivencia, esto es, haber aceptado “esa muerte hipnótica, como si estuviese anulado ya” (Quiroga, 1997:44) o, en otra perspectiva que da el cuento: “si fuera farsante no habría dejado de pensar en eso y se hubiera tirado también al agua” (Quiroga, 1997:44). En síntesis: en el cuento de Quiroga sobrevive quien aceptó la muerte y

quien no era un farsante. Estas apreciaciones son sustraídas de la versión de los barcos que se suicidan brindada en *Los pichiciegos*. En cambio, en la novela de Fogwill, el ingeniero formula otra interpretación acerca de lo necesario para sobrevivir: “La guerra tiene eso, te da tiempo, aprendés más, *entendés más* [...]. *Si entendés te salvás, si no, no volvés de la guerra*. Yo no sé si volvemos, Quiquito –le decía–, pero si volvemos, con lo que aprendimos acá: ¿quién nos puede joder?” (Fogwill, 1999:67) [la cursiva es mía]. El sobreviviente en cuestión, Quiquito, se salva, en principio, casualmente –porque al despertarse necesita salir de la Pichicera– y luego –ya menos casualmente– porque *entendió* que el fin de la guerra se aproximaba y se demora explicando estrategias para sobrevivir a unos soldados que volvían de rendirse:

Él había sido el único que había salido esa mañana. Iba a mear entre la nieve cuando escuchó ruido de motores [...] Recién se terminaba el amanecer de la isla [...] *Entendió* que esa era la última o la penúltima mañana y no le importó alejarse un poco de la Pichicera [...] En eso se le fue pasando el tiempo, y ahora tendría que agradecerse a esos pobres soldados [...] Él miró su reloj, que era de un capitán inglés helado, y vio la hora: las once y media (Fogwill, 1999:158) [la cursiva es mía].

La suma de estos hechos evita su muerte. En esta suerte de caja china narrativa (desde la que se cuenta la historia de alguien que vivió la experiencia de la Pichicera y experimentó la secuencia atrincheramiento-liberación), la elección del cuento de Horacio Quiroga no parece casual, pues ya Roland Barthes –en una de sus mitologías– había reparado en el vínculo de los barcos con el encerramiento, con la decisión de atrincherarse:

La mayoría de los barcos de leyenda o ficción son, como el *Nautilus*, tema de adorado encerramiento. Basta que el navío se presente como vivienda del hombre para que el hombre organice allí, inmediatamente el goce de un universo perfecto y sin sobresaltos, donde la moral náutica lo hace a la vez dios, amo y propietario (único capitán a bordo, etcétera) (Barthes, 1989:83).

La historia de Quiquito es la historia del que puede despegarse del adorado encerramiento del pequeño mundo de los barcos-Pichicera; es la historia de alguien que logra salir de su vida de pichi –sorprendido y con “la tristeza de saberse viviendo el último día” (Fogwill, 1999:163)– y por eso accede a una instancia de exploración que es la que nos brinda la novela de Rodolfo Enrique Fogwill. Una instancia de exploración que deja atrás la “moral náutica” con su axiología de la supervivencia y, con esto, vuelve a dejar abierta la posibilidad de reconstrucción de un “nosotros” nacional. La historia de Quiquito es también la de un sobreviviente que, como tal, conserva el recuerdo imborrable de la catástrofe de la que escapó,¹⁰ sobrevive con los fragmentos de su historia, interrumpida por la experiencia vivida; la figura del sobreviviente Quiquito constituye –y cifra– una discontinuidad entre la experiencia traumática y la inminencia de un sentido futuro que todavía es ignorado.¹¹ *Los pichiciegos*, entonces, instaura una suspensión entre la tragedia padecida y los futuros posibles: qué valores sostendrán los ahora ex combatientes, los que –en los términos de la novela– se “avivaron”, “entendieron”; es una pregunta que la novela no da y que queda para sus lectores.

Efectos del menemismo

En el poema dramático “El antes de los monstruito. Acto para voces representadas” (1998) –incluido en *Lo dado* (2001)–, Fogwill estructura la representación de un sector de la militancia peronista en tiempos de Menem y narra la marginalidad social generada por “la

¹⁰ Respecto a la figura del sobreviviente, Paolo Virno observó que “el sobreviviente conserva un recuerdo indeleble de la ruina de la que ha escapado. A este respecto, el antiguo adagio *memento mori* debe tomarse al pie de la letra: de la muerte nos protegemos” (Virno, 2003:163).

