

VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2012.

Contar la Nación : De "Casa tomada" a La manifestación.

Parchuc, Juan Pablo.

Cita:

Parchuc, Juan Pablo (2012). *Contar la Nación : De "Casa tomada" a La manifestación. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-088/57>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edCO/nfo>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Contar la Nación: de “Casa tomada” a *La manifestación*

Juan Pablo Parchuc

Universidad de Buenos Aires

Resumen

La ponencia propone algunas discusiones acerca de las relaciones conflictivas entre literatura y lengua política en un corpus textual que abarca desde mediados del siglo veinte hasta 1974, a partir del modo en que son leídas en la actualidad como parte de las polémicas sobre el canon y la tradición de la literatura nacional, prestando especial atención a sus márgenes o bordes. Se detiene en la legalidad propia del canon como problema del discurso referido, a partir de dos textos poco recorridos por las lecturas críticas, como son “La resistencia” y *Los reventados* de Jorge Asís, desde su vínculo con los textos *clásicos* sobre el tema: “Casa tomada”, “La fiesta del monstruo”, *Operación masacre*, “Cabecita negra”, *El fiord*. Estos materiales se organizan en dos series: la serie de las casas tomadas y la serie de la manifestación, donde se despliegan distintas formas de narrar o contar la Nación. Analizamos el modo en que se distribuyen las voces y entonaciones dentro de ambas series, el tipo de enunciados, “mitos” y relatos que convocan, las perspectivas o políticas que producen, como un modo de revisar la polémicas literarias sobre el período estudiado.

Palabras clave

literatura argentina - legalidad - canon - tradición nacional - bordes

Esta ponencia recupera parte de un capítulo de mi tesis de doctorado sobre las políticas narrativas de la legalidad en la literatura y la crítica argentinas contemporáneas, dirigida por Jorge Panesi y Silvia Delfino en el marco del proyecto UBACYT que coordinan en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Propone algunas discusiones acerca de las relaciones conflictivas entre literatura y lengua política en un corpus textual que abarca desde mediados del siglo veinte hasta 1974, a partir del modo en que son leídas en la actualidad como parte de las polémicas sobre el canon y la tradición de la literatura nacional, prestando especial atención a sus márgenes o bordes. Se detiene en la legalidad propia del canon como problema del discurso referido, a partir de dos textos poco recorridos por las lecturas críticas, como son “La resistencia” y *Los reventados* de Jorge Asís, desde su vínculo con los textos *clásicos* sobre el tema: “Casa tomada”, “La fiesta del monstruo”, *Operación masacre*, “Cabecita negra”, *El fiord*. De esta manera, se busca dar cuenta de las posibilidades de rearticulación del canon que todavía hoy sigue siendo considerado “contemporáneo”, con especial interés en la lectura de los vínculos que mantiene con las “tachaduras” y exclusiones que se acumulan en sus *bordes* (Panesi 2000a: 339-353), produciendo zonas que podrían considerarse residuales. Sobre todo en el caso de aquellos que fueron *best sellers* en otros tiempos, los considerados “malditos” o que

fueron rebajados a la categoría de los que escriben *mal*, pero que vuelven, o mejor, resuenan en los textos que se presentan como emergentes de la narrativa actual.

La conceptualización crítica de la legalidad en nuestro trabajo remite a lo que en la teoría literaria se conoce con el nombre de discurso referido o “estilo indirecto”, es decir, las modalidades y procedimientos narrativos que pautan y organizan los usos, las citas, la repetición, apropiación, inclusión o “traducción” de voces y palabras en el relato (Bajtín 1986, Voloshinov 1976) –la legalidad es indisociable de la cita o el relato (Derrida 1980). La noción permite leer de manera inmanente las correlaciones o correspondencias de la literatura con los enunciados o actos de habla de la “lengua viva” en la narración (Tinianov 1965: 131). Podemos analizar así todo lo que se dice o cuenta en los relatos a partir de las distintas modalidades que vinculan las voces y palabras de la serie literaria con la de la vida. De esta manera se desplaza el interés por la verdad, las creencias o los modos de representación literaria hacia la configuración de tramas retóricas y escenas de juicio como problema de la crítica. De ahí que, a los fines del análisis, no leemos novelas y cuentos, sino “recortes”, segmentos o fragmentos narrativos que forman lo que llamamos relatos de la escucha, es decir, narraciones que se basan en el conflicto de voces y palabras oídas, citadas e incluidas en la trama del relato.

