

LITERATURA Y VIOLENCIA

EN LA NARRATIVA
LATINOAMERICANA RECIENTE

 Teresa Basile (coordinadora)



Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente

Teresa Basile - Coordinadora

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

2015

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Colectivo crítico. Colección digital del Centro de Teoría y Crítica Literarias. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. (UNLP CONICET)

Diseño: D.C.V. Federico Banzato
Arte de tapa: D.G. Leandra Larrosa
Corrección: Samanta Rodríguez

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina
©2015 Universidad Nacional de La Plata

Literatura y violencia, ISBN 978-950-34-1175-9

Colección Colectivo Crítico, 2



Licencia Creative Commons 2.5 a menos que se indique lo contrario

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Susana Ortale

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(UNLP-CONICET)

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias

Dra. Miriam Chiani

Universidad Nacional de La Plata

Colección Colectivo Crítico

Directora de colección

Miriam Chiani

Consejo editorial

Teresa Basile

Enrique Foffani

Anahí Mallol

Alejandra Maihle

Laura Juárez

Secretaria de redacción

Silvina Sánchez

Índice

<u>Prefacio</u>	
<i>Teresa Basile</i>	08
<u>De la memoria: ética, estética y autoridad</u>	
<i>Carlos Pabón</i>	11
<u>Violencia y literatura / violencia en la literatura</u>	
<i>Gustavo Lespada</i>	35
<u>Guzmán, Kohan, Pauls: la representación de lo militar en la literatura argentina</u>	
<i>Claudia Torre</i>	57
<u>Narrar desde la violencia del vencedor</u>	
<i>Ana María Amar Sánchez</i>	65
<u>Huellas de la violencia en relatos de Alarcón, Roncagliolo y Thays</u>	
<i>María Elena Torre</i>	86
<u>Narrativas de la violencia: hipérbole y exceso en Insensatez de Horacio Castellanos Moya</u>	
<i>Celina Manzoni</i>	111
<u>Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana</u>	
<i>María del Pilar Vila</i>	128

<u>El culto de la violencia empieza por el lenguaje</u>	
<i>Mónica Marinone</i>	144
<u>La furia reproductora de la madre y de la patria. Una imagen de Colombia por Fernando Vallejo</u>	
<i>Julia Musitano</i>	153
<u>Violencia y literatura en América Latina a partir de 2666 de Roberto Bolaño</u>	
<i>Paula Aguilar</i>	172
<u>Las memorias perturbadoras: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya</u>	
<i>Teresa Basile</i>	195
<u>Los autores</u>	213

Prefacio

Se necesitarían horas, temporadas enteras, la eternidad del relato para poder dar cuenta de una forma aproximada.

Jorge Semprún, *La escritura o la vida*

¿Qué acontece con la palabra cuando se acerca a la violencia extrema? ¿Cómo trabaja el relato literario con el mal radical? El filoso *dictum* de Theodor Adorno “No se puede escribir poesía después de Auschwitz” o la incisiva pregunta de Maurice Blanchot que interroga “¿Cómo es posible la literatura?” en el instante de enfrentar el horror inenarrable de la *Shoáh*, expusieron con provocadora contundencia el colapso de la integridad de la lengua luego del suceso límite de la “solución final” acontecida en los campos de exterminio nazis. Ambas postulaciones fijaron, entonces, el punto inicial de los avatares de una lengua dañada, de una *escritura del desastre* –como dirá el escritor francés– doblemente desgarrada por la catástrofe histórica y por el vértigo del lenguaje, de una escritura que ha perdido toda plenitud y se ha vuelto una *boca tartamuda* –para el poeta rumano judío Paul Celan– o un *hipo* agónico que sincopa el habla –para el chileno Roberto Bolaño, quien retoma y reinventa la *espuma* de César Vallejo quien, en “Intensidad y altura”, supo decir “quiero escribir, pero me sale espuma”. En las reflexiones de Jean-François Lyotard, la *desposesión* y el *diferendo* se apropian de la escritura y del relato para despojarlos, tanto de la estabilidad del significado como de la linealidad progresiva y razonante de la narración o de sus intentos por elaborar el nudo traumático. La *desposesión* introduce la incertidumbre, los silencios, lo vago, y el *diferendo* enarca una postergación indefinida. Con ello se vacía la representación, se niega la mimesis, el mensaje, la catarsis o a la transferencia liberadora para reconvertir a la obra

de arte en un objeto en sí, absoluto, pura corporalidad y energía.

Sin embargo, la palabra, la poesía, el relato y la ficción pugnan contra lo indecible y acechan el *suceso límite* de la violencia radical desde esa lengua herida que balbucea en el temblor de la boca de César Vallejo y de Roberto Bolaño; o desde una matriz que incluye ya para siempre una espina condescendiente y provocadora de la ira furibunda, de la blasfemia, de la injuria y del exabrupto en la lengua logorreica de ese otro Vallejo, Fernando Vallejo; o también desde la melancolía, el desencanto y el cinismo que despiertan el fracaso de la izquierda revolucionaria en Centroamérica y la insensatez del genocidio guatemalteco en la narrativa de Horacio Castellanos Moya. Los trabajos aquí reunidos interrogan, entonces, los modos y las retóricas de narrar las experiencias extremas de la historia latinoamericana reciente, las torsiones y torceduras que la violencia ejerce sobre la escritura literaria. Asimismo exploran ciertos debates teóricos claves en torno a los límites de la representación y a los modos de narrar.

Por sobre todo, el conjunto de estos artículos da cuenta de las territorializaciones de la violencia en el mapa de América Latina desde los años 60 hasta el presente, desde aquella violencia revolucionaria cuya pulsión intentaba transformar el orden capitalista y redimir a los *condenados de la tierra*, hasta el presente sacudido por las violencias en clave neoliberal y aquellas provocadas por la guerra de las drogas. La narrativa de Roberto Bolaño parece trazarnos cierto tramo de esta violencia que comienza con las dictaduras del Cono Sur y arriba a las barbaries y crímenes de Ciudad Juárez en México, esa zona de frontera escenario de más de setecientos femicidios, un recorrido que va de sur a norte y de los 70 a los 90. En el campo de la literatura argentina las obras de Luis Gusmán, Martín Kohan, Alan Pauls, Ricardo Piglia y Daniel Moyano entre otros –analizadas en este volumen– permiten interrogar la violencia militar desatada por el régimen dictatorial. Las narrativas de Iván Thays, Santiago Roncagliolo y Daniel Alarcón exploran los años de la violencia en Perú (1980-200) durante el conflicto armado entre Sendero Luminoso y las fuerzas militares y policiales en la llamada *guerra sucia interna*, iniciando el recorrido con el movimiento guerrillero y arribando al final de la guerra interna para exhibir el pasaje de *una violencia limpiadora, violencia purificadora, violencia que engendraría virtud* a una *violencia sanguinaria*, visible en los enfrentamientos entre las fuerzas militares con la guerrilla –

cuyos testimonios fueron recogidos por los informes de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Si las obras de Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa y Franz Galich recorren el contexto de América Central –atravesado por el genocidio guatemalteco, los conflictos armados, el colapso de la izquierda armada y los derrumbes de la posguerra–, la narrativa de Fernando Vallejo descubre el fracaso de la izquierda y el imperio de la violencia *sin ideología* desatada por el narcotráfico en Colombia.

Los artículos que componen este volumen provienen, en su gran mayoría, del Simposio *Literatura y violencia en América Latina*, llevado a cabo durante el *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*, organizado por el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata, del 7 al 9 de mayo de 2012.

Teresa Basile
Coordinadora. La Plata, 2014

Violencia y literatura / Violencia en la literatura

Gustavo Lespada

Decimos “hambre”, decimos “cansancio”, “miedo” y “dolor”, decimos “invierno”, y son otras cosas. Son palabras libres, creadas y empleadas por hombres libres que vivían, gozando y sufriendo, en sus casas. Si el lager hubiese durado más, un nuevo lenguaje áspero habría nacido...