¹¹ Para Nelly Richard, cada ruptura histórica (naufrago) cambia retroactivamente el significado de la tradición y reestructura la narración del pasado. Este modo de entender la temporalidad y la memoria histórica se ejemplifica en la figura del naufrago, “el futuro consiste para él en la promesa de perder su condición de naufrago, de ser restituido a la historia, de la cual el naufrago lo excluyó [...] El naufrago es un semiólogo forzado, lector de signos, las huellas dejadas por la pérdida; las huellas de lo que está ahí, ahora, amenazante, las huellas de lo que prometa la salida de su actualidad insular” (Richard, 2000:190).

concepción neoliberal de la globalización”.¹² El diálogo de “los monstruito” junto al río, recordando el pasado, da ocasión para que –mediante la oralidad representada en las voces de los personajes– se recupere el espesor histórico y las prácticas de este grupo; por medio de este discurrir, social y temporalmente marcado, se exhiben los efectos de los cambios históricos sobre –y a partir de– las vidas individuales. Se evoca un tiempo feliz en que estos sujetos se percibían vinculados con la historia con mayúsculas, como integrantes de un grupo victorioso:

¡Ángeles dibujando
alto en el cielo,
y con sus propias alas
las letras vés
de la victoria
peronista...! (Fogwill, 2001:40).

Este extraño poema dramático remite a la gauchesca, por la oralidad popular y por la situación de diálogo que presenta:

Mirá negro a esos negros:
Son los monstruito
Vos no sabés lo que eran.

¡Vos no sabés
loco
lo que eran antes!

Cada semana
aparecían.

¡Y todas las semanas
erán más
ellos...!

¹² Globalización selectiva que excluye a desocupados y migrantes de los derechos humanos básicos y del acceso a objetos de consumo (García, 1995:26).

No sabés lo que era esto,
 –los recreos, la costa–
 todo distinto
 era de ahora (Fogwill, 2001:39).

Como en la gauchesca: en una situación cotidiana, dialogan personajes en una lengua que copia el registro oral popular, los temas que enlazan su vida con la política y la historia, con la vida pública de la nación. También, por la representación paródica de los sectores populares, el poema se trama intertextualmente con el relato “La fiesta del monstruo”, publicado en la revista uruguaya *Marcha*,¹³ escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (con el seudónimo de Bustos Domecq). De igual manera que en este relato, los hablantes del poema de Fogwill ostentan un lenguaje compuesto por la acumulación de formas lunfardas, criollas e inglesas que consolida la representación de “la monstruosidad” de los sectores populares: la monstruosidad como metáfora de todas las diferencias y la deformación de la lengua como estigma de la alteridad.

Los “mostros” recuerdan una edad de oro –al modo de lo que sucede en el *Martín Fierro*–, una época de bienaventuranza perdida en el pasado. En el presente de la enunciación, sus protagonistas subsisten reciclados con marcas sociales que los sitúan en la década de 1990, más precisamente aparecen “convertidos” por los efectos de la convertibilidad:

Eran los mismos, los monstruitos
 eran los mismos, pero más convertidos:
 cargaban la razón en el baúl del convertible

¹³ “La fiesta del monstruo” fue escrito en 1947 y, luego de circular en manuscritos, publicado en *Marcha* (alineada como antiperonista) en 1955. El relato presenta un hecho de barbarie, contado desde la barbarie y refiere satíricamente al fenómeno del peronismo. Forma parte de la línea que Josefina Ludmer ha llamado “las fiestas del monstruo” (junto con “El matadero”, de Esteban Echeverría, “La refalosa”, de Hilario Ascasubi, y *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini) que escanden el género de la gauchesca cada vez que ocurre o se anuncia un ascenso de las masas al poder (Ludmer, 1988:186). En las fiestas del monstruo está presente el que manda (Rosas, Perón) y corresponden al universo “patria o muerte” donde se violentan los cuerpos (Ludmer, 1988:169).

en el portaequipaje de la combi
 en las tarjetas plásticas de los cajeros
 en las gavetas plásticas de los tableros (Fogwill, 2001:45).

¡Fuirza todos y que hasta la última hora del domingo
 nadie vuelva a pensar:
 en el yuyal
 el en yugal
 ni en el lugar perdido
 que antes siempre
encontrábamos! (Fogwill, 2001:46).

Convertidos por la convertibilidad, han perdido el yugal-lugar: el lugar del yugo, el lugar del trabajo. El recuerdo de lo que eran los lleva a imaginar planes: “reventar” un inglés, los “Carrefures”, los Coto y los Disco, soltar un chanco engrasado en un *shopping*, fusilar, colgar o secuestrar a Menem (Fogwill, 2001:53). Sin embargo, la figura de Menem abre la ambivalencia en estos discursos, pues también se refieren a él como “genio total”. Asimismo, la consideración de un escritor –el mostro Gorompo, menemista enriquecido por su paso en la gestión– muestra similar ambivalencia:

—Y buen [...] Pero por algo se empieza y al menos levantó cabeza. Yo no lo critico [...] Pobre, la materia gris no le daba para otra cosa.
 —Pero escribir escribe bien [...] Eso no se le puede negar ¿te aprendiste las Odas que le pasan por canal 234? (Fogwill, 2001:54).