Retomamos así el modo en que la crítica literaria argentina especificó este concepto de discurso referido, no sólo para analizar procedimientos literarios, sino para reflexionar sobre sus propias operaciones y protocolos de investigación, en permanentemente tensión con las condiciones institucionales e históricas en que se producen, usan e interrogan (Panesi 2000b, Pezzoni 1986, Ludmer 1988, Rosa 1987, Delfino 1995). La crítica misma, podríamos decir, es una forma del discurso referido. Según este modo de lectura, la conceptualización de las políticas narrativas de la legalidad no remite al fenómeno literario como “objeto”, sino a la configuración de tramas, escenas y temporalidades que producen las operaciones y juicios de la crítica cuando analizan el estatuto de lo literario respecto de su límite o conclusividad con la vida.

Partiendo de esta concepción a la vez moderna y modernista sobre la articulación entre teoría, crítica y materiales literarios, proponemos una forma de seleccionar y organizar el corpus textual, que recupera los estudios sobre el cambio en la literatura, entendido no como continuidad ni “desarrollo”, sino como salto, “evolución”, desplazamiento, discontinuidad. Los cambios en la serie literaria son analizados así no tanto a partir de los rasgos que caracterizan las transformaciones de “estéticas”, “escuelas”, tipologías o clasificaciones literarias, sino por el modo menos sistemático en que determinados rasgos considerados “menores” o secundarios, ciertos hábitos o matrices lingüísticas y narrativas, llegan a constituir procedimientos literarios. Desde esta perspectiva, al contrastar los textos que arman el corpus, se intenta producir el reverso o la contratara de las formaciones establecidas por las lecturas oficializadas, pero también por las autodenominadas “marginales” o alternativas, a partir del modo en que se construyen sucesores o precursores. No se trata entonces de rastrear las “influencias” literarias, sino de analizar este problema a través del reconocimiento de las voces o entonaciones que se pueden *oír* como énfasis, ecos o resonancias que

producen los bordes del canon. Es decir, no leemos autores ni obras, sino modalidades narrativas que atraviesan de un lado a otro y a la vez organizan y le dan sentido a nuestro corpus.

El conjunto de los materiales que conforman este corpus se organizan en dos series: la serie de las casas tomadas y la serie de la manifestación, donde se despliegan distintas formas de narrar o contar la Nación. Nos detendremos en el modo en que se redistribuyen las voces y entonaciones de ambas series en los textos de Asís, el tipo de enunciados, “mitos” y relatos que convocan, las perspectivas o políticas que producen, como un modo de revisar la polémicas literarias sobre el período estudiado, respecto de la trama de condiciones teóricas, institucionales e históricas en que se produce el valor literario o estético, no sólo como problema de investigación literaria, sino como configuración institucional y política de la crítica.

Seguimos aquí a Panesi (2000a: 339:342) cuando trabaja el problema de la legalidad como desplazamiento de los márgenes, a partir de la reinscripción de sus exclusiones, en tanto los límites institucionales de los protocolos de la crítica remiten tanto a los modos de evaluación y autorización del saber académico y las operaciones de interpretación sobre objetos y tramas culturales, como a experiencias y prácticas que son configuradas reflexivamente al ser leídas por la literatura. De esta manera, intentamos también interrogar los fundamentos que actúan en la constitución de la serie literaria, leyendo lo que Delfino (1995: 273) llama “el reverso de la tradición”, es decir, el otro lado de las lecturas oficiales que ordenan y dan una continuidad histórica a las polémicas y controversias que delimitan lo literario. En especial, cuando se analiza la variabilidad de las categorías como transformación de los modos de juicio en la producción de saberes y acciones que modifican los principios estéticos y rearticulan el estatuto, las tradiciones y cánones de la literatura, para definir el prestigio, la jerarquía y el valor cultural como legitimación de la autoridad. En este sentido también seguimos los trabajos de Fabricio Forastelli (2008: 155-156), cuando reelabora el problema de los márgenes situando la manera en que lo excluido desafía las nociones de lo “bello”, el “buen gusto” y el “decoro”, y es reapropiado a través de un conjuro frente al horror producido por las formas de organización colectiva. Desde el análisis del modernismo de la década del veinte en Jorge Luis Borges y Leopoldo Lugones, Forastelli produce una reflexión crítica sobre el estado nación como comunidad preexistente de lengua, territorio y “espíritu”, a partir de sus alcances después de 1945. De esta manera, indaga “lo nacional” como una forma de comunidad posible que articula modos de autoridad, organización y conducción tanto desde lo prescriptivo como de la resistencia, produciendo un pasaje del estudio del canon a la cultura política, en la medida que los materiales simbólicos constituyen la escena de las luchas por la hegemonía.