Primo Levi, *Si esto es un hombre* (1947)

1. Introducción

¿Cómo se puede narrar la violencia, sobre todo cuando alcanza niveles de desmesura y horror que arrasan con todo lo que de humano hay en el hombre? La violencia de género, la violencia sobre los niños y los ancianos, la que conlleva la desigualdad y toda forma de segregación, la violencia, en suma, que se ejerce sobre los más débiles. ¿Cómo poner en palabras el dolor ante lo irreparable que transforma cualquier adjetivo en eufemismo y en pueril entelequia toda disquisición lógica? ¿Cómo dar cuenta de ese hiato insoslayable, de ese quiebre existencial que llevara a Theodor Adorno a sostener que ya no podría haber poesía después de Auschwitz, al menos antes de conocer la de Paul Celan? Pareciera que una vez traspasados ciertos umbrales la correspondencia entre mundo y lenguaje se degradara al punto de tornarse incompatible con la razón. Esta idea será reformulada más tarde en su *Teoría estética*, señalando que hay algo en el dolor que es “reacio al conocimiento racional”, porque esta forma de conocer cree poderlo determinar y hasta suavizarlo: “el sufrimiento cuando se transforma en concepto, permanece mudo y estéril”. En consecuencia, ante horrores incomprensibles como los practicados por el nazismo –prosigue Adorno– *quizá sólo el arte sea capaz de internarse en*

semejantes tinieblas, porque el horror es una parte de su conciencia crítica. Pero no se debe intentar subsumirlo ni atenuarlo con explicaciones catárticas, sino que el horror debe ingresar en las obras bajo la forma de negatividad y resistencia. La obra de arte debe participar con su propia textura de ese desgarró, de esa violencia formal (Adorno, 1984: 33, 71-73).

En consonancia con este planteo, Foucault, refiriéndose a la doble relación que con la verdad y el poder mantiene la literatura, postula que a esta última “le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable”, porque al estar consagrada a revelar lo inconfesable y a transgredir todos los límites y las reglas, tendrá que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos asumir la carga del escándalo o de la revuelta: *más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la “infamia”*. La literatura se instaura como ficción, como artificio, “pero comprometiéndose a producir efectos de verdad” (Foucault, 1996: 137-138).

Esto es así porque la obra de ficción no es lo opuesto de la verdad sino *un trabajo con el lenguaje y el sentido*. Las ficciones no sólo se refieren al mundo sino que *están* en el mundo, forman parte del mundo, interactúan con el mundo, modifican el mundo. El arte ya no puede ser concebido como una mera imagen o representación de alguna realidad acabada y “externa”, sino como una operación o un conjunto de *operaciones oblicuas de captura* –para decirlo con palabras de Alain Badiou–: el arte *también es un acontecimiento*. Un acontecimiento que *produce verdades* porque las obras que lo integran también *son lo real* y no meramente su ‘efecto’ (Badiou, 1998/2009: 54-76). Teniendo en cuenta, entonces, esta *realidad* del arte, nos proponemos estudiar los procedimientos específicos mediante los cuales se produce esta articulación de la violencia en la literatura.

Walter Benjamin ha señalado que la violencia como recurso de superación de conflictos siempre conlleva un déficit de legitimidad en la medida que nunca va a obtener el consenso de los violentados, ya que “desde el punto de vista de la violencia no existe la igualdad” sino poderes enfrentados –partiendo de un concepto instrumental de *violencia* y de la hipótesis de que ésta siempre funda o preserva alguna forma de poder. Se detiene, por caso, en el *militarismo* que funciona como un sistema que implica el empleo metódico y universal de la violencia como medio de control y dominio del Estado (Benjamin, 1995: 39-40).

Para Hannah Arendt, sin embargo, poder y violencia son opuestos; “donde uno domina absolutamente falta el otro, la violencia aparece donde el poder está en peligro”. La paradoja que plantea Arendt reside en que una vez abandonada a su lógica y a su propio impulso la violencia puede terminar socavando al propio poder por cuya defensa surgió, y “la violencia puede destruir al poder, pero es absolutamente incapaz de crearlo”, y más adelante señala que “hablar de un poder no violento es una redundancia” (Arendt, 1970/2006: 72-78). O sea que, en este enfoque, la acumulación de poder no conlleva en sí misma ninguna manifestación de violencia. Resulta desconcertante que Arendt no considere a la inequidad y sus derivados –la explotación, la miseria, el sometimiento, etcétera– como formas de la violencia.

Pero más allá del interés que puedan tener estas disquisiciones filosóficas, percibimos aquí lo ajustado de la perspectiva adorniana descrita anteriormente, porque cuando hablamos de torturas, violaciones, apropiaciones de niños, exterminios en masa, gente arrojada viva desde aviones o helicópteros, cuando hablamos de 30.000 *desaparecidos*, entonces, abstracciones como “el uso de la coacción violenta para fines jurídicos” se tornan, cuanto menos, insuficientes.

Retomando, entonces, este concepto órfico del arte, como la única forma de conocimiento capaz de descender al Hades, nos avocaremos al estudio de los aspectos formales de estas *catábasis* estéticas. Aunque pensemos el problema desde el marco de la literatura universal, hay una zona circunscrita de la historia latinoamericana que nos convoca especialmente: la que se relaciona con las dictaduras del cono sur ocurridas en el último tercio del siglo XX. Durante ese período, mientras el autoritarismo restringía la opinión pública por medio de censuras y persecuciones, la literatura –mayormente escrita y publicada en el exilio– se transformó en el espacio que apostó a dar cuenta del horror represivo apelando frecuentemente a recursos innovadores, ante la pérdida de vigencia de la retórica del realismo. Analizaremos estos procedimientos y estrategias concretamente en un corpus de narradores latinoamericanos –José Emilio Pacheco, Daniel Moyano, Ricardo Piglia y Roberto Bolaño– partiendo previamente de algunas reflexiones sobre las poéticas de César Vallejo y Paul Celan.

La poesía es un género cuyos repliegues sobre la propia lengua y el *Yo* lírico parecieran oponerla a lo colectivo, a la sociedad, ya que el poema es el

enunciado subjetivo por antonomasia. Pero en tanto confronta al mundo administrado, en la propuesta de la poesía se encuentra cifrada la construcción de un mundo *otro*. O sea que el poema opera doblemente con lo social: desde las impregnaciones y sedimentos que los diversos usos han ido dejando en el lenguaje, pero también con su manera particular de oponerse a lo establecido.¹ Estos mecanismos formales de ruptura operando sobre la propia lengua – en la búsqueda de una acción más decisiva que la de la mera *representación*– no sólo desacreditan definitivamente la dicotomía de forma-contenido, sino que establecen vínculos cifrados con otras formas de violencia, tanto físicas como psicológicas. A manera de ejemplo, veamos su funcionamiento en los *Poemas humanos* (1961) de César Vallejo.

2. Vallejo: una poética humana, demasiado humana

César Vallejo se distancia tanto de las rotundas y homogéneas afirmaciones positivistas como de las imágenes compactas de los poetas canónicos de su generación y la anterior. El suyo es un procedimiento de sustitución, de disrupción, de trastrocamiento permanente con la finalidad manifiesta de emboscar a la sintaxis, a la gramática, en suma, a la norma lingüística. “Poética del esguince”, la denomina Ballón Aguirre, en la que *la técnica del esbronce correctivo*, es decir, de la acción violenta y radical ejercida contra la institución de la lengua –cuya manifestación más extrema se encuentra en *Trilce*– va unida a la rebeldía temática, ya presente en *Los heraldos negros* respecto del imaginario religioso (Ballón Aguirre, 1985: 14-18).

Aunque predomine el verso libre hay poemas que mantienen la regularidad de las estrofas. Pongamos por caso uno que posee estrofas de cinco versos; cuatro endecasílabos en los que se inserta siempre el mismo heptasílabo “la cólera del pobre”, lo cual genera un corte de efecto rítmico singular: “La cólera que quiebra al hombre en niños, / que quiebra al niño en pájaros iguales, / y el pájaro, después, en huevecillos; / la cólera del pobre / tiene un aceite contra dos vinagres” (Vallejo, 1961: 116). En el último endecasílabo de cada estrofa también se repite la disposición: “tiene [estructura 1]

¹ En esto consiste “la paradoja específica de la formación lírica”, según la cual la subjetividad se trasmuta en objetividad, y su estado de *individuación* en contenido social. Cuanto más involuntariamente se manifieste la sociedad en el poema, más efectiva será su presencia (Adorno, 2003: 49-67).

contra [estructura 2]”, pero además ambos sintagmas opuestos pertenecen a un mismo rango semántico (aceite-vinagre; acero-puñal; río-mar; fuego central-cráter); en una palabra, la confrontación se establece en el seno de una familiaridad significativa. Ahora bien, así como el retroceso y la deshumanización residen en la violencia de una sociedad asimétrica que “quiebra al hombre en niños”, al niño en pájaros, y al pájaro reduce hasta sus huevos –como en una secuencia de involución–, el sentido de inequidad se encuentra expresado por el modificador numérico de la estructura-propiedad “la cólera del pobre” que, coherentemente, siempre está en desventaja, uno contra dos o dos contra muchos.