Forma parte de esas odas, la dedicada “Al gran Menem”, transmitida por televisión, con la marcha peronista como introducción. Dicha oda reelabora una versión de la historia argentina que lo incluye a Menem ya desde sus orígenes: egresado en Chuquisaca y La Paz, desempeñando un papel estratégico durante las invasiones inglesas, cruzando los Andes, etcétera: “Menem vendía paraguas al costo en la recova del cabildo / el veinticinco de mayo a las dos de la tarde / Allí tuvo la idea de hacer la escarapela, Menem / Menem creó la bandera y la izó antes que nadie” (Fogwill, 2001:56). Esta reelaboración his-

tórica parece hacerse eco de la megalomanía de la que el famoso lema “Menem lo hizo” es síntoma. Es un Menem que despliega su ímpetu en privatizaciones e indultos desde los comienzos de la historia argentina. En otras palabras, es un Menem abrupta y radicalmente hecho prócer por el trámite de esta oda, es “Charlie”, el patriota.

Luego de que “el negro” recita la oda, ante el beneplácito de su oyente, comenta y ratifica la sustancial ambigüedad del texto de Fogwill: “Es un genio el Gorompo. Lástima que se haya hecho menemista. ¿No?” (Fogwill, 2001:58).

Como en “La fiesta del monstruo”, estos “mostros” también son victimarios, pero a diferencia del texto de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares –en el que la víctima representaba una alteridad–, en el poema de Fogwill las víctimas no se diferencian demasiado de los victimarios, son los linyeras que, según se explica en la canción que todos los “mostros” componen, no presentan hábitos demasiado distintos a los de los personajes que dialogan:

Los linyeras los linyeras los linyeras
se gastan la plata en vino
sin pensar en el mañana
y ya me tienen podrido (Fogwill, 2001:61).

En cierto sentido, “El antes de los monstruito. Acto para voces representadas” de Fogwill, está en condiciones de ser pensada como una nueva “fiesta del monstruo” que, como Josefina Ludmer planteó, escanden el género de la gauchesca cada vez que ocurre o se anuncia un ascenso de las masas al poder (Ludmer, 1988:186). En este caso, se trata de un fallido ascenso de las masas al poder, tras un Menem que –apuntalando su discurso populista– se invistió en su etapa inicial con la iconografía de Facundo Quiroga y luego relegó su “cotillón facundico” para abrazar desembozadamente el estilo Armani y el neoliberalismo a ultranza. En esta “fiesta del monstruo” está presente el que manda –Menem– y la violencia sobre los cuerpos y también una de las peores huellas del fallido ascenso de las masas: la distorsionada percepción de los efectos que las decisiones políticas de la década produjeron en los sujetos, y la desgarradora ambivalencia

valorativa que presenta, testimonian la gravedad del quiebre experimentado en los sectores populares. Los personajes sólo logran añorar el tiempo en que constituían un sujeto colectivo.

Literatura y producción de valores para procesos de subjetivación

Todos los textos que acabo de tratar –neobarroco el de Néstor Perlongher, realistas los otros– presentan un lenguaje representacional problemático y alejado de la “transparencia” que produce la ilusión realista,¹⁴ un modo de representación exploratorio y flexible, apropiado para la infiltración de expresiones laterales, dispersas y no formalizadas. Aunque radicalmente diferenciados, el neobarroco y el realismo tienen en su base una operación similar: la metonimia (tanto la alegoría barroca como el realismo funcionan metonímicamente, operan a partir de fragmentos). En el Barroco, lo escrito tiende a la imagen visual, al fragmento –que es la imagen gráfica alegórica– y a la acumulación de fragmentos (Benjamin, 1999). Por su parte, el realismo presenta una notación parcelaria, en la que sobresale la descripción como instrumento para producir un “efecto de realidad”: de la complejidad infinita de lo real se seleccionan elementos que –operando de manera sumatoria, por acumulación– producen la “ilusión referencial” (Barthes, 2002).