Asís escribe el nacimiento de “La resistencia” en 1973, el año del triunfo de Cámpora y el regreso de Perón. El relato formaba parte de una novela que estaba preparando por esos años, pero fue recién publicado en la reedición de *La manifestación* en 1981, diez años después de su primera edición. En la serie de las casas tomadas, produce un leve corrimiento (la casa nunca llega a estar ocupada) que

recoloca los problemas desarrollados desde, por supuesto, “Casa tomada” de Julio Cortázar, pasando por *Operación masacre* de Rodolfo Walsh hasta “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher, dentro del núcleo de discusiones sobre la nacionalidad como trama legal de la literatura. La lectura crítica del cuento de Cortázar sitúa las tensiones argumentales del adentro cuando se ve amenazado por el afuera. Tradición, familia y propiedad articulan el núcleo ideológico y político del canon nacional en la biblioteca que es interpelada y puesta *patas arriba* por los pobres o “cabecitas negras” en la respuesta de Rozenmacher, justo en el momento que se empieza a redistribuir la matriz de oposiciones que trama la relación de la literatura argentina con lo popular, de “Civilización y barbarie” a “Alpargatas sí, libros no”. Ese movimiento o “fuerza extraña” que desafía la posesión del canon y la tradición, se cuenta como “riesgo” o “peligro” en los primeros textos de Cortázar y se desdice como culpa del autor por lo que dijeron sus personajes en la escritura militante de los setenta, cuando la literatura aparece como un arma más en la lucha política (“Mi ametralladora es la literatura”). “Cabecita negra” muestra las posibilidades del discurso indirecto libre para resolver este dilema “desde afuera”, sin comprometerse totalmente con el peronismo ni con el antiperonismo, evidenciando los desacuerdos entre la narración y el nivel de la enunciación, a partir de la disposición que produce la trama de las voces y personajes que intervienen en la escena narrativa.

En “La resistencia”, se disputan los sentidos de la patria y los proyectos nacionales, con la bandera argentina en alto. El cuento de Asís está narrado como un recuerdo de la infancia en primera persona y lleva la firma de “Zalimchico”. Se narra como si fueran episodios en un relato bélico, compuesto de pequeñas batallas en miniatura, *a escala*, que tiene como escenario un enfrentamiento mayor. Los hechos se ubican en Villa Domínico, durante y algunos días después de los bombardeos a Plaza de Mayo del 16 de septiembre de 1955. Con los primeros ruidos, Don Abdel Zalim sale la calle en pantalón pijama, camiseta musculosa y chancletas, a festejar al grito de “¡Viva la libertad! ¡Viva la libertad!”, ante su hijo de nueve años que lo contempla desde la puerta de casa, como dice, “el silencio enclavado en la tristeza de mi barrio peronista” (Asís 1981a: 109). A pesar de la reprobación de la mujer y madre de su hijo, llamada Francia, Don Zalim, exaltado, feliz, sube al techo y planta una bandera argentina que guardaba envuelta en papel madera. Por la noche, bebe vino en abundancia, dice “una ristra de disparates” y se va dormir entonando burlescamente la marcha peronista, mientras hace cortes de manga en el aire. Después del primer intento fallido en junio, esta vez sí Don Zalim confiaba en que “la primavera invadiría los zaguanes democráticos con su esperada felicidad”. (Vale la pena recordar que el zaguán es el último refugio de los hermanos del cuento de Cortázar, antes de salir a la calle).

Pero la voz que narra desde el punto de vista del niño de nueve años no es homogénea y señala la distancia del personaje que rememora un pasado lejano. El contrapunto de voces que se expone desde el comienzo, se irá profundizando a lo largo del relato, confundiendo al niño que ve a su padre como “un patriota” y, repitiendo lo que escucha, comenta el triunfo de los “heroicos militares”, de “las fuerzas democráticas y libertadoras”, sobre el “tirano depuesto”, con el que habla de “las cavernarias concepciones de mi progenitor” y llama al padre y sus amigos