En “Parado en una piedra...” (71) la enunciación recae en un desocupado (se le atribuyen varias profesiones: herrero, tejedor, albañil, constructor) que pasea su desesperación a orillas del Sena, acaso pensando en el suicidio. Nuevamente se producen las repeticiones de términos y motivos junto a desplazamientos y enumeraciones que connotan necesidad, nerviosismo, carencia. El poema revuelve, retuerce, recorre los fonemas, tantea una y otra vez las palabras como para extraerles un jugo nuevo. Comparemos la segunda estrofa con el final de la última:

El parado la ve yendo y viniendo, / monumental, llevando sus ayunos
en la cabeza cóncava, / en el pecho sus piojos purísimos / y abajo / su
pequeño sonido, el de su pelvis, / callado entre dos grandes decisiones, /
y abajo / más abajo, / un papelito, un clavo, una cerilla [...] (72-73)

¡como oye deglutir a los patrones / el trago que le falta, camaradas, / y
el pan que se equivoca de saliva, / y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural,
humanamente, / ¡cómo clava el relámpago / su fuerza sin cabeza en su
cabeza! / y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay! / más abajo, camaradas,
/ ¡el papelucho, el clavo, la cerilla, / el pequeño sonido, el piojo padre!

Podemos observar cómo la reiteración de lo que está abajo, *más abajo*, prolifera en su alcance significativo, tanto como circunstancia y lugar (respecto del Sena) como por la ubicación en la escala social, es decir, para enfatizar la insignificancia y la carencia de ese hombre (un papelito, un clavo, un fósforo) que, hundido en la indigencia, percibe el contraste con la opulencia

de “los patrones” –esos mismos que probablemente sean los causantes de su despido– y su deglutir mezquino. El “parado” es tan consciente de su rabia de clase como de su fuerza inactiva, impotente, irracional (“sin cabeza”), dándole vueltas en la cabeza; la miseria y el abandono resumidos en esos *piojos* que, por estar en el pecho (que la lírica tradicional asocia al corazón, al coraje), resultan calificados irónicamente como “purísimos” y, en el cierre, elevados a la condición de “padre”, o sea, a la *cabeza* de la sociedad patriarcal, mientras el desahuciado camina por la orilla del caudaloso río.

“Gleba” se refiere –como su título lo indica– a los trabajadores de la tierra (*siervos de la gleba*). Estos labriegos que *funcionan* “a tiro de neblina” –la frase pareciera aludir a un alcance limitado por la escasa visibilidad, al que trabaja sobre el terrón inmediato– son descritos por una relación metonímica con sus herramientas, esos *palos* de los mangos de palas, azadas u hoces y, nuevamente, la adjetivación repetida acentúa la sujeción a la rutina embrutecedora y a la constante carencia en la que sobreviven: “Función de fuerza / sorda y de zarza ardiendo, / paso de palo, / gesto de palo, / acápite de palo, / la palabra colgando de otro palo”. Restringidas, las palabras de los campesinos tampoco pueden ser libres sino que cuelgan, metafóricamente, sujetas a *otro palo*. Resulta sintomática la estrofa en la que se utiliza la enumeración de sus posesiones reiterando un verbo que denota propiedad para expresar exactamente lo contrario, o sea, la absoluta *desposesión*: “tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades, / tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito...” (51). Es decir, apenas se tienen a sí mismos. Pero obsérvese el contraste entre el “palito” y “dedos metacarpos”: la solemnidad del término anatómico introduce una incongruencia, un exceso figurativo (visualiza a la mano como en una placa de rayos X) que contrasta con el carácter insignificante y pedestre del “palito”, carente de todo valor en el reino de las mercancías.

Hay, en poesía, al menos dos efectos inmediatos de la repetición: como exaltación fonética –sobre todo en virtud del ritmo–, y como un machacar de efecto anfibológico que, incluso, puede trascender el universo del texto. Esta reiteración *significa*, tanto porque desplaza el lugar del significado como por la *incesancia* del significante que adquiere un relieve propio –desprendido del significado–, que obliga a detenerse en su configuración (Jitrik, 1992: 95-99). En este último sentido, la repetición opera como un mecanismo de

extrañamiento además de una advertencia sobre el lenguaje como objeto. Por eso lo que se repite, aunque sea lo mismo, nunca es *lo mismo*, ya sea porque el contexto verbal ha cambiado y lo repetido se conecta con otros elementos, ramificando sus significaciones, o porque esa acumulación genera un cambio de tipo perlocutivo a nivel de la recepción.

“La rueda del hambriento” se abre con la imagen de una boca que expulsa al *Yo* poético: “Por entre mis propios dientes salgo humeando, / dando voces, pujando, / bajándome los pantalones... / Váca mi estómago, váca mi yeyuno, / la miseria me saca por entre mis propios dientes, / cogido de un palito por el puño de la camisa” (86). Estamos ante una inversión respecto de lo que sabemos acerca del hambre: que se sacia introduciendo el alimento en la boca para ser triturado por los dientes antes de tragarlo para su digestión. En cambio aquí el hambre, ese vacío, expele al propio ser hacia fuera, lo vomita. Además, utilizar “yeyuno” en lugar de intestino enrarece la percepción del propio organismo, y “váca” –aún si se tratara de la conjugación del verbo vacar con una tilde ‘incorrecta’– le da otra forma al vacío del hambre, un tono de rumiante a la carencia.

“La rueda” alude a un movimiento circular que no concluye, pero también a un juego, a un corro de niños tomados de las manos, repitiendo un estribillo. Pero aquí lo que se repite es la súplica, la letanía del indigente que se conforma con lo mínimo, incluso con aquello que carece de valor: “Una piedra en qué sentarme / ¿no habrá ahora para mí? / Aun aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a luz, / la madre del cordero, la causa, la raíz, / ¿ésa no habrá ahora para mí?” La pregunta se torna exclamación, en el tono perentorio de quien no puede esperar más: “la que ya no sirve ni para ser tirada contra el hombre, ¡ésa dádmela ahora para mí!” La interrogación plañidera mendigando un pedazo de pan concluye en la desolada afirmación: “Ya no más he de ser lo que siempre he de ser”. La frase semeja un doloroso remedo del hermético *Yo soy el que soy* con que Jehová se identifica ante Moisés. ¿Y a qué puede aludir el *Yo* lírico con “lo que siempre he de ser” sino a su condición humana? Renegar de ella, entonces, tal vez exprese el repudio a esa misma condición por la cual el hombre se convierte en lobo del hombre.

Al volver a pedir una piedra (“en que sentarme”) y un pedazo de pan (“en que sentarme”), la repetición del modificador (descolocado, fuera de lugar) establece una relación de identidad entre la piedra y el pan; porque si bien *el*

hambriento nunca se va a sentar sobre el pan sí puede suceder que el mendrugo, de tan viejo, se encuentre, en lenguaje coloquial, “duro como una piedra”. El poema se enfrenta a una realidad aberrante, tan injusta y violenta que no resiste ética ni lógica alguna: la del *hambre del hombre*. ¿Y cómo puede ser dicha semejante incoherencia sino con un sabotaje a la lógica, con un salto por encima de la homogeneidad y las normas del lenguaje? Salto *deliberado* más que “arbitrario”, puesto que se trata de una transgresión; *lo arbitrario es el hambre*.

Por eso la *forma* es “extraña” y “está muy rota”, por eso la indigencia se traslada al lenguaje para pedir “en español”, es decir, en nuestra lengua materna, “algo, en fin, de beber, de comer, de vivir...”, por eso se llega a un uso ‘incorrecto’ de verbos en infinitivo: porque las palabras ya no *representan* de manera vicaria una realidad otra, ellas se han transformado en la pura acción, ellas *son* esa piedra para arrojar o sentarse y ese pan duro para morder con los *propios dientes* del comienzo, ellas son, también, ese cuerpo deforme y menesteroso. En “Sermón sobre la muerte” la construcción metafórica “forense diéresis” une la cesura con el procedimiento quirúrgico, es decir, el tejido verbal y el orgánico se con-funden, se contaminan mutuamente (67). Al igual que en la semiótica, *el estudio de los signos puede desplazarse hacia los signos vitales*: cuerpo del poema remite al cuerpo físico, violentado y doliente. Tal vez porque el poema se ha propuesto la desaparición de lo que se presenta como *natural-real* para manifestarse por el acoso de una ausencia, de un vacío cuya presencia es tan dolorosa como ineludible, pero que a la vez produce, regurgita una obra de arte a partir de la carencia. Tal vez todo el arte no sea más que eso: conjurar el vacío, el silencio, lo que no puede ser dicho, como el nombre de Dios.