El pronunciado funcionamiento metonímico que subyace en la factura estética de estos textos parece ser uno de los más adecuados para trabajar sobre la experiencia dictatorial y posdictatorial: permite la construcción de representaciones de contornos ilimitados, abiertas, capaces de sugerir innumerables variaciones sobre lo que fue el pasado y lo que es el presente; la operatoria metonímica reluce en estos textos como un conveniente instrumento para el registro de experiencias y sentidos, apto para inscribir lo pequeño y lo grande

¹⁴ “Transparente es lo que no se ve pero permite ver: transparente es el soporte perspectivístico y más aún la convención que codifica la ilusión. La transparencia del soporte, antaño, permitía la remisión a algo real que sustentaba la ilusión referencial” (Schnaith, 1999:101).

sin caer en la totalización-reificación de imágenes de pasado, eficaz para explorar sus anfractuosidades.

Para trasmutarse en memoria, un pasado debe ser articulado, relatado; en este sentido, desde este sector del campo literario, se opera a contrapelo de las “tecnologías del olvido”¹⁵ que suprimen las complejas articulaciones biográficas e históricas. Los textos revisados evidencian la potencialidad política de lo poético, puesto que es desde el presente que puede construirse la memoria, el trabajo con los restos del pasado conduce a la conciencia de los hechos ocurridos y a su incidencia en el presente, en otras palabras, habilita una vía más para la conformación de lo que Paolo Virno llamó *memoria histórica*, o más precisamente, *conocimiento o cultura histórica* (Virno, 2003:12). Permiten pensar de múltiples modos la experiencia vivida, enfocando metonímicamente la historia del periodo; producen un enfoque por contigüidad que elide las representaciones frontales y totalizadoras de la historia; se refieren a la experiencia humana¹⁶ y –al relatarla y reescribirla– generan valores para la producción de subjetividad, permiten que reflexionemos y reelaboremos memorias individuales en la dimensión pública de la historia.

Bibliografía

Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.

¹⁵ “Durante años permaneció fuera del debate público el modo en que las *políticas del recuerdo* (agitadas por todos aquellos se opusieron a que la borradura de las huellas del pasado –de lo desaparecido, de los desaparecidos– fuera el precio a pagar como indecente tributo al milagro neoliberal) se enfrentaron a las *tecnologías de la desmemoria* que, diariamente, sumergen la conflictividad de lo social en la masa festiva de lo publicitario y de lo mediático” (Richard, 1999:10).

¹⁶ “La historia y la ficción se refieren a la acción humana, aunque lo hagan en función de pretensiones referenciales diferentes [...] los relatos de ficción pueden poseer una pretensión referencial distinta, en conformidad con la referencia desdoblada del discurso poético. Esta pretensión referencial consiste, precisamente, en tratar de redescubrir la realidad a partir de las estructuras simbólicas de la ficción” (Ricoeur, 1999:143).

- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1991.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI Editores, México, 1989.
- “El efecto de lo real”, *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Lunaria, Buenos Aires, 2002, pp. 75-82.
- Benjamin, Walter, “Alegoría y *Trauerspiel*”, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1999.
- “Tesis de filosofía de la historia”, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 177-191.
- Casullo, Nicolás, *Modernidad y cultura crítica*, Paidós, Buenos Aires, 1998.
- Deleuze, G. y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1994.
- Eagleton, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Fogwill, Rodolfo E., *Los Pichiciegos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- *Lo dado*, Paradiso poesía, Buenos Aires, 2001.
- *Música japonesa*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1982.
- García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995.
- Guattari, Félix, *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996.
- Gusmán, Luis, *Villa*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995.
- *Ni muerto has perdido tu nombre*, Sudamericana, Buenos Aires, 2002.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Panesi, Jorge, “Villa, o médico da memória”, prólogo a *Villa* de Luis Gusmán, Iluminarias, San Pablo, 2001.
- Perlongher, Néstor, “Perlongher: el barroco cuerpo a tierra”, entrevista de Daniel Freidemberg y Daniel Samoilovich, *Diario de Poesía*, núm. 22, otoño, Buenos Aires, 1992, pp. 31-35.
- *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Colihue, Buenos Aires, 1997.
- Quiroga, Horacio, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Penguin Books, Nueva York, 1997.

- Richard, Nelly, “La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales”, *Punto de vista*, núm. 63, Buenos Aires, 1999, pp. 26-33.
- *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.
- Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Rosa, Nicolás, “Una lección de anatomía”, *Fin de siglo*, núm. 4, octubre, Buenos Aires, 1987, p. 47.
- Sarlo, Beatriz, “Los pichiciegos”, *Punto de Vista*, núm. 49, Buenos Aires, 1994.
- Schnaith, Nelly, *Paradojas de la representación*, Café Central, Barcelona, 1999.
- Virno, Paolo, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Paidós, Buenos Aires, 2003.