“gorilas”. En ese ida y vuelta, la narración muestra el cambio de perspectiva pero también la autorización de la palabra repetida, sus posibilidades de transmisión y legitimación. Toda una *pedagogía nacional*, hecha con “lo que se dice” y “lo que se cuenta”, que es también aquello que se oye o, en otro sentido, se elige o decide escuchar: “Refería infinidad de medianas anécdotas con el propósito de justificar el visceral odio que sentía hacia el tirano y hacia los asquerosos cabezas negras que lo perseguían por limosnitas” (Asís 1981a: 114). Una de esas anécdotas, no casualmente refiere a la identidad (del documento) y el territorio, cuando a Don Zalim, en 1949, lo obligan a afiliarse al partido para que el Registro Civil le extienda el certificado de cambio de domicilio. Luego acusa a Perón de “tirano” y “demagogo”, y dice que está en contra de Dios (por odio y envidia) y de la democracia. Dice Zalimchico que contaba Don Zalim que a “Evita perona” el General la usó y la corneó, “porque la agarraba de atrás mientras ella desde el balcón engañaba a los cabecitas”. Francia no se queda atrás: afirma que Perón en el fondo lo que pretendía era “convertirse en Rey de la Argentina”, y ese era el motivo que lo impulsaba a poner “de prepo” su nombre y fotografía por todas partes, “en especial en los libros de texto”. Repertorio completo del diccionario *gorila*, la democracia se vuelve monarquía y la manipulación pone en el centro de la escena una Evita manejada como títere por Perón que hace un espectáculo desde el balcón de la Casa de Gobierno para engañar a los infantiles cabecitas. Y los nombres y fotografías de Perón y Evita “por todas partes”, incluyendo los libros escolares, “para deformar las mentes de los chicos”.

Esta distinción entre modos de contar la Nación aparece en el relato a través de la contraposición narrativa del “reluciente blanco” de la casa (con la bandera de la patria en alto) y las paredes manchadas por las bombas de alquitrán que arrojan “manos anónimas pero peronistas” la noche del 17. Don Zalim duerme cuando a las dos y media de la mañana lo sobresalta un “bochinche” en la puerta de su casa. Ante su inocultable miedo, Francia sale y comprueba el motivo de los ruidos. “[M]anchas negras sobre nuestra pared blanca” (Asís, 1981a: 116). Como explica uno de los personajes al día siguiente: “en cuanto la paré chupara el jugo, chau, turco, perdés, y no te sacás más las manchas de adentro” (Asís 1981a: 120). Manda entonces a limpiar y volver a pintar la pared. Desde entonces, Don Zalim intenta dormir frente a la persiana, en su sillón, con un revólver cerca de mano. (Nótese que el insomnio y los sitios intermedios, las medianeras, persianas y zaguanes, ligan la serie de las casas tomadas, no sólo en el texto de Cortazar y Rozenmacher sino también en el Prólogo de la edición del ’69 de *Operación masacre*, cuando Walsh cuenta como, pegado a la persiana de su casa tomada por soldados, oye morir a un conscripto en la calle: “[E]se hombre no dijo: ‘Viva la patria’, sino que dijo: ‘No me dejen solo, hijos de puta’”). Cuando después de varias noches de vigilia convencen a Don Zalim de volver a la cama, nuevamente arrojan bombas de alquitrán, “jugo que ahora sí sería absorbido por la pared para no desaparecer nunca más”. La pegajosa brea afecta definitivamente a la casa. El efecto duradero de las manchas indelebles sobre la pared blanca, deja su marca para siempre en la literatura argentina. La literatura como institución además queda implicada explícitamente cuando el relato se apoya en el canon que contiene la serie (como dijimos, en el cuento están *Operación masacre*, “Casa tomada” y “Cabecita negra”) o en el momento que tematiza su ubicación a través la

“irresponsable voz” de Don Zalim, casado –no podía ser de otra manera– con Francia, que viva al unísono a Lonardi, Rojas y Borges.

La disputa por los sentidos de esa herencia en la tradición de la literatura nacional se juega, como en Rozenmacher, en las voces de la “lengua viva” que el relato incorpora para poner en evidencia su postura y redistribuir su legado. Los materiales literarios son dispuestos desde un lugar distinto, contrario a la tradición liberal de la literatura nacional, con un posicionamiento que se muestra en el modo de reorganizar las tramas y disponer las voces de lo nacional, no ya “desde afuera”, como en el caso de Rozenmacher, sino, podríamos decir, “de adentro”.

El título del libro donde se publica el relato de la escucha del niño del barrio peronista de “La resistencia”, que sale en *La manifestación* (aunque con el signo político cambiado), nos permite entrar en la segunda serie, que se superpone con la anterior, pero esta vez, como dijimos, *afuera*, en la calle, donde se escuchan cantos y flamean otras banderas.

La arquitectura de ambas series toma forma con *Operación masacre* y *El fiord*. De hecho, el relato de la escucha que abre el texto de Rodolfo Walsh, y los sucesivos cambios en sus prólogos, introducciones, apéndices y epílogos, se constituye en el eje del movimiento en el que se articulan y pivotan los parámetros que dividen el adentro del afuera, se delimita el escenario y se ubican las posiciones en el relato, abriendo las contradicciones latentes en la separación entre la casa y la calle, cuando escribir se vuelve un modo de la escucha, en el umbral, el punto intermedio entre esos dos espacios o escenarios: en la *medianera* que divide y contiene, o en la persiana, que permite ver y escuchar lo que pasa del otro lado. Los cambios en las formas y sentidos de la legalidad se materializan de una punta a otra del recorrido que hace *Operación masacre* en sus sucesivas publicaciones desde 1957 hasta su edición definitiva en 1969, cuando Walsh *toma partido* y se pone definitivamente “del lado del pueblo”, como dice en su Diario. La otra zona que conecta y hace mover las dos series está, del otro lado, en *El fiord*, ocupando todo el espacio de las voces de la patria, aunque sin tomar partido o desde “ningún lugar”, como dice Osvaldo Lamborghini en una entrevista. En *El fiord* se dividen pero también mezclan y confunden las voces y posiciones que se disputan la patria, señalando los puntos extremos o polos opuestos de la literatura y la política nacional a fines de los sesenta. Justamente las discusiones sobre la legibilidad y las transgresiones de toda una parte de la literatura que se empieza a escribir por entonces, coloca en el centro de la escena a la representación como problema de la teoría y los juicios de la crítica, al leer el reverso de la tradición en “La fiesta del monstruo”, como respuesta sublimatoria o conjuro de las realidades y mitos de la historia nacional. El horror que produce la pobreza y las voces populares cuando en lugar de ser objeto de la representación se advierten como parte de las formas organizativas de la trama política, cultural e institucional, motiva las lecturas que hacen eje en la representación, la teatralidad y en última instancia la “farsa”, pretendiendo saldar las tensiones y dilemas producidos por el movimiento peronista en la literatura (recuérdese “*L’illusion comique*” y “El simulacro” de Jorge Luis Borges, además del texto que escribe a dúo con Adolfo Bioy Casares).

Frente a estas posturas y definiciones, el relato de la escucha de *Los reventados* descoloca la trama legal de los sentidos de la nacionalidad en la literatura, recorriendo

hacia atrás las posibilidades olvidadas o negadas por la tradición. En los “buscas” de la literatura y la cultura popular encuentra las voces que desafían todos los sentidos de la nacionalidad: los del canon liberal de derecha pero también los de la literatura militante de izquierda. Estas voces escuchadas *al costado* de la manifestación completa la constelación que arma el corpus. El texto de Asís fue publicado por primera vez en el año 1974. Con varias ediciones en su haber, es un verdadero *best sellers*, muy poco leído por la crítica literaria después de los ochenta. En él vuelven a flamear las banderas en la manifestación, se escuchan cantos, está la foto de la sonrisa de Perón y la marcha, con nueva estrofa, que historia, de una punta a la otra, nuestro corpus:

Mientras cantaba la marcha peronista a Rocamora le llamaba la atención una estrofa que le habían agregado los muchachos y las chicas que portaban cartelones de Far y Montoneros Juventud Peronista; se acercó y la escuchó bien.

Si ayer fue la Resistencia

Hoy Montoneros y Far

Y mañana todo el pueblo

En la guerra popular (Asís 1982: 154).

La novela cuenta la historia de un grupo de amigos que busca “salvarse” vendiendo cotillón político el día del regreso de Perón (y de la otra masacre) el 20 de junio de 1973 en Ezeiza. Al lado de la ruta, viendo las columnas de la manifestación pasar, sostienen los pósters con la foto del General con su caniche en Puerta de Hierro; saltan, cantan, gritan, intentando mezclarse con la multitud, simulando ser uno más, para colocar su mercadería. La empresa, desde luego, fracasa: nadie compra y encima los insultan (“El pueblo no está para fotos”, “Qué carajo vas a ser Montonero, comerciante”, “La reputa que te parió”, “Si sos peronista regalalos, cornudo”, “Con el pueblo no se comercia”). Los tiros y las corridas hacen el resto.

La escena que se intercala entre un capítulo y otro, y completa la historia, transcurre en el centro, casi tres meses después, el 25 de septiembre, el mismo día que asesinan al secretario general de la CGT José Ignacio Rucci (el de la foto del primer regreso, sosteniendo el paraguas de Perón). Fotografías y fechas relevantes marcan los destinos de los personajes del relato, poco apegados, sin embargo, a la historia nacional. Los sentidos de “reventado” y “reventar” señalan esa disposición dramática de la trama histórica sobre los cuerpos de la literatura (y de la vida). Como sostiene Horacio González (2002: 42-43), la literatura de Asís está fuertemente atada al “testimonialismo” y la legibilidad, no sólo por las marcas referenciales y la linealidad de la narración, sino por la lengua literaria que crea, la cual intenta “captar trozos vivos

de un idioma realmente escuchado en las barriadas de la época”. Con las modulaciones propias del lenguaje coloquial del Buenos Aires de los setenta, arma las voces del relato, componiendo una suerte de antología burlona de personajes marginales que luchan por sobrevivir a toda costa y a través de todo tipo de artilugios, sin banderas ni ideologías políticas. Si bien Rocamora (uno de los alter egos literarios de Asís) siente el impulso de meterse en la manifestación, su incursión en las filas de la Juventud Peronista de Corrientes está viciada por el sentimentalismo de los recuerdos de la infancia en su provincia natal y la vergüenza de ser descubierto por algún “conocido pedalero”. Este es el único momento en que un personaje parece perder el libreto. Aunque enseguida Rocamora se pone “la cara de Rocamora”, se dice y repite que es “un sentimental de mierda” y deja pasar la columna (Asís 1982: 155).

En nuestra serie, el relato de la escucha de los reventados descoloca la trama legal de los sentidos de la nacionalidad en la literatura. Recorre hacia atrás las posibilidades olvidadas o negadas por la tradición y encuentra a los “buscas”, los pícaros de la literatura popular, que reviven en las voces de los reventados, desafiando el mundo de la militancia, justo en un momento de efusión política en la literatura. Ni buenos ni malos, incorregibles. El credo de los reventados lo podemos leer en los consejos de Rocamora:

Tenemos que estar siempre colgados de la liana, agarrados, como garrapatas, tenemos que estar siempre al costado, Vitaca, prendidos. Si alguna vez en este país gana el Partido Comunista, nos compramos una hoz y un martillo y chau, seremos revolucionarios, es todo curro. Como dijo Desiderio, perdimos los radicales pero ganamos los peronistas, perdimos los peronistas pero ganamos los radicales, perdimos los peronistas pero ganamos los comunistas, perdimos los comunistas pero ganamos los conservadores. Siempre al costado, Vitaca, uno tiene que subirse al carro y chau (Asís 1982: 137).

Según este esquema, como dice González (2002: 43), si la militancia supone subirse al carro como parte de un colectivo político, en tanto sujeto pleno, consciente y comprometido con el lugar que ocupa en la historia, los reventados de Asís son simples oportunistas que persiguen cualquier tipo de salvación y se trepan como sea. Mientras las voces de los primeros se funden en la masa anónima en un solo grito, la de los segundos se puede individualizar en cada uno de los personajes con nombre en el relato. Ambos aparecen en la literatura de Asís, pero en sus páginas la balanza se inclina a favor de esos personajes más “reales” y concretos, que gozan de menor grado de aceptación o legitimidad en la literatura de la época y todo el tiempo mantiene una distancia prudencial con las fuerzas que tiran para el otro lado. Cuando vuelven en caravana, derrotados, Willy, que antes había sido echado a puteadas de la columna de Montoneros, ironiza: “Vamos, caminemos junto al pueblo”. Y avanzan cantando la marcha, aunque sus estrofas, tras los hechos, ya no suenan igual.

Al cruzar las dos series podemos distinguir las ubicaciones, posturas o cambios de posición dentro de la escena literaria, desde “Casa tomada” a *La manifestación*, como políticas narrativas de la legalidad que van de la concepción tradicional de la cultura “en peligro” al problema de la *peligrosidad* de la literatura, en el sentido de sus transgresiones o “revoluciones”. Estas políticas se pueden leer en los modos de convocar la tradición literaria y asumir una posición dentro, fuera o al costado; de citar textos del canon nacional o incluir voces nunca antes escritas en los relatos. Pero también, en la reelaboración narrativa o retórica de las polémicas y discusiones estéticas y políticas sobre la nacionalidad que atraviesan estos textos y voces de manera inmanente y a la vez históricamente concreta, desde la toma de partido por uno u otro lado, desde un lugar ambivalente, o bien, desde “ningún lugar”.

Si para Rozenmacher en el '62 todavía es posible mirar “desde afuera” (Rozenmacher 1971: 2) para reírse del *pobre tipo* de clase media y gorila, desde una posición intermedia entre el antiperonismo de la tradición literaria que representan Borges y el primer Cortázar y la adscripción al peronismo de otros escritores como Marechal, pocos años después, Walsh (1969) declara no tener posibilidad de opción entre estar en la calle o replegarse para escribir su novela y Cortázar repudia la orientación política de los personajes de sus propios textos. Lamborghini es un caso aparte, porque suspende la decisión en su escritura para profundizar la indagación sobre el lenguaje literario y político, exacerbando hasta trasgredir los límites de la letra escrita.