En este horizonte de sentido aparece *la falta* –ortográfica: diabetis, vacinica–;² las faltas ostensibles, premeditadas, que exhiben su rebelión a la normativa para romper con la cómplice correspondencia del lenguaje, para sabotear su laxa servidumbre. *La falta* gramatical, la que denota una ortografía defectuosa por una ilustración insuficiente, la *falta* como carencia y, en

² Aunque el inventario de las alteraciones ortográficas sería extenso, vayan sólo algunos ejemplos, además de los dos de este poema: “lovo” por lobo; “abispa” por avispa; el acentuado y repetido “tánto” o “váca”; la conjugación “abisa” o el “viban” con b larga, en el “III” de *España, aparta de mí ese cáliz*.

este caso, la *falta* como una operación semiótica: el poeta hace propios esos desvíos, comparte esas anomalías tal vez para decirnos que lo que está mal no es la “v” corta o la “b” larga sino el “execrable sistema” (75) que, lejos de erradicarlas, multiplica *las faltas* en la sociedad. Con el ‘error’ deliberado la materialidad del poema exhibe las cicatrices de una inequidad que también alcanza a los bienes simbólicos.

3. Celan: la lengua ultrajada

Si bien la función estética es concebida como un acto de procreación de nuevos objetos a partir de la fecundidad de la lengua, también ésta puede ser objeto de violencia y aniquilamiento, desvirtuando y corrompiendo sus mecanismos de retroalimentación y creatividad. George Steiner (2000) afirma que los idiomas son organismos vivos y, como tales, pueden experimentar la mutilación y la decadencia, como sucedió con el alemán al que el nazismo convirtió en “un bramido acompasado por un millón de gargantas y botas implacables”. Poco a poco las palabras –dice Steiner– “perdían su significado original y adquirirían acepciones de pesadilla”: las torturas y los experimentos aberrantes practicados en los cuarteles de la Gestapo eran registrados y clasificados en forma detallada y minuciosa, mientras la propaganda de Goebbels y Himmler inventaba eufemismos como “Solución final” para referirse al exterminio de millones de seres humanos en las cámaras de gas. *El Idioma fue utilizado para incorporar a su sintaxis lo infernal, usado para destruir lo que de humano hay en el hombre e instaurar en su conducta lo propio de las bestias* (Steiner, 2000: 123-140, énfasis mío).

En esta lengua ultrajada Paul Celan concibe la poesía más sombría de todos los tiempos. Después de perder a sus padres deportados por los nazis y haber estado él mismo en un campo de concentración rumano, finalizada la guerra y hacia 1947, escribe la primera versión de “Fuga de muerte”. Allí el *Yo* lírico asume la primera persona del plural, como la voz de una comunidad silenciada:

Leche negra del alba la bebemos de tarde / la bebemos al mediodía y de
mañana la bebemos de noche / bebemos y bebemos / cavamos una tumba
en los aires allí hay lugar de sobra / Un hombre vive en la casa juega con
las serpientes escribe / al oscurecer escribe a Alemania tu cabello dorado

Margarete / lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines / silba a sus judíos hace cavar una tumba en la tierra / nos ordena tocar para la danza (Celan, 2004: 63).

Así comienza este poema iterativo –“leche negra” encabeza cuatro estrofas–, lacónico, cuyas repeticiones insistentes recuerdan a la fuga musical. La falta de cesuras y el martilleo de la acumulación mezclan –en un frenesí siniestro que recrea una danza macabra– los cabellos dorados de la muchacha alemana con los de ceniza de la judía, idéntico trato iguala a perros con hombres, y se confunden la tarde con el mediodía, la mañana y la noche porque en el *lager* todo es igual, el tiempo está detenido: allí convergen promiscuamente la música compulsiva de los violines con la muerte –ese *maestro* que viene de Alemania–, las estrellas con las balas de plomo, mientras el hombre de ojos azules, del arma y las serpientes, grita que toquen con dulzura, que cavén más hondo –y Celan tuvo que explicar varias veces que la “tumba en los aires” no era una metáfora.

El poema “Angostura” –*Engführung* también designa al término musical “stretto”, la zona de la fuga donde se acelera el intercambio del motivo y la respuesta–, que alude de manera insomne al lugar desconocido en el que yacen sus padres –“Hierba. / Hierba, / separadamente escrita.”– esa imposibilidad de conocer, de nombrar, se traslada al lenguaje por medio de repeticiones espaciadas horizontalmente, como si las propias palabras estuvieran perdidas, separadas, alternando con el vacío, con los blancos de la página. Los cortes de los versos resaltan la estructura sonora de las palabras y las aíslan unas de otras como si el poema fuera un archipiélago. “... Una / estrella / tiene todavía luz. / Nada, / nada está perdido. // Ho- / sanna” (144-149). Al cortarse en su primera sílaba, la exclamación hebrea de júbilo comienza por un lamento y la *Nada*, con mayúsculas y recluida por la versificación y la coma, permite que el sentido positivo de la frase añadida “nada está perdido” se invierta y que *la nada se articule sobre la pérdida* (Blanchot, 1984/1999: 81).

Leemos en “Argumentum e silentio”: “A cada cual su palabra. / A cada cual la palabra que le cantó / cuando la jauría lo atacó por la espalda – / a cada cual la palabra que le cantó y se petrificó // [...] a ella la silenciada, / a la que no se le heló la sangre cuando el colmillo venenoso / le atravesó las sílabas. // A ella la palabra silenciada” (111). Esas son las palabras que levanta el *Yo*

lírigo contra las otras, cómplices y “prostituidas por los oídos de los verdugos”. Como buscando que la lengua de los asesinos cargue con los rastros del crimen, con las cenizas que tanto se mencionan en diversos poemas, con el silencio por todo lo ignorado, pero también con la restitución de la palabra a aquellos millones a los que se les quitó la voz y todo atributo.

La ignominia y el horror han quedado impresos en las palabras, por eso la batalla debe darse allí, en el seno del propio lenguaje; por eso el imperativo de “Habla también tú” que reclama un sentido sombrío para el decir: “dice verdad quien dice sombra” (109). Sólo a partir de esa verdad oscura se puede trabajar con el lenguaje, se puede hacer poesía. Una poesía que ya no puede prescindir de la negación como respuesta, la negación que el genocidio infligió en el horizonte de lo humano: “[...] no nombrarán la hora / ni contarán los copos / ni seguirán las aguas hasta el dique // Se alzan en el mundo separados, / cada cual con su noche, / cada cual con su muerte, / hoscos, sin cubrir, escarchados [...]” (103).

En “Tubinga, enero” (162) la dualidad está dada desde el título que reúne el nombre de la ciudad alemana –donde en 1943 se hizo el homenaje por el centenario de la muerte de Hölderlin– con la fecha de la reunión secreta de Wannsee –en la que los nazis decidieron el exterminio del pueblo judío (Bollack, 2001/2005: 170-174). El poema escenifica la dificultad de enunciar. La forma es consecuente, *realiza* en su cuerpo significativo lo que expresa el significado: el balbuceo, el desorden lógico, la repetición, el agrupamiento incoherente llevan a cabo en la página el encarnizado trastrocamiento de un orden que ha vuelto inoperante al conocimiento ortodoxo, que ha cegado a la luz. El sentido se encuentra en la sombra: “Si viniese, / si viniese un hombre, / si viniese un hombre al mundo, hoy mismo, con / la barba de luz de los / patriarcas: sólo le sería dado, / si hablase de este / tiempo, sólo / le sería dado / balbucear y balbucear, / ya sin poder / parar nunca, nunca / másmás // (“Pallaksch, Pallaksch”)³.

