

Buenos Aires. La orilla frente al abismo.
Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino

Marcela Gladys Crespo Buiturón

Monografías

www.eltallerdigital.com

ISBN: 978- 84- 692- 6081- 4 · Depósito Legal: A- 949- 2009



PRÓLOGO

EL SUJETO

PRELIMINARES
FRAGMENTOS DEL YO EXILIADO
NOMBRE Y APELLIDO

LA CIUDAD

PRELIMINARES
DERROTEROS Y AUSENCIAS
EL DEAMBULAR DE LOS FANTASMAS

LA PALABRA

PRELIMINARES
EL DISCURSO SILENCIADO
VERBA VOLANT...

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CITADAS
BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

AGRADECIMIENTOS

*hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras: los otros,
Y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva,
Hablo de la ciudad construida por los muertos, habitada por sus tercios fantasmas, regida por su
despótica memoria...*

Hablo de la ciudad, Octavio Paz

PRÓLOGO

La problemática del exilio en literatura ha sido tan bastamente tratada que parecería que no puede decirse nada más al respecto. En parte, hay algo de cierto en ello, pero entiendo que siempre quedan aspectos inconclusos, aristas no transitadas que reabren el debate y permiten acceder a zonas que han permanecido silenciadas por los motivos más diversos.

También pienso que no puede plantearse ninguno de esos abordajes alternativos –o al menos, el que yo pretendo presentar en este ensayo- sin considerar una cuestión que se impone como decididamente relevante para entender los giros que ha dado el tratamiento del tema del exilio en este último siglo: el debate modernidad-posmodernidad.

Tal vez es esperable que alguien ponga una señal de alarma cuando se cita este debate, ya que ha transitado tantos miles de páginas en todo el mundo y ha llegado, evidentemente, a un nivel de saturación tal que debe consternar a más de un estudioso sólo su mera mención.

No pretendo, entonces, explicar aquí nada sobre este tema, pero sí haré algunas referencias a los puntos que considero claves para el enfoque que quiero dar a este estudio sobre el exilio, puesto que entiendo que la crisis del sujeto cultural que se propone desde aquí está indiscutiblemente imbricada con la forma en que se percibe la experiencia del destierro en la narrativa argentina –y en otras, pero yo sólo me centraré en ésta- de la última mitad del siglo XX.

Asimismo, la concepción de la palabra y del discurso que se presenta a partir del mencionado debate alcanza dimensiones verdaderamente significativas para el escritor que se adentra en los avatares de dicha temática.

Y, por último, la ciudad y sus bordes, sus derroteros, su constitución en símbolo y escenario de la representación más cruel y dolorosa del desgajamiento social que viven los exiliados. La ciudad y sus mitologías, tan sospechosamente reales que crean un espacio incierto de dudas y cuestionamientos: Una escenificación del conflicto no sólo identitario, sino de la escritura misma.

Por estas razones, el presente ensayo está estructurado sobre esos tres ejes: El sujeto, la ciudad y la palabra.

La elección del corpus que denuncia y testimonia esta problemática literaria no ha sido fácil, puesto que hay infinidad de representantes de esta temática en el Argentina. Sólo por citar algunos: Marta Traba, Martín Caparrós, Rodolfo Fogwill, Carmen Ortiz, Jorge Asís, Mempo Giardinelli, Luisa Valenzuela, etc.

Pero la idea nació de la lectura de un volumen titulado *20 cuentos del exilio*, cuya selección estuvo a cargo de Humberto Constantini, editado por Tierra del Fuego, de México, y que reúne algunos autores bastante conocidos, pero otros que, si bien formaron parte de la literatura del exilio, no han tenido una proyección significativa, aunque dan debida cuenta de la envergadura de dicha experiencia en las letras argentinas.

Por lo tanto, una parte de los textos elegidos pertenecen a ese volumen y otros responden principalmente a una inclinación personal por algunos escritores argentinos o de otros orígenes, pero que se han integrado en ese ámbito y que han trabajado esta temática desde variadas perspectivas y que no siempre son citados por los críticos como representantes de la misma, aunque han dado sobradas muestras de su presencia en las letras del exilio.

Estos narradores –muchos de ellos también poetas- son Álvaro Abós, Rodolfo Walsh y María Rosa Lojo para el apartado del sujeto del exilio; Antonio Dal Maceto, Sergio Bufano y Beatriz Guido para la ciudad; y Humberto Constantini, Daniel Moyano e Iverna Codina para la palabra.

De todos ellos, sólo he seleccionado relatos breves, proponiéndome no atentar contra la oportuna extensión de este ensayo.

Desde el exilio interno o externo, cada uno de sus textos registra esta temática de una forma explícita o implícita, recurriendo a reconstrucciones de tiempos contemporáneos o pasados, pero siempre constituyéndose en la mirada y la voz de la víctima.

Finalmente, daré cuenta de algunas conclusiones sobre la condición del exiliado en general y sobre la trascendencia de su ficcionalización para la literatura argentina de las últimas décadas.

EL SUJETO

Pero el exilio no es un viaje ni una temporada de paseo, ni una beca ni un raje de higiene psicológica, y en tal sentido tenés que anclar, hacer pie, poder o no poder. Es decir, vivir con todo desde el despertador hasta lavarte los dientes a la noche. Y sentir que vas a vivir mucho tiempo, es decir, que tenés que inscribirte con lo mejor tuyo en eso que finalmente no es tuyo. Yo sentí el desgarramiento, yo viví entre argentinos y mejicanos, yo viví sin meterme “en las cosas de México” que pisaba todos los días, y metido “en las cosas de Argentina”, que iba pasando a ser un país de contornos, voces, secuencias neblinosas, terroríficas, inencontrables. Viví aislado y adaptado, en una extraña ecuación que podía salirte o no salirte según los días y la lotería.

Tu cuerpo ahí, tu alma allá, Nicolás Casullo

PRELIMINARES

I

Es más que frecuente la aparición de bibliografía que plantea la cuestión de la crisis del sujeto cultural actual o, como se ha dado en llamar, posmoderno. En realidad, esta categoría misma puede entenderse como en "crisis", pues a partir de algunas lúcidas revisiones -que serán comentadas en el momento oportuno- se ha entendido que la condición esencial del hombre ya era ésa desde el inicio de la Modernidad.

En realidad, se puede encontrar un antecedente de esta crisis en el escepticismo helenístico (siglo IV a. C.), el cual surge en una época signada por el desconcierto y el cambio social, y el emergente derrumbe de las ciudades-Estado. El pensamiento desemboca entonces en una doctrina que niega toda posibilidad de acceder a criterios universales. La imposibilidad de conocer el ser o la calidad de las cosas, sostenida por los escépticos, derivó en una relatividad gnoseológica -anteriormente planteada por la escuela sofística- que no discriminaba, por otra parte, entre lo verdadero y lo falso.

Pero volviendo a la Modernidad, aunque los historiadores y críticos no terminan de ponerse de acuerdo con el origen de este sujeto moderno, ya que unos lo ubican en el Renacimiento -siglos XV y XVI-, otros en las crónicas de las ideas y del filosofar -siglo XVII-, y finalmente, hay quienes lo conciben en tiempos de la Ilustración -siglo XVIII-, lo cierto es que todos aceptan como característico de aquél, que se dirige hacia la consecución de la autonomía de conciencia en pos de verdades terrenales, canjeando la tutela de Dios por la de la Razón. Ésta se convierte en una suerte de lenguaje que no es otra cosa que una narración utópica de lo nuevo, un discurso que reordena el pasado e interpreta el presente desde un diseño que entabla una polémica entre lo antiguo y lo moderno, bajo la óptica de un hombre protagonista de su historia que se erige como sujeto del saber.

De esta forma, la Historia deja de ser leída desde la incomprensible lógica divina y pasa a acontecer con sentido sólo desde la racionalidad humana. Esto implica, necesariamente, que todo aquello que no puede ser narrado desde este saber, permanecerá encubierto. Y es a partir de aquí que puede

comprenderse mejor a qué se refieren los estudiosos del sujeto moderno cuando hablan de una crisis que lo acompaña ya desde su nacimiento.

Para asimilar este fenómeno, es preciso tener en cuenta algunos hitos importantes que han propiciado el advenimiento de este sujeto y han decidido su rumbo: La revolución inglesa, el racionalismo filosófico francés y el iluminismo romántico alemán. Los discursos liberales y el comercio capitalista, las ideas modernas de Voltaire, Rousseau, Montesquieu y Diderot, el afán revolucionario que sueña con el nacimiento y liberación de naciones, etc., son los gestores de una nueva razón enunciativa del mundo. También ha sido necesario superar la abstracción de la Ilustración, despegar del mundo de las ideas y provocar un cambio social histórico. Así fue, en definitiva, cómo la Revolución Francesa efectivizó los enunciados de aquella desde la masificación racionalizada del sujeto: el pueblo.

Pero el romanticismo percibirá desde el comienzo el profundo desencuentro entre la razón iluminada y el objeto de su conocimiento y comprenderá que cuenta con un poder que sólo acerca al hombre a la conciencia de sus propias limitaciones. Su pensamiento autónomo, portador del saber y respuesta de los grandes interrogantes, es la clave para resolverlos, pero también es paradójicamente la denuncia más acuciante de su incapacidad frente a los enigmas que sólo la razón divina contenía. Por ello, el romanticismo se refugia en la palabra liberadora, una palabra que le permita instaurar una nueva religión, signada tanto por el logos como por el mito.

Lo moderno, cifrado como el tiempo del progreso, propone multiplicidad de signos, satura el mundo de novedades, pero crea al mismo tiempo el desasosiego de un espíritu que progresivamente va percibiéndose como un páramo. Se entiende, entonces, el intento hegeliano de búsqueda de la unidad desde la dialéctica, en un mundo que se perfila hacia un futuro incierto, un mundo que vive un presente sin los grandes relatos teleológicos, colmado y vacío a la vez.

El siglo XIX abre camino a las revoluciones tecno-industriales, el esperado corolario de la evolución histórica, al mismo tiempo que propicia la revolución social más contundente, la del proletariado. Multiplicidad de signos intentan explicar la nueva configuración del mundo: la cultura masificada, el mercado capitalista consumista, la ciudad inabarcable.

La constante necesidad de captar la verdad, de legitimar los discursos, y la cosmovisión de la ciencia se apoderan del pensamiento burgués, que ve sólo en esta vía la posibilidad de redimir al hombre,

de anclarlo en un mundo protegido por las certezas de sus grandes relatos, que cifra la realidad en una historia unitaria, mientras la revolución de los obreros se disloca, se entrega a la polémica, aunque sabe que la sociedad está próxima al derrumbe.

Por su parte, la estética intentará refutar a los dioses de la modernidad –la razón, el positivismo y la ciencia- los significados de ese tiempo presente en el que el sujeto se aleja de la naturaleza y se descompone, se enajena. Y es en este entorno en el que la vanguardia oscilará entre una visión caótica del mundo, a la vez que buscará su utópico opuesto. Es decir, denunciará, implícita o explícitamente, las profundas contradicciones de lo moderno, que aparenta olvidar el pasado, mientras hace renacer sus mitos.

Así es como el proyecto moderno desemboca en el estadio que muchos llaman posmoderno. Es el tiempo en el que se evidencia el agotamiento y pérdida de legitimidad de las grandes narraciones modernas, que concebían el devenir histórico como un proceso protagonizado por el hombre, sujeto enunciador de verdades que, mediante el progreso tecno-industrial, conduciría a la libertad y soberanía de los pueblos.

Este proyecto -en crisis desde el comienzo, como se ha recordado anteriormente- sucumbiría ante los demonios del progreso: la masificación, el consumismo, la tecnocratización del mundo, la cibernización de la memoria y los despojos virtuales de la realidad que tanto anhelaba aprehender el hombre moderno.

Así surge un sujeto acrítico, caracterizado por la pluralidad de éticas y el vagabundeo intelectual, extasiado por la velocidad de la información que lo deslumbra sin darle opción a la reflexión.

Se abre paso a un presente confuso, que invierte el sentido original del signo, que simula cerrar las puertas al pasado cuando no hace más que despertar sus fantasmas. Un tiempo en el que se disuelve la dicotomía cultura-barbarie que planteaba la modernidad y la vuelve una única figura de dos caras.

Es un presente que a través de la tecnología se ha vuelto instantáneo, provocando una esquizofrénica estética de la fragmentación que rompe con cualquier cadena significativa.

El desamparo se cierne sobre el sujeto, quien se encierra en sí mismo y padece el triunfo del inmediatez sobre la ya añorada trascendencia.

Es por estas cuestiones, entre otras, que el pensamiento posmoderno vuelve sobre las elucubraciones de algunos filósofos, tales como Hegel, Marx, Nietzsche y otros, para encontrar las claves que denuncian el fracaso de la Razón moderna.

La concepción de la historia que propone Hegel, que avanza hacia una meta final no como una errática concatenación de acontecimientos, sino como una dialéctica estructura en la que las formas van sucediéndose tras la denuncia de las contradicciones de la anterior es uno de los puntos en los que los pensadores posmodernos hacen especial hincapié, puesto que en su teoría, el filósofo romántico alemán no entiende a la Razón cual una abstracción universalista, como lo harían los modernos, entre ellos Kant, sino que tiene en cuenta las restricciones históricas.

En esta línea de oposición a la visión kantiana, también se rescata el historicismo de Marx, quien cuestiona tanto la eternidad de las instituciones humanas, ya que todo lo que ha sido creado históricamente puede ser cambiado de la misma forma, como la razón instrumental sobre la que se basa el capitalismo, convirtiendo al hombre en un individuo que justifica su existencia en virtud de un objetivo más elevado. El planteo de Marx apunta sin duda a eliminar esa visión de una sociedad abstracta que se erige frente al individuo y lo convierte en un valor de cambio, mercantilizando su personalidad.

Por su parte, Nietzsche se erige como antecedente del discurso posmoderno en cuanto plantea la idea de que son sólo apariencias las que puede percibir el hombre, aunque éste, en su afán de superar la incertidumbre y alcanzar la ansiada estabilidad, prefiera equivocarse o abandonarse a la ficción. Asimismo, Nietzsche impulsa nuevas teorías acerca del lenguaje –que comentaré más adelante-, la fragmentación y el desencanto nihilista, entre otras, así como de la muerte de Dios como gran referente, cuyo correlato posmoderno puede verse en la caída de los metarrelatos.

II

En distintas épocas y de diversos modos, la teoría y la crítica literarias se han nutrido de las elucubraciones –sucintamente comentadas hasta el momento- de pensadores del ámbito filosófico como Hegel, Marx, Nietzsche, Benjamin, Habermas, Lyotard, Berman, etc., sólo por citar algunos entre tantos, pero también han recurrido a otro modo de aprehender esta crisis del hombre moderno que, junto con la

filosofía del lenguaje, aporta un panorama esclarecedor: Es el que parte del psicoanálisis y que sólo comentaré en un brevísimo *excursus*, aludiendo a un par de cuestiones que luego servirán de referente teórico para el tratamiento de los textos literarios que incluí en el corpus.

Desde luego, teniendo como figura inicial -tan reconocida como polémica- a Sigmund Freud, la crítica psicoanalítica plantea como punto de partida la inexistencia de un sujeto que sea capaz de funcionar autónomamente, es decir que pueda ser gestor de una historia unitaria, ya que él mismo carece de dicha unidad en sí mismo. Se perfila, entonces, como un sujeto descentrado que más que un "hacedor" resulta ser un "escenario" de la crisis que intenta silenciar, donde los hechos a los que debe enfrentarse no sólo no pueden ser controlados por su razón, sino que sobrepasan ampliamente su horizonte de sentido.

De esta forma, la concepción racionalista del sujeto, dislocada por el psicoanálisis, queda en consecuencia, a la deriva.

Aunque ya anunciada por Nietzsche, pero tratada de modo más exhaustivo por Horkheimer y Adorno desde la Teoría Crítica, se erige como correlato de esta visión psicológica de la Razón Moderna la trinidad epistemológica de sujeto, objeto y concepto. El hombre, con su tendencia a lograr la realización de sus deseos, termina formando una imagen unitaria de sí mismo que le permita ejercer su poder individual y social, convirtiéndose al mismo tiempo en sujeto y objeto de su propia opresión. Hay en este proceso un evidente afán de ordenación y manipulación de los fenómenos, una objetivación sistemática y un propósito de homogeneización operados por la Razón.

Avanzando un paso más en el tema y siguiendo la tutela de autores como Wittgenstein y Castoriadis, el panorama psicoanalítico se completa con la aniquilación del concepto de sujeto como fuente de significados lingüísticos, en la medida en que se cuestiona su postulación como quien asigna un nombre a un significado.

Aunando estas posturas, se patentiza un sujeto descentrado, que por sus ansias de dominación elabora una visión unitaria de sí mismo y de la historia, ejerciendo ese poder a través de grandes relatos legitimantes, pero que es incapaz de "significar", de convertirse en el artífice de los significados que pretende anunciar.

En conclusión y para evitar una extensión impropia de estos preliminares, la cuestión del exilio en la literatura -que exige el relevamiento de conceptos tales como la identidad, el valor significativo de la palabra, y otras tantas cuestiones relacionadas con el sujeto, su definición, su relación con la verdad y el entorno socio-cultural, con el espacio físico y psicológico, con el complejo universo de correspondencias entre el pasado personal e histórico, el presente traslúcido y el futuro incierto- debe entenderse, sin duda, como una problemática que no sólo necesita dialogar con sus antecedentes de la experiencia antropológica misma y sus predecesores literarios, sino con toda una concepción del hombre y del mundo que evidencia una crisis de certezas que complejiza aún más una tarea que ya de por sí denuncia infinidad de rincones oscuros a los que todavía no se ha terminado de iluminar.

FRAGMENTOS DEL YO EXILIADO

Para hablar del sujeto del exilio, en principio, deben considerarse previamente algunas cuestiones referentes a la noción de sujeto cultural, puesto que en última instancia, un exiliado es –entre otras cosas- un sujeto desgajado de su cultura. Con respecto a esta última, Edmond Cross apunta que:

La cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y, por consiguiente, es vivida oficialmente como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe observar para con la imagen de sí mismo que de este modo recibe. [...]

Representación esencializada por excelencia, la cultura es el dominio donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia, tanto más cuanto que se incorpora a la problemática de la identificación, donde la subjetividad es conminada a sumergirse en el seno de la misma representación colectiva que la aliena¹.

En la visión de Cross, la cultura es presentada ambiguamente con un aspecto positivo, que consiste en ser garante de la perdurabilidad de ciertos rasgos y valores que sirven de contención al sujeto, a la vez que con otro aspecto que, tal vez, podría entenderse como negativo, al menos para los exiliados: Es una fuerza alienante que absorbe la subjetividad individual –sobre todo, aquello relacionado directamente con los procesos de identidad e identificación- y la hace existir en función de un colectivo. Si se acepta esto como válido, entonces el exiliado sería un sujeto que no puede concretar estos procesos en la medida en que ha sido separado de su cultura. Y es ésta, sin duda, una de las cualidades del destierro que imprime mayor crueldad a la experiencia en sí y que tendrá numerosas consecuencias en la literatura producida sobre y desde el exilio.

El sujeto se constituye, retomando a Freud², en el custodio de imágenes inconscientes que proyectan un acervo transhistórico. Pero Edmond Cros problematiza esta noción abriendo un paréntesis: “El sujeto no se identifica con el modelo cultural, al contrario; es ese modelo cultural lo que le hace emerger como sujeto. El agente de la identificación es la cultura, no el sujeto.”³ De esta manera, el sujeto

¹ Cross, Edmond, *El sujeto cultural*. Sociocrítica y Psicoanálisis. Buenos Aires, Corregidor, 1997, p. 9.

² Freud, Sigmund, *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1967-1968, 3 Tomos.

³ Cros, Edmond, *Op.Cit.*, p. 18.

cultural resultaría convertirse en un espacio intersticial entre el Ego y el Otro Semejante, que serviría de eficaz intermediario, por ser él mismo el representante de ese agente que es la Cultura.

El exilio, entonces, si bien ha sido notoriamente reconocido como un espacio de conocimiento, ya que el desterrado abandona las fronteras de lo local y se inscribe en un ámbito universal desde donde le es permitido reflexionar acerca de su posicionamiento frente a esa fuente de identificación que es su cultura, también es una experiencia signada por la sensación de pérdida y fragmentación, pues rompe la línea de continuidad, la garantía de perdurabilidad de la que hablaba Cros, en la medida en que el sujeto, al ser separado de su ambiente, pierde su enlace con el sujeto cultural y, por tanto, con su cultura. Esto determina lógicamente su desgajamiento de lo colectivo.