En este marco, nos interesa analizar la disonancia que produce Asís cuando hace su propia lectura de la tradición literaria y política de los sesenta y setenta. No lo hace ni adentro ni afuera sino *al costado*. Su ubicación respecto del canon de discusiones literarias de los setenta no se puede asimilar a ninguna de las posiciones que vimos hasta ahora. Considerado un escritor “realista”, cuya legibilidad es garantía de éxito, se burla todo el tiempo del realismo y su condición de escritor “promesa”. Empieza su carrera como escritor con un relato que cuenta su experiencia como militante del PC (“La manifestación”), pero, poco después, incluso simultáneamente, acomoda su literatura en un lugar conflictivo respecto de la izquierda, coqueteando con el peronismo, que se irá profundizando hasta convertirse en un antiintelectualismo cínico de rechazo a toda posición “progresista” en su literatura y también en su carrera política. En la novela que continúa la trilogía de los “Canguros” iniciada en *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, *Carne picada* de 1981, después de una reunión política, se va a dormir con el libro de Agosti sobre el realismo en la mano. Pero nunca lo abre. Hacia el final, dice sobre el protagonista, Rodolfo (otro de sus alter egos): “... téngase en cuenta que él vivía de los recuerdos, los elementos de trabajo que tergiversaba, muy grande es el despelote que puede hacer un mentiroso con el realismo” (Asís, 1981b: 185 y 289). El episodio nos devuelve, en el año de su publicación, a los recuerdos de “La resistencia”. Pero sobre todo al libro que la contiene: *La manifestación*.

Cuando fue publicado por primera vez en el año 1971, cuenta el autor, un amigo recomendó el libro al órgano oficial de la Juventud Comunista (de la que Asís formaba

parte), y fue rechazado de manera contundente. Así hace su “Ajuste de cuentas” literario muchos años después:

Hacia un año y medio que Zalim, joven escritor comprometido, vivía una situación conflictiva con el viejo e intolerable PC. Para ser exactos, desde la edición de su primer libro de cuentos, *La movilización*, en el epílogo caliente de 1971 y publicado por Boris Spivacov, un polaco fundamental, artífice de la cultura barata de edición de bolsillo, que fue, al menos para los escritores de la generación de Zalim, infinitamente más trascendente que Victoria Ocampo.

Por semejante libro polvoriento, los dirigentes del secretariado del comité central del PC habían comprendido, tardía pero acertadamente, que Zalim nada tenía que ver con aquella congregación política.

Ni por el lenguaje utilizado ni por las ideas expresadas, habían dictaminado, desde un editorial, en el órgano oficial de la agrupación. (Asís 2000: 201-201)

Citando las palabras del órgano oficial del Partido, se burla del rechazo. En el mismo movimiento, salda su relación con la tradición literaria, refiriéndose a los entretelones del mundo editorial y los espacios de consagración; operación que había iniciado en su libro más exitoso, *Flores robadas...*, cuando el protagonista, Rodolfo, fotografía a Borges “pishando” en el baño del instituto de artes donde está dando una conferencia.

Pero lo más interesante del pequeño relato citado es el marco, que nos lleva de *La manifestación* del '71 a la otra manifestación, con otro signo político: la de *Los reventados* del '73. Por la calle Corrientes desfilan festivos los camiones rumbo a Ezeiza, tocando bombos, portando estandartes y cantando la marcha con los dedos en V. Los muchachos saludan a Zalim y lo invitan a subir, a treparse “al camión heterogéneo y desprolijo del peronismo”. Pero Zalim se queda abajo, o mejor, al costado, como los personajes de su novela. No se trata de la misma manifestación que en “La fiesta del monstruo”, porque cuenta otro tiempo y desde otro punto de vista: acá los manifestantes no asustan ni matan sino que invitan al joven escritor (turco, no judío) a subirse al carro de la historia. Además, en el relato de Borges y Bioy Casares son los manifestantes los que buscan quedar al margen e intentan a toda costa bajar del camión, más parecidos a los reventados que a los militantes de la literatura posterior. Tampoco es la misma manifestación del texto de Lamborghini, porque no estamos frente a ese gran libro reversible de víctimas y verdugos, sino en una escena donde hay lugares al margen de la ley pero sin llegar a los extremos del lenguaje de *El fiord*.

Como cuenta en el relato, Asís empieza de esta manera a alejarse de la política (a la que volverá con el menemismo en el '89) y de la forma tradicional de contar el

peronismo en la literatura, sin definir una posición ni emitir juicios sobre sus personajes. Para terminar de cubrir la cuenta de esa otra tradición literaria (la de izquierda), sigue desmarcándose a través de los recuerdos de Zalim durante su juventud (el mismo de “La resistencia”, algunos años después). Con absoluta “incorrección”, Zalim dice lo que no podía decir entonces, por mera supervivencia; dice cuánto aborrecía que le pusieran como ejemplos a seguir a escritores comprometidos que habían abandonado a la literatura por la revolución, como Alfredo Varela o Walsh. Justo a él, que lo único que quería era escribir (Asís 2000: 230-231. Asís habla, desde sus alter egos, *sin pelos en la lengua*, con el tono de un personaje sacado de los relatos de Lamborghini, conjugando la altivez del dandy con la bajeza del reventado; la misma postura de busca o pícaro que lo llevó de escritor despreciado y olvidado a secretario de Cultura de la Nación y embajador de la República Argentina en el exterior.

Al final, podemos asomarnos un instante a lo que vendrá, al futuro de patria, dentro y fuera de la literatura. Las distintas ubicaciones, voces, tonos e intensidades de los setenta se vuelven a escuchar en la literatura que empieza escribirse después de 2003, redituando la crisis que le dio lugar, cuyo origen puede rastrearse hasta marzo de 1976; esa crisis que hizo temblar la nación y en la que se produjeron otras masacres, junto con nuevas manifestaciones que recuerdan los cantos, lemas y banderas de aquellos tiempos, aunque en otro tiempo o según los destiempos de la literatura. Las casas tomadas reaparecen en los miedos de clase y los reclamos de seguridad, ley y orden, acompañados del pánico moral y sexual, la xenofobia y el racismo, como materiales de la literatura y las operaciones de la crítica de los noventa y el dos mil. Y florece nuevamente la preocupación por lo nacional en los relatos de la nueva narrativa y las gramáticas o retóricas de las narraciones legales, que copian, repiten o actualizan las de tres décadas atrás. Leyendo el corpus, podemos notar que no se trata de nombres de autor, estilos o escuelas que reaparecen como influencias literarias, sino de modalidades narrativas, motivos, temas y en definitiva *formas de contar*, que son citadas y resituadas por los textos actuales. Incluso aquellas que, por una razón u otra, fueron dejadas de lado, negadas u borradas en la construcción del canon durante la década del ochenta o relegadas a sus restos o bordes, vuelven hoy como ondas que resuenan, es decir, se pueden *oír*, en la narrativa de los/as escritores/as más jóvenes. Y lo que entonces era “ilegible” se empieza a leer nuevamente en la escritura, trastocando y redefiniendo la tradición nacional o por lo menos marcando, y tal vez desmarcando, los caminos recorridos por la literatura argentina.

Bibliografía

Asís, Jorge (1981a). “La resistencia”. *La manifestación*. Buenos Aires, Galerna.

Asís, Jorge (1981b). *Carne picada*, Buenos Aires, Legasa.

Asís, Jorge (1982). *Los reventados*, Buenos Aires, Sudamericana.

Asís, Jorge (2000). *Del Flore a Montparnasse*, Buenos Aires, Sudamericana.

Bajtín, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

Delfino, Silvia (1995). "El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX". *Revista Interamericana de Bibliografía* XLV 3: 273-275.

Derrida, Jaques (1980) "La loi du genre". *Glyph* 7.

Forastelli, Fabricio (2008). "Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política". *Escribas* 5: 155-166.

González, Horacio (2002). "La figura literaria del *reventado* como teoría picaresca de la política". *El Ojo Mocho* 16.

Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.

Panesi, Jorge (2000a). "Marginales en la noche". *Críticas*. Buenos Aires, Norma, 339-353.

Panesi, Jorge (2000b). *Críticas*, Buenos Aires, Norma.

Pezzoni, Enrique (1986). *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana.

Tinianov, Iuri (1965) "De l'évolution littéraire". Todorov, Tzevan (comp.), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965.

Rosa, Nicolás (1987). *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad del Litoral.

Rozenmache, Germán (1971) "Testamento de Rozenmacher". *Primera Plana*. 17 de agosto: 2.

Voloshinov, Valentín N. (1976) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Walsh, Rodolfo (1969) "¿Lobo estás?". *Siete Días*. 16 al 22 de junio.