La improbabilidad se refuerza por la repetición del modo subjuntivo del pretérito: si acaso se diera la remota posibilidad de que alguien intentara explicar el exterminio con el saber antiguo de los mayores, éste manifestaría

³ La repetición parentética “Pallaksch” responde a un término utilizado por el poeta Hölderlin tanto para aceptar como para rechazar.

su inoperancia al reducirse a una atomización silábica sin sentido, a tristes glosolalias, a una gutural torpeza. Por eso la cláusula comienza una y otra vez como si se tratara de un ensayo fallido, de un tartamudeo, y cuando logra concretarse es para decir justamente eso: la incompatibilidad del conocimiento “iluminado” de la tradición patriarcal con la oscuridad de “este tiempo”. El lenguaje fue forzado, prostituido por el fascismo; por eso el poema se propone romper esa correspondencia sumisa del lenguaje y poner en evidencia su carácter instrumental. La poesía *debe romperse*, es decir, debe romper con toda convención poética previa: para poder seguir siendo poesía debe rebelarse contra sí misma. Como agudamente señala Badiou, Celan nos enseña que la verdad se apoya en las *inconsistencias*, que en lugar de formular los juicios ‘correctos’ de lo que se trata es de *producir el murmullo de lo indiscernible* (Badiou, 1998/2009: 81).

¿Qué relaciones subyacen entre acentos, sonidos y significados? ¿Qué forma de exasperación sentimos crecer en las asociaciones que se acumulan contra toda previsibilidad? ¿Qué desplazamientos operan entre materia y nombre, entre las palabras y las cosas? Evidentemente se instala una semántica incómoda, resbaladiza, inaprensible que corroe a las propias unidades sintácticas que la conforman. Lo que allí se dice no tiene traducción, sólo puede aprehenderse volviéndolo a leer, una y otra vez, como un conjuro, preferentemente en voz alta. Y no estamos ante un caso de “economía del lenguaje”. Si sólo se tratara de esto el privilegio del lenguaje poético sería escaso, como advierte Jean Cohen. No, de lo que se trata es de dar un salto sobre el concepto, de abolir la fría distancia que requiere el pensamiento para acceder a la conmoción de lo sensible, aunque la imagen duela, o justamente *para que duela*. Se trata de una verdadera *transformación cualitativa del lenguaje* (Cohen, 1982: 41, énfasis mío).

4. Estrategias de la prosa literaria

A pesar de que hoy contamos con un panorama abarcador respecto de la coyuntura histórica en que fue perpetrado el *holocausto* durante la Segunda Guerra Mundial, los historiadores suelen coincidir en que no existe ninguna estadística capaz de dar cuenta de los desgarramientos infligidos al tejido cultural y los imaginarios sociales, ni evaluar la magnitud del daño irreparable que el nazismo provocó a la humanidad (Benz y Graml, 1998). Basta leer los

testimonios de los sobrevivientes de los *campos* para tomar contacto con la desmesura, con todo lo que el horror tiene de inabarcable para la comprensión humana.

Sin embargo, no debemos detenernos frente al umbral de lo “incomprensible”. Como advierte Giorgio Agamben, el silencio sólo contribuiría a la glorificación –consciente o no– de Auschwitz (Agamben, 1999/2000: 32). Junto a esta impotencia manifiesta encontramos en Primo Levi –y en Antelme, Bettelheim o Semprún, entre otros– la más inquebrantable voluntad de dar testimonio con las palabras, de asediar el problema desde diferentes ángulos –incluso desde la propia incomprensión y zozobra–, de inscribir la monstruosidad del nazismo bajo caracteres indelebles que no permitan que la memoria se disperse como las cenizas en el viento. Se impone la paradoja: el vacío constitutivo de las palabras adquiere una consistencia tal que persiste cuando todo rastro físico ha desaparecido.

Morirás lejos (1967), del escritor mexicano José Emilio Pacheco, remite al holocausto a partir de una supuesta persecución de un nazi radicado en México durante la década del 60. Se trata de un experimento narrativo difícil de clasificar genéricamente dado que, pese a abreviar en el testimonio, no es un texto que se someta al rigor de la Historia o de las Ciencias Sociales. *Ficción*, entonces, aunque carente de desarrollo certero y desenlace definitivo, con unos espectros inciertos (eme y Alguien) que nunca terminan de cuajar en personajes. Pero no olvidemos que, como decía Blanchot, *la literatura es la forma de decir que dice por la forma*, y aquí lo formal dice mucho acerca de la devastación. Aunque no responda a una estructura progresiva y todas sus líneas narrativas permanezcan en el esbozo y la especulación, la proliferación de hipótesis permite el tratamiento de múltiples aspectos del nazismo, a la vez que alcanza dimensión profética respecto de la metodología practicada por las dictaduras del Cono Sur una década después: el nazi torturador que es eme “no duda de que sus servicios volverán a ser utilizados” (107).

Allí se repite varias veces que las palabras son sólo vanos intentos de “apenas sugerir lo que pasó, que no sabemos siquiera la mitad de cuanto ocurrió en los campos de exterminio” (89). Existe una compacta correspondencia entre lenguaje y sociedad que va más allá de una concepción vehicular: escribir para suturar la pérdida, para restañar la hemorragia del habla, para conjurar la culpa del sobreviviente, para rechazar la muerte que significa el

olvido, para que el “gran crimen” no se repita. *Morirás lejos* es una obra literaria que asume y despliega explícitamente el concepto de autonomía, a la vez que se propone dismantelar la disyuntiva verdad-ficción en un gesto que incorpora complejidad y espesor a la novela histórica tradicional.⁴ Para decirlo con un repliegue del texto –que funciona como una *mise en abyme*–: así como la obra de teatro “Salónica” resulta ser una celada para atrapar al verdugo, de igual forma opera *toda* la novela: en las redes conjeturales de su trama (trampa) queda capturada una verdad inconjeturable.

La condición fragmentaria posee una doble incitación. Por un lado, el fragmento remite a la totalidad (rota) de la que proviene, a la vez que evidencia el origen violento de toda instauración de sentidos, de toda convención. Por otro, la irregularidad de sus bordes y su discontinuidad inducen al lector a entablar nuevas relaciones, a llenar los espacios en blanco. Esta literatura participa de la angustia de lo ignorado, de un saber atravesado por un no-saber: no estamos frente al relato de una situación de acoso –de un nazi acorralado por “Alguien”–, sino frente a la *acción de acoso* de lo indecible llevada a cabo por un texto. En otro lugar lo analizo más detenidamente (Lespada, 2002: 215-248).

El vuelo del tigre (1981), la novela del argentino Daniel Moyano, narra la historia de una usurpación. La casa familiar de los Aballay resulta invadida por Nabu “el percusionista”, quien se apodera del control bajo un régimen despótico y criminal. Obviamente, la ficción alude, en clave cifrada, al golpe militar de 1976. Lo curioso es que se adopta un registro de fábula o cuento infantil para narrar aquello que, en clave realista, resultaría insoportable: las torturas, las violaciones, la degradación humana en todas sus formas. Distinguimos tres ejes significativos: 1) la relación que se entabla entre represión y lenguaje, así como la búsqueda de un código alternativo como forma de resistencia; 2) la postulación de una lógica distinta del racionalismo positivista; y 3) la negación que hace el texto respecto de la coyuntura *de facto*, y su propuesta de concebir la *realidad* como proyecto, como pulsión hacia lo inexistente: “para él lo real era algo que por ahora estaba fuera de su alcance.

⁴ Como ejemplos de esta complejidad en el tratamiento del material histórico destacamos: el enunciado paradójico que recae sobre el *télos* de la obra, de *tocar la verdad mediante una ficción, una mentira* (152), y la afirmación –bajo la forma de diálogo– del carácter *inverosímil* del relato, de *toda historia escrita* (124).

La pierna que le faltaba, por ejemplo” (Moyano, 1981: 61).

Nabu observa todos los movimientos desde un “cuarto acristalado ubicado en el medio de la L que formaba la casa, desde donde podía hacer sus cosas sin dejar de vigilar las dos partes de la L” (23). Lo que allí se describe es un artefacto de control, un panóptico: una familia *disciplinada*, esto es, una célula social cuyo sometimiento depende de que se sabe constantemente vigilada, atravesada por esa mirada autoritaria que –como el ojo de Dios– nunca se distrae ni pestañea. En este sistema “sospechosos podemos ser todos mientras no demostremos lo contrario” (84), puesto que allí quien se sabe sometido a un campo de visibilidad termina inscribiendo sobre sí mismo esa coacción, reproduciendo internamente el principio de su propio sometimiento. El panoptismo es la representación simbólica de una ideología que se refuerza y reproduce a partir de una red de informantes que garanticen un saber totalitario (Foucault, 1991: 203-230).