En el caso del poeta, que es ya de por sí una suerte de exiliado, la situación se vuelve más acuciante puesto que el lector prefigurado en su obra es una alteridad entendida como un referente incierto. Ha perdido el contacto directo con sus semejantes, los cuales, por otra parte, sufren las transformaciones lógicas no sólo por el paso del tiempo, sino también por la realidad social y política que les impone el proceso histórico que ha desencadenado el éxodo, lo que deriva en un mayor distanciamiento de aquél con respecto a su colectivo. Además, hay que tener en cuenta que, en la mayoría de los casos, junto al exilio externo se da simultáneamente un exilio interno, vivido dentro del mismo país debido a la represión y a la censura.

Este distanciamiento provoca, en gran medida, un proceso de extrañamiento. Lo familiar, lo conocido, se vuelve ajeno, por lo que el exiliado se encuentra entre dos polos –el propio perdido y el de acogida- que le niegan igualmente el proceso de identificación cultural.

Si el sujeto posmoderno se había posicionado entre dos utopías contradictorias (la tradición frente al progreso), el exiliado se ubicará entre la utopía del pasado (perdido y añorado) y la del futuro (incierto), vaciando de sentido el presente.

En este sentido, y haciendo más explícita la relevancia que intento destacar de la crisis del sujeto posmoderno para la cuestión del exilio, tanto la homogeneización de la vida social, debido a un proceso de mecanización que intenta borrar las diferencias volviendo traslúcidos los rasgos identificatorios y despertando el sentimiento de añoranza por todo aquello que representa el patrimonio material y simbólico de una comunidad, como el desgajamiento experimentado por el exiliado, a quien se le priva

del contacto y continuidad con ese patrimonio, son procesos solidarios, ya que ambos atentan contra esa garantía de perdurabilidad comentada anteriormente e instauran la noción de fugacidad y simulacro.

El papel destacado del ideograma “patrimonio” es evidente para ambos procesos. En líneas generales, puede sostenerse que patrimonio –idea presente desde su etimología- es aquello que una persona hereda de sus ascendientes (padres) y por extensión, de su comunidad. Es un bien tanto material como simbólico que está intrínsecamente relacionado con los conceptos de continuidad y memoria, lo cual deriva en su anclaje en las cuestiones de identidad.

Pero la complejidad de este fenómeno no termina en ello, puesto que, si bien cultura y patrimonio son nociones evidentemente relacionadas, no son sinónimas. El patrimonio es una suerte de discurso que intenta ocultar la inevitable transformación de la imaginación colectiva, mientras que la cultura supone la apropiación singular que ejerce una generación de aquello que ha heredado. Por tanto, son significados aparentemente contrapuestos, por imponer el primero la idea de estatismo, de continuidad, y el segundo, de cambio. Sin embargo, no pueden pensarse por separado.

El exiliado permanece ajeno a dicha apropiación por haber sido expulsado del lugar compartido con sus coterráneos y contemporáneos y, de igual manera, no participa de ese discurso que evitaría su extrañamiento. Lo interesante, entonces, antropológicamente hablando, sería determinar de qué modo realiza su apropiación en solitario de dicha herencia y qué discurso se imagina para garantizar la continuidad y la memoria. Es decir: ¿cómo protege su identidad cultural? ¿Y cómo traslada esta problemática al ámbito literario, cómo ficcionaliza la crisis identitaria?

Por otra parte, si esta crisis está signada por el desencuentro entre la realidad y la ficción, entre lo deseado y lo posible, ¿hasta qué punto no se confunden y se anulan dichas polaridades y cuántos niveles ficcionales pueden descubrirse tras la máscara que se construye un exiliado para defender su ficción vital y, en algunos casos, literaria?

El proceso resulta ciertamente agotador: Vivir con la sensación de eventualidad, de mundo provisorio, sólo complejiza más la situación del exiliado, acentuando las distancias no sólo con su país de origen sino también con el receptor, puesto que convoca la imagen de una existencia entre paréntesis, en una constante búsqueda del original perdido que impide su inserción en la tierra de acogida, por concebirse sólo como un universo prestado, ajeno al propio discurso patrimonial, que se desarrolla en un

tiempo suspendido entre ese pasado añorado y un futuro a la deriva, que permite la reminiscencia del futuro sin un relato teleológico legitimante que padece el sujeto posmoderno, convirtiendo a éste en una modalidad alternativa de exiliado.

Es ésta una existencia cuya única dimensión posible es la del Deseo. El exilio se va transformando paulatinamente en un lugar y un tiempo sin punto de anclaje en lo que se percibe como real: La recuperación de la patria se convierte en una utopía que ni el regreso supera y la tierra de acogida no termina de adquirir corporeidad debido a la ausencia de un sujeto cultural que sirva de intermediario entre el exiliado y los Otros. El paisaje perdido se petrifica, ajeno a las transformaciones propias del transcurso del tiempo y la cultura, mientras el de acogida se vuelve invisible. El tiempo se detiene. El exilio se convierte en el cronotopo de la aporía.

Algunos textos literarios sólo denuncian este fenómeno, mientras otros intentan, muchas veces de forma destemplada, buscar una salida alternativa: Superar el exilio eludiendo la figura del regreso o inventando nuevas formas del mismo.

En la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX, la problemática del exilio surge, como es sabido, a partir de episodios de violencia colectiva desencadenados por gobiernos dictatoriales.

Muchos de los textos que recrean y ficcionalizan dichos episodios se insertan dentro de la narrativa histórica (o como se ha dado en llamar bajo el influjo de la posmodernidad: *nueva* narrativa histórica) o la policial, debido a que la primera propicia, en su reconstrucción del pasado, la lucha política por la libertad a través del concepto de "literatura comprometida" (hartamente cuestionado), y la segunda presenta la violencia política metamorfoseada en violencia criminal.

Aunque hay que hacer constar también que no toda la literatura de esta época, ni siquiera la que se ha escrito durante y luego del Proceso Militar, alude a esta temática, pero las que lo hacen adoptan diversas modalidades: O bien se constituyen en obras de denuncia abierta, como *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh (1957), *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano (1978), o *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill (1983), por citar algunas; o recurren a la alegoría, como *Casa Tomada* de Julio Cortázar (1951) o *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela (1983).

Es una literatura que dialoga constantemente con la política nacional, denuncia relaciones de poder que se traducen en formas de violencia tanto físicas como emocionales o psicológicas y reflexiona

sobre los mecanismos que activan o permiten la aparición de estos fenómenos. Un claro ejemplo de ello, se encuentra en la novela *Qué solos se quedan los muertos* de Mempo Giardinelli:

Nosotros nacimos a la participación cívica en medio de la violencia solapada u ostensible de dictaduras, golpes de estado, corrupción y oportunismo [...] Nos parieron el militarismo y las megalomanías de los que siempre mandaron.⁴

Del mismo modo, esta literatura denunciará un proceso de despersonalización del sujeto como consecuencia de dicha violencia, de enajenación y degradación.

Por otra parte, y como lúcidamente ha señalado Karl Kohut⁵, las ficciones literarias de estas décadas han transitado un camino que se inició en una entusiasta utopía para caer definitivamente en el desencanto, ya que los escritores argentinos, en su exilio tanto externo como interno, fueron viendo frustradas todas las expectativas de superación de ese sino que parece flotar sobre la idiosincrasia nacional y que expresan categóricamente las palabras de Giardinelli citadas anteriormente.

Otra cuestión destacable en estas obras es la recurrencia del tópico del viaje hacia el interior del país (Angélica Gorodisher a Rosario; Marcos Aguinis a Córdoba; María Rosa Lojo a la Pampa; entre otros), en un afán de recuperar ese original perdido del que tanto se ha hablado, que no es otra cosa que un eje al que poder arraigarse para sortear la incertidumbre –o el desencanto– que parece dominar al espíritu de esta época.

Y, finalmente, es lícito poner de relieve la presencia de numerosos textos narrativos que destacan la posición conflictiva de la maternidad en este entorno de violencia colectiva, por implicar tanto una elección como un riesgo, un derecho y un peligro, una posesión y un despojo, creando una nueva imagen de la figura femenina: el estereotipo de la mujer líder que representa la resistencia y la memoria de un pueblo, como es el caso de *Conversación al sur* de Marta Traba, o *El resto no es silencio* de Carmen Ortiz.

⁴ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p. 115.

⁵ Kohut, Karl (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid, Iberoamericana, 1996.

CON NOMBRE Y APELLIDO

Tres modos de ver al sujeto desde el exilio: Como cuerpo que se arroba el derecho a la venganza (Álvaro Abós), como víctima que reclama justicia (Rodolfo Walsh) y como ser que aspira a reconstruir los fragmentos de una identidad perdida (María Rosa Lojo), todos ellos inmersos en los cuestionamientos tratados anteriormente, tales como el conflictivo acceso a la verdad, el desplazamiento del discurso hegemónico por el del marginado, etc.

I

Álvaro Abós nació en 1941 en Buenos Aires. Estudió Derecho y trabajó de asesor de sindicatos y abogado laboralista. Debido a estas actividades, entre 1977 y 1983 debió exiliarse en Barcelona, donde abandonó su profesión para dedicarse a la escritura.

Al regresar a la Argentina publicó sus primeros libros de ensayos: *La columna vertebral*, *El poder carnívoro* y *Sindicato y poder militar*, así como un volumen de cuentos titulado *De mala muerte*. Luego fueron apareciendo otros títulos: *El Posperonismo*, *Restos Humanos*, *El simulacro*, *Merece lo que sueñas*, *El país del aguante*, *El cuarteto de Buenos Aires*, *El libro de Buenos Aires*, *Macedonio Fernández: La biografía imposible*, etc.

También ha colaborado con publicaciones periódicas de España –El Periódico, El País, etc.- y de su propio país –Clarín, Página 12, La Nación y otros-.

El cuento elegido, *Se sacará el anillo con la piedra negra*, apareció publicado en el volumen *20 cuentos del exilio*, la selección de relatos del y desde el exilio hecha por Humberto Constantini⁶.

Una historia de venganza que reproduce la realidad vivida por miles de personas en la última dictadura militar argentina: la tortura y la muerte.

La novia del Rubio, activista subversivo torturado y asesinado por las fuerzas policiales, espera todos los días, sentada a la mesa de un bar cercano al Departamento de la Policía Federal, al torturador

⁶ Constantini, Humberto (Selección), *20 cuentos del exilio*, México, Tierra del Fuego, 1983, pp. 55-63. Todas las citas pertenecen a esta edición

que ha ejecutado a su novio. Cuando lo tiene identificado, urde una treta simple y gastada para entablar conversación con él y, finalmente, seducirlo para conducirlo hasta un piso del barrio de Once, donde planea matarlo.

Todo ha sido planeado pacientemente, por lo que la defensa que el policía -que intuye cuáles son sus intenciones, pero que le sigue el juego porque espera encontrar detrás a otro “pez gordo” de la misma organización de la que formaba parte el Rubio- ha montado en el edificio hacia el que se dirigen será inútil. Porque lo que ni siquiera sospecha es que ella actúa sola y que su espera no dará frutos, ya que el brazo ejecutor esta vez será el de esa mujer débil y vulnerable que él cree dominar.

En el relato de Abós, los sujetos se han convertido en cuerpos que se erigen tanto en escenario que devela sus sentimientos más ocultos –o de la carencia de los mismos- como en geografía de la tortura. Los ojos, las manos y el sexo se transforman así en instrumentos de tormento y venganza. Una descripción pormenorizada del policía y de la mujer darán debida cuenta de ello.

Los ojos de él serán caracterizados como “transparentes”, “inexpresivos” y “helados” ⁷. ¿No hay nada detrás de ellos? La respuesta no tardará en llegar:

Y antes de sentir que su cuerpo se pega al mío, tendré tiempo de atisbar por última vez su cara, indiferente, sus ojos vacíos, lejanos como dos bolas duras, su boca afilada, su cara muralla, telón blanco, incógnita sin descifrar. [p. 56]

Sus ojos vacíos y helados, así como la boca afilada, cortante, son claros anticipos de muerte. El policía, desde su apariencia física hasta su distante y metódico proceder, será definido desde el comienzo como la figura prototípica del represor.

Mientras que los ojos de ella “atisban”⁸, es decir, miran con recato, agazapados, esperando la oportunidad:

⁷ Op. Cit. P. 55

Dentro de mí un ojo abierto como el de un animal insomne irá registrando cada detalle, cada espasmo, cada temblor.

Y yo lo animaré hasta que su miembro me penetre y será entonces que podré observarlo porque quedaré reducida a mis ojos y a mi sexo, mis ojos que querrán inspeccionar cada partícula de tiempo, cada segundo, para grabarlo en mi cerebro como quien talla una filigrana... [p. 58]

Son los ojos de una víctima que, en realidad, será la verdadera subversiva, puesto que logrará lo que no ha conseguido el Rubio, cuyos ojos son definitivamente los de un vencido que terminará declarando lo que el policía quiera oír:

El hombre de fino bigote con los ojos transparentes, helados, clavados en su víctima, el hombre sufriente que tiene los ojos traspasados por el sufrimiento, humedecidos por el miedo y la búsqueda de la dignidad en el dolor. [pp. 60-61]

La mujer, en cambio, truará los papeles, el orden establecido, convirtiéndose ella misma en victimaria.

Las manos, por su parte, repetirán este mismo disloque. Las del policía serán presentadas como elementos de invasión, de ejercicio de poder:

Las manos de él estarán sobre mi cuerpo recorriéndolo como dos animales vivos, como dos partículas de vida en medio de los cuerpos muertos –mi propia parálisis⁹, su rostro inmutable-, las dos manos recorriendo el territorio de mi piel, como dos obreras infatigables, sus manos me tocarán sin ternura y sin esperanza... [p. 57]

⁸ Op, Cit. P. 56

⁹ Anzuelo del simulacro que ella representa y que será comentado más adelante.

Y:

La mano del hombre que usaba un anillo de piedra negra derramando el dolor sobre el cuerpo del hombre desnudo... [p. 61]

Mientras que las de ella serán las que asesten el golpe definitivo. Como en una letanía, apelará a ellas para salir de su parálisis, de la muerte de su cuerpo sometido por el represor: "... manos, boca, calienten mi frío..."¹⁰, y cobrarán vida, al principio en un tanteo torpe y ciego, para luego volver a subvertir los papeles:

El hombre comenzó a moverse convulsivamente sobre mi cuerpo y yo estiré la mano palpando a ciegas la mesa de noche, manoteando el cajón hasta conseguir abrirlo [...] y mi mano tanteó hasta encontrar la pequeña forma fría, el veintidós y lo empuñé y con la otra mano recogí una almohada... [p. 63]

Finalmente, el sexo. Es, sin duda, el elemento más significativo y eficaz. Instrumento de tortura y venganza por excelencia.

En él, se desdobra en dos imágenes: la picana eléctrica y el pene. La primera, utilizada en las salas de tortura, fue el instrumento con el que venció al Rubio:

El instrumento buscando, hincándose sobre la piel, sobre la escurridiza, mojada suavidad de las encías, [...] sobre la martirizada humanidad humilde del sexo y sobre la vulnerabilidad rocosa de las rodillas. Vas a hablar, podrido. [p. 61]

¹⁰ Op. Cit. P. 57

Mientras que el segundo, el pene, debería haber sido –y casi lo fue- el arma que venciera a la mujer, pero que fracasará al final:

... hasta que nos pleguemos a su voluntad y nos inclinemos ante su fuerza y admitamos su supremacía, de pronto súbditos de su soberanía [...] comprenderé que, finalmente, hablaste, porque yo también, ahora mismo, yo, en un instante, haré lo mismo, me estremeceré de placer, sucumbiré, porque nosotros mismos nos dividimos en fragmentos que se rinden y yo, mi sexo, estará a punto de capitular...
[p. 62]

El cuerpo del poder, “el hombre macizo, de fino bigote negro, de plexo poderoso”¹¹ vencido por “la muchacha de expresión aturdida y cuerpo indefenso”¹².

Y, entre ellos, la cruda batalla ganada mediante la eficacia del simulacro.

En un permanente paralelismo y superposición de imágenes y tiempos –entre el acto presente de la posesión sexual y el evocado de la tortura-, desfilan la intensidad de la luz que el policía no quiere apagar en el departamento de Once y la crueldad absoluta de la luz de la sala donde torturan al Rubio; el cuerpo lacerado del novio y el cuerpo vencido por el escarnio de la mujer; la declaración forzada de él y el inminente orgasmo de ella; la sangre derramada por uno, el semen en el cuerpo de la otra... Todo hace pensar en la irremediable identificación de hechos, salvo pequeños anzuelos del simulacro:

... sabiendo que dentro de un instante ese cuerpo estará dentro de mí y mis labios pronunciarán unas palabras llamándolo y me parecerá que los labios que forman esos sonidos no podrán ser los míos, que la boca que pronunciará esas frases no podrá ser la mía, palabras que flotarán en el aire como cuerpos extraños

¹¹ Op. Cit. P. 57

¹² Op. Cit. P. 57

[...] una mujer que espera con el temblor de la sumisión y mi sonrisa será un tic nervioso que delatará mi ansiedad, será la mueca de un títere... [p. 55]

El simulacro se desarrolla como un combate entre dos fuerzas camufladas: un acto de sumisión falso –de ella, que lo finge en pos de su venganza- y un acto sexual tramado meticulosamente –de él, que lo que espera es capturar a otro responsable de la organización subversiva.

Paradójicamente, es ese mismo simulacro el que denuncia la verdadera naturaleza de cada uno: el supuesto represor que desvela su condición de víctima y la incuestionable víctima que mantiene agazapada hasta el final su fuerza vengativa.

Se asiste, entonces, a una de las ya consolidadas formas de reivindicación del débil, presente en la literatura hispanoamericana de las últimas décadas, desde la cual se cuenta la historia, sustituyendo la voz del poder hegemónico.

II

Rodolfo Walsh nació en la provincia argentina de Río Negro en 1927. Comenzó a estudiar la carrera de Filosofía, pero la abandonó antes de terminarla. Se empleó en diversos oficios: oficinista, obrero, lavacopas, vendedor, etc. A los diecisiete años empezó a realizar trabajos de corrección para una editorial. En 1951 se inició en el periodismo, el cual sería definitivamente su profesión, en las revistas *Leoplán*, *Vea y lea* y *Primera Plana*, así como en el diario *Noticias*. También se desempeñó como dramaturgo y traductor. En 1953 ganó el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires por su libro de cuentos *Variaciones en Rojo*.

Como escritor destacó en el cuento policial y en libros de investigación periodística. Sus tres obras más conocidas son *Operación masacre*, de 1956, sobre el fusilamiento de civiles en José León Suárez; sobre el asesinato de Rosendo García, que dio lugar a la aparición de *¿Quien mató a Rosendo?*,

de 1969; y el asesinato de Marcos Satanowsky, con su correspondiente título: *El caso Satanowsky*, de 1973¹³.

Militó en la Alianza Libertadora Nacionalista y posteriormente en la organización guerrillera Montoneros, de la cual llegó a ser un importante oficial.

El 25 de marzo de 1977, un día después de escribir su *Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar*, fue detenido por un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada. Desde entonces, permanece desaparecido.

Tanto el género de no-ficción como el periodismo comparten –además de una cierta condición de marginalidad- el hecho de que tienen entre sus principales objetivos la búsqueda de la verdad. En este sentido, se erigen como formas de reflexión en torno a la misma y a las posibilidades de hallarla. Lo distingue una notoria diferencia. Para el periodismo es posible dar cuenta objetivamente de ella, puesto que es una realidad ajena e independiente del discurso, mientras que para la no-ficción es una construcción discursiva esgrimida por un sujeto.

Los relatos de Walsh, entonces, se organizan en base a una estrecha relación entre tres términos: delito, verdad y justicia. Sus investigaciones buscan descubrir a los culpables y apelan a la justicia, pero si ésta fracasa, intenta que quede bien claro que no es porque no se descubra la verdad de los hechos, sino porque el sistema policial y judicial es corrupto. Así, sus textos van denunciando progresivamente el descreimiento de la eficacia de dicho sistema. En este sentido, *Operación masacre*¹⁴, de la cual se ha extraído la primera parte titulada *Las personas*, no solamente plantea la imposibilidad de justicia, como la mayoría de los relatos no-ficcionales, sino que introduce un nuevo elemento significativo: El Estado es el asesino, o bien el cómplice del delito. Los supuestos delincuentes se transforman, entonces, en los representantes de la ley.

Esta visión invertida de los roles conducen indefectiblemente a la politización del relato y a la socialización del crimen. No es posible, de esta forma, volver a un orden preestablecido y legitimado –

¹³ Otras obras del autor: *Diez cuentos policiales* (1953), *Los oficios terrestres* (1965), *Un oscuro día de justicia* (1973), etc.

¹⁴ Walsh, Rodolfo J., *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994. Todas las citas pertenecen a esta edición.

como el caso de los relatos policiales-, sino que la realidad cotidiana deviene en una pesadilla de la que es imposible escapar, pues está a merced de un sistema injusto frente al que se encuentra totalmente vulnerable.

El narrador es una condensación de periodista, detective y justiciero, evidenciando características propias de la labor periodística y, especialmente, del detective duro del policial negro. Busca y “construye” una verdad: organiza y monta el material (testimonios, documentos, etc.) haciendo visible la construcción por parte del sujeto.

Operación masacre está dividida en tres partes: *Las personas*, *Los hechos* y *La evidencia*. En la primera, se da cuenta, con nombre y apellido, de las víctimas del fusilamiento en el basural de José León Suárez, provincia de Buenos Aires. Muchos de ellos ni siquiera estaban conectados con la insurrección con la que el peronismo intentó recuperar el poder. Ésta tuvo lugar el 9 de junio de 1956, durante la dictadura militar cuya presidencia llevaba el General Aramburu. Los fusilados se habían reunido en una casa de Florida, partido de Vicente López, para jugar a las cartas y escuchar por radio la pelea por el título sudamericano de boxeo que libraban Lausse y Loayza. Sólo cuatro de ellos, el hombre que alquilaba la casa, dos invitados y otro, cuyo identidad no queda muy clara, están probadamente relacionados. Del resto no hay ni pruebas ni testigos que los involucren en el alzamiento. Por lo tanto, debe presumirse que son víctimas circunstanciales.

Desde el comienzo, se evidencia que en la reconstrucción de hechos que realiza Walsh hay tres sujetos bien definidos: las víctimas inocentes, que encarnarán al ciudadano común vulnerable ante el poder represor; los insurrectos responsables del alzamiento, cuyo descuido pone en peligro a las víctimas; y las fuerzas militares y policiales, que representan el terrorismo de Estado.

Las primeras son presentadas con nombres y apellidos (Nicolás Carranza, Francisco Garibotti, Horacio di Chiano, Lito Giunta, Carlos Lizaso, Mario Brión, Juan Carlos Livraga y Vicente Damián Rodríguez), lo cual acentúa, junto a la caracterización pormenorizada de cada una, la idea de que se ha asesinado a “personas”, con familias, trabajos honrados y aspiraciones sanas. Tal vez la descripción que más patentiza la condición de extrema indefensión del ciudadano común sea la de Vicente Damián Rodríguez:

Hubiera querido ser algo en la vida Vicente Rodríguez. Está lleno de grandes ideas, de grandes ademanes, de grandes palabras. Pero la vida es feroz con gente como él. Solamente ganarla será un permanente cuesta arriba. Y perderla, un interminable trámite. [p. 51]

Porque la sociedad argentina está inmersa en una lucha sin cuartel donde se practica la violencia más salvaje, en la que se fagocita al más débil, es decir, a quien no adhiera al poder hegemónico, el cual representa la forma más barbarizada de la incultura:

En su barrio hay un club, en el club una biblioteca. Acudirá allí, en busca de esa fuente milagrosa –los libros- de donde parece fluir el poder.

No sabemos si alcanza a leerlos, pero del paso de Rodríguez por la época de canibalismo que vivimos, sólo quedará –aparte de la miseria en que deje a su mujer y sus hijos- una foto opaca con sello borroso que dice precisamente “Biblioteca”. [pp. 51-52]

El narrador, en el que Walsh se identifica explícitamente, plantea una clara dicotomía: el poder de la cultura (los libros) versus el canibalismo (las fuerzas militares represoras), es decir, hombres que se abandonan a una práctica salvaje: comer a sus semejantes, y utiliza el nosotros –con marcada fuerza inclusiva- posicionándose en su condición de víctima¹⁵ y de exiliado interno¹⁶.

La bisagra que conecta a las víctimas con los verdugos son un tal “Marcelo”, de quien no se conoce el apellido; Rogelio Díaz, sargento retirado de la Marina; Norberto Gavino, ex suboficial de Gendarmería; y Juan Carlos Torres, el inquilino de la casa donde se han reunido. Las descripciones de sus caracteres, esta vez no son tan transparentes como las anteriores. Están signadas por la imprecisión, la borrosidad y la ambigüedad:

¹⁵ Recuérdese que será otra dictadura la que lo secuestre y asesine.

¹⁶ De los autores elegidos, sólo dos escriben dentro del país –muchas veces en forma clandestina- y se encuadran dentro de lo que puede llamarse exilio interno: Rodolfo Walsh y Beatriz Guido.

Juan Carlos Torres lleva dos o tres vida distintas. Para el dueño de casa, por ejemplo, es el simple inquilino, que paga puntual su alquiler y no crea problemas, aunque a veces desaparece unos días y cuando vuelve no dice dónde ha estado. Para el vecindario es un muchacho tranquilo, bastante popular, que acostumbra organizar en su casa “asados” y reuniones a las que asiste gente del barrio y en las que no se habla de política. Para la policía, en la época posterior al levantamiento, es un individuo peligroso y escurridizo... [pp. 43-44]

La irresponsabilidad de estos sujetos pone en peligro a las víctimas. Una sensación de impunidad por falta de evidencias tangibles los lleva al silencio:

Por un momento piensa que “Marcelo” tiene razón. Pero después se olvida. Si no hay nada, tampoco hay peligro para nadie. Muchos han venido simplemente de visita, gente a quien él ni conoce, sería ridículo decirles: “Váyanse, estoy por hacer una revolución”. [p. 42]

Lo que Walsh se afana en dejar bien claro es que gran parte de los fusilados han caído por irresponsabilidad de los verdaderos subversivos o bien, por azar, porque se han encontrado con un amigo o un vecino en la calle que les ha sugerido ir a esa casa a escuchar la pelea. Aquí, la antinomia clave es: culpabilidad versus casualidad. No hay pruebas ni testigos que alimenten el primer término de esta oposición. Nada está decidido por la razón, sino que sigue una lógica errática.

Hay un permanente cotejo entre la brutalidad policiaca y la indefensión de las víctimas. Ninguno iba armado, muchos de ellos ni siquiera sabían disparar un arma:

[Garibotti] no lleva armas encima y en ningún momento las tendrá en sus manos.

También Carranza va desarmado. Se dejará arrestar sin resistencia. Se dejará matar como un chico, sin un solo movimiento de rebeldía. Pidiendo inútilmente clemencia hasta el balazo final. [p. 30]

Finalmente, los militares y la policía, las fuerzas represoras. Presentadas como ejecutoras de un poder ilimitado e ilegítimo, arrestan sin pruebas a inocentes (la hija de once años de Nicolás Carranza, por ejemplo); detienen a sindicalistas y obreros (los compañeros de Garibotti, entre otros) y dan “a los periodistas [...] paternales consejos sobre la forma de decir la verdad”¹⁷.

Se hace un permanente hincapié en la idea de reconstrucción de hechos y de manipulación del discurso, es decir, se evidencia la imposibilidad de acceder a la verdad que signa la posición del ciudadano común.

Mientras se produce el levantamiento peronista contra la dictadura de Aramburu, la Radio del Estado transmite música de Haydn. Un velo de ignorancia inunda al país.

Civiles y militares se disputan los roles de culpable y justiciero, mientras la verdad intenta infructuosamente abrirse camino entre las palabras de los caníbales de Vicente Rodríguez, silenciada por el discurso del poder hegemónico:

El interventor federal lo recibe con efusiones líricas: “... ha llegado la hora de trabajar en paz, de fructificar en paz, de soñar en paz y de amar en paz...” El presidente responde con una frase que al día siguiente va a repetir, pero en circunstancias distintas: “No teman los temerosos. La libertad ha ganado la partida” [p. 34]

¹⁷ Op. Cit. P. 34.

III

María Rosa Lojo nació en Buenos Aires en 1954. Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y trabaja como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. También se desempeña como docente, conferencista y colaboradora permanente del Suplemento Literario del diario *La Nación*.

Ha sido merecedora de diversos premios (Primer Premio de Poesía de la Feria del Libro de Buenos Aires, Premio Fondo Nacional de las Artes, Segundo Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires, primer Premio Municipal de Buenos Aires "Eduardo Mallea", Premio Kónex a las Letras, entre otros) y becas de creación artística (Fundación Antorchas y Fondo Nacional de las Artes).

Publicó numerosos artículos académicos en publicaciones especializadas y varios volúmenes de ensayo, poesía, cuento y novela. Entre los mismos, pueden citarse: *Visiones (1984)*, *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste (1987)*, *Forma oculta del mundo (1991)*, *La pasión de los nómades (1994)*, *Esperan la mañana verde (1999)*, *La "barbarie" en la narrativa argentina. Siglo XIX (1999)*, *Sábado: en busca del original perdido (1997)*, *La princesa federal (1998)*, *Amores insólitos de nuestra historia (2001)*, *Finisterre (2005)* y *Cuerpos resplandecientes (2007)*, entre otros.

El cuento elegido, *El padre, el hijo*¹⁸, pertenece al volumen *Historias ocultas en la Recoleta*, en el que la autora reconstruye episodios de la vida de personajes históricos enterrados en el famoso cementerio de Buenos Aires.

Hija de un exiliado republicano en Buenos Aires, María Rosa Lojo recrea en sus textos, tanto poéticos como narrativos, diversas situaciones de destierro. Es curioso que, sin embargo, el exilio argentino por la dictadura prácticamente esté ausente. Cuando se le preguntara por ello, responde:

Durante mi infancia y adolescencia viví a menudo como extranjera en el lugar donde había nacido. No porque ese lugar me fuera hostil, sino porque de alguna manera heredaba un sentimiento doloroso que venía de mis padres. Tanto en forma

¹⁸ Lojo, María Rosa, *Historias ocultas en la Recoleta*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, pp. 159-173.

explícita como tácita, recibí siempre el mensaje de que yo no tendría que haber nacido en la Argentina. [...] En casa pensaban todo el tiempo en volver. [...]

En el período de la Dictadura la situación se complicó aún más. Hasta ese momento la Argentina había sido un lugar de tránsito más o menos agradable. Pero la guerrilla y el terrorismo de Estado proyectaron sobre ese escenario nuevo y relativamente próspero, todos los fantasmas de la Guerra Civil. Creo que para mis padres fue una experiencia particularmente angustiante: la sensación de que se había dejado atrás un pasado ominoso pero sólo para volver a hallarse en una circunstancia similar luego de tantos años.[...]

Para mí la Dictadura fue un largo período de retracción y silencio. No sólo se trataba de las circunstancias políticas aciagas sino del clima oprimente dentro de mi propia familia [...] De alguna forma, en la Argentina de entonces se instaló una "cultura de las catacumbas". No existían posibilidades de libre debate y asociación. El normal fluir de la vida intelectual se había cortado. Por supuesto, todos seguíamos pensando y trabajando en la medida en que eso era posible, pero calladamente, y puertas para adentro¹⁹.

Es notoria la forma en que esta doble experiencia de exilio, *externo* en el caso del republicano, del que ella no es protagonista, pero sí heredera por la omnipresencia del sentimiento de desarraigo que experimenta en la casa paterna y que claramente se deduce tanto de sus declaraciones como de la totalidad de su obra, e *interno* en el caso argentino que vive como una segunda condena, aunque ya no consistente en la distancia, sino en el silencio impuesto.

De todas formas, el exilio irrumpe en todos sus textos, de manera más o menos explícita, pero irremediamente presente. Es probable que la autora eligiera darle una proyección más universal, refugiándose en la historia nacional no inmediata, en un afán de búsqueda de esa utopía del Sujeto del Deseo: encontrar el original perdido, su propia identidad²⁰.

¹⁹ Crespo Buiturón, Marcela, "Entrevista a María Rosa Lojo" en *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* en Biblioteca Virtual Cervantes (ISBN: 978-84-691-4971-3), Biblioteca Americana, Portal: Biblioteca del Exilio.

²⁰ Para mayor exhaustividad en esta cuestión, cf. la obra mencionada en la cita precedente.

El padre, el hijo narra la historia de Jorge Mariano Mitre, el hijo del General Bartolomé Mitre, senador, historiador, periodista, literato y presidente de la República Argentina entre 1862 y 1868. Jorge, abrumado desde pequeño por el despliegue sin fin de talentos esgrimidos por su padre y huérfano de afecto o, al menos, de las muestras del mismo, lleva una vida sin rumbo hasta que su padre decide enviarlo a Brasil para “sentar cabeza”. Luego de ser recibido como una celebridad, más por ser hijo del presidente argentino que por propio talento, le dan un lugar insignificante en el cuerpo diplomático. Incapaz de sentirse útil y digno ante la mirada paterna y debido a un episodio bochornoso que protagoniza al ser descubierto escalando hacia el balcón de una joven y denunciado a la policía por el padre de ella, decide suicidarse en su habitación de hotel para evitar el vergonzoso regreso a su hogar.

Mitre vuelve a Brasil con diversas excusas para conseguir la repatriación de sus restos. En su último viaje, se aloja en la habitación que está debajo de la que ocupara su hijo y en la que se quitara la vida. El general intenta, frente a la inmensidad del mar, sumido en la penumbra de ese hotel para extranjeros, el anhelado encuentro con su hijo, sin saber que, aunque en su condición de fantasma, éste vela su sueño y escribe para él una frase, tal vez de disculpa, tal vez de perdón, cuyo resplandor fugaz se hará visible por breves instantes a los ojos de su padre.

Lojo plantea en este cuento una de las cuestiones más ontológicas del exilio: El destierro no consiste en alejarse de una tierra, sino de una patria, es decir, de la tierra de los padres. Por lo tanto, la distancia significativa es la que se interpone entre un padre y un hijo.

Esta relación fallida, que sólo encuentra una suerte de redención desde la muerte, va a ir perfilándose en el cuento a través de los ojos y la palabra silenciada, porque todos sus desencuentros se traducen, en definitiva, en la imposibilidad de verse y comunicarse. Jorge no ve a su padre, siempre entretenido por sus obligaciones o en el destierro por cuestiones políticas, y Bartolomé no sabe ver el alma perdida de su hijo que, finalmente, lo llevará a tomar una decisión tan precipitada como irremediable. Tampoco “han mediado palabras entre ambos”²¹.

Un constante paralelismo entre los ojos de los dos personajes y el silencio que los envuelve denuncia la problemática planteada. El general Mitre:

²¹ Op. Cit. P. 167.

Alza los ojos hacia la cara que lo mira sin verlo, levanta los dedos para rozar la frente que ya no sentirá caricia alguna.

Sólo traje conmigo el retrato de nuestro pobre Jorge, que tengo colgado ante mi escritorio y que me mira en este momento en que te escribo, aquí, en este cuarto tan lleno de recuerdos tristes para nosotros. En medio de este silencio... [p. 161]²²

Respondiendo a esta mirada sin vista desde el retrato de Jorge, "Los ojos [del general] se resignan, vacíos ... porque la única imagen esperada no ha acudido a la cita"²³. Pero entre ellos y sus mudos retratos, unos ojos fantasmales abrirán el camino del encuentro:

Esos ojos lo miran como si lo viesen por primera vez, para conocerlo, ya que en la vida no lo conocieron. Por eso, quizá, Jorge Mariano Mitre se ha disparado hace dos años un balazo en la sien después de interrogar el retrato de don Bartolomé que fue encontrado a los pies de su cadáver. [p. 163]

Estos ojos de fantasma son los que lograrán lo que en vida no pudieron los ojos del joven: Leer en el interior de su padre, a través de sus escritos:

... no podrá enfrentar otra vez los ojos del general, hecho de una aleación tanto más pura, invulnerable a todas las formas de lo indigno, capaz de perdonarle incluso –piensa Jorge- que se convierta en su enemigo político, pero jamás una bajeza.

Sin embargo la muerte es larga, y Jorge tendrá demasiado tiempo para saber que se equivoca. Su peor condena comenzará después, cuando lea, por encima del hombro de Paunero, la carta de su padre: *He recibido el golpe con la fortaleza de un*

²² La cursiva es de la autora y aparece para marcar los fragmentos de la carta que escribe Mitre a su esposa desde el hotel de Brasil donde se ha suicidado su hijo.

²³ Op. Cit. P. 163.

hombre [...] Lo lloro, no por el modo en que lo he perdido, sino porque lo he perdido; y lo desearía vivo a costa de todo, aunque fuese en el último estado de miseria". [pp. 170-171]

El exilio –que para su padre siempre fuera una inspiración y un incentivo para recrudescer la lucha contra sus enemigos- significó para Jorge una condena a muerte, tanto emocional como físicamente: “*¡Y todo esto, sin embargo, sólo logra llenarme de tristeza y melancolía! Lejos de todos, prefiero pisar de nuevo las llanuras áridas y monótonas de mi patria*”²⁴. Y en su condición de fantasma plantea otra de las cuestiones esenciales del destierro, la sensación de vivir en un espacio intersticial, en un borde, en un lugar de tránsito permanente:

Esa carta será el inicio de dos duelos: uno en la casa de Buenos Aires, donde los padres y los cinco hermanos restantes lloran a su muerto. Otro en el Hotel dos Extranjeros, donde es él quien vela sobre su propia partida voluntaria, sin saber por qué no hay un cielo o un infierno sino este borde de la vida... [p. 171]

Jorge no está en el cielo ni en el infierno. Está en el borde, en un hotel para extranjeros que, desde su propio nombre lo expulsa de un sentimiento de pertenencia a lo colectivo. Es la condición del sujeto del exilio y su pensamiento recuerda las palabras de María Teresa León: “El cansancio por no saber dónde morir es la mayor tristeza del emigrado”²⁵.

Porque el hijo del general sólo descansará, saldrá de ese espacio vacío de toda significación, cuando logre volver en su patria, la tierra de su padre:

²⁴ Op. Cit. P. 168.

²⁵ León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia, 1977, p. 30.

Jorge entiende que él sólo quedará libre cuando esa gracia se acuerde, cuando sus huesos viajen a Buenos Aires y descansen, por fin, en el Cementerio del Norte.
[p. 172]

Y será entonces, cuando el permiso de repatriación de sus restos le sea otorgado a su padre, que podrá escribir las únicas palabras que, aunque dibujadas desde el fondo de un sueño, resplandecen unos instantes, los suficientes para que los cansados ojos de su padre puedan reconocerlas. Son palabras de consuelo, de un hijo que, al fin, ha logrado volver a su padre.

Los planteos que se disparan a partir de esta idea son múltiples, pero quizás el más acuciante es ¿la única forma de un verdadero regreso para el exiliado es la muerte? Esta pregunta ha despertado diversas posturas. Algunos piensan que es posible, aunque la mayoría sostienen que nunca se regresa al mismo lugar del que se salió.

Cada relato analizado en este ensayo mostrará una postura particular al respecto.

LA CIUDAD

Aquella ciudad no ofrecía destinos blandos, aquella ciudad marcaba. Su gran sequedad era un aviso; su clima, su luz, su cielo azul mentían. Una riqueza fabulosa ocultaba el hierro rojo. [...]

Una profunda angustia acumulada lo hacía jadear, y, al tropezar con un alambrado, cayó. Había quedado en una postura grotesca, extendido como un sapo, y se incorporó, despacio, sin pararse. Podría esperar el alba así, inmóvil: las embarcaciones estaban cerca. Las miró con alivio y esperó, antes de volver los ojos hacia esa elevación ya distante, donde comenzaba la ciudad, sus edificios, el páramo inmenso: Buenos Aires.

La ciudad junto al río inmóvil, Eduardo Mallea.

PRELIMINARES

En líneas generales, puede sostenerse que el nacimiento de la literatura moderna se da simultáneamente al surgimiento y desarrollo de las grandes ciudades, por lo que muchos críticos, tales como Marshall Berman, consideran que estas últimas se constituyen en lugares simbólicos de la Modernidad.

La ciudad, entonces, representada de infinidad de formas –muchas de ellas siguiendo los tópicos tradicionales, como el de Teatro del Mundo-, se convierte en la figura más acabada de la vertiginosidad del cambio, el deambular laberíntico y el crecimiento desmesurado, puesto que se percibe como una realidad plural e inagotable.

El espacio urbano se intuye como cronotopo moderno, signado por el movimiento y transformación constantes, ya que avanza sobre las ruinas para presentar un algo nuevo que también devendrá en ruina. Este habitar en constante cambio provocará inevitablemente la nostalgia de arraigo.

La ciudad, configurada como metáfora, se convierte en un núcleo de sentido que opera tanto por presencia como por ausencia. En su seno, todos los tópicos literarios se resemantizan: El viaje se transforma en un deambular urbano, el camino en derrotero, el aprendizaje del sujeto en crisis del ser moderno-posmoderno.

La categoría de ciudadano como sujeto político adquiere protagonismo, al mismo tiempo que se desestabiliza por la decadencia del estatuto de sujeto y su cada vez más evidente incapacidad de referir el mundo frente a una realidad masificada en la que se cuestiona permanentemente la legitimidad de los discursos. El ser y deambular por el centro o los márgenes de la metrópolis –ideas generadas en y por el espacio urbano- culminan en un cuestionamiento radical de los valores de la sociedad moderna y alteran profundamente la relación del hombre con la Naturaleza.

Asimismo, la percepción de la velocidad y fugacidad que propician los avances tecnológicos imprimen un nuevo cronotopo: el de la virtualidad. Si en un enfoque literario realista, se operaba un predominio de lo espacial, en el superrealista se presenta una nueva imagen cronotópica realizada en función de una asimilación sospechosa entre la ciudad y la conciencia que la percibe. La consecuencia de este fenómeno es evidente: Se pasa de una suerte de objetividad –siempre cuestionable- a la subjetividad, entendida como una instancia que atribuye sentido o denuncia su carencia, aunque el riesgo

de esta transformación se halla en el fantasma de la pérdida de identidad del ciudadano frente al devastador avance de la sociedad de consumo.

La imagen de ciudad que se va perfilando está sujeta a varios tópicos tradicionales y a su evolución en este nuevo entorno. Desde su imaginación como cuerpo, pasiva de enfermar o sanar como tal, hasta su visión como ser infernal o apocalíptico, la ciudad se constituye no sólo en continente sino que, en muchos casos, traspasa los límites de mero paisaje urbano para erigirse como protagonista. De esta forma, crea un lenguaje singular, hecho de rincones y silencios, desde donde ella misma denuncia la sensibilidad del sujeto al que usurpa.

En la ciudad se reúnen y se extrañan diversidad de seres que intensifican la complejidad de la vida social, en un constante movimiento antojadizo que provoca una progresiva virtualidad corporal, donde la súper-estimulación, la vertiginosidad, el miedo y la desesperanza constituyen la nueva realidad que signará el espíritu del sujeto urbano.

Finalmente, la ciudad se va convirtiendo en un espacio de desvío que supone la pérdida del ser auténtico que representa el campo.

Así va emergiendo de ella, una de las figuras literarias de mayor trascendencia –a mi entender– para los estudios sobre el exilio: El *Ethos* urbano. Este término, traducido del griego de diversas formas: “punto de partida”, “inclinación”, “personalidad”, etc., puede entenderse como la imagen de una sociedad y sus representantes en un momento determinado de su evolución.

Así surge la figura de un sujeto que intenta proyectarse como memoria de un grupo social, como cronista de la metrópolis que pretende apropiarse de historias innumerables y denunciar la creciente ambigüedad entre la vida cotidiana, la construcción mediática y la versión oficial.

El *ethos* original se transformará en el *ethos* urbano, frecuentemente considerado en su aspecto más negativo: La despersonalización y masificación del sujeto, la conversión de la tierra en un objeto de especulación, etc.

El *ethos* urbano propicia, entonces, el surgimiento de nuevos espacios de significación: los bordes. Éstos se constituirán en el lugar de la utopía, de la nostalgia y de la búsqueda del ómphalos

desde donde hallar el original perdido y escapar de la amenaza de la ciudad mundial, del poder tan modernizador como destructor de ésta.

De alguna manera ha dejado de funcionar el tópico del camino o sendero del campo, que conduce a lo que Heidegger llamaba una vida acumulativa, donde el sujeto logra un habitar arraigado –en oposición al deambular urbano- y su existencia vuelve sobre sí misma en forma reconcentrada y reflexiva.

Con un ritmo de vértigo, la figura de la ciudad va transformándose desde la visión pre-moderna de *polis* (lugar de legítimo encuentro con el otro²⁶), pasando por la concepción moderna de *metrópolis* (sinónimo de sociedad de consumo²⁷), hasta desembocar en la *megalópolis* pos-moderna, versión hipertrofiada de la anterior que vuelve cada vez más inorgánico el tiempo, debido a la disociación creciente entre el tiempo colectivo y el tiempo interior. Dicha ruptura va siendo operada mediante el aislamiento de la memoria frente a la rutina, entendida como la degradación de lo idéntico que imprime la vida de la gran ciudad posmoderna y que como tal se aleja de las pequeñas rutinas reforzadoras de la identidad y sus raigambres.

Porque la ciudad mundial, que ha imaginado brillantemente Ítalo Calvino en *Las ciudades invisibles*, no pretende siquiera el predominio de lo mercantil, sino la ininterrumpida aparición de la novedad, la insaciable producción de deseos incontenibles. Es una ciudad representada por estaciones de tránsito -no por templos emblemáticos- que aspiran a borrar el concepto de horizonte.

Este modelo de ciudad excede ampliamente el concepto de ciudad secular, aquella en la que se ha transformado la ciudad sagrada con el correr de los siglos.

Ya se sabe que previa a la aparición del concepto de Estado y al proceso de secularización de la Iglesia, las ciudades estaban vinculadas a todo tipo de creaciones originarias: templos, escenarios de ritos fundacionales, representaciones de héroes civilizadores, etc.

La primera transformación que va acercando este modelo al de la ciudad moderna se opera en el Medioevo, con una evidente oscilación entre la ciudad terrenal y la divina. En ella se fusionan tradiciones

²⁶ Mumford, Lewis, *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires, Emecé, 1957.

²⁷ García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995.

aparentemente opuestas y contradictorias: el castillo amurallado y las catedrales góticas junto a las fiestas y carnavales, lo esotérico frente a lo exotérico o, mejor dicho, uno a la par del otro.

Pero es, claro está, la ciudad renacentista la que se constituirá en el antecedente más acabado de la ciudad moderna. Asociada notoriamente con el concepto de Estado y alejada de la visión medievalista que todavía la anclaba a la cosmovisión mítica, caerá bajo el influjo del *télos* moderno y se irá convirtiendo progresivamente en un ente con finalidad propia, es decir, paradójicamente desvinculado de la voluntad humana.

En cierta medida, la ciudad renacentista primero y luego la moderna han propiciado la aparición de de una suerte de péndulo que oscila constantemente entre la ruina y la refundación, sujeta a una progresiva secularización que avasalla el libre albedrío del hombre, donde su habitar deviene en un derrotero signado por el anonimato, el nomadismo y el pragmatismo.

Surge entonces la figura ya hartamente difundida del hombre *habitado* por la ciudad, frente a la tradicional y lógica del hombre como *habitante* de aquella, lo cual invierte las categorías de sujeto y espacio y recuerda la idea de sujeto posmoderno descentrado que se ha pasado de ser hacedor a escenario de la crisis, planteada por el psicoanálisis y comentada anteriormente.

Asimismo, conjuntamente con la sensación de desplazamiento del sujeto desde su posición activa a la pasiva, se opera una crisis del espacio público debido a multitud de factores, entre los que es posible citar causas de muy variada índole, como la dinámica de la propiedad privada, la invasión del automóvil en las vías circulatorias, la inseguridad ciudadana, etc., que han dado como resultado un ámbito en el que, como sostiene Pietro Barcellona²⁸:

...no hay espacios creados por una comunidad, sino itinerarios individuales, imprevisibles y aleatorios, trazados por el hiperconsumo, que son prioridad del individuo y no de la sociedad.

²⁸ Barcellona, Pietro, *Posmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*, Madrid, Trotta, 1992.

Esta visión entraría en una especie de polémica con la del espacio público como fotografía de una sociedad, que planteaba Habermas, aunque no en contradicción, ya que la ausencia de espacios públicos es –como el silencio frente a la palabra- una denuncia en sí misma de un estado de cosas.

También dialogaría con la imagen de la ciudad como concentración de puntos de encuentro, como sugiere el urbanista catalán Jordi Borjá²⁹, en la que:

... lo primero son las calles y las plazas, los espacios colectivos, y sólo después vendrán los edificios y las vías, que son los espacios circulatorios.

Esta preferencia cada vez más notoria en las ciudades posmodernas por el espacio privado frente al público en gran medida se debe a lo que García Canclini³⁰ explica como miedo o prejuicio ante el Otro y al entorno, puesto que en las grandes urbes los problemas de contaminación, inseguridad y pobreza se han vuelto tan acuciantes que acentúan la posibilidad de encuentro con lo no deseado.

Si la ciudad posmoderna es extravío y colapso, gran número de pensadores han intentado hallar la forma de superación de esta realidad. Algunos de ellos, sugieren el retorno a la Ciudad de Dios, transformando a aquélla en camino de retorno a lo auténtico y devolviéndole al hombre el control de la misma. Ésta es, desde luego, una opción un tanto problemática que ya ha sido desacreditada desde San Agustín, quien entendía que no había ciudad histórica capaz de representar lo primigenio y auténtico del ser humano, sino que lo único en ese sentido a lo que se podía aspirar era a la creencia en la Ciudad de Dios, una ciudad pre-existente, como arquetipo opuesto a la ciudad terrenal.

Lo interesante, entre infinidad de otras cosas, para el exilio sería plantearse si hay algún tipo de búsqueda religiosa y cómo se conjuga el concepto de ciudad pre-existente para el desterrado. Se habla, desde luego, de idealizaciones de ciudades en el exilio, de paraísos perdidos, etc., pero ¿se podría plantear la idea de que el exiliado, de alguna forma, en su intento por recuperar el original perdido incursiona en un proceso solidario con el de la sacralización de las ciudades seculares? Una propuesta un tanto arriesgada y llena de pliegues.

²⁹ Borjá, Jordi, *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza, 2003.

³⁰ García Canclini, Néstor, *Imaginario urbano*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

DERROTEROS Y AUSENCIAS

Resulta peculiar en muchos trabajos sobre el exilio, al referirse a la ciudad de acogida, ver la palabra “escenario” para referirse a ésta, como si la experiencia vivida por los desterrados pudiera considerarse como una pieza teatral destinada a ser representada una y otra vez sobre las tablas de alguna gran urbe. Yo me inclino a pensar que ese apelativo ha impreso una cierta cualidad ficcional que excede el ámbito estrictamente literario y se ha extendido a la experiencia antropológica misma.

En este sentido, puede sostenerse que la ciudad de Buenos Aires se ha construido literariamente como uno de esos “escenarios del exilio”. Con su fachada variopinta, la heterogeneidad cultural de sus habitantes y las promesas incumplidas de Gran Imperio, la ciudad porteña ha sido creada y recreada infinidad de veces por letras de los orígenes más recónditos, llevando a cuestras el lema de Kohut: de la democracia al desencanto, puesto que ese proceso característico de numerosas ciudades europeas que una y otra vez se han levantado desde sus ruinas para volver a convertirse en ruina –no siempre hablando en términos materiales- y continuar el ciclo interminable de ruina y reconstrucción sólo se ha operado en Buenos Aires a un nivel mítico: El de la conquista española. Fundada por primera vez por Pedro de Mendoza, allá por el año 1536, destruida por los aborígenes y reconstruida por Juan de Garay en 1580, no ha vuelto a convertirse en ruina. Desde su imagen de Imperio Que Nunca Fue, alcanzó su periodo de apogeo para abandonarse a una paulatina degradación que parece no aspirar a superarse, pero que sigue negociando su encanto mediante una ficción de la que todos participan y de la que nadie logra inmunizarse. Curioso fenómeno.

La literatura de los exiliados, entonces, así como la de los hijos de éstos, ha construido sobre la Gran Aldea³¹ una suerte de derrotero del exilio, un entramado de recorridos y discursos que denuncian tanto como encubren las aristas más acuciantes del desarraigo.

Esos discursos, que en gran medida operan desde el silencio, o mejor dicho, desde “lo silenciado” más que por lo declarado explícitamente, han configurado una literatura que, en cierta forma, se acerca al *modus operandi* posmoderno, en cuanto a que adhiere a la idea de que la palabra ilumina tanto como esconde.

³¹ Apelativo de Buenos Aires que se ha popularizado, sobre todo, a partir de la publicación de la novela homónima de Lucio Vicente López.

De alguna manera, Buenos Aires se ha convertido en el lugar del exilio, ese espacio imaginado por los exiliados donde se está de tránsito permanente, sugiriendo la –muchas veces fabulesca– convicción de la posibilidad del regreso, ya que es una ciudad forjada por conquistas e inmigraciones, sin una memoria que preceda a estos fenómenos, como sucede en otras urbes latinoamericanas, y que invita a la armónica convivencia de lo propio y lo ajeno –entre otras cosas, porque no queda claro a qué hacen referencia exactamente estos términos–, propiciando un menor grado de extrañamiento para los exiliados que se refugian en ella.

Si el exilio es, como dicen muchos críticos, un fenómeno propicio para la ficción, Buenos Aires no puede ser más que su mejor escenario.

Esta visión de la ciudad porteña, junto a la característica de toda gran urbe posmoderna, han permitido presentar otra forma más de asociación entre la literatura y la ciudad.

Con respecto a esta asociación, Jean Clément³² –con una notoria influencia de Michel de Certeau– sostiene que la lectura del hipertexto es comparable al recorrido que un andante hace por el espacio urbano, ya que ambos están expuestos tanto a la seguridad de un mapa como al riesgo de la desorientación. En cada cruce del hipertexto o de la ciudad, el lector o el peatón deben decidir la dirección a seguir, seducidos las más de las veces por la deriva que supone la alquimia que se entabla entre la disposición del caminante y la atmósfera de la ciudad.

Ciudad inabarcable y ambigua, Buenos Aires se erige en la literatura rioplatense tanto como centro de acogida de una larga tradición inmigratoria, como en siniestra fuente de expulsión para sus propios habitantes. Para estos últimos, esta ciudad ha dejado de ser, en algún momento, un centro irradiador de sentidos, lo cual explica de alguna manera la anteriormente mencionada tendencia de los escritores argentinos de la última mitad de siglo a proyectarse hacia el Interior del país a través del tópico del viaje como búsqueda del original perdido.

Y es en este punto donde se evidencia su mayor complejidad y se abre en un abanico de posibilidades, de numerosas máscaras:

³² Clément, Jean, “Du texte à l’hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle” en Balpe, J. P., Lelu, A., Saleh, I. (Coord.), *Hypertextes et hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*, Hermès, París, 1995.

- La ciudad se transforma. Abandona su estatuto de centro para convertirse en un espacio que cada vez se percibe con mayor fuerza como **lo exterior**, frente al poder de atracción incontenible que va desplegando el Interior, que se ha apropiado de las características que antes se le atribuían a la gran urbe y que lo instauran como el nuevo portador de cultura. La creciente tendencia –muy explotada y cuestionada- a la inversión y resemantización de la dicotomía civilización-barbarie deriva en la reivindicación de los marginados y silenciados (aborígenes, mujeres y otros grupos que representan las minorías sociales) e instaura un nuevo orden en el que se insufla vida y voz a los segregados y acallados y se los convierte en paradigmas de una cultura confinada a las sombras.

Lo exterior, en todo caso, frecuentemente está cubierto de un halo negativo, pues representa en este ámbito lo ajeno, lo insignificante (en el sentido de negación del poder de significación) y lo peligroso.

- Al mismo tiempo, aparece un nuevo núcleo de significación: el **borde**, el cual se puede considerar como el resultado de una suerte de reformulación del concepto de frontera, tradicionalmente entendido en el imaginario colectivo argentino tanto como puerta hacia el exterior como hacia lo inconsciente.

El borde es el lugar desde donde el sujeto puede escaparse a la oposición con el otro por ubicarse en un espacio alternativo que permite la anulación de la antinomia centro-exterior. Participa de ambos extremos sin ser ninguno de ellos, o mejor dicho, siendo ambos a la vez, convirtiéndose así en una instancia de refugio, ya que no proyecta ninguna alteridad absoluta para quien se ubica en él.

Es, en definitiva, un paliativo para el deseo del exiliado – aspiración traducida en la figura del regreso-, ya que no lo consigue, pero al menos logra ubicarse en un espacio intersticial que atenúa o simplemente aletarga la sensación de desarraigo.

- La ciudad de Buenos Aires, en su ambigüedad de receptora y expulsora, no es para los exiliados que regresan ni el centro irradiador de sentidos ni el borde que mitiga la violencia del extrañamiento, sino una **orilla** siniestra que se abre hacia el vacío, porque se ha convertido en un lugar donde se acentúa el sentimiento de desarraigo y donde se vuelve más demoledor, puesto que no hay sensación más desgarradora que la de percibir como ajeno y hostil lo que antes se entendía como propio.

Tal vez, Buenos Aires nunca fue un verdadero centro, sino un lugar con aspecto de centro pero esencia de tránsito permanente, como lo fue para los exiliados de otras culturas que se refugiaron en ella. Al menos, esto último podría valer para los escritores del interior que han sido atraídos por la urbe –antes acogedora- como (¿falso?) centro irradiador de sentidos. Es posible, pero no habría que dejar de considerar el hecho de que el impulso creador en la literatura argentina, de este periodo al menos, se gesta en la ciudad, para luego trasladarse al campo.

Nuevamente, entonces, aparece la gran urbe, oscilando entre ser el motor civilizador y el artefacto demolidor de significados auténticos, es decir, del patrimonio de un mundo colectivo –enfrentado al áspero individualismo de la megalópolis- que se va tornando difuso y conflictivo.

En las ciudades latinoamericanas, concebidas hasta hace poco tiempo como resultado de un proceso de modernización europeo y signadas por una heterogeneidad cultural que conjuga mayormente lo indígena con lo africano y lo español, donde se dan curiosas simultaneidades entre primitivo y lo moderno, aparecen numerosas representaciones literarias que denuncian este fenómeno citado en el párrafo precedente, traducido a la realidad del nuevo continente.

Los escritores latinoamericanos transitarán, entonces, por diversas visiones de la ciudad. Algunos la verán como símbolo de progreso, como válido recurso contra la barbarie y como fuente de legitimación de la cultura académica; otros, en cambio, como desencadenante de fuertes conflictos entre lo tradicional y lo moderno o como responsable a la vez que evidencia de la enajenación, mercantilización y explotación del sujeto. Finalmente, se impondrá en estos últimos decenios, la imagen de una ciudad desfigurada y desacralizada.

Decepcionado y cada vez más incrédulo, el escritor argentino de las últimas décadas se refugiará primero en la utopía rural, creyendo descubrir en ella rastros ostensibles de un discurso y un saber perdidos que, en definitiva, habría que pensar si alguna vez le han pertenecido.

Al mismo tiempo, han ido apareciendo progresivamente diversos cuestionamientos ante la imagen de la Tierra Adentro como único lugar donde se halla ese ansiado original perdido, así como el asentamiento de lo auténticamente nacional: Una visión del campo convertido en un lugar de ensueño,

donde aflora lo instintivo y autóctono (calificativo ciertamente conflictivo en este ámbito), frente a la ciudad, ese gran Otro devorador de la cultura.

Pero el conflicto con esta representación surge porque en la literatura rioplatense Buenos Aires es, paradójicamente, la principal proveedora de mitos y leyendas rurales, así como representa el mayor símbolo de progreso y modernidad.

EL DEAMBULAR DE LOS FANTASMAS

En este apartado, tres concepciones de la ciudad desde y en el exilio: Como trampa (Sergio Bufano), como geografía de un genocidio (Antonio Dal Masetto) y como cómplice silenciosa (Beatriz Guido).

I

Sergio Bufano nació en la provincia argentina de Mendoza en 1943. Periodista y escritor, se exilió en México, donde escribió varios libros de divulgación cultural, trabajó en periódicos, revistas y canales de televisión. Recibió el Premio Nacional de Bellas Artes de ese país por el libro *Cuentos de guerra sucia*, luego editado en la Argentina.

Fue jefe de redacción de *Le Monde Diplomatique* y actualmente dirige la revista de ensayos y debate *Lucha Armada* en Buenos Aires, la cual se ha especializado en la historia reciente del país.

Sus últimos textos publicados son *Diccionario de la Injuria* (2006) y *Harpías y Nereidas* (2007).

El cuento escogido, *Simón en la ciudad*³³, también pertenece al volumen de cuentos del exilio de Constantini.

Luego de diez años de exilio en México, Simón vuelve a Buenos Aires, "su" ciudad. Ansioso por volver a transitar por sus calles y por reencontrarse con sus seres más queridos, llega un sábado de diciembre. Su familia lo espera en el Aeroparque y lo conduce hasta la casa paterna, donde le tenían preparada una fiesta de bienvenida.

Por la tarde, rechazando ofrecimientos de visitas acompañadas por la ciudad, prefiere que el reencuentro con Buenos Aires sea en solitario. Recorre calles, plazas, librerías, bares, observando los cambios que se habían operado en la gran urbe. Casi como si se midieran uno a otra, tanto Simón como la ciudad fueron reconociéndose, aunque una sensación de extrañamiento fue invadiendo el espíritu del

³³ Bufano, Sergio, "Simón en la ciudad" en Constantini, Humberto, Op. Cit. PP. 117-125. Todas las citas pertenecen a esta edición.

exiliado que, si bien percibía acentos, actitudes, gestos y lugares como conocidos, ya no le resultaban tan familiares.

Como por milagro, encuentra a una pareja amiga y juntos van recuperando, sentados largas horas a la mesa de un bar, el pasado perdido. Se separan con la promesa de verse pronto y de buscar a otro amigo en común.

En el camino de regreso a la casa paterna, andando por uno de los lugares más concurridos de la ciudad, Simón presiente sin poder contenerlo el llanto que viene asechándolo desde que atisbara por la ventanilla del avión la silueta de Buenos Aires. Lo arrasa sin contemplación y lo obliga a detener la marcha, mientras la gente va agolpándose a su alrededor, ofreciéndole ayuda.

Sobre el pavimento, queda una foto desgastada, que se le ha caído del bolsillo a Simón, de una pareja cuyo paradero permanece desconocido.

En el cuento de Bufano, la ciudad va dibujándose poco a poco, primero intuida en la mente de Simón, luego perfilándose como un contorno, una línea en el horizonte. Siempre presente la sensación de que se le oculta, de que aquella intenta escapar a esa mirada ansiosa del que regresa.

Casi al comienzo del relato, aparece una frase que sugiere, en estado latente aún, la presencia de un peligro que todavía no está muy bien definido. Simón piensa sólo en el llanto que lo asecha, pero no sabe que deberá enfrentarse a otra realidad que le asestará un duro golpe al final:

Por una decisión apresurada puede arruinar el espectáculo que imaginó tantas veces y que ahora, en pocos minutos más, se realizará. [p. 117]

Esta frase, con la palabra "espectáculo", está convirtiendo a la ciudad y a sus habitantes en un teatro, problematizando desde el inicio el concepto de realidad. A partir de este momento, ¿qué es real y qué pertenece a la imaginación desbocada del exiliado?

Buenos Aires va despertando la memoria de Simón: El Río de la Plata, con sus aguas terrosas, es lo primero que ve. Un río que parece lo que no es, pues tiene toda la apariencia de mar.

Es curiosa la descripción de la urbe que se dibuja en su mente: "... y allí aparece, radiante, su ciudad imperturbable, maciza, erguida..."³⁴ Estas características, sumadas a su recuerdo de un "Buenos Aires gris, de grises edificios y barrios grises, de ropas formales y rostros circunspectos"³⁵ deberían haberlo advertido del espectáculo de luz y color que cegaría momentáneamente su mirada.

La primera pregunta que le hacen sus familiares podría haber pasado desapercibida, por obvia y corriente en esta situación, pero con la sombra de la farsa cerniéndose sobre el reencuentro de Simón con su ciudad, resulta verdaderamente significativa:

-¿Reconocés la ciudad...?

Así, con puntos suspensivos incluidos, inscribe la problemática más aguda, el dilema más acuciante al que deberá enfrentarse el exiliado. Porque, tal vez, lo más temido no es no reconocerla, sino el que efectivamente pueda hacerlo. Porque, ¿qué significa reconocerla? No es sólo enterarse de su identidad, como es lo esperable, sino también confesar una dependencia, una subordinación y, sobre todo, una legitimidad del poder que la ciudad ejerce sobre el sujeto. ¿Hasta qué punto la urbe puede barajar su destino?

El gran error que comete Simón, seguramente producto de las esperanzas que ha ido alimentando durante los diez años de destierro, es creer que podrá borrar la historia y quedarse sólo con el recuerdo.

El problema radica en que él vive el recuerdo de una manera ambigua. Parecería que hay distintos niveles que quiere manipular. Por una parte:

³⁴ Op. Cit. P. 118.

³⁵ Op. Cit. P. 121.

... tenía que encontrarse con la ciudad, caminarla un poco, enfrentar los recuerdos y pensamientos que quedaron estáticos y que ahora verificaría con la realidad. [p. 120]

Éste sería un primer nivel, el de los recuerdos de la *fachada* de una ciudad que, como si cotejara viejas fotos, podría constatar si son idénticos a lo que sus ojos perciben en el presente. Pero también existe otro nivel, que lo lleva a otra ciudad, más profunda, escondida detrás del espectáculo:

Quería verla, simplemente verla, evitando recuerdos que, lo sabía muy bien, conducirían a nuevas crisis pero ya sin esperanzas. Estaba aquí, había llegado, se introduciría en ella. [p. 120]

Nada puede ser "simple" si quiere adentrarse "en este corazón caliente de la ciudad sin que se desmoronasen sus sentimientos"³⁶. Tiene la esperanza de recobrar su identidad siendo uno más de sus habitantes. Pero la urbe fue transformándose sin su participación y ya es otra, con otros protagonistas:

... en cada metro cuadrado de vereda donde se ocultaban nombres, frases, gestos que lo asaltaban para recordarle que esa ciudad que Simón estaba viendo no era más que la fachada de algo que no retornaría simplemente porque los protagonistas eran otros. [p. 122]

Hasta aquí, la misma problemática planteada una y otra vez en los escritos del exilio, la del sentimiento de extrañamiento frente a la patria que ha cambiado y que ya no lo acoge como un semejante, sino que le muestra la cara cruel del regreso: la imposibilidad, en algunos casos provisoria, en otros definitiva, de la recuperación de una identidad perdida. Pero Bufano da otro giro a la cuestión: el

³⁶ Op. Cit. P. 122.

peligro, lo temido, no es no reconocer la ciudad, sino todo lo contrario, verse a sí mismo y a otros como lo que verdaderamente son: espectros, fantasmas que deambulan por las mismas calles, porque lo que ha cambiado no es la ciudad, sino ellos, los exiliados:

Tampoco había regresado para eso; aquel era un pasado ya remoto, sumido en la memoria aunque siempre presto a aflorar. Pero no se lo permitiría, se dijo Simón, porque en ese caso esta ciudad se habrá convertido en algo insoportable, recorrida por fantasmas dolorosos. [p. 121]

Simón cree que esos fantasmas estaban en su memoria, acosándolo en el país extranjero en el que se exilió: "Si lograba eliminar los espectros que lo acosaron fuera de éste, suyo, territorio...", pero lo que irá descubriendo –y que convertirá el espectáculo en escenario de una tragedia- es que es ahora, en su propia ciudad, cuando está caminando entre espectros y que sólo él puede verlos, porque él mismo se ha convertido en uno de ellos:

Quizás, pensó, sea yo el espectro, el que revive los espectros, el símbolo de lo que fue consumado, el responso de una época que ya está escrita y por lo tanto es remota. [p. 122]

La respuesta a sus temores se precipita a ritmo de vértigo. Luego de separarse de la pareja amiga, que al comienzo percibiera sospechosamente como "a dos de los fantasmas aparentemente fenecidos"³⁷, se pierde entre la multitud que habita la ciudad "sin contar con su presencia, ignorándolo, sin saber que había un ausente"³⁸ para abandonarse a un llanto que podría haber sido catártico y reparador, pero que se descubre como prueba incontenible de una certeza:

³⁷ Op. Cit. P. 122.

³⁸ Op. Cit. P. 124.

Y entre todos lo ayudaron a cruzar la avenida Juárez para sentarlo en el salón del Hotel del Prado, junto a una imagen de la muerte de Diego Rivera.

Sobre el pavimento, caída de su bolsillo, perdida entre la gente, quedaba una fotografía ya bastante maltrecha. En ella aparece Simón, de pie, sonriente. Junto a él hay una pareja cuyo paradero nunca se pudo establecer. [p. 125]

La imagen del mexicano Diego Rivera –recuérdese que Simón se había exiliado en el país del pintor- junto a su inclusión en la foto de los desaparecidos, sugiere –podrían, claro, plantearse otras alternativas para interpretar los mismos datos- su propia muerte como exiliado mexicano y su toma de conciencia de ser, él también, uno de los fantasmas que deambulan por Buenos Aires.

II

Antonio Dal Masetto nació en Intra, Italia, en 1938. Después de la Segunda Guerra, en 1950, sus padres y él emigraron a la Argentina, radicándose en la ciudad uruguaya de Salto.

La experiencia de la inmigración influyó notablemente en sus obras siendo una temática siempre presente. Dos buenos ejemplos de ello, son las novelas *Oscuramente fuerte es la vida* y *La tierra incomparable*.

A los 18 años se trasladó a Buenos Aires. Trabajó en diversos oficios. Fue albañil, pintor, heladero, vendedor ambulante de artículos del hogar, empleado público, periodista, pero a partir de los 43 años, se dedicó a la escritura.

En 1964 publicó el primero de sus cinco libros de cuentos, que mereció una mención en el Premio Casa de las Américas. Posteriormente, le fue otorgados dos veces el Segundo Premio Municipal por *Fuego a discreción* y *Ni perros ni gatos*, y el Primer Premio Municipal por la novela *Oscuramente fuerte es la vida*. Por *La tierra incomparable*, recibió el Premio Planeta Biblioteca del Sur 1994.

Jorge Polaco adaptó su libro *Siempre es difícil volver a casa*, traducido al francés, al cine y Rafael Filipelli lo hizo con *Hay unos tipos abajo*.

Actualmente, es colaborador del periódico *Página/12* de Buenos Aires.

El texto elegido, *Tema: la muerte*³⁹, apareció en una recopilación de sus crónicas editada por Torres Agüero en 1984. Es un recorrido por la ciudad porteña, en la que un anciano dibuja el mapa de un genocidio. Sentado en un bar del Bajo⁴⁰, comenta con el único interlocutor que queda, en una madrugada del verano de 1985, los cálculos que ha hecho sobre los desaparecidos en la última dictadura militar argentina, basándose en lo que ha leído en el *Nunca Más*⁴¹:

-Registran 8.960 desaparecidos, hombres, mujeres y chicos, casi nueve mil, pero seguramente son muchos más y es probable que jamás se sepa la cifra real.

Yo asentí sin hacer comentarios. El anciano preguntó:

-¿Qué le dice ese número? ¿Sería capaz de imaginar 9.000 pares de zapatos?

-No –contesté–, creo que no podría.

Se concentró unos minutos en su cuaderno y volvió a hablar:

-¿Sería capaz de imaginar 9.000 cuerpos? Quiero decir: todos juntos.

-Tal vez pueda imaginarme una concentración de 9.000 personas en una plaza, en la calle, en una cancha de fútbol, pero no de otro modo. [p. 324]

³⁹ Dal Masetto, Antonio, "Tema: la muerte" en Abós, Álvaro, *El libro de Buenos Aires. Crónicas de cinco siglos*, Buenos Aires, Mondadori, 2000, pp. 325-327. Todas las citas pertenecen a esta edición.

⁴⁰ Barrio cercano al Puerto de Buenos Aires.

⁴¹ Informe emitido por la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). La comisión fue creada el 15 de diciembre de 1983 por el primer presidente democrático, luego de los seis años de dictadura, Raúl Alfonsín, y fue presidida por el escritor Ernesto Sábato. Su objetivo era generar informes sobre las desapariciones, secuestros y torturas a fin de esclarecer los hechos sucedidos durante el Proceso Militar. Dicho informe fue entregado el 20 de septiembre de 1984 para luego transformarse en el libro titulado *Nunca Más*.

La realidad es inimaginable. El anciano sugiere zapatos, cuerpos, elementos desposeídos de su condición de persona, de nombres y apellidos, mientras que su interlocutor sólo puede imaginarse gente viva. Una muerte a gran escala está fuera de todo recurso imaginativo. Sin embargo, aquél desafía la lógica y emprende el delirio del cálculo:

Estuve haciendo unos cálculos. Traté de pensar en 9.000 cuerpos acostados en el suelo, uno a continuación del otro, la cabeza de uno contra los pies del siguiente: ¿tiene idea de qué distancia podrían llegar a cubrir? [p. 326]

Es entonces cuando comienza a dibujar el mapa de Buenos Aires, la ciudad testigo, la ciudad cómplice, con los cuerpos de los desaparecidos.

La primera parte de ese mapa está signada por los edificios y monumentos oficiales, siendo cada parada del recorrido un lugar hartamente significativo. Al inicio, la Casa de Gobierno (sede de los responsables del genocidio: nuevamente el Estado como asesino, la misma imagen de Walsh); luego, el monumento a Belgrano (creador de la bandera, primer símbolo patrio); le sigue la Catedral (máxima sede de una religión que se convirtió en cómplice de los represores); y cerrando la Plaza de Mayo, el Cabildo (donde se formó el primer gobierno patrio, inicio de la esperanza de libertad y soberanía popular truncada por la dictadura).

En la transición, la primera ironía: "... y siempre la cabeza de uno contra los pies del siguiente, ¿prefiere que vayamos por la vereda de los números pares o impares?"⁴²

La segunda parte del recorrido es una sucesión de lugares donde transita el ciudadano común, pero que se han convertido en emblemáticos: la Municipalidad, la calle Perú, las librerías y los hoteles de la Avenida de Mayo (mes en el que se formara la primera junta de gobierno), el Café Tortoni y la Avenida 9 de Julio (fecha de la declaración de la independencia).

⁴² Op. Cit. P. 326

-... ¿me sigue?

- Lo sigo [p. 326]

Segunda ironía: "Cruzamos la plazoleta con las dos figuras femeninas que simbolizan la Virtud y la Sabiduría"⁴³.

Sigue por los lugares populares: hoteles, restaurantes, quioscos de diarios, hasta llega a la Plaza del Congreso de la Nación, sede ésta del Poder Legislativo que fue clausurado por la dictadura, mientras la gente de la ciudad sigue transitando sus calles, viendo sus monumentos, sin querer reparar en los cuerpos apilados unos contra otros, sorteando el monumento a Mariano Moreno⁴⁴ y el edificio del Congreso por una parte, el Teatro Liceo y la estatua del Pensador de Rodin. Las leyes y las artes.

-... ¿me está acompañando?

-Lo acompaño. [p. 326]

Más plazas, confiterías, bancos, escuelas... Tercera ironía: "señales de una ciudad civilizada", que se abandona a la barbarie.

Finalmente, se produce una vertiginosa condensación en la que alternan lugares anónimos con nombres de próceres de la historia nacional.

Y entonces, el punto culminante de lo inimaginable:

... los barrios tranquilos que se desgranar a ambos costados de la avenida [...] y siempre la cabeza de uno contra los pies del que sigue, ¿los está viendo?

⁴³ Op. Cit. P. 326

⁴⁴ Abogado, periodista y político de las Provincias Unidas del Río de la Plata, cuya participación fue decisiva en los hechos que condujeron a la Revolución de Mayo, y que fuera asesinado por el capitán del buque que lo transportaba hacia Gran Bretaña en 1811.

-Los veo.

-Cruzamos Segurola, estamos a la altura del ocho mil quinientos de Rivadavia, sigue una serie de calles de nombres gratos, Virgilio, Dante, Víctor Hugo, Manzoni, Leopardi, Molière, Byron, rápidamente llegamos al once mil seiscientos, la última cuadra antes de la General Paz, se nos acabó la Capital y podríamos seguir del otro lado, por la provincia... [p. 327]

La pregunta final, hecha por el anciano en el amanecer que ilumina la fachada de los edificios, parece dirigida más a la ciudad, a esas "calles que se van poblando poco a poco"⁴⁵ que sólo a su interlocutor:

... y siempre la cabeza de uno contra los pies del otro, ¿me estuvo siguiendo?
[p. 327]

III

Beatriz Guido nació en Rosario, provincia de Santa Fe, en 1922. Era hija de Ángel Guido, un conocido arquitecto, y de Berta Eirin, actriz uruguaya.

Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y en 1954 publicó su primera novela titulada *La casa del ángel*, la cual la hizo merecedora del Premio Emecé.

Fue una escritora bastante conflictiva. Perteneció a la llamada Generación del '55. Su obra está atravesada por una fuerte preocupación por la realidad socio-política de Argentina. Muchos de sus personajes son oprimidos con una marcada introspección psicológica.

⁴⁵ Op. Cit. P. 327.

Declaradamente antiperonista, escribió varios textos de denuncia contra los abusos de los primeros gobiernos de Perón, entre los que destaca su novela *El incendio y las vísperas*.

Luego de separarse de su marido, conoce a Leopoldo Torres Nilsson y entabla una relación sentimental y profesional que duraría hasta la muerte del cineasta, ocurrida en 1978. Beatriz Guido colabora con los guiones de Nilsson, a la vez que él traspone algunos de sus cuentos al cine: *El secuestrador*, *La caída*, *Fin de fiesta*, *Piedra libre* y otros.

La Fundación Konex de Buenos Aires la distingue con el Diploma al Mérito en novela y en 1984 es designada agregada cultural de la embajada argentina en España.

Muere el 4 de marzo de 1988 en Madrid.

El cuento seleccionado, *Los insomnes*⁴⁶, aparece publicado en 1973 y es contemporáneo a los hechos a los que alude: El terrorismo de Estado del tercer gobierno peronista.

Hilarión Torrecillas es un hombre afortunado. Posee dos grandes virtudes: una considerable estatura –dos metros, tres milímetros-, que le permite conseguir trabajos muy bien remunerados, y algo que muchos considerarían una desgracia, pero que para él era su mayor don: el insomnio.

Vive en una pensión de la que, en principio había alquilado algunas habitaciones, pero cuya dueña terminó traspasándole al morir, con su mujer y sus seis hijos. Todos ellos, también aves nocturnas, porque Hilarión desafía el viejo refrán que versa: “La noche se ha hecho para dormir, el día para trabajar y estudiar”, ya que sostiene que sólo hacen falta dos o tres horas de sueño durante el día y que sus hijos deben aprender a vivir de noche, como sus padres.

Los niños beben café y anís, emprenden cacerías de ratas, quemas de cucarachas y escalamientos de balcones y cornisas. Viven de noche, porque ésta los mantiene lúcidos y apacibles, lo cual les permite descubrir, en el edificio de al lado, a través de un agujero, a un joven sentado sobre un inodoro, los ojos vendados, maniatado y con una mordaza. Las especulaciones entre los hermanos Torrecillas son variadas: un delincuente arrestado por la policía, un ladrón que no quiere revelar el paradero de su tesoro escondido, un secuestrado...

⁴⁶ Guido, Beatriz, *Los insomnes*, Buenos Aires, Corregidor, 1973. Las citas corresponden a la edición electrónica que registra la página: <http://peligrosaspalabras.blogspot.com/2007/03/beatriz-guido-argentina-1922-1988.html>

Al principio con cierta timidez, pero luego con mayor confianza, deciden bajar y colarse por el agujero, preguntarle quién es. Sólo María Constelación, la mayor de las hijas de Hilarión, se atreve a quitarle la venda de los ojos –no se anima a hacer lo mismo con la mordaza- y entabla un diálogo por señas con el joven secuestrado. Finalmente, éste le escribe, hundiendo un dedo del pie en sus propios excrementos, un número de teléfono.

Los hermanos Torrecillas deciden llamar y comunicar el paradero del joven, quien es rescatado por sus compañeros esa misma noche.

Los hechos narrados se desarrollan en el centro de la Ciudad de Buenos Aires, es decir, en el corazón de la misma.

La historia de esta familia va dibujando recorridos por la urbe: la mudanza desde la pensión de la Avenida de Mayo a la de Corrientes, frente al teatro Blanca Podestá; del trabajo como vendedor en la librería Fausto al de portero en el antiguo Tabarís, hoy hotel Sheraton; de la escuela Manuel Estrada a la Sarmiento, donde estudiaron los niños.

Las mudanzas y traslados no son sólo espaciales, sino que van acompañados de los temporales. Siempre marcan un antes y un después, un pasaje del mundo del día al de la noche, construyendo un cronotopos significativos.

El día muestra los aspectos más degradados de la ciudad, mientras que la noche otorga la lucidez necesaria para percibir lo siniestro:

Sí, el desvelo es la única posibilidad de atisbar el alba. El insomnio, si así queremos llamarle, nos regala la noche y nos nubla el día. La luz arremete, hiere, nos muestra las pustulancias y basurales.

[...]

... no había mucho que corregir para escribir la verdad, porque la noche los mantenía lúcidos...

La noche les permite ver lo que sucede mientras la ciudad duerme: los movimientos del Comando en Jefe o de Campo de Mayo, la gesta de Golpes de Estado, las alimañas nocturnas...

... la noche pertenece al reino de las cucarachas, las ratas, las hormigas, a veces los murciélagos en ciertos lugares del Barrio Norte; y qué decir de Corrientes al mil doscientos: verdaderas bandadas invaden claraboyas, bohardillas, torres y albergues. Los noctámbulos irremediamente deben alternar con ellos –no digo convivir, desde la existencia o el advenimiento del DDT- pero sí frecuentarlos.

Evidente cotejo entre los seres invasores de la noche (ratas, cucarachas, etc.) y las fuerzas represoras (militares y policías), y entre el veneno DDT para eliminar las primeras y la propia familia Torrecillas. Deben alternar con aquéllos, pero para destruirlos. Tarea sólo posible si se siguen las leyes de la noche. Es hasta tal punto así que han convertido esta suerte de misión socio-política en un juego de niños, lo que la vuelve más siniestra. Es la inocencia que muestra su cara violenta, obligada a ello en una ciudad en la que impera este lenguaje⁴⁷:

Sus juegos eran bien específicos: cacerías de ratas, quema de cucarachas o escalar balcones y cornisas [...] Porque ellos se habían especializado en el oficio de espías: el espión, el chivato, aquél que horada paredes, desvirga cerraduras [...]

No sólo miraban las estrellas. Se asomaban a los techos vecinos [...] donde el ángel se alimenta de excrementos.

En el mundo de la noche, las reglas se alteran y revierten. Un espión, un chivato es un ser que mira, que registra lo que sucede, que toma conciencia y denuncia. Durante el día, la luz ciega y no deja ver lo que sucede, sólo la basura. Por la noche, la inocencia se alimenta, aprende, se concientiza

⁴⁷ Reparar en que al final del cuento, cuando los compañeros del secuestrado lo liberan y se oyen tiros, nadie se extraña de ello, pues "... en Corrientes a las dos de la mañana es habitual".

hurgando entre los excrementos. Las estrellas no la distraen. Por eso, los niños tienen nombres de estrellas o de aves nocturnas. Pueden ver entre las sombras.

Es justamente la hija mayor, Constelación, la que denuncia la verdad: "Lo tienen secuestrado" y es Othus, el pequeño de nombre de ave nocturna, quien descorre el velo:

-¿Ese número es de la policía? –interroga Pandora.

-Estás loca. ¿No les viste la cara? Ellos son de la policía. Llamaremos exactamente donde dijo él...

Porque los niños –la inocencia que frecuenta y combate a los cazadores nocturnos- son los únicos que pueden descender a los infiernos de la ciudad, las salas de tortura, y ver lo que realmente sucede:

El día era silencioso y por la noche, la madre, ocupada en sus quehaceres y somnolienta, no podía adivinar (además acostumbrada a los escalamientos y sonidos de insectos) los descendimientos de sus hijos por el tragaluz.

En una ciudad cómplice del crimen, acostumbrada al silencio, que duerme mientras suenan los tiros y los gritos que la noche no sabe acallar, los niños son la memoria que la luz del día destierra de la ciudad: "No se preocupe. Vendremos de noche y también de día. No lo vamos a olvidar señor..." y la voz denunciante que insufla vida a las víctimas:

Tienen secuestrado a un amigo... pide que lo salven... No lo olviden...

LA PALABRA

...la lengua en la cual me sería dado, quizás, no sólo escribir sino también pensar, no es latín, ni inglés, ni italiano, ni español, sino una lengua de la que no conozco ni una palabra, una lengua en la que me hablan las cosas silenciosas y en la que algún día tal vez debe, desde el fondo de la tumba, justificarme ante un juez desconocido.

El silencio en la palabra, Jaime Rest

PRELIMINARES

Desde la Modernidad, la palabra abandona su estatuto de herramienta de creación de Dios y se convierte en una estrategia que le permite al hombre hacer visible la mecánica del mundo y de la naturaleza.

Ésta ha sido desde el comienzo una preocupación para filósofos y poetas, pues percibían al hombre moderno en un estado de fragmentación con esas dos grandes fuerzas movilizadoras: Dios y la Naturaleza. Así, tanto Hegel, como Schiller o Hölderlin consideraban a la cultura de la Grecia antigua como un fiable modelo de comunión entre el hombre y aquellas, puesto que constituía un mundo en el que convivían armónicamente el hombre con la sociedad, la naturaleza y los dioses.

Pero el elemento trágico de esta ecuación lo determina su cualidad más perturbadora: la palabra arroja tanta luz como la eclipsa.

Junto a su presencia visible, las palabras arrastran un espectro que se proyecta hacia el pasado y que la Razón moderna necesita acallar. A partir de sus metarrelatos lógicos y sintetizadores, aquélla se enfrenta a una realidad que se percibe como anárquica e intenta establecer, desde su mirada científica, un nuevo orden para tranquilidad del sujeto que pretende erigir.

En definitiva, esos discursos legitimadores, que pretendían ofrecer todas las interpretaciones y respuestas para el hombre moderno, sólo devendrán en una forma más de denuncia de la interminable batalla a la que se enfrenta la Modernidad consigo misma y que consiste en el intento de resolver – infructuosamente, claro- la coexistencia del orden y del caos, de la racionalidad y su opuesto, de lo expresable junto a la certeza de la existencia de lo inexpressable.

El poder de la enunciación, orientado a satisfacer la obsesión moderna por lo real y verdadero, convivirá constantemente con su contracara: la palabra como refugio frente al entramado de discursividades que sean capaces de agredir el orden imperante.

Frente a este panorama, el socialismo científico plantea la necesidad de atacar los discursos legitimados no ya desde lo que expresan, sino desde el silencio que proyectan. Lo que se ha vuelto imprescindible subsanar es la incapacidad de aquéllos de verbalizar las formas más evidentes de la miseria y la injusticia que provoca la propia sociedad moderna. Es necesario denunciar la inocultable

carencia de las filosofías idealistas que pretenden consolar al hombre, pero que sólo arrojan sombras sobre el poder enajenante del progreso y la barbarización de la razón del mercado.

El relato anarquista –imbuido del espíritu romántico y socialista- se postulará como un recurso que destruye con pasión creadora, en aras de conseguir derrotar el engañoso discurso de la Historia.

Para Karl Marx, la palabra moderna se ha erigido tanto como impostura como ciencia, en una posición dual que oculta y descubre el velo, conduciendo al hombre paralelamente a la barbarie y a la liberación de la historia, mientras que para Walter Benjamin, agazapado bajo la superficie de una discursividad homogeneizadora, el mito continúa escamoteando a ésta.

Se presenta desde esta óptica entonces la posibilidad de otra narrativa, que determine un punto de detención para el devastador progreso de la cultura capitalista. Una palabra que reconduzca el camino de la Razón hacia un presente con un lenguaje nuevo y liberador que cuestione la marcha catastrófica del progreso y que quiebre con los discursos modernos que llevan a la imposibilidad de definir propiamente lo moderno. Discursos que, en palabras de Nicolás Casullo⁴⁸:

... remueven un pasado de fracasos y utopías, pero lo enmudecen desde la veneración de eternizarlo. Lo vacían, para que el lenguaje de la razón científico-técnica pueda desplegar sus imágenes de futuro sin otra referencia que la de su propia metafísica.

La razón frente a su espejo descubrió y refundó la realidad: “creó” la historia para despoblar de historia a su tiempo. Los relatos deshicieron y rehicieron los tiempos del hombre.

La clave para resolver desde esta postura la encrucijada a la que ha llegado la discursividad moderna la propone Benjamin, quien aspira a una palabra portadora de memoria y tradición, que aúne antiguos y nuevos significados y que haga patente en cada época el decurso completo de la historia.

⁴⁸ Casullo, Nicolás, “Prólogo” a *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, p. 56.

Desde esta perspectiva, la Modernidad se presenta como crisis entre las esferas discursivas y lo real, expresada en el lenguaje del desencanto, el cual lucha contra lo indecible en su afán por alcanzar la realización de su deseo de libertad.

El discurso posmoderno viene entonces a denunciar la muerte de esa ansiada visión de la totalidad soñada por Hegel o de los mandatos universales del idealismo metafísico kantiano, ya que se proyecta hacia lo heterogéneo y fragmentado. Pero los grandes relatos, en cierta medida, no han muerto, sino que han sido reemplazados por otros –carentes del sentido ético de los modernos–, pero que siguen funcionando. Si en el discurso capitalista la riqueza conduciría al hombre a la felicidad, en la era posmoderna, lo hará la maximización de la información. Es más, en cierta medida, el auge de la diversidad y la tendencia al multiculturalismo –basada en la idea de pluralidad individual de Nietzsche–, en un entorno en el que priva la idea de globalización, se convierten en prometedores reemplazantes del deseo moderno. Se gesta así un sujeto capaz de transitar distintas realidades de manera flexible sin ninguna suerte de continuidad, por lo que se hace necesaria una poderosa habilidad para captar distintos sistemas de sentido.

De alguna manera, los metarrelatos fueron sucediéndose. Desde la visión judeo-cristiana en la que imperaba el relato de la salvación y pasando por el discurso moderno del progreso, se asiste a la diversidad de historias posmodernas, lo cual deriva irremediablemente en la disolución del concepto de historia a la usanza moderna, como bien proclamaría Vattimo. Pero la historia de vencedores que denunciaría Benjamin para los relatos modernos, lejos de esfumarse o convertirse, fue también reemplazada por la manipulación de la información realizada por las potencias y que instauro una nueva modalidad de esa historia universal, sostenida además por la ilusión creada a través de la unificación de modas, pensamientos y cultura que se viene operando en Occidente y que es propiciada, entre otros factores, por los mass-media e Internet.

Pero esta crisis de la palabra ya venía gestándose en el propio seno de la Modernidad. El discurso posmoderno sólo viene a completar una serie de elucubraciones que ya estaban presentes en filósofos modernos.

Uno de los principales conflictos aparece con la frustrada expectativa de que el desarrollo de los medios de comunicación asegurarían de una manera más eficiente y generalizada la transmisión de conocimiento, lo cual llevaría a una suerte de apología de aquéllos.

El problema de fondo –y que será uno de los decisivos puntos de quiebre de la razón iluminista y del discurso unívoco que pretendía la Modernidad- es la caída de la concepción de la palabra como enunciativa de la verdad.

Varios filósofos y lingüistas posmodernos han ahondado en esta cuestión. El cuestionamiento radical a la existencia de un significado absoluto, desligado del contexto no sólo cultural sino discursivo dentro de una misma cultura, se vuelve casi impensable. La disociación entre éste y el referente, entendiéndoselo sólo como una definición convencional, devendrá en la problematización del acceso a la verdad.

Será Jacques Derrida uno de los mayores cuestionadores del logocentrismo filosófico, oponiéndose a la visión del lenguaje hablado como espejismo de referencialidad directa y de univocidad, heredada de Aristóteles y Hegel, y erigiéndose como uno de los portavoces de la crítica más severa desde el posmodernismo. A través de su método de la deconstrucción, reivindicará la escritura frente a la oralidad, por entender a aquella la que mejor evidencia la pluralidad de significados subyacente en todo discurso. Es incuestionable la herencia del pensamiento de Heidegger y de Nietzsche en las teorías de este filósofo francés. Alumno del primero, retoma su idea de que la palabra siempre precede a las cosas y de alguna manera las crea, mientras que del segundo se identifican las huellas de su concepto de la inexistencia de hechos frente a la única realidad posible: las interpretaciones. En realidad, el mismo Kant también planteaba que el conocimiento no hacía referencia a la realidad en sí sino a fenómenos contruidos por la capacidad estética.

Desde este punto de vista, se abre un panorama de infinitas construcciones que se fundan sobre cimientos inestables. Se rompe así con la idea predominante de la razón ilustrada en cuanto a que existe una correspondencia directa entre el enunciado y su referente.

Gianni Vattimo completará la ecuación sosteniendo la conversión del concepto de verdad en el de verosimilitud. Esto catapultará al hombre a un estado de absoluta carencia de autonomía de pensamiento, ya que lo hace dependiente de la interpretación consensuada por el entorno cultural.

En este sentido, la *episteme* deviene en *doxa*, provocando la irremisible caída de los planteos modernos.

EL DISCURSO SILENCIADO

Si es cierto que, como dice Cros, el fundamento de la subjetividad se halla en el ejercicio de la lengua, si el sujeto cultural constituye en sí mismo un factor de alienación por medio del lenguaje, ¿quién habla desde el exilio cuando la voz está silenciada o fuera del discurso social?

Enfocando la cuestión de la relevancia de la palabra para esta problemática desde la teoría lacaniana, se entiende a aquélla como una presencia signada por una ausencia. Es inevitable entrar entonces en el enfrentamiento entre el ser y el símbolo que lo representa, ya que se deriva en la concepción del sujeto no como un agente que habla en un discurso, sino como un ente que “es hablado” por el mismo.

En este sentido, el sujeto estaría inmerso en una red de signos elaborados en torno a lo que se considera cultura, pero ¿qué sucede con el exiliado, cómo se relaciona con la palabra, qué tipo de discurso de sí mismo se elabora y quién lo genera en ese estado de desgajamiento de lo colectivo? Porque si la verdad del sujeto se encuentra borrada por la del discurso hegemónico de su cultura, cuál es su espacio de realización si ya no está integrado en ella.

Tal vez la respuesta esté formalizada en la figura del Sujeto del Deseo. Desde la Sociocrítica se sostiene que:

... tras la marca de la subjetividad se ve entonces operar al discurso del sujeto cultural [... quien] legisla, dicta pautas de conducta, designa paradigmas [...] De este modo desarrolla una estrategia discursiva radical para la eliminación del sujeto del deseo⁴⁹.

Si el sujeto cultural tiene esta propiedad de borrar al sujeto del deseo, entonces podría –aunque la propuesta sea un tanto arriesgada- sugerirse la posibilidad de ver en el exilio el resurgir de ese sujeto del deseo.

⁴⁹ Cros, Edmond, Op. Cit. P. 17.

Porque si el discurso del sujeto está regulado por los ideogramas - principios subyacentes de esa red discursiva que otorga legitimidad y coherencia y que provee la cultura-, y está condicionado por relaciones de intertextualidad con la historia y la sociedad, a las cuales se las identifica como una forma más de las prácticas semióticas, como sostiene Julia Kristeva, de qué manera se realizan estas relaciones de interdependencia cuando el contacto ha sido interrumpido y hay otra red discursiva, ajena aunque acogedora, que ocupa su lugar en la mente del exiliado?

El silencio ha comenzado a abrirse camino en la mente de filósofos y literatos. Concebido como único medio expresivo o como treta del débil –como lo llamara Josefina Ludmer-, se ha convertido en objeto de diversas elucubraciones y en alternativa eficaz para la literatura posmoderna. Y, en el caso de la literatura del exilio en particular, tanto en realidad y como en recurso.

En primer lugar, el escritor posmoderno ha asumido, en gran medida, la idea de que se ha vuelto necesario desechar las palabras y dar paso al silencio, propiciando el advenimiento de lo que Mauriac llamara “aliteratura contemporánea”.

Se perfila entonces una imagen del silencio como portavoz de las palabras que acalla y expresa simultáneamente. No es un silencio solidario con la idea de cerrar la boca, sino con la de un grito desde la opacidad misma de la materia en que está hecha la literatura: las palabras.

Como presintiera la Modernidad y denunciara la Posmodernidad, la palabra ilumina y esconde. Lleva consigo la negación misma de todo cuanto enuncia. Se produce así una suerte de verbalización del silencio, ya que la palabra sólo consigue obstaculizar el pensamiento.

Es, en definitiva, un silencio que opera como expresión de lo que los enunciados no logran explicitar, idea no muy alejada de la concepción de la palabra que propusiera Lacan y que ha sido comentada anteriormente.

Así, el conocimiento del mundo a través del lenguaje se vuelve pura utopía, ya que éste se postula sólo como una capacidad de conceptualización que presenta una visión caprichosa e inquietante de la realidad. Toda apropiación de la misma por parte del lenguaje se convierte irremediabilmente en

ficción. Como síntesis, es lícito citar las palabras de Jaime Rest⁵⁰, autor elegido para el epígrafe de este apartado titulado *La palabra*:

De un lado está el silencio nominal, la ineptitud del lenguaje para introducirse en la realidad; del otro, hallamos el silencio místico, el carácter inefable que se desprende del trato con Aquello (o Aquel) que sustantivamente "es lo que es". Quien habla no dice nada; a quien ha desentrañado la verdadera sabiduría sólo le está permitido callar. La totalidad de las reflexiones humanas parece resumirse en las palabras iniciales del mensajero taoísta: "Quien habla, no sabe; quien sabe, no habla".

En segundo lugar, se halla la otra opción citada para el silencio: la treta del débil. Josefina Ludmer, entre muchos otros pensadores, ha indagado en esta cuestión, aunque en su ensayo homónimo⁵¹ se oyen ecos de *El arte de callar* del abate francés Joseph Antoine Toussaint Dinouart, defensor de los derechos de la mujer en el pasado siglo XVIII.

Ludmer trata básicamente la problemática de la feminidad frente al poder masculino, pero en gran medida, lo que sostiene para ésta resulta oportuno para cualquier "débil" del que se trate: marginales, exiliados, etc. Lo que resulta pertinente aquí de este ensayo es rescatar la idea de la posición del débil transformada en mitología y anquilosada en la lengua.

Una lucha constante a través de la palabra, su dominio y subordinación, se entabla entre el poder hegemónico –ejercido por el hombre mayoritariamente o por personajes que ocupan su espacio- y el del oprimido (llámese mujer, exiliado, indígena, etc.)

Su diatriba gira en torno a un par que en principio debería ser solidario, pero que se convierte en una de las dicotomías más radicales: *saber* versus *decir*.

⁵⁰ Rest, Jaime, "El silencio en la palabra" en *El laberinto del universo*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1976.

⁵¹ Ludmer, Josefina, "Las tretas del débil" en *La sartén por el mango*, Puerto Rico, El Huracán, 1985.

Saber y decir, demuestra Juana⁵², constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo. Decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir: esta serie liga los sectores aparentemente diversos del texto (autobiografía, polémica, citas) y sirve de base a dos movimientos fundamentales que sostienen las tretas que examinaremos: en primer lugar, separación del campo del saber del campo del decir; en segundo lugar, reorganización del campo del saber en función del no decir (callar)⁵³.

Desde esta perspectiva, la literatura rioplatense se ha posicionado en un lugar donde impera el silencio. Si la palabra acalla, "el silencio grita", magnífica frase final de la obra de teatro de Griselda Gambaro titulada *La malasangre*, donde un profesor pobre y jorobado es asesinado por el poder brutal de un terrateniente, símbolo del despotismo y la represión dictatorial de Rosas en particular, pero del hombre en general. Es su hija, enamorada del "débil" que ha "fortalecido" su espíritu, quien la pronuncia frente a su cadáver: "Yo me callo, el silencio grita".

Paralelamente a esta imagen del débil que grita desde el silencio aparece otra no menos desgarradora: la de los cómplices del poder represor. Es el caso, por ejemplo, de los padres de Dolores, la joven subversiva protagonista de *Conversación al sur* de Marta Traba, quienes no reniegan ni la maldicen, pero hacen pesar sobre ella la carga del remordimiento por haber llevado la desgracia a sus vidas. Es el silencio del que peca por omisión.

La palabra es dominio exclusivo de lo masculino y del represor, por lo que está intrínsecamente asociada con la muerte. La palabra no crea, sino que destruye. Idea curiosamente plausible en un mundo donde se ha perdido la fe en el poder enunciador del hombre.

Las mujeres, por contrapartida, son las dueñas indiscutidas del silencio. Son los padres los que delatan a sus hijos, nunca las madres y son las madres y abuelas las que repiten cada jueves su silenciosa marcha de protesta:

⁵² Se refiere, claro está, a Sor Juana Inés de la Cruz.

⁵³ Ludmer, Josefina, Op. Cit.

Estarán allí siempre, en nombre de los treinta mil desaparecidos, porque han dejado de ser simples madres y están pasando a la mitología de la Argentina que las llama "las Madres de Plaza de Mayo"⁵⁴.

La mujer, la ciudad, la palabra, la Tierra Adentro son algunos de los ideogramas vinculados directa o indirectamente con otro elemento femenino: la memoria. Son los protagonistas silenciosos y silenciados de la literatura rioplatense. Víctimas poderosas que representan la forma más acuciante y visible del desgajamiento social producido por los procesos de violencia colectiva que han derivado en el exilio.

Y más allá de las cuestiones de género y poder, resurge la palabra en el exilio, acentuando distancias (el lenguaje propio frente al ajeno), impidiendo la integración social (ante el impensable "nosotros" al que está condenado el desterrado), pero como única estrategia hacia la utopía del regreso, ya que sólo ella, la cuestionada y cuestionable fuente de identificación, es capaz de crear una ficción tal que cumpla con los sueños del sujeto del deseo.

⁵⁴ Ortiz, Carmen, *El resto no es silencio*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1989, p. 16.

VERBA VOLANT...

Y, finalmente, tres valoraciones de la palabra en el exilio: Como degradación ética y moral (Humberto Constantini), como agente que anula la posibilidad de identificación (Daniel Moyano) y como expresión tanto del poder represor como de esperanza del desterrado (Iverna Codina). Todas ellas en un permanente cuestionamiento del valor significativo de aquella.

I

El primer autor elegido para este apartado, Humberto Constantini, se ha convertido en uno de los más representativos escritores del exilio argentino, del cual se presentarán algunas glosas a su cuento *Cacería sangrienta o la daga de Pat Sullivan*.

Hijo de judíos italianos que emigraron a la Argentina, nació en Buenos Aires, en 1924. Desempeñó varios oficios, a pesar de ser médico veterinario, a la par que se dedicaba a la escritura. Su primer libro de cuentos fue publicado en 1958 bajo el título *De por aquí nomás*. Transitó por diversos géneros: cuento, poesía, teatro y novela⁵⁵.

Militó en el Partido Comunista y en los años '70 se unió a la izquierda revolucionaria junto a otros escritores argentinos como Haroldo Conti, Roberto Santoro, etc. En 1976 se exilió en México y en 1979 publicó allí la novela *De dioses, hombrecitos y policías*, en la que presenta en versión paródica la dictadura militar argentina y con la que obtiene el Premio Casa de las Américas. Condujo talleres literarios y programas de radio, publicó varios textos y compuso letras de tango, algunas de las cuales fueron también grabadas.

Volvió a la Argentina en 1983, luego de –dato curioso– siete años, siete meses y siete días de exilio. Murió en 1987, sin concluir su última novela *La rapsodia de Raquel Liberman*.

⁵⁵ Su obra es bastante numerosa: *Un señor alto, rubio de bigotes* (cuentos, 1963); *Tres monólogos* (teatro, 1964); *Cuestiones con la vida* (poesía, 1966), *Háblenme de Funes* (novela, 1970); *Más cuestiones con la vida* (poesía, 1974), *Chau Pericles* (teatro, 1986), entre otros títulos.

El cuento *Cacería sangrienta...* es incorporado por el mismo autor en una antología del exilio que preparó en 1983 para la editorial mexicana Tierra del Fuego⁵⁶ y narra un episodio en la vida de un guionista argentino que ha emigrado a la ciudad azteca por cuestiones económicas y que sobrevive escribiendo novelas cortas para una colección del género policial y western. Un amigo le ha sugerido que entreviste a dos exiliados porteños que han escapado de una sala de tortura de la policía federal en Buenos Aires y que se han exiliado en ese país, a fin de obtener de dicho encuentro nuevas ideas para uno de sus volúmenes. La pareja parece ser una buena fuente para una historia “bastante movida”.

El dilema que se le presenta al personaje es la disyuntiva entre el encargo que le ha hecho su jefe –escribir una buena historia que venda muchos ejemplares- y el propósito de los exiliados al contarle su experiencia -difundir lo que sucede en la Argentina de la represión militar-, es decir: Ficción literaria con tintes de sensacionalismo comercial versus cruda realidad socio-política.

En un permanente juego de palabras cargadas o vaciadas –según se mire- de significaciones que exceden ampliamente el valor expresivo de cada vocablo, Constantini construye un personaje que pasa de la impaciencia al letargo y de éste a la angustia.

Al comienzo, el guionista –ya es decididamente relevante el hecho de que no sea un periodista, sino un escritor de ficciones lo más alejado posible de la literatura comprometida con la realidad de su época quien realice la entrevista- espera una narración desgarrada de hechos violentos, pero se ve permanentemente frustrado por los *excursus* ideológicos del joven exiliado, quien no enfoca el relato en función de los hechos sino de lo que éstos significan para el futuro social y político de la sociedad argentina. Demasiada ideología que perturba sus propósitos: De ella no sacará nada en limpio para otro de los episodios de su héroe de ficción Pat Sullivan. Pero luego de varias digresiones, cuando el escritor ya había sucumbido a un estado de letargo y escuchaba la voz de su entrevistado como en sueños, vuelve a la historia en el momento en que comienza el relato del arresto y tortura de la pareja. Al concluir, el guionista los lleva hasta su casa y en la despedida escucha las palabras que lo catapultan hacia la angustia:

⁵⁶ Constantini, Humberto, Op. Cit. Todas las citas pertenecen a esta edición.

“Es muy importante que se conozcan las cosas que pasan allá en el país. Por eso se las conté”. Acomoda la cabeza de la piba, que se ha quedado dormida, y dice después que por suerte existen intelectuales como yo, comprometidos con el pueblo, que se encargan de difundirlas [p. 177]

Y que lo obligan a enfrentarse con la cruda realidad: Ya no es capaz de defender principios ni convicciones, dormidos entre sus recuerdos, porque se ha dejado arrastrar por la miseria, cuyo único objetivo resulta ser la subsistencia a través de la escritura como medio de evasión:

Yo miro la larga fila de luces perdiéndose en la noche, y no sé por qué, me acuerdo de un poema que escribí a los diecisiete años, y de aquella manifestación adonde fuimos con mi hermana, y de mi amigo Héctor que a veces hablaba como este pibe, y de Harold Dream, y de Jeff Matterson, y de Dick Heller, y enciendo un cigarrillo, y digo. “Claro, claro”, y meto el acelerador a fondo, y dejo atrás a un Dodge y después a un Mercedes, y entro a toda velocidad por la lomita del Viaducto, y sigo diciendo “Claro, claro”, pero no digo por qué esa noche me voy a agarrar una curda padre, ni por qué el cigarrillo tiene un gusto asqueroso, ni por qué en ese momento tengo tantas ganas de pegarme un tiro. [p. 177]

En un constante proceso de degradación moral e ideológica, el guionista percibe cómo la materia de la que está hecha su profesión, la palabra, se disloca y transforma su valor expresivo siguiendo una lógica cuyo sentido le es negado:

... el muchacho se larga a hablar, como sin muchas ganas, de su “caída”. Dice caída como si dijera resfrío pasajero o fugaz descolocamiento de meniscos, y no entra en detalles acerca del interrogatorio porque “más o menos es lo que han pasado miles de compañeros” me explica, y por lo tanto yo tengo que saberlo casi de memoria.

Pero yo no sé nada de memoria, y como en cambio necesito datos bien concretos para el guión, y mientras más jodidos mejor... [pp. 169-170]

Las palabras parecen seguir, entonces, una lógica diferente en boca del exiliado: *caída*, que podría asociarse con la idea de mero accidente, se convierte en sinónimo de secuestro; *interrogatorio*, que podría ser un legítimo recurso legal, aparece en lugar de tortura. Sería lícito pensar que el exiliado rebaja deliberadamente la gravedad de sus palabras en un intento por restarle trascendencia a los hechos mismos a los que éstas hacen referencia. Es decir, los vocablos se convierten prácticamente en su opuesto anulando la dicotomía, pues la fuerza de su discurso, aunque se deba materializar en la palabra, no está en ésta, sino en las ideas. La palabra se convierte en un mero instrumento, ineficaz y vulnerable. El exiliado intenta devolverle a la palabra su legítimo referente: el pensamiento, no sólo porque no importan los hechos, sino porque aquella ha perdido la capacidad de referirlos, ya que se han repetido tantas veces que su mención ha dejado de ser significativa. Y cuando igualmente intentan expresarlos, sólo provocan su silenciamiento y descrédito:

Y menciona algo de eso que a veces salta en los diarios mexicanos o en los chimentos de algún patriota, pero que uno, vaya a saber por qué, prefiere no darse por enterado: tortura, secuestro, cadáveres mutilados, asesinatos de presos, miles de desaparecidos y la mar en coche. [p. 170]

Expresiones como "salta", "chimentos" y "la mar en coche" restan importancia y degradan la trascendencia de lo que refieren provocando un profundo desencuentro entre los hechos y el sentido que las palabras que expresan logran transmitir.

Hasta tal punto es así que quien se plantea como víctima de los acontecimientos repite las palabras del represor, apropiándose de su discurso -ya desprovisto de sentido porque procede de un sujeto representado en un "ellos" ajeno y exterior que esgrime el lenguaje sin legitimidad alguna-, enfatizando así la idea de vacuidad semántica y referencial:

Vuelve a hablar el muchacho , y me entero que a consecuencia de *su poco espíritu de colaboración*, de algún forcejeo y de alguna inesperada piña en plena jeta de uno de los tiras, recibe un balazo. “Ahí en el muslo, *así que no interesó órganos vitales*”⁵⁷, especifica con lenguaje de crónica policial... [p. 170]

¿A qué hacen referencia las palabras “espíritu de colaboración” y “órganos vitales”? Seguramente habría serias discrepancias en las respuestas de ambas partes de la ecuación.

Por otra parte, en las sesiones de tortura las palabras no guardan fidelidad a los hechos, sino a un guión preestablecido: Sólo se debe decir lo que el poder represor quiere escuchar. De alguna manera, los policías y los militares construyen una ficción previa a la que debe adaptarse el discurso de los presos. En este sentido, las figuras de aquellos son solidarias con la del guionista: Sólo escuchan lo que es conveniente para sus fines:

“Y claro, los militares están muertos de miedo, a nivel de que sus días están contados”, agrega, casi podría jurar que compadeciéndose cristianamente de los pobrecitos milicos. Y yo pienso, chau guión, y chau cama de dos plazas, y chau departamento en Polanco, porque esperaba encontrarse frente a frente y whisky de por medio con Pat Sullivan, y no con San Francisco de Asís, qué joder. [pp. 170-171]

[...]

Bueno, claro que habrá que buscarle otro final, eso de cajón... [p. 176]

Pero lo que interesa para su guión, el relato de la tortura, es narrado por el exiliado con una “voz apagada, extrañamente inexpresiva”⁵⁸. Nuevamente la negación de la palabra como significante válido,

⁵⁷ El resaltado en cursiva es mío y corresponde a las frases en donde entiendo que se hace visible la apropiación del discurso oficial del órgano represor por parte de la víctima del mismo.

⁵⁸ Op. Cit. P. 171.

de igual forma que las palabras finales del guionista, dichas en voz baja, sin convicción, sin soporte: “Claro, claro”⁵⁹

Es tal la ineficacia de las palabras que el mismo guionista, que vive de ellas, las reemplaza permanentemente con imágenes. El silencio como música de fondo:

“No se oía ningún ruido”, me dice, por lo que calcula que en la casa han dejado solamente a la guardia. “Panorámica de casa en penumbras. Al fondo, mujer atada a camilla. Sigue primer plano senos de mujer y gesto de angustia. Una rata asoma hocico por ángulo inferior izquierdo”, piensa Harold Dream. [p. 173]

Mientras los exiliados hablan, el guionista traduce sus palabras en imágenes. Los vocablos de su expresión vuelven a ser una herramienta: sólo soporte del pensamiento.

También podría ser un instrumento de la mentira o disfraz de la verdad, lo cual le imprimiría al menos alguna dimensión ética, pero Vinelli, tras la máscara de Harold Dream⁶⁰, moldea con sus palabras una ficción alejándolas no sólo de sus referentes, sino también de su contexto, es decir, vaciándolas de sentido, provocando su degradación más desgarradora:

Está bien, pero no te olvides Vinelli que ahora viene la parte jodida. Es decir, ahora hay que ver de qué manera la metedora Olympia de Harold Dream cocina todo ese material sin mayor significación artística y lo transforma en un guión para la inmortalidad. Porque, ojo, no es cuestión de sacar una fotocopia de los hechos (despelotes en la Argentina, represión parapolicial, tortura, etc.) y meterlos tal cual en un librito de la serie como lo haría cualquier novato. Es cuestión de tomar lo que me

⁵⁹ Op. Cit. P. 177

⁶⁰ Habría que tener en cuenta el nombre que eligió como pseudónimo: Harold -nombre de origen germánico que significa “Aquel que domina con su ejército”- y Dream -sueño, en español- podrían traducirse como El hombre que domina con su ejército de sueño. Bastante plausible para un personaje que pasa la mitad de la entrevista en un estado de ensoñación, imaginando una historia contextualizada en el western americano, lejos de la República Argentina y de todo compromiso intelectual.

contaron los pibes, sí, pero agregándole detalles de suspenso, dramatismo y otros yeites del oficio como para que el lector se meta en el asunto, ¿estamos?

Pienso que la cosa podría empezar por ejemplo con Pat Sullivan encerrado en la mugrienta cárcel de Oak Ridge junto a Sally, una putita que conoció en el saloon... [p. 176]

Los dos exiliados, secuestrados y torturados de la dictadura más violenta de la Argentina, se convierten así en Pat y Sally, y la memoria de un genocidio en guión del western americano.

Menuda ironía de Constantini.

II

El segundo autor, Daniel Moyano, no requiere demasiada presentación puesto que es tal vez uno de los escritores argentinos contemporáneos más conocido fuera del país. Nació en 1930 en la ciudad de Buenos Aires, aunque pasó su infancia en la provincia de Córdoba para radicarse luego en La Rioja. A raíz del Golpe Militar de 1976, abandonó la Argentina y se exilió en España, donde murió en 1992.

Fue músico y periodista, aunque desempeñó diversos oficios en el destierro, desde la construcción hasta la coordinación de talleres literarios. Publicó varios volúmenes de cuentos, entre los cuales pueden citarse: *Artistas de variedades* (1960), *La lombriz* (1964), *El fuego interrumpido* (1967), *Mi música es para esta gente* (1970), *El monstruo y otros cuentos* (1972), *El estuche de cocodrilo* (1974), *La espera y otros cuentos* (1982) y *Un silencio de corchea* (póstumo, 1999), y algunas novelas: *Una luz muy lejana* (1966), *El oscuro* (1968); *El trino del diablo* (1974); *El vuelo del tigre* (1981), en la que trata la cuestión de la violencia en Latinoamérica; *Libro de navíos y borrascas* (1983), una reflexión sobre el exilio como fenómeno universal; y *Tres golpes de timbal* (1987). Es evidente en su narrativa la influencia de Pavese y Kafka, prefiriendo el tratamiento de estados mentales a la realidad externa y profundizando en atmósferas de abandono y pobreza de las provincias del interior, así como en los movimientos migratorios

internos hacia las grandes ciudades argentinas. Acorde a estas temáticas, también ha tratado la cuestión del exilio en sus textos, lo cual interesa especialmente para este trabajo.

El cuento seleccionado se titula *Golondrinas*⁶¹ y ha sido elegido por Constantini, el autor que lo precede en este apartado, para ser incluido en el mismo volumen en el que apareció *Casería sangrienta o la daga de Pat Sullivan*. El cuento de Moyano narra una historia de soledades y desencuentros, miserias y sueños imposibles. El hijo de un trabajador golondrina es llamado por su padre para vivir con él en la provincia de Córdoba. No se ven desde hace muchos años, pero *el viejo* ha conseguido un mejor empleo y lo reclama. Viven un tiempo juntos, mientras trabajan en la construcción, pero cuando llega el verano, el padre decide marcharse para trabajar en la recogida de la cosecha de la pampa húmeda, justo cuando su hijo empezaba a sentirse menos extraño en su compañía. Finalmente, el hijo recuerda este episodio de su vida desde su exilio en Madrid.

Golondrinas se refiere a los trabajadores temporales, usualmente llamados obreros golondrinas, que se desplazan aprovechando recogidas de cosechas, obras, etc., actividad muy frecuente en el interior del país. Estableciendo, entonces, el paralelismo entre éstos y los exiliados en el sentido de que ambos deben dejar su tierra y perder sus raíces, Moyano plantea desde el comienzo del cuento esta dislocadura que sufren sus personajes:

Al final, ¿qué me traje para aquí? Prácticamente nada: un hombre golondrina, una mujer de papel, un Re bemol y unas pocas cosas más. Acaso un gallo que canta antes de tiempo. Por más que le doy vueltas a la cosa, eso es lo único que queda. A lo demás se lo está llevando el viento, allá. [p. 65]

En definitiva, lo que se lleva al exilio –concretamente, podría entenderse sólo como emigración, pero dado el sentimiento de pérdida y desarraigo que se plantea en el relato, cabría más llamarlo exilio- es un hombre sin raíces, una partitura de música con la figura de una mujer en la tapa –única mujer que poseen

⁶¹ Constantini, Humberto, Op. Cit. pp. 65-71. Todas las citas corresponden a esta edición.

los protagonistas, padre e hijo, ya que ninguno de ellos tiene una "de verdad"- y un gallo que canta antes de tiempo porque en Madrid amanece cinco horas antes que en Córdoba, Argentina. Es decir, se lleva a cuestas el desarraigo, el sentimiento de irrealidad y el destiempo.

En su país sólo queda el viento, que se lleva todo a su paso. Éste funciona prácticamente del mismo modo que la muerte: Nadie puede escapar a su fuerza arrolladora, excepto las palabras:

El viejo golondrina y la mujer de papel son más difíciles, no los puedo ver, solamente tengo las palabras. A las palabras también se las lleva el viento. Generalmente el viento se lleva un montón de cosas. Puede llevarse tanto una palabra como una persona. Para él todo es lo mismo, para él no hay pesos ni sustancias. Claro, las palabras tienen alguna ventaja: casi no existen. Es difícil esconder una casa o una persona viva para que no se las lleve el viento: tienen demasiado volumen. Las palabras, en cambio, pueden esconderse, caben en cualquier parte, y en algunas ocasiones sirven para reconstruir la casa o las personas que se perdieron, incluso el viento que se las llevó. [p. 65]

El viento, sinónimo de muerte o lo que vendría a ser lo mismo, el olvido, es una fuerza igualadora a la que sólo puede resistirse la palabra, es decir, la memoria. El hijo "esconde" las palabras en sus recuerdos, las salvaguarda del viento. Se las lleva consigo.

Lo curioso de este pasaje es el poder constructor y re-constructor que se le otorga a la palabra al comienzo, pero es un poder engañoso, porque no sólo sirve para restablecer las cosas y las personas que se perdieron, sino también el viento que se las llevó. Un ciclo permanente, infinito, signado por la sensación de carencia, porque el conocimiento de las palabras, como se verá más adelante, sólo trae dolor y pérdida.

En todo momento, el hijo entabla un constante diálogo entre la ficción y la realidad. Sus únicas posesiones o referentes visibles son el viejo, la mujer de papel y el Primus⁶². Si bien afirma repetidas

⁶² El Primus era un calentador a kerosene muy popular en Argentina.

veces que tanto el primero como el tercero son “reales”, a ambos suele escucharlos como en sueños: “... yo lo oía zumbar como el viento en la puerta de calle, entre sueños el viejo se lavaba la cara en la palangana...”⁶³. Ambos son reales, pero están envueltos por un halo de ensoñación que preanuncia su desaparición. A ambos se los llevará el viento que zumba en la puerta, como llamándolos. Su padre le dejará la mujer de papel, pero se llevará el Primus cuando se marche a levantar la cosecha y ya no vuelva a verlo.

Sólo le quedará, entonces, la mujer de papel que “no es real” y que, junto al otro elemento femenino del cuento, la media de mujer con que su padre filtra el kerosene del Primus para que no se obstruya, están relacionadas con el viento: la primera da saltitos por la pradera impulsada por el aire fresco de la mañana y la segunda: “... era esa media vieja que un día trajo el viento, volando”⁶⁴. A las mujeres –siempre irreales- las trae el viento, a los hombres se los lleva.

La relación con el padre es más compleja y está planteada desde la problemática de la identidad, por una parte, y del uso de la palabra, por otra. En definitiva, ambas cuestiones resultan bastante solidarias, ya que representan un impedimento para que el hijo logre integrarse a otro –su padre- que en su caso, en el momento mismo en que empieza a dejar de ser tan otro, desaparece. Desde que el hijo llega a Córdoba, se percibe constantemente la idea de extrañamiento:

... y entro en el boliche donde hay un montón de tipos chupando apoyados en el mostrador, a ver cuál puede ser mi viejo. Hay cinco o seis que podrían. Cualquiera, pienso. Todos se parecen además. [p. 67]

Los hombres golondrinas parecen ser todos iguales, tienen borrados los rasgos de identidad. Es imposible, por lo tanto, lograr el proceso de identificación. Esta misma imagen se repite al final del cuento, cuando su padre se va a la pampa a recoger la cosecha:

⁶³ Op. Cit. P. 66.

⁶⁴ Op. Cit. P. 66.

Y allá va el viejo sobre el tren carguero a levantar las cosechas en la pampa húmeda, puede que el tren pase por el pueblito de la partitura y se encuentre con la muchacha. Mi viejo se mezcla con las otras golondrinas, ahora cualquiera puede ser mi viejo... [p. 70]

El viejo se marcha con el viento hacia un mundo que se percibe como irreal: "Al final, los dos [el padre y la mujer de papel] vienen a ser la misma cosa"⁶⁵, del que sólo le quedan las palabras que, por otra parte, también le resultan ajenas: "Y siempre hablando de cosas que no me pertenecen o que nunca he visto"⁶⁶. Porque además de no reconocerse en los rasgos físicos de su padre y de no tener recuerdos de él, tampoco le resultan familiares esas palabras. Este extrañamiento sólo se comienza a romper al final:

... y justo cuando estoy acostumbrándome al viejo, que miro su cara cuarteada por la cal y veo que mi cara, a medida que también va cuartéandose se parece a la de él, él que me dice algo que nunca había oído, una de esas palabras como alhelí, tan raras para mí. Me dice esto: obrero golondrina. [p. 70]

Pero resulta ser sólo un espejismo, porque no sólo ocurre que es el momento en el que el padre le comunica su partida, sino que él se identifica con el viejo en la condición de golondrina, de hombre curtido por el trabajo, sin mujer, sin raíces, sin rasgos definidos, sin identidad. Es decir, se identifica con la falta de identidad del golondrina: Todos son iguales, tanto en el bar como en el tren, en lugares de paso, que son los únicos posibles para estos sujetos nómades.

⁶⁵ Op. Cit. PP. 71-72.

⁶⁶ Op. Cit. P. 68.

El uso de la palabra que el hijo percibe en los demás –los tucumanos que viven en la misma pensión y que hablan cosas de su pueblo que él no comprende-, pero sobre todo en su padre, le es totalmente ajeno y va minando el proceso de identificación desde el primer momento:

No, nunca vi un alhelí. Es la primera vez que oigo la palabra. O a lo mejor lo he visto sin saber que era un alhelí. [...] ¿Pero nunca oíste la palabra por lo menos? A lo mejor conozco la flor, sin el nombre, claro. [p. 68]

Es una flor que, según su padre, está en todas partes, pero que él no ha visto en ninguna. Es la flor de la que habla el tango de la partitura donde está la mujer de papel, por lo tanto otra cosa procedente de ese mundo irreal. Porque la realidad, para el hijo, es el pueblo del que procede, donde no podrían crecer alhelies entre las espinas y los yuyos, y también es esa pensión donde la puerta se hincha y no cierra, donde las paredes están tiznadas por el humo de los calentadores:

... y además a los tangos los hacen los porteños, todas las praderas y todas las mujeres son de ellos, y mi viejo y yo ilusionándonos con ella, qué va a nacer el amor para los dos y menos cerca de los tucumanos que se dan cabezazos entre un escándalo de loros. [p. 69]

Los porteños, los hombres de la gran urbe, que no tienen praderas, pero que se las inventan. Parecería que todo lo bueno es producto de la ficción porque todo se lo lleva el viento y sólo quedan las palabras en su recuerdo, pero esas palabras no construyen ni reconstruyen, como se había pensado al comienzo, sino que acentúan distancias, evidencian pérdidas y catapultan hacia un mundo que le es ajeno e irreal:

Él se llevó el Primus y aquí no hay Primus. Probablemente no los hubo nunca. Y ahora allá tampoco hay Primus, han pasado de moda, y aquí hay muchas cosas que ver mientras se olvida. Madrid es una ciudad grande, la pucha, qué jodido es vivir, como dijo el encargado cuando le dije que le dejaba la pieza y que me iba, y él colgaba un cartelito que decía se alquila una pieza, lo colgaba en la puerta siempre hinchada que nunca cabía en el marco. No sé por qué me decía eso a mí. Qué tenía que decirme a mí ese gallo boludo cantando antes de tiempo. [p. 72]

La palabra, como se ha comentado anteriormente, tiene un efecto lacerante. O se usa para mencionar objetos desconocidos o que están más cerca de la ficción que de la realidad, o bien para anunciar una pérdida.

Primus, alhelí, golondrina... Son las palabras nuevas que aprende el hijo y que marcarán definitivamente el camino hacia el olvido en el exilio.

III

Iverna Codina nació en Chile en 1924, pero vivió desde pequeña en la provincia argentina de Mendoza.

Publica dos obras poéticas: *Canciones de lluvia y cielo*, de 1946, y *Más allá de las horas*, de 1950, ambas con una clara influencia de quien fue su maestro, Alfredo Bufano.

En narrativa, se la incluye en lo que se ha dado en llamar literatura socia. En 1957 aparece *La luna ha muerto* y en 1962, *Detrás del grito*. Dos años después, publica un ensayo titulado *América en la novela* y en 1966, un volumen de cuentos, *La enlutada*, por el que le otorgan el Premio Municipal de Buenos Aires. Le siguen las novelas: *Los guerrilleros*, de 1968 y *Los días y la sangre*, de 1977.

Estuvo radicada en Cuba, colaborando con la Casa de las Américas, antes de su regreso a Buenos Aires.

Dos historias paralelas, de persecuciones y sufrimiento, de esperanza y muerte, transitan las páginas de *Promesa*⁶⁷. La primera narra el fusilamiento de huelguistas en la Patagonia el 3 de diciembre de 1922 y la segunda, poco más de cincuenta años después, la huida de una pareja de revolucionarios que escapan de las fuerzas militares chilenas y atraviesan la cordillera de Los Andes.

Julián Aravena es el único sobreviviente del fusilamiento del año '22. Se salvó por ser un buen domador y ser reclamado por el dueño de una estancia argentina para cumplir con la faena de esa temporada. Antes de morir, el chileno Muiño le hizo prometer que le haría saber a su mujer y sus dos hijos cómo había muerto, pero Julián no pudo llevar a cabo lo encomendado, pues no logró localizarlos. Cinco décadas después, la angustia por la muerte de su esposa, sumada al remordimiento por no cumplir su promesa, lo habían hecho abandonarse a la bebida.

Por su parte, Germán y Millaray, la joven pareja de prófugos chilenos, atraviesan las altas cumbres, desafiando el clima y la amenaza de los militares de la frontera de ambos países y llegan, exhaustos, a la cabaña de Julián, quien embotado los sentidos por el alcohol y la pena, cree ver a los hijos de Muiño y se alegra de que, por fin, podrá cumplir su promesa.

La única forma de expresión posible para unos y otros, es decir, para las víctimas en general de las dos épocas, es el silencio, entendido tanto como estrategia de salvación como resultado del método de represión empleado por los militares argentinos y chilenos, que en el cuento se presentan totalmente identificados:

Enfrentarían los dos riesgos de muerte que hasta ese momento pudieron eludir: sortear la doble vigilancia policial de la frontera –carabineros de un lado, gendarmería del otro- y atravesar una zona de nieve de un metro o más de espesor.
[p. 107]

Por otra parte, cabe mencionar el hecho de que el concepto de frontera que se plantea en el cuento, como los demás ideogramas que serán tratados (el silencio, la palabra y el paisaje), tiene la

⁶⁷ Codina, Iverna, "Promesa" en Constantini, Humberto, Op. Cit. pp. 101-116. Todas las citas corresponden a esta edición

peculiaridad de presentarse con un marcado rasgo de ambigüedad. La frontera es tanto una promesa de salvación, como un peligro igualmente significativo para los personajes.

El silencio, como se ha comentado anteriormente, es tanto una estrategia de la víctima como un arma del represor. Es tanto un elemento protector: “el silencio algodónoso”⁶⁸, como lo llama el narrador, como el arma del militar:

Y allá salían los infelices, chilotes casi todos, mudos, con los ojos grandes de espanto, como ovejas empavorecidas. A “dar un paseo”, comentaba calmoso, con una sonrisa sardónica, el sargento que los despenaba detrás de la loma. [p. 104]

Es la voz del espanto y el preanuncio de la muerte. Sólo roto por el gemido del viento, elemento éste, como en el cuento de Moyano glosado en las páginas que anteceden, decididamente asimilable con la cercanía de la muerte, grita el destino de los huelguistas del '22:

Afuera gemía el viento y los perros aullaban olfateando la muerte. Y en el silencio fangoso del galpón se consumían entre manos callosas las decenas de velas como anticipo siniestro de un velatorio común al que cada uno de esos infelices llevaría su propio cadáver. [p. 105]

Haciendo un pequeño excursus, es lícito comentar brevemente la imagen repetida de viento aniquilador que se presenta en ambos cuentos. La gran diferencia, tal vez, aparece en el relato de Codina, pues si bien el viento gime y amenaza, no logra borrar la memoria de los hechos, como teme Moyano en *Golondrinas*:

⁶⁸ Op. Cit. P. 103.

Se había detenido junto a la tosca cruz de madera. Ni los soles ni los vendavales de viento y nieve habían podido destruir el conmovedor homenaje: “A los caídos por la livertá”. Así escrita la frase con la precaria ortografía de algún peón más sabido, la vieja cruz era como un patético llamado a la memoria en la desolación inmensa del paisaje barrido por el viento. [p. 108]

Y, finalmente, el silencio también es la única alternativa para dar respuesta a la esperanza:

... ¿Llegaremos, Germán, llegaremos? –y miraba temerosa el torvo corazón de la montaña.

El cargó el bolso en silencio. [p. 102]

La posesión de la palabra, sin embargo, salvo una excepción, es exclusiva del poder represor. Pero es una palabra engañosa y traicionera. Se utiliza para denunciar al inocente: “Éste, éste y este otro, señalaba con pasmosa seguridad el gringo Cabeza de Cobre a pesar de no haber visto nunca antes a ninguna de sus víctimas”⁶⁹, o bien para mentir:

Engañado, trampeado sin cobijo alguno, por eso se había botado a la huelga, como todos, ¿no, hermano?, para que se cumplieran lo que el gobernador y el capitán Varela habían firmado, nada más, lo justo. [...]

Los huelguistas que decidieron rendirse con armas y caballada lo hicieron bajo la promesa militar de que serían respetadas sus vidas. [p. 105]

La palabra violada del terrateniente que no paga lo que acuerda con los trabajadores y la del gobernador y el alto mando militar que no respeta la vida de los huelguistas que se entregan resulta ser

⁶⁹ Op. Cit. P. 104.

una clara contrapartida de la palabra mapuche, la única excepción que se destaca en el cuento. Repárese, de todas maneras, en que no se trata de la palabra del “hombre civilizado”, sino del aborigen, característica bastante recurrente en la literatura hispanoamericana de las últimas décadas, que intenta rescatar y revalorizar la figura de uno de los grandes marginados, encarnado en el cuento de Codina en la figura del rastreador mapuche que los orienta en su huída.

Porque la palabra, por lo general, cuando es usada por las víctimas, les cuesta a éstas la vida, aunque sin quitar dignidad a lo que dice:

Al chileno Muiño todavía le quedó un resto de coraje para escupirle un salivazo y gritar:

-¡Asesinos y también cobardes habían sío estos milicos!

El capitán Ibarra se arrebató de furia, desenfundó la pistola y la descargó a quemarropa sobre el pecho de Muiño. [...]

... En un paroxismo de furia vengadora, pateó repetidas veces la cabeza del muerto que permanecía fija, inmutable en su mueca atroz, pero también satisfecha de haber dicho la última palabra. [p. 111]

Por último, el paisaje, testigo y cómplice. El otro elemento ambiguo del relato, pues se erige como victimario tanto como aliado de la pareja que huye. Al comienzo, en la Patagonia chilena, las zarzas y el frío destrozan la cara y las manos de los personajes. Curiosamente las partes del cuerpo que permiten la identificación de una persona:

Ella levantó la cabeza, se incorporó, y lo miró con una sonrisa triste:

-La cara, Germán, pobrecito, tienes la cara...

-La cara, y las manos, como las tuyas a pura miseria por las zarzamoras. ¿Te duelen mucho?

-No, con el frío no, tengo mucho frío... [p. 101]

Luego, en la frontera, la nieve se solidariza con las balas de los militares, constituyendo uno de los dos factores de mayor riesgo para la pareja:

... ¿qué posibilidad tenían de lograr el cruce de la frontera? Si escapaban a las balas, ¿podrían escapar de la nieve? Y si escapaban de la nieve, ¿podrían hacerlo de las balas? Era un círculo de hierro donde sólo el azar tenía la última palabra. [p. 108]

Sólo el azar, cuya lógica anárquica favorece como condena, puede ayudarlos. No es la última palabra de la Razón, sino de la suerte que, en contados casos como éste, les ha sido favorable.

CONCLUSIONES

La problemática del exilio, como ha sido comentado oportunamente, se ha ficcionalizado desde las formas más diversas en la literatura argentina y ha transitado las páginas de la mayoría de los escritores de la última mitad de siglo.

En las numerosas páginas que la han recreado, es posible encontrar planteos de cuestiones como el desarraigo, la identificación individual y colectiva y otras variantes ligadas a la experiencia antropológica misma, así como reflexiones sobre aspectos filosóficos y literarios: las posibilidades de apropiación del pasado histórico, la conflictiva relación entre los conceptos de verdad y ficción, la fragmentación del sujeto del exilio y su correspondencia con la crisis del sujeto posmoderno, la ilegitimidad de los discursos y la incapacidad expresiva de la palabra, entre otros temas. Asimismo, la literatura del exilio argentino en muchos casos resulta, de alguna manera, una versión especular del exilio o inmigración paternas, en un país forjado a base de políticas inmigratorias. De todos estos aspectos, he elegido tres que entiendo resultan paradigmáticos:

El sujeto, su visión fragmentada, su crisis ontológica y social, su transformación en forma fantasmal –solidaria con la virtualidad posmoderna-, su reivindicación desde ser marginal que se erige en oposición al poder hegemónico, su lucha por conseguir su inserción en la historia oficial, por salir de la periferia y (re)encontrar su original perdido, su propia identidad.

La ciudad, la geografía de un colectivo, el anclaje de un sujeto a la deriva, a la vez que su contracara: la ciudad convertida en asesina o cómplice, al buen estilo de megalópolis posmoderna que se fagocita a un sujeto cada vez más enajenado, más objeto y menos persona. Una ciudad trampa, que asecha, que esconde las formas más solapadas de la crueldad humana. El espacio buscado y temido.

La palabra, clamor de denuncia y voz silenciada, que puede tener tanto la virtud de abrazar, de integrar, de ofrecer lo familiar, como de expulsar, de catapultar al sujeto al más crudo extrañamiento. Una palabra que puede representar el discurso legítimo del marginado o la fuerza represora de un poder dictatorial.

Tres ejes que descubren el lado oculto de las fachadas, lo siniestro que aparece cuando se descorre el velo de lo familiar, cuando se devela el simulacro.

El exilio no sólo subraya carencias y lejanías, sino la posibilidad de conocer la contracara de lo visible. Como le ocurriera al sujeto que hoy llamamos posmoderno, el exiliado va percatándose de la ambigüedad de las cosas que lo rodean, de la ilegitimidad de los discursos hegemónicos, de la abrumadora fuerza siniestra de la ciudad que lo acoge y luego lo expulsa o, lo que es peor, lo vuelve transparente, lo convierte en espectro.

Lo que comenzó siendo testimonio y recreación estética de una experiencia antropológica, se ha convertido paulatinamente en espacio de reflexión filosófica, sociológica y literaria, que supera ampliamente los márgenes del hecho mismo de un exilio eminentemente político para inscribirse en un cuestionamiento radical de la condición del hombre en la sociedad actual, de conceptos que se entendían como claros y legítimos, de posiciones confiables.

Porque el gran poder del individualismo, de la indiferencia, del olvido se cierne sobre un sujeto que se siente cada vez más vulnerable frente al poder mercantilista que ha obturado todos los cauces de la memoria: el exilio se convierte en guión cinematográfico, el sujeto idealista y comprometido políticamente con la realidad de su época, que es capaz de sobrevivir a la degradación de la tortura para seguir luchando por sus convicciones se vuelve héroe de speguetti western, como ironizara Humberto Constantini; y la palabra pierde no sólo su fuerza evocadora, sino también su poder de expresión de humanidad: "Registran 8.960 desaparecidos, hombres, mujeres y chicos, casi nueve mil [...] ¿Qué le dice ese número?"⁷⁰. En principio, no debería sólo decir algo, sino gritarlo, pero en la radio transmiten música de Haydn, o del cantante pop de moda, que durará lo que la multinacional discográfica considere oportuno para satisfacer las leyes del mercado, mientras la ciudad duerme.

Y mientras la maravilla del progreso, que esparce la magia de la comunicación globalizada, va aislando a ritmo de vértigo a un sujeto colapsado por multitud de imágenes y discursos que han reemplazado a otros, pero que no lo acercan más a la verdad por alto que sea el grado de difusión que alcancen.

⁷⁰ Dal Masetto, Antonio, Op. Cit. P. 324.

Es la época de lo que Kohut llamaría el desencanto, aunque también de una generación que sigue pujando por restablecer la memoria y por hacer oír, entre los anuncios publicitarios de la radio o las claraboyas de los oscuros edificios de la ciudad insomne, un susurro esperanzado: "No lo vamos a olvidar señor..."

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CITADAS

CONSTANTINI, Humberto (Selección), *20 cuentos del exilio*, México, Tierra del Fuego, 1983

DAL MASETTO, Antonio, "Tema: la muerte" en Abós, Álvaro, *El libro de Buenos Aires. Crónicas de cinco siglos*, Buenos Aires, Mondadori, 2000, pp. 325-327.

GIARDINELLI, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p. 115.

GUIDO, Beatriz, *Los insomnes*, Buenos Aires, Corregidor, 1973. Las citas corresponden a la edición electrónica que registra la página: <http://peligrosaspalabras.blogspot.com/2007/03/beatriz-guido-argentina-1922-1988.html>

LEÓN, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia, 1977.

LOJO, María Rosa, *Historias ocultas en la Recoleta*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

ORTÍZ, Carmen, *El resto no es silencio*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1989.

REST, Jaime, "El silencio en la palabra" en *El laberinto del universo*, Buenos Aires, Fausto, 1976, pp. 185-201.

WALSH, Rodolfo J., *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid, Akal, 2007.

ANDERSON, Perry. *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Madrid. Siglo XXI. 1979.

BALDERSTON, Daniel et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.

BARCELLONA, Pietro, *Posmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*, Madrid, Trotta, 1992.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1997.

BOCCANERA, Jorge, *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999.

BORJÁ, Jordi, *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza, 2003.

CASULLO, Nicolás, "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)" en *El debate modernidad / posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, pp. 9-63.

CLÉMENT, Jean, "Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle" en Balpe, J. P., Lelu, A., Saleh, I. (Coord.), *Hypertextes et hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*, Hermès, París, 1995.

CRESPO BUITURÓN, Marcela, "El exilio y la feminidad: espacios de la opresión" en *Cambiando el conocimiento: universidad, sociedad y feminismo*. Oviedo, KRK, 1999, pp. 69-75.

CRESPO BUITURÓN, Marcela, "La mujer y el exilio: dos ámbitos del silencio" en *Dones i Literatura. Present i futur*. Tarragona, Publicacions URV, 1997, pp.79-87.

CRESPO BUITURÓN, Marcela, "María Rosa Lojo: en las fronteras de lo autobiográfico" en *Reunión de lejanías*, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2007, pp.33-51.

CRESPO BUITURÓN, Marcela, "Un exilio sin fronteras" en *L'exili literari republicà*. Tarragona, Publicacions URV, 2006, pp. 45-50.

CRESPO BUITURÓN, Marcela, "Un exilio sin protagonistas" en *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*. Barcelona, Associació d'Idees, 2000, Vol. 1, pp. 45-52.

CRESPO BUITURÓN, Marcela, *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* en Biblioteca Virtual Cervantes, Biblioteca Americana, Portal del exilio.

CROSS, Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*. Buenos Aires, Corregidor, 1997.

CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1975.

CYMERMAN, Claude, "La literatura hispanoamericana y el exilio" en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, Julio-Diciembre, 1993, N° 164-165.

FREUD, Sigmund, *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1967-1968, 3 Tomos.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

GAMBARO, Griselda, "Los rostros del exilio" en *Alba de América*, Vol VII, N° 12 y 13, (1989), pp. 31-35.

HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*. Barcelona, Taurus. 2002

HABERMAS, Jürgen, "Modernidad, un proyecto incompleto" en *El debate modernidad / posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, pp. 131-154.

HEIDEGGER, Martin, *Der Feldweg*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1975.

HERMANN, Eliana, "Exilios internos: El viaje en cinco escritoras argentinas", en *Hispanic Journal*, Vol 15, Nro. 1 (Spring 1994), Pp. 21-29.

HONNETH, Axel, *Kritik der Macht. Foucault un die Kritische Theorie*. Berlín, Conferencia, 1982, p. 138.

HORKHEIMER, Max, *Teoría crítica*. Madrid, Amorrotu, 2003.

KOHUT, Karl (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid, Iberoamericana, 1996.

- LUDMER, Josefina, "Las tretas del débil" en *La sartén por el mango*, Puerto Rico, El Huracán, 1985.
- LYOTARD, J. F., "Qué era la posmodernidad" en *El debate modernidad / posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, pp. 155-166.
- MARGULIS, Mario, *Migración y marginalidad en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Piados, 1968.
- MUMFORD, Lewis, *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires, Emecé, 1957.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 2007.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa, "La literatura del proceso. Exilio e insilio, continuismo e invención" en *Nuevo texto crítico*. 5: 67-83. Stanford.
- PFEIFFER, Erna (dir.), *Exiliadas, emigrantes, viajeras*, Madrid, Iberoamericana, 1994.
- RETAMAL, Christian, "Crisis de la interpretación de la modernidad en la teoría crítica. Consideraciones desde la ontología de la fluidez social" en *Política y Sociedad*. Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, Vol 43, Nº 2, 2006.
- RODWIN, Lloyd [y otros], *La metrópoli del futuro*, Barcelona, Seix Barral, 1967-
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.
- SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- SENNETH, Richard, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- WELLMER, Albrecht, "La dialéctica de modernidad y posmodernidad" en *El debate modernidad / posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, pp. 319-356.

AGRADECIMIENTOS

A Lidia Sánchez y Yolanda Santamaría de la Biblioteca Virtual Cervantes, sin cuya confianza y colaboración no habría sido posible dar a luz a este modesto ensayo.

A la Dra. María Rosa Lojo, por su inagotable generosidad y su apreciada amistad.

A mis padres, quienes me acompañan en todas las etapas y proyectos de mi vida, con cariño y buen ánimo.

A mis amigos Marisa y Antonio, que han sido una gran ayuda y apoyo en estos últimos tiempos.