Nabu puede ser apócope de Nabucodonosor: “Mi nombre es un poco largo” (14), rey babilónico célebre por su *persecución* del pueblo judío. Remisión histórica que también es marca regresiva. Percusionista: persecución percusiva, golpista. “Batuta”, marcar el paso y “zapateo” marcial. Alteración ontológica de las palabras que se manifiestan con la contundencia metálica de una cuchara o las adherencias de una pesadilla. Potencialidades de la economía del lenguaje: “Muerte podía ser suerte cambiando una letra solamente” (33). Las variaciones posibles del lenguaje como resistencia al dominio unívoco de una lógica excluyente. En tanto que el percusionista elucubra su discurso monológico con términos pseudocientíficos y técnicos, buscando compensar su déficit de legitimidad, la ficción se infiltra por los intersticios del aparato conceptual hegemónico para denunciar, con su discurso figurado, que “el metido a cirujano en realidad es un enfermo que se disfrazó de médico” (127).

Los “sermones de Nabu” provocan la asociación inmediata con las proclamas de la autodenominada “doctrina de la Seguridad Nacional” –como el abuso de mayúsculas parodia la fanfarria maximalista de la dictadura. Pero además opera en un sentido diametralmente opuesto al del viejo Aballay, porque en tanto que éste expande un lenguaje de significaciones silvestres, Nabu imprime con su arenga una violencia deformante sobre las palabras. Conjuntamente con el interrogatorio policial (“¿Nok?”; “¿Ehk?”) Nabu per-

petra una dislocación significativa, una tortura de la pulpa verbal: “¿Habiste hubido? ¿Habreste hubido hayendo?” (20). Trastrocamientos que parecen aludir a la clausura, al acorralamiento demencial, a la aniquilación del sentido.

El idioma surge “por necesidades extremas”, dice el viejo Aballay, “las cosas entran en lo real buscando la palabra” (47). Lenguaje, entonces, como actividad, como propuesta de un trabajo que cohesiono a estos usuarios primordiales frente a la violencia depredadora. A través del nuevo lenguaje, como por una puerta, se asoma una realidad *otra*. Nombrar es una acción e implica una génesis material, el verbo resulta algo consistente, puede esgrimirse como esas cucharas o papirolas clandestinas. Los Aballay “se pasan el idioma” de mano en mano como un alimento fraterno contra el régimen: “con cada palabra que inventen tendrán una nueva cosa, encontrando la palabra justa hasta podrán sacar a Nabu de la casa cualquier día” (48).

La finalidad del que “existe solamente porque quita” es arrancarles todos los atributos humanos: la libertad, el amor, la memoria: “también nos ha quitado las palabras” (37). Frente al control policíaco que ocupa todos los espacios y un Estado que desterritorializa a los ciudadanos –como lo señala Kathleen Newman– la sociabilidad se restringe al núcleo familiar, cohesionando al grupo que presenta un freno al terror represivo (Newman, 1992: 22-34). Pero además esta liberación iniciada desde la intimidad del hogar puede ser leída como la resistencia que cada uno debe ofrecer a la autocensura.

Así, mientras el discurso oficial interpone sus máscaras y pantallas, monta su circo del mundial de fútbol y sus “criollos inventados para sustituir una historia silenciosa” (109),⁵ otra versión de los hechos ingresa en la casa; el primer informe de situación en la voz clandestina del Cachimba que interfiere y contradice al sermón del Percusionista (113). Enfrentamiento de registros que conlleva una propuesta de resignificación indispensable para elaborar alternativas liberadoras. “Confundir los signos con la vida” (131), es una forma de afirmar que la vida del hombre debiera ser significativa. Encontrar en la compañera esa comunicación latente, leer en ella el “signo de cuerpo desnudo y de deseo” (133) implica un gesto que escapa de los interdictos de un siste-

⁵ En reconocible alusión a los eslóganes con que la Junta militar reaccionaba ante las presiones internacionales y la visita de la comisión de la OEA durante 1979, por las violaciones a los derechos humanos en la Argentina.

ma en el que hasta el amor resulta sedicioso. Porque aceptar la usurpación de Nabu y de los *turistas* en Hualacato como la realidad equivaldría a legitimar ese despojo. *La verdadera realidad es la que debe ser creada*, nos dice el texto, lo cual no es sólo una consigna estética sino también política.

Por su parte, Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980) introduce la ficción en los intersticios de la Historia a partir de un encuentro imaginario entre Kafka y Hitler en un café de Praga, confrontando el modelo del escritor contemporáneo con el autoritarismo, a la vez que alude, por vías analógicas, a los crímenes de la dictadura argentina. En la ficción, Kafka se constituye en “el hombre que sabe oír” los proyectos abominables de aquel psicópata ridículo llamado Adolf: la sociedad convertida en una inmensa “colonia penitenciaria” y el Estado como la maquinaria anónima del terror, en “un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables”. Tardewsky, el personaje polaco que nos recuerda a Gombrowicz, nos dice que Kafka hace en sus relatos lo que Hitler proyectaba *hacer* en la vida; la literatura anticipándose a la historia porque las palabras son un componente inseparable de la realidad material, y si “las palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas” (Piglia, 1980: 264).

En el momento en que el escritor agoniza en un sanatorio de Kierling, el Führer se pasea en un castillo de la Selva Negra dictando los párrafos de *Mein Kampf*. Ambos registros se encuentran, confrontan en la página. La escenificación del dictador chillando sus planes macabros contrasta con los últimos momentos silenciosos del escritor al que la tuberculosis ha privado de la voz y apenas puede escribir para sus íntimos. En una confluencia de significados y significantes, la palabra literaria es desplazada por la amenaza de despojar de la palabra a los pueblos sometidos (269).

Mientras Kafka se ahoga por la enfermedad, la onomatopeya, que alude al chillido de un animal aterrorizado, cifra la violencia y el desgarramiento a partir de un elemento exógeno al lenguaje (267). Porque la obra de Kafka –concluye Piglia– “se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de *Auschwitz*. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje” (271-272).

En ese núcleo inaccesible –pero también insoslayable: “no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia”– el horror de los *campos*

nazis se proyecta en la Escuela de Mecánica de la Armada, en “El Vesubio” o “La Perla”, y el emblemático Kafka encarna en Haroldo Conti, Paco Urondo y Rodolfo Walsh. *La literatura de este período aprende a hacerse discurso crítico de la realidad a través de modalidades oblicuas o sesgadas que adoptan frecuentemente la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia* (Sarlo, 1987: 34-35).

En contraposición al discurso de la dictadura y sus imperativos disciplinarios que operan el simulacro de emanar de un orden natural, unívoco e indiscutible, la literatura pone de manifiesto la disimetría entre el orden de lo real y el de la escritura, acentuando el carácter convencional de toda representación (Brunner, 1981: 69). Esta oblicuidad forzosa en tiempos de represión encuentra luego una continuidad en la narrativa post-dictatorial: los logros de esta búsqueda de caminos cifrados o perspectivas analógicas capaces de eludir la censura y los medios de coacción del poder, desembocarán en la proliferación de mecanismos más productivos y enriquecedores que los sostenidos por una estética más o menos realista, más o menos ingenua y reductora respecto del nexo con el orden de los hechos.

En este sentido, evitando la relación especular y mecanicista, se inscribe *Estrella distante* (1996) del chileno Roberto Bolaño. No se trata de una novela *sobre* la dictadura de Pinochet –aunque también lo sea–, puesto que no da cuenta del fascismo en el ámbito del referente, sino que lo convoca *dentro* de lo literario, continuando el gesto iniciado con *La literatura nazi en América*.

Un teniente de la fuerza aérea llamado Carlos Wieder se infiltra en los talleres literarios de una ciudad del interior de Chile, durante la presidencia de Salvador Allende, bajo el nombre falso de Alberto Ruiz-Tagle. Luego, con el advenimiento de la dictadura, dirigirá personalmente a los escuadrones encargados de secuestrar, torturar y asesinar a las poetas opuestas al régimen. Signado por la duplicidad y la máscara Ruiz-Tagle lee sus poemas con tal desaprensión que parece que no fueran suyos, y a las notorias diferencias respecto de los otros jóvenes poetas, se le suma que vive solitario en una casa percibida como *preparada*, en la que faltaba *algo innombrable* –en el decir de otro personaje–, “como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda” (Bolaño, 1996: 17).

Anuncios y presagios se van tramando desde la proclama de “revolu-

cionar a la poesía chilena” (24), no tanto por la que piense escribir sino por “la que él va a *hacer*” –y ese verbo en bastardilla funciona claramente como una amenaza (25). Opera aquí la misma oposición entre fascismo y literatura que señaláramos en la novela de Piglia, con el ingrediente de que esta confrontación se plantea dentro de la institución literaria mediante proclamas fundamentalistas mezcladas con exabruptos intolerantes a lo Marinetti. Es la acometida de manifestaciones escritas “por gente ajena a la literatura”: en las que *un cuchillo* puede irrumpir inesperadamente en un poema, o se describen rituales de iniciación –como los de la secta de Escritores Bárbaros– que son lo contrario de una lectura reflexiva (23). Finalmente el falso poeta confirma “el nuevo retorno de los brujos”, dejando un rastro de desaparecidos, una constelación de crímenes expuestos como una *poética* de la violencia y el horror. También aquí las escenas violentas provienen de enunciados hipotéticos, pero aunque el propio texto dice que “todo entra en el campo de las conjeturas” (47), nunca se pone en duda la ejecución de la masacre.

Pensando en algo que subraya Agamben, quisiera detenerme en esta relación del fascismo con ciertos aspectos extremistas de la vanguardia, sobre todo del Futurismo, como el culto a las máquinas y las armas, la intolerancia por la tradición y actitudes discriminatorias o directamente racistas. Porque lo realmente característico de *Auschwitz* –dice el filósofo– es *la experimentación*: el experimento que coloca a la moral y a la humanidad misma en tela de juicio, donde se arrancan los atributos humanos a los prisioneros para convertirlos en cadáveres envilecidos por la producción en serie. A tal punto que el ultraje específico es la degradación de la muerte. Porque si la muerte, según Heidegger, es el nombre de lo impropio, la simple “posibilidad de la imposibilidad de todo comportamiento y de toda existencia”, en el *campo* no se puede discernir la muerte como excepción porque lo impropio se ha apoderado de lo propio, y los sobrevivientes viven su día a día fácticamente *para la muerte* (Agamben, 1999/ 2000: 60-79).

Ya como el teniente Wieder será el piloto que escribe versos en el cielo desde un avión alemán de la Segunda Guerra; exhibición de “poesía aérea” que mezcla versículos de la Biblia con referencias en clave de sus víctimas (34-46), y que hará coincidir con una macabra exposición de fotografías de cadáveres y cuerpos mutilados por la tortura. Esta exaltación de lo efímero está dada no sólo desde lo explícito de las imágenes desgarradoras del ex-

terminio o de los versos-consignas que glorifican a la muerte, sino también desde la *forma* de la escritura de humo que enseguida se desvanece en el cielo y la fugacidad de la exposición cuyas fotos los agentes de Inteligencia procederán a requisar inmediatamente, previo inventario de todos los que asistieron a la fiesta (92-102). Estos actos de barbarie e intimidación presentados como simulacros artísticos se revelan, justamente, como lo opuesto a la trascendencia y perdurabilidad del acto estético.

Contradiendo en parte a la historia chilena que concedió impunidad a los asesinos, Bolaño restituye una justicia de ficción o una *ficción de justicia*, es decir, una utopía –que también contiene un reclamo y una ética– haciendo morir a Wieder en su ley: el *cazador cazado*. Y también bajo la máscara de las letras: el ejecutor justiciero será un detective, ex-policía en época de Allende, que finge ser un periodista que está escribiendo acerca de los “escritores bárbaros” (138-154). El propio Wieder le abrirá la puerta a su verdugo, al cierre de la novela, a la clausura de una época de horrores inenarrables. Por eso su propia muerte permanece en una elipsis que ni siquiera la imaginación del narrador se atreve a llenar: “Traté de imaginarme a Wieder, digo, pero no pude. O no quise” (155).

5. Coda

En uno de sus ensayos sobre la fotografía, Susan Sontag reflexiona sobre la insensibilidad que termina produciendo la saturación mediática de las imágenes atroces, sobre todo teniendo en cuenta la violencia como espectáculo que propaga la televisión para ser consumida desde la distancia y el confort burgués. Pero este comercio con lo atroz –propio de la lógica capitalista– no invalida el valor ético de la imagen, el compromiso que hay detrás de la denuncia o la información. Al final de la cadena siempre habrá alguien que reflexione, que se pregunte: ¿quiénes son los responsables?, ¿no pudo evitarse? (Sontag, 2003: 121-137)

Aunque de otro tenor, reflexiones similares rondan el ámbito de las Letras. ¿Cuál es el alcance o la eficacia del tratamiento estético del horror de la violencia? ¿En qué medida el arte puede contribuir a prevenir estos males, es decir, tornarnos mejores personas? Es cierto que no podemos afirmar que *Los desastres de la guerra* de Goya, el *Guernica* de Picasso o un poema de Celan hayan evitado una sola masacre. Sin embargo, apostamos al costado sensi-

ble de lo humano, a esa máxima impresión que conmociona nuestras fibras más íntimas. Ahora bien, para asegurar esta conmoción visceral capaz de dar cuenta de las atrocidades y desgarros infligidos a la red social, la literatura no puede permanecer incólume, apegada a las convenciones, sino que, como hemos visto en los casos estudiados, debe comprometer la propia integridad de sus obras moviéndose siempre hacia lo imprevisible, buscando “inventar lo que no está para que sea”, como dice el personaje de Moyano (172). Porque pareciera que sólo a través del arte es posible derrotar a la violencia.

Hay algo en el tratamiento estético que triunfa por encima del argumento más lúgubre. Incluso cuando leemos el testimonio sobre *Auschwitz* de Primo Levi, la calidad literaria de sus imágenes nos reivindica de la angustia que nos provoca lo narrado. En el nivel poético se manifiesta el “ser en sí” del lenguaje contra la servidumbre del reino de los fines, y en esa liberación también se cifra el deseo de una comunidad libre. Un registro explícito, reducido a la comunicación de datos, quedaría entrampado en el vínculo especular y subalterno con la coyuntura, además de correr el riesgo de terminar en la vulgaridad del panfleto lo cual, según Adorno, aseguraría el éxito y la persistencia de la represión (Adorno, 1984: 311-315). La elección estética, por lo tanto, también es política, puesto que garantiza una mayor eficacia y persistencia en su ascendente social.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1984). *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamérica.
- Adorno, T. W. (2003). Discurso sobre poesía lírica y sociedad. En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, pp. 49-67.
- Agamben, G. (1999/ 2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (1970/2006). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Ballón Aguirre, E. (1985). Para una definición de la escritura de Vallejo. Prólogo a Vallejo, C. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 9-77.
- Badiou, A. (1998/ 2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Benjamin, W. (1995). *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Leviatán.
- Benz, W. y Graml, H. (1998). *El siglo XX. II. Europa después de la Segunda*

- Guerra Mundial, 1945-1982*. (2 tomos). México: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1984/1999). *El último en hablar*. Madrid: Tecnos.
- Bolaño, R. (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bollack, J. (2001/2005). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta.
- Brunner, J. (1981). *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Celan, P. (2004). *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta.
- Cohen, J. (1982). Teoría de la figura. En *Investigaciones retóricas II*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, pp. 11-43.
- Foucault, M. (1991). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira.
- Jitrik, N. (1992). La palabra que no cesa. Ensayo sobre la repetición. En *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 91-100.
- Lespada, G. (2002). Ética y estética en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. En *Esa promiscua escritura*. Córdoba: Alción Editora, pp. 215-248.
- Levi, P. (1947/1995). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik.
- Moyano, D. (1981). *El vuelo del tigre*. Buenos Aires: Legasa.
- Newman, K. (1992). *La violencia del discurso*. Buenos Aires: Catálogos.
- Pacheco, J. E. (1967/1991). *Morirás lejos*. México: Joaquín Mortiz.
- Piglia, R. (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, B. (1987). Política, ideología y figuración literaria. En *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, pp. 30-59.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Steiner, G. (2000). El milagro hueco. En *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, pp. 123-140.
- Vallejo, C. (1937/1961). *Poemas humanos*. Buenos Aires: Losada.

Los autores

Paula Aguilar

(Campana, Argentina). Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras con orientación en Literatura Latinoamericana por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora de Literatura e investigadora en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Actualmente es becaria posdoctoral de CONICET. Participa del Comité de edición de *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* y colabora como traductora en la revista *Orbis Tertius* editada por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la UNLP. Tanto su tesis de licenciatura como su tesis doctoral en CONICET-UNLP giran en torno a la narrativa de Roberto Bolaño en el contexto de la posdictadura en el Cono Sur, focalizando los vínculos entre literatura, política y memoria. Ha publicado artículos sobre la narrativa de Roberto Bolaño, entre estos: “El policial en la postdictadura chilena: una lectura de *El Tercer Reich* de Roberto Bolaño” (Ed. Lucero de Vivanco); *Representaciones de violencia política en la literatura Latinoamericana (con especial atención a las literaturas de Argentina, Chile y Perú)* (Santiago-Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013); “*Monsieur Pain* o los comienzos de un escritor melancólico” (Teresa Basile y Ana María Amar Sánchez eds. *Narrativas de la derrota, de la melancolía y del desarme*, en prensa, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh).

Ana María Amar Sánchez

(Buenos Aires, Argentina). Es Profesora en Letras y Doctora por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana y Teoría Literaria en la Universidad de California-Irvine. Es autora de: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y*

escritura (1992, reeditado en 2008 por Ed. De la Flor); *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (Beatriz Viterbo, 2000); *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores* (Anthropos, 2010). Ha publicado antologías y dossiers en *Revista Iberoamericana*, en *Katatay* y en *Iberoamericana* (Vervuert), y numerosos artículos sobre narrativa contemporánea, ética, política y cultura de masas. Su actual proyecto explora las relaciones entre estética y política en la Literatura Latinoamericana de las últimas décadas. Es presidenta del *Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana*, University of Pittsburgh, por el período 2012-2014.

Teresa Basile

(La Plata, Argentina). Es Profesora en Letras y Doctora por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana II, investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata. Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas, focalizando el Cono Sur y Cuba. Ha publicado: *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008); el Posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* (Beatriz Viterbo, 2010); *Onetti fuera de sí* (T. Basile y E. Foffani comps., Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2013); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (T. Basile y N. Calomarde coord. y edit., Editorial Corregidor, 2013); *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (A. M. Amar Sánchez y T. Basile eds., Número Especial de la *Revista Iberoamericana* Vol. LXXX Abril-Junio 2014 Núm. 247, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), de Pittsburgh). Es directora y editora, junto con Enrique Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

Gustavo Lespada

(Fray Bentos, Uruguay). Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es crítico, ensayista y poeta. Se desempeña como docente e investigador en la Universidad de Buenos Aires y es autor de los siguientes libros: *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Ensayo: 2013, en prensa); *Tributo de la sombra* (Poesía: 2013), *Las palabras y lo inefable* (Ensayo: 2012); *Nafragio* (Poesía: 2005); *Esa pro-*

miscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana (Ensayo: 2002); *Hilo de Ariadna* (Poesía: 1999). Tiene en preparación *Poemas selectos. Antología poética de César Vallejo* (2013, en prensa); editó y prologó una antología de Felisberto Hernández, *Cuentos selectos* (2010) y coeditó una antología crítica de Noé Jitrik, *Suspender toda certeza* (1997). Participa en revistas académicas y en diversas ediciones colectivas, nacionales e internacionales. Obtuvo el Premio Internacional Juan Rulfo 2003 – Colección Archivos (UNESCO) y el 2° Premio de la Academia de Letras del Uruguay en 1997.

Celina Manzoni

(Río Cuarto, Argentina). Es Profesora Titular Consulta de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Secretaria Académica del Instituto de Literatura Hispanoamericana y Co-Directora de la revista *Zama*. Ha dictado cursos y conferencias en universidades de América y Europa, y ha publicado en revistas académicas nacionales e internacionales numerosos artículos de la especialidad que han sido traducidos al inglés, al portugués y al húngaro. Su libro *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* obtuvo el Premio Ensayo 2000 de Casa de las Américas (La Habana). En sus publicaciones más recientes ha analizado problemas teóricos de la Literatura Latinoamericana contemporánea: *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana: 1990-2000*; *Violencia y silencio* (2005); *Errancia y escritura* (2009). En el año 2002 organizó el primer libro crítico sobre Roberto Bolaño: *La escritura como tauromaquia*, traducido al portugués. Organizó y dirigió el volumen 7 (*Rupturas*) de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2009); compiló *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina* (2007) y *Margo Glantz, narraciones, ensayos y entrevista. Margo Glantz y la crítica* (2007). Otros libros: *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*; *José Martí. El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*.

Mónica Marinone

(Mar del Plata, Argentina). Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Especialista en Literatura y Cultura Latinoamericanas, docente e investigadora en la Facultad de Humanidades-CELEHIS (Universidad Nacional de Mar del Plata) y profesora invitada por universidades ar-

gentinas y del exterior. Ha desarrollado sus últimas investigaciones sobre el Caribe continental, que derivaron en los ensayos: *Escribir novelas. Fundar naciones y Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación*, siendo convocada para la actualización del Diccionario General de Literatura Venezolana (DGLV). Es co-autora de: *La reinención de la memoria, Senderos en el bosque de palabras y Escrituras y exilios en América Latina*. Ha publicado artículos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales, coordinado antologías y, en colaboración, tres volúmenes internacionales: *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina; Viaje y Relato en Latinoamérica*, y *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Está escribiendo, por solicitud de una editorial española, un ensayo sobre las novelas de Denzil Romero.

Julia Musitano

(Rosario, Argentina). Es Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Becaria del CONICET para realizar el Doctorado en Letras abarcando las áreas de Literatura Iberoamericana Contemporánea, Escrituras del yo y Teoría y Crítica Literarias. Proyecto de tesis doctoral: “Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo”. Publicaciones recientes: “Detrás de una máscara fantasmagórica. Una lectura de *La rambla paralela* de Fernando Vallejo” (*Orbis Tertius*, UNLP, año XVII, número 18, 2012); “Lo propio y lo ajeno de una vida. Una lectura decadente de *Barba Jacob el mensajero* de Fernando Vallejo” (*Estudios de Literatura Colombiana*, Universidad de Antioquia, número 31, julio-diciembre 2012).

Carlos Pabón

(San Juan, Puerto Rico). Es Profesor de Historia de la Universidad de Puerto Rico. Es autor del libro *Nación postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad* (San Juan, Ediciones Callejón, 2002), y editor de *El pasado ya no es lo que era. La historia en tiempos de incertidumbre* (San Juan, Ediciones Vértigo, 2005). Investiga el fenómeno del genocidio y otras formas de violencia extrema y sobre las implicaciones éticas y políticas de las representaciones de este fenómeno. Trabaja en un libro titulado: *Ante el abismo. Representaciones del genocidio y la violencia extrema del siglo XX*.

Claudia Torre

(Buenos Aires, Argentina). Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becaria de la UBA, del Fondo Nacional de las Artes y del Iberoamerikanischer Institut de Berlín. Es profesora del Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés y Secretaria académica de la Maestría en Literaturas española y latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Coordina el Taller de Narrativa del ECUNHI (Fundación Madres de Plaza de Mayo). Ha publicado artículos sobre literatura argentina, narrativa de viaje, literatura y terror, y sobre historia de las mujeres y género en libros y revistas académicas nacionales e internacionales. Es coautora de *Ciudades Alteradas. Nación e inmigración en la cultura moderna* (Granica, 2003); autora de *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto* (Prometeo, 2010) y compiladora de *El otro desierto de la nación argentina. Antología de narrativa expedicionaria* (Universidad de Quilmes, 2011).

María Elena Torre

(Bahía Blanca, Argentina). Es Licenciada en Letras y Profesora de Literatura Latinoamericana II en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Es Integrante de Proyectos de Investigación sobre temas de Memoria y Violencia en dicha Universidad, y ha publicado artículos en el marco de los mencionados proyectos. Actualmente trabaja sobre narrativa peruana con artículos publicados en las actas de Congresos Internacionales *Orbis Tertius* de la Universidad Nacional de La Plata; *Transformaciones Culturales* de la Universidad Nacional de Buenos Aires y en la *Revista Iberoamericana*, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), de Pittsburg.

María del Pilar Vila

(Concepción del Uruguay, Argentina). Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Profesora regular de Literatura Latinoamericana e Investigadora del Centro Universitario Regional Zona Atlántica-Universidad Nacional del Comahue. Es Directora de la Revista *Pilquen* y de la Especialización en Educación Literaria (CURZA-UNco.) Es autora de: *Las máscaras de la decadencia. La obra de Jorge Edwards y*

el medio siglo chileno y co-editora de *Travesías del ensayo latinoamericano del siglo XX*. Sus últimos trabajos integraron: *Moradas narrativas. Siglo XX en Latinoamérica* (A. de Llano, editora), *“Fuera de quicio”*. *Sobre Bolaño en el tiempo de sus espectros* (Raúl Rodríguez Freire, editor) y *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica* (Graciela Salto, editora). Publicó artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales.