

Viñas, Aira o los polos del realismo

Nancy Fernández¹

367

Si la historia de la literatura argentina alberga escritores prolíficos (en la escritura) y multifacéticos (en cuanto a la práctica de los géneros e incursiones en ámbitos diversos – como el cine y la televisión –), David Viñas es uno de esos autores pilares. Un autor, en las problemáticas que atañen a los modos de representación; un intelectual – de los grandes – que también fue docente y ensayista, y un militante de la izquierda argentina, que siempre sostuvo la voluntad firme de rendir, hasta el final de sus días, homenaje a la memoria de sus hijos desaparecidos por la atroz dictadura del 76' al 83'.

Desde sus comienzos, Viñas insistió en construir su lugar de enunciación que en la década del 50', lo situó como artífice privilegiado en la práctica de la polémica, la discusión con determinados nombres que juzgaba cristalizados en torno de la noción de canon, o de los efectos de la inmovilidad institucional. Viñas comienza discutiendo con Borges (sin que este le responda, claro) porque en esos comienzos, imagina un nuevo lugar para la literatura argentina, nombres propios que hasta ese momento no habían sido tenidos en cuenta. Arranca así, con su hermano Ismael, fundando una revista de suma importancia que va a redefinir las prioridades y las funciones del campo intelectual argentino: la revista *Contorno*. Así publican diez números desde el 53' al 59', definiéndose por esos años, no solamente un objeto de estudio (autores y poéticas, no Borges sino Roberto Arlt); se trata ahora, sobre todo, de defender y promover una concepción de

¹ Doutora em Letras pela Universidad Nacional de La Plata. Professora de Literatura da Universidad Nacional de Mar del Plata. Pesquisadora do CONICET (Argentina).

la literatura, y una metodología de estudio que fundamentalmente, implicaba la modernización de las prácticas intelectuales para correrse hacia los bordes de lo que hasta ese momento se había considerado, terreno de la especificidad. Los años que marcan la emergencia de un grupo de intelectuales (los hermanos Viñas, Oscar Masotta, Juan José Sebrelli, Noé Jitrik, Ramon Alcalde, etc.) señalan, desde el presente, la preocupación explícita por el gobierno de Arturo Frondizi (electo en 1958 y derrocado en 1962); pero sobre todo, prevalecen las discusiones y el pensamiento sobre el peronismo y su caída en 1955 por la autodenominada “Revolución Libertadora”. Hay, por un lado, una fuerte presencia, uso e intervención en los medios masivos (cine y TV) y el incremento de los circuitos editoriales. La discusión y la polémica, decía, como práctica y como gesto pero también hay que tener en cuenta la traducción y un modo de incorporar a la sociología en las lecturas sobre lo literario.

368

Por otro lado, y en relación a lo anterior, la política, la conciencia del presente y la historia (materializaciones del pasado filtrado como restos y jirones en el momento de lo actual) delinear lo que, particularmente en la novelística de Viñas se va a definir como la clave de lectura o, mejor aún, el problema central. Y esto tiene sobre todo, la forma de una pregunta: cuáles son las condiciones del poder (su ejercicio, ¿qué lo hace posible?) en la Argentina; dónde es lícito establecer su marca originaria y sus constantes en el tiempo? Qué relación hay entre historia y violencia? ¿cuál es el lenguaje de la violencia y sobre quienes procede? Viñas narra la historia de un sometimiento clasista; pero la forma de leer el tiempo tendrá que ver con la genealogía de estas coordenadas que inscriben los rumbos empecinados, obsesivos y asimétricos de la desigualdad constitutiva en el diseño del país. Dije “una” pregunta, que son varias y la misma, cada una de las que mencioné remiten a la otra. Y esto mismo se produce en la textualidad de Viñas, porque cada una de sus novelas son partes de un texto único que va de la ficción de un origen para llegar a los estragos de la más trágica de las dictaduras militares y los años del “neoliberalismo” conservador del menemismo en la década del 90’. Desde esta perspectiva, lo que la narrativa de Viñas cuenta, se afirma en sus ensayos; así, ese posicionamiento que apela e instala el debate con la historiografía anterior, emplaza una

afirmación que funciona como punto de partida y dispositivo conceptual de hipótesis futuras: la literatura argentina empieza con Rosas. Una provocación deliberada por desestimar los materiales previos a la nacionalidad consolidada a partir del Romanticismo liberal de la Generación del 37'. Para Viñas no cuentan ni las crónicas de la Conquista, ni las fuentes que rescatara un intelectual por él reivindicado como Ricardo Rojas; no ha lugar a las fuentes hispánicas ni tampoco a los intrincados florilegios de la Lira Argentina (la colección de piezas poéticas de la Revolución de Mayo que Rivadavia programara como asunto de estado para el patrimonio público. Si esto último no está contemplado como horizonte para señalar los auspicios de la nueva – “naciente” – nacionalidad, es porque el tema político y la acción militante no condice con el modelo de una sintaxis arcaizante y un idioma cultivado en las raíces castellanas. Viñas sienta, entonces, un punto de inflexión en un cuento como “El Matadero”, de Esteban Echeverría y ahí traza el derrotero fundacional de la tradición cultural argentina. Y acá cabe recordar que estamos pensando, siguiendo a Ricardo Piglia, en la categoría de tradición (productiva, dinámica, abierta), opuesta a la de canon (fija, estable, institucional). Así como en su momento Rojas, en su *Historia de la literatura Argentina* (1917) inventaba un pasado para forjar una tradición nacional, Viñas piensa la tradición argentina como los efectos seriales de un vector de sentido potenciado por la repetición (que retorna y adviene) diferencial y desplazada a lo largo del tiempo: la violencia. Otro gran ensayista, Ezequiel Martínez Estrada, en otro gran libro, *Radiografía de la Pampa* (1933), imaginaba la herida inicial de América a través de una figuración matricial: la violación perpetrada por la Conquista. De ahí en más, y corrigiendo lo que consideraba como inmutabilidades metafísicas, Viñas lee las formas en que el dominio y la usurpación cristalizan su primacía hegemónica con lo que va a estudiar las formaciones de un discurso dominante en la clase social de la dirigencia política: el de la oligarquía terrateniente y su deriva histórica en los roles del Ejército Nacional (de fundador de la nacionalidad en el estado moderno, oligárquico y liberal, 1879 y la Campaña al Desierto con Julio A. Roca, al ejército tecnócrata y gendarme intercontinental del Cono Sur, con Juan Carlos Onganía, a las fuerzas ilegales del aparato parapolicial – *Cuerpo a*

cuero – en 1979). Viñas mira la Historia y contempla su fuerza expansiva y mudable en las capas del tiempo, vislumbradas como secuencias sobredeterminadas de franjas durables en el recorte de una espacialidad. Vamos ahora a los procedimientos estéticos, las técnicas narrativas y a la estilización de las voces intervinientes – los actores- de la Historia. Viñas piensa en el modo de representación que supone la literatura, qué nos cuenta, que denuncia y que pone de manifiesto. Si hay un sentido, entonces, es el de mostrar, llevar a la superficie del lenguaje las relaciones entre historia y ficción, literatura y política, revelando aquellos resortes constitutivos que traman las condiciones para que la oligarquía nacional se convierta en el amo del país. Antes citaba a E. Martínez Estrada y precisamente, la novela *Los dueños de la tierra* (1958), se abre con epígrafe del autor y del libro citado. “La tierra es la verdad definitiva, es la primera y la última: es la muerte”. Y esto podría funcionar como la clave o cifra de un mundo de relaciones y de intereses signados por la violencia, la represión que convierten a unos sectores minoritarios en los beneficiarios directos de las prerrogativas materiales: dinero, poder, vínculos auspiciosos e influyentes. En torno de la tierra, concretamente, sobre su posesión y dominio, se plantean las posibilidades de construcción de un haz de privilegios para proyectar el imaginario cultural que dictamina bajo qué condiciones se debe obedecer para recibir, a cambio, una remuneración de hambre. El discurso de Viñas, sostenido desde los comienzos en un trabajo de estilización verbal, ensaya recuperar críticamente las voces que integran la trama de patrones y obreros, militares y civiles. Algunos, hoy, en la contemporaneidad le reprochan a Viñas una actitud inmovilizada y fija, inalterable en una supuesta dinámica binaria. Le reprochan una mirada mecanicista (curiosamente, lo que él mismo le increpó a Martínez Estrada en *Contorno*). David Viñas hace coincidir su ficción poética con ensayos (infaltables) como *Indios, Ejército y Fronteras*, un conjunto de reflexiones ensambladas con testimonios y cartas, desde personajes relevantes en la Historia con mayúscula, hasta los recuerdos guardados en la memoria de la ranquelina más anciana. De lo general a lo particular, de la totalidad abstracta y amplia en su generalidad, a la microscopía envolvente de los detalles fundamentales. Se trata del registro de una perspectiva integral, de

larga duración y disposición metódica para leer – la historia y la política – conceptualizando el sentido de esas marcas retornables, regresivas, insistentes. Esa es la matriz para explicar las causas de ciertos hechos que la repetición instala en el tiempo como razones, lo que transformará en caracteres que signan imaginarios de la identidad (en este caso, de clase). Entonces podemos asociar a Viñas con el realismo, no aplicando categorías que Lukacs pensó para determinados objetos de estudio, pero sí recortando nociones centrales que nos permiten ver la potencialidad de la estética realista (como en Balzac, por ejemplo) como algo diferente a las interpretaciones erróneas y distorsivas que malentienden el realismo como “reducción mecánica” de un reflejo causal y directo entre texto y mundo. Viñas experimenta con esto que he llamado “estilización” y que no es otra cosa que apropiarse del lenguaje de los otros, según su área de procedencia. Hay un trabajo insistente con la relación entre escena y personaje, para hacer de la acción el factor que da movimiento al relato. Por eso podemos hablar también de modo de objetivar (captar la realidad y su sentido).

371

“El matadero”, en el siglo XIX, suponía el momento que hacía visible la instancia fundacional e independentista, desde la invención de un idioma (un corte con España). O mejor aún, la construcción de una lengua, con sus connotaciones políticas, culturales e ideológicas puestas al día. Ese corte es un momento fáctico, un límite respecto del modo de leer (la literatura y la historia) en Viñas, quien le da forma al sentido desde la lucha de clases. Esto, necesariamente entraña el examen del sistema de mediaciones, que Viñas pone al descubierto en la trama de sus textos. Es importante advertir aquellos momentos, lapsos, acontecimientos que funcionan como puntos de inicio porque se van a proyectar, con las modificaciones que impone lo real y sus demandas. “El Matadero” proponía un punto de inflexión y otro será 1879, la campaña de Roca. Porque la matanza de los indios es la base sobre la cual van a crecer dos núcleos de representación: la distribución de las tierras originarias (de acuerdo a las jerarquías castrenses) y el emplazamiento de la “productividad” patrimonial (relación comercial entre campo-estancia, frigorífico y mercado internacional). Cada capítulo en *Los dueños de la tierra* marca “etapas” que tienen menos que ver con un desarrollo lineal y cronológico que con estos

núcleos sintomáticos que se hacen visibles como recurrencias de un sentido, modos de funcionar de ciertos ideogramas (en tanto condensaciones discursivas) en clave política. Hay una escena primera situada en 1882 y es la caza de indios, caza, literalmente, porque los estancieros lugareños en la Patagonia los igualan a los animales: “cazarlos como guanacos o cualquier otra cosa”. Viñas se concentra en delinear los perfiles de los personajes; sus cambios, sus mutaciones, qué comienzan siendo, como se piensan a sí mismos, frente a qué cuestiones se inquietan, y en lo que se van convirtiendo gradualmente. ¿Qué es lo que los hace cambiar? ¿Por qué terminan de tal modo?. Y verán que, pese a las rigideces que algunos críticos creen observar en Viñas, este autor vió tempranamente las fronteras lábiles entre vida privada y vida pública, lo cual hace que la política implique todo un sistema de agenciamientos. ¿Qué posibilidades tiene un individuo de decidir y obrar de acuerdo a una moral o mejor aún, una ética propia? Entonces veremos de cerca como la política trama una dependencia problemática y sugestiva con el cuerpo y la sexualidad. Resulta interesante seguir el derrotero del cuerpo en todas sus formas, expresiones e imágenes, y veremos que los discursos de los personajes, que oscilan entre monólogos interiores y estilo indirecto libre (marca moderna por antonomasia en Viñas), manifiestan el registro de esta incidencia. La novela sigue con la contextualización fechada en 1917 para colocarse en el epicentro del yrigoyenismo. Y hay un personaje que se ve envuelto por sus propias ambiciones y fracasos, en estos enfrentamientos entre peones y estancieros.

Viñas y los nacionalismos

Acá hay un punto para ampliar, respecto a la polémica, la discusión que esgrime Viñas como gesto y práctica, y no solamente él, sino que es algo extensivo a los integrantes del grupo *Contorno*. Específicamente en esta novela, el nudo principal de la trama se aloja temporalmente en 1920, un debilitado gobierno de Yrigoyen que ya, como lo refiere en algún momento el personaje protagónico, había padecido el 19' y las consecuencias de la Semana Trágica. Es decir, estamos, todavía, en lo que dejó, hace diez años, la celebración del Centenario con la monumental tutela intelectual de Leopoldo Lugones. El narrador recorre a través del personaje, algunos de

esos libros que se leían casi por imposición (el joven doctor Vicente Vera, que arma su equipaje para embarcarse hacia la Patagonia por orden “del Viejo” y así interceder en el conflicto desatado entre ganaderos y obreros). Contextualmente, en el mismo horizonte de Lugones, con diferente ideología, se encuentra Manuel Gálvez (como Rojas, como Joaquín V. González). Todos escritores y todos, en mayor o menor medida, con aspiraciones políticas que los sitúan en la perspectiva de construcción de un modelo cultural para el estado. Y esto quiere decir, consolidar una ciudadanía, una sociedad civil que funcionara como antídoto ante un problema de alto impacto para la conformación demográfica y social del país: la inmigración. En definitiva, esta es la significación política del Centenario. Los extranjeros, para los hombres ilustrados de principios de siglo XX, eran portadores (además de costumbres, lenguas, fisonomías y organismos que afectaban “naturalmente” el sujeto modélico nacional), de ideas sindicales y políticas peligrosas a los intereses de las clases dominantes. Eso se ve bien claro en la novela de Viñas, con los personajes de Brun y Soto.

373

Manuel Gálvez es un escritor que algunos consideran realista, mientras que otros lo creemos más cercano al naturalismo (recordando, incluso la reivindicación que el grupo de Boedo hace de Gálvez en los años 20', oponiéndolo a las prescripciones de Martínez Zuviría, un nombre cuya descendencia ocupa un lugar de privilegio junto a Lanusse, en el gobierno dictatorial de Juan Carlos Onganía (1966-1970). Dicho brevemente, el naturalismo de Gálvez asume la Historia y su relato como una necesidad impuesta por una causa lejana y ajena a la física (materialidad) de la Historia.

Decía antes que la gente de *Contorno* discutía sobre todo con Borges. En principio, hay que decir que tenían de Borges una lectura errónea en el sentido de no dar dimensión a lo que su escritura suponía: ellos asociaban nombre propio a las expresiones (muchas veces insustanciales) de un pensamiento conservador. Y esto lo advertían, lo señalaban muy bien, en su momento, tanto Beatriz Sarlo como Noé Jitrik. En Borges se va a jugar una concepción de la literatura como el lugar

imaginario de una autonomía ascética, a salvo de los imperativos de las series sociales vecinas.

Pero el cuerpo, como efecto de figuraciones materiales en la prosa de Viñas, es el motivo, sino excluyente, sí central. Porque el cuerpo, más allá de la sexualidad, es, para algunos personajes, una coraza protectora, el cobertor garante a las adversidades y las amenazas que vienen de afuera. El cuerpo, también, está reservado a un sensorium, es decir, a los sentidos (siempre adivinados o interpretados por el narrador omnisciente en tercera persona) que identifican el placer y el disgusto, el temor y la seguridad, con las disposiciones de los gestos, la vestimenta, la actitud y el modo de mostrarse y hasta de oler (la mirada, la paciencia, la falsa indulgencia, el olor de peluquería, los perfumes, el sudor, los nervios, la sed). El estilo indirecto libre opera, en este sentido, en complicidad con los retratos vivientes, esto es, la captura sensible de los temblores, las vacilaciones, los silencios y las ansias traducidas en las rugosidades del ceño. Viñas también capta la vida, en la duración de sus personajes individuales y en las corporaciones clasistas, esto es, en las alianzas patronales o en los acuerdos sindicales; ahí se dirime la tensión entre los períodos de acontecimientos regulables y sistemáticos, y esa otra dimensión de la vida durable (y para muchos, apenas soportable), de las horas, los días, los años. Por eso hay una mujer, central, en *Los dueños de la tierra*, la que será la compañera de Vicente y que subraya su prescindencia de los rasgos femeninos que atraen a los hombres: Yuda, que es inteligente, y como judía, portadora y portavoz de la trágica historia de los *pogroms*, vividos, literalmente, en carne propia. Su voz y su discurso enfrentan al discurso de Brun (el estanciero) y al de Baralt (el representante del Ejército, del orden que en la Patagonia viene a sofocar la huelga y las sublevaciones).

Pero el cuerpo es también el objeto vulnerable, independientemente de los sexos, el blanco de descarga colérica, rabiosa, vengativa. El receptor del odio clasista, que se ve bien “reflejado” (usemos sin prejuicio la palabra “reflejo”, no es algo mecánico, sino el efecto de una mirada y de los fragmentos que de ese proceso podemos captar) en la matanza de los indios. Hay placer allí. Y un placer que a ciertos personajes les provoca una sensación de grandeza, el efecto fálico por excelencia, como cuando, en un

magistral estilo indirecto libre, el narrador omnisciente descifra los pensamientos de Brun (Brun, sin la “a” del histórico y referencial “Braun” asociado a los grandes capitales de la Patagonia, al soporte onomástico de la cadena del monopolio supermercadista “La Armonía”, emplazado en el Sur argentino). Hay una teoría del matar, una secuencia de imágenes devenidas y superpuestas como un caleidoscopio en el deseo de que matar se cumpla del modo más eficaz. Y esto entraña el goce que compara explícitamente el acto de matar con el de violar.

Podríamos arrancar esta clase planteando el lugar de enunciación que Viñas construye en su obra, como un punto de inflexión entre el realismo y la novela histórica. Esto define dos rasgos bastante emblemáticos y característicos de su trabajo en general, tanto de sus novelas como de sus ensayos y análisis crítico-políticos. Podríamos decir que son nociones involucradas en modos de pensar la literatura, concepciones de la representación que en cierta manera van a incidir sobre el modo en que funcionan los géneros y sus especies con sus registros. Y los géneros, sabemos, son históricos. Esto es, cambian, se transforman a lo largo del tiempo. Viñas escribe novelas, un género que en Europa nace con la burguesía sobre el escenario de la revolución francesa. Hay entonces, una clase consciente del lugar que ocupa en la Historia universal y que sabe, por sobre todas las cosas, que sus alianzas siempre serán provisorias. La burguesía toma la delantera y el proletariado y el campesinado quedan atrás, menos como retaguardia que como el socio momentáneamente descartable. Cuando con Lukacs se oficializa (cristalizándose), el realismo socialista hacia 1934, la novela se piensa como representación de ciertas subjetividades sociales que asoman en determinadas condiciones. Son esas condiciones las que otorgan el trasfondo material y objetivo de una dinámica que sintetiza las confrontaciones y las crisis resolviéndolas en resultados concluyentes, oficiando de explicaciones causales entre el pasado y el presente. Habrán leído y escuchado muchas veces que la materia de la Historia es el pasado. Cuando no el tiempo. Deberíamos tratar de pensar, mejor, que el novelista y el historiador (más allá de los rigores supuestamente específicos de sus prácticas) ponen en marcha su propias circunstancias y proyecciones que les son sincrónicas, por lo cual no

deberíamos aguardar ni neutralidades (supuestamente claras y distintas) ni separaciones taxativas de las temporalidades que a nosotros se nos aparecen como el efecto de una mirada y una construcción. Podemos pensar la Historia en Viñas, la Historia argentina, pero menos como la sucesión causal y mecánica (el desarrollo fáctico datable según fuentes y, de sucesos relevantes que como la genealogía serial que reconoce las marcas indelebles, imborrables, de aquellas condiciones, de los sustratos (del humus nacional) que detecta los síntomas, las manifestaciones y los signos de los “hechos” que se llaman objetos históricos. Así, decíamos antes, Viñas elige un comienzo que identifica, desde lo literario, con “El Matadero” (proyecto nacional de un estado moderno y liberal) allí mismo donde el romanticismo ilustrado de Echeverría discutía con Rosas (nominación tutelar de la fundación de un estado de cosas): no la polémica, pero sí la disputa encarnizada, la violencia extremadamente sanguinaria que dará lugar al elemento clave: la construcción de una lengua. Rosas es el nombre, entonces, de lo que hace posible y de lo que provoca, con su aparición y su emergencia en la escena política, algo más que la postulación sucesiva en la escala ambiciosa por el ejercicio del poder. Algo más porque entraña figuraciones que vuelven y se repiten distorsivamente en otros nombres y van a remitirse mutuamente como señales refractarias. Viñas se ocupa menos de la linealidad que progresa y evoluciona en el tiempo hacia adelante, que de lo que se obstina en una repetición enquistada y deformante. Así va a estudiar y “delimitar” la serie de los *golpes militares* en la Argentina (y está bien dicho acá “serie”, porque implica repetición y también diferencia, como retorno de lo que deviene otra cosa de lo que fue en un “primer” momento). El primero de todos, el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen a manos de Uriburu en 1930. El del 55'; por ello se detiene minuciosamente en los pilares históricos del yrigoyenismo (*En la semana trágica*) y el peronismo (*Las malas costumbres*); dijimos que pasa por el golpe de Frondizi y los debates de época (*Dar la cara*), de Illia y la primacía de Onganía (*Hombres de a caballo*) para llegar al golpe del 76' (*Cuerpo a cuerpo*). El marco narrativo de esas realidades históricas se cruza con aquellos objetos de estudio recortados como singularidades y excepciones relevantes por alguna razón. Así oficia la decisión de elegir a

Roberto Arlt como un modo de confrontar directamente (no sin errores) con Borges. Así interpela la discusión abierta sobre los fundamentos del canon, pero también, y es lo que más nos interesa en este momento, la cuestión de la lengua, que incide puntualmente en la construcción del personaje. La lengua en Arlt como registro del decir mal o del hablar bien, consciente del lugar de extranjero, inmigrante y advenedizo de la cultura; la lengua con sus giros rioplatenses, transformadores, y de los calcos voluntaristas de un “correcto” castellano. Todo esto ve Viñas y lo vuelca en *Contorno*. Pero lo que ahora se nos presenta como insoslayable en *Los dueños de la tierra*, la novela que ahora tenemos que trabajar, es que la lengua pone en evidencia el aspecto central de la categoría de personaje. ¿Cómo hablaban en los años 20? ¿cómo se constituían y articulaban los grupos? ¿quiénes hablan? ¿desde dónde? ¿sobre qué hablan? ¿podemos reconocer las voces y los tonos? Voces que sean más pausadas, más reflexivas, otras más altisonantes, unas en defensa y lucha propia, otras en defensa de intereses propios. Recuerden que el tono y el registro (medio, bajo, alto, grito o susurro) es una cuestión de sintaxis, quiero decir, es material, es el producto de un registro textual (el tono no es solamente algo que percibimos en el habla). La *lengua* textual supone construir un verosímil que ante todo es un artificio, la convención de una semejanza y el producto de un esfuerzo de imaginación. Esto es lo que denominaba en la clase anterior como “estilización”, siguiendo al Bajtin de *Estética de la creación verbal*. No se trata de copiar ni de imitar lisa y llanamente un modelo de habla sino de imaginar, proyectar y hacer jugar sus rasgos, lo que se supone que, en tanto constructo, viene a ocupar ese lugar vacío de lo real. Un espacio solamente apelable desde testimonios, fuentes, documentos que son parte de un proceso constructivo y convencional. Por eso les dije que estilizar es, en cierto modo, “apropiarse” de la palabra del “otro”. La lengua es política porque tiene los acentos, las connotaciones, los códigos que dotan de sentido a la *acción*. Y acá llegamos a otro punto importante para entender algo más del realismo en general y de la poética de Viñas en particular. Porque Viñas no escribe como un escritor decimonónico. Pensemos en Balzac, en Stendhal y hasta en Flaubert; nos damos cuenta así que ellos arman fisonomías acordes a un destino, que van cumpliendo paso a paso y que sus finales no pueden dejarnos sabiendo poco

o menos que ellos. La novela en el siglo XX cambia y transforma el potencial experimental de la modernidad, y Viñas no es nada ajeno a esto. Lo que yo les comentaba acerca de la articulación discursiva, del monólogo, del estilo indirecto libre, del diálogo expreso, incluso, tienen que ver con este carácter dialógico, polifónico y dinámico (también como aprendimos de Bajtin). *Hombres de a caballo* (*En la semana trágica* también) es, quizá, la novela donde más se juega con los límites de la enunciación y del montaje de los flujos de consciencia de los personajes, ahí donde se borran las marcas de pertenencia o propiedad del sujeto de enunciación (del emisor, digamos). Pero Viñas, más allá de los grados de complejidad discursiva, asume un modo de representar los mundos narrados como la rendición de cuentas de los personajes mediante los desenlaces. Por eso les decía que para pensar el realismo, en cada contexto, hay que detenerse en la trama entre personaje y acción para emplazar un mundo de conflicto. Por eso, en este caso, hay “hechos” (las huelgas en el Sur) referenciables que constituyen un recorte de la realidad a representar, a mostrar, a narrar, a discutir y pensar. Ahora sí, piensen en casa como describirían a Vicente Vera y a Yuda. Yo creo que Yuda es excepcional. Como lo podríamos fundamentar, si estuvieran de acuerdo? Otro tanto nos queda para Brun y para Soto. A propósito, habrán visto *La Patagonia rebelde*, de Osvaldo Bayer, si bien no es lo mismo, está relacionado directamente con *Los dueños de la tierra* y hasta hay personajes como Soto, protagonista encarnado en el film por un lejano Luis Brandoni. Hay algunas diferencias importantes a la hora de mirar la intervención solicitada por el gobierno de Buenos Aires. En la película se ve claramente la paulatina transformación del militar hasta el final y la venganza anarquista. En la novela se ve algo en lo que Lukacs insistía mucho: el carácter dramático por inacabado del personaje, en constante proceso de cambio y alteración, a diferencia. A nivel género, ¿cómo lo podríamos poner en perspectiva? Veán también que la referencialidad (es decir, el predominio de lo verídico, que, en definitiva, no es otra cosa que la ficción de la certeza) no determina ni condiciona al “realismo” como estética o pensamiento sobre la representación.

Narrar o el arte de crear lo real

Hablar de realismo no supone un número de prescripciones inalterables. Se puede hablar de realismo desde ópticas muy diversas. En este sentido, podemos afirmar que César Aira es un escritor realista, incumpliendo los presupuestos que consideramos claves, en términos de teoría literaria. Aira nunca renegó del concepto de “realismo” y es más; en muchas notas e intervenciones, sobre todo en la década del 90’, aseguraba su condición de epígono de Balzac, de Flaubert y de Lukacs. Algo de gesto provocador sin duda, pero también una alta dosis de *arcón* de recursos técnicos, reservados menos al sarcasmo (y menos aún a la parodia como procedimiento de inversión especular) que al uso implementado para una nueva práctica, diferente a la dialéctica de la representación basada en mediaciones y conceptos. Si en ciertas novelas prevalece la tendencia a la explicación racional de la “vida histórica” (más allá de los estilos, de las concepciones particulares y de cada modalidad experimental con montajes discursivos y escénicos en Viñas o en Rivera), en Aira distinguimos aquella singularidad que evita las abstracciones rehusando la lógica cartesiana (mecanicista, sobre todo) de causa-efecto. Aira cuenta historias desde otra lógica, un saber interrogante que puso de manifiesto la necesidad de mostrar, de hacer visibles objetos cronológicos (así nos cuenta sobre Juan Manuel de Rosas, o sobre Perón, como en cierto modo leímos en esa pequeña joya que es *El Tilo*). Objetos microscópicos al lado de los muy relevantes que toma para su representación (y su sistema de verdades y verificaciones cautelares, la Historiografía); objetos pequeños, las miniaturas aparecen en Aira tanto como materia prima para constituir una Forma (en Aira esto es central). Pero no se trata exclusivamente de microscopías temáticas, o pequeños pretextos que funcionan como motivos, sino también de la construcción de lugares y posiciones, la elección de un ángulo para contar una manera de ver el mundo. Así puede funcionar la fábula de infancia, el relato de niño como pantalla eficaz y desprejuiciada en su irreverencia, para acercarse, ingresar o deslizarse en la Historia, dependiendo de la textura material que el narrador arme como topografía narrativa (una delicada conjunción de imagen, tiempo y espacio). Gran parte de los críticos coincidimos, al respecto, en hablar de “*continuo*”, en tanto procedimiento que concluye con la primacía de las

distinciones de niveles y funciones en el relato, determinantes acerca de los tiempos fiscalizadores de las relaciones entre acción, mundo y personaje. “Continuo” en tanto “texto único” y obra en el curso de su entramado; aunque el término implica la noción de contigüidad por exponer la forma en que quedan literalmente abolidas las instancias dialécticas y abstractas de la mediación. En consonancia con esto, Aira pone a funcionar la aceleración que no sólo va a precipitar los desenlaces, sino que va a traicionar las expectativas que deparábamos para aquellos destinos. Recuerden lo que decíamos de personajes como Madame Bovary, Julian Sorel o Lucien de Rubempré: siempre supimos que sus pasos conducían al indefectible final de sus actos, como respuestas parciales a la condición de un medio, una sociedad, una cultura etc. Con Aira pasa otra cosa muy distinta: hablamos de “realismo” pero desde la deliberada falta de respuesta a prescripciones determinantes. Como si en Aira reinara la contingencia, lo imprevisible y el azar; pero a su vez, la mirada airana es claramente objetivadora, es decir, postula una noción de lo real, desde un plano que tuerce y desregula todos los límites de lo pensable (lo pensable, en tanto espacio, tiempo, sujeto). La literatura de Aira es el reino de las paradojas y de aquella “escéptica objetividad” que caracterizaba los *ready mades* duchampianos. En primera instancia, entonces, vamos a proponer un punto de partida, que siempre funciona como hipótesis de un problema eventual; elegimos esta entrada de lectura habiendo podido elegir otra (la arbitrariedad tiene su signo y su dinámica epistémica). Aira es un escritor “realista” y subrayo las comillas (para poner distancia entre la presunta credibilidad de las palabras y mi propio punto de vista); pero es un autor de clara filiación moderna, anclado en las prácticas más experimentales de la vanguardia histórica. Sólo que no va a recurrir a los montajes discursivos y escénicos que vimos en Viñas, sino que va a abolir el corazón de aquellas categorías que formaron el aparato conceptual y dialéctico del realismo y de la mimesis. Y esto supone indagar otra vez sobre el sentido, la función, la materia de la literatura, desde otra concepción poética de lo real. Si con Viñas veíamos de qué manera se representan “hechos”, Aira ajusta el lente no meramente en la noción de realidad, sino más bien en lo real como resultado de una experiencia narrable, indistinta, indiferente del mundo vivido. O mejor,

narrar y vivir como productos de un acto de contaminación. Viñas contaba la lucha de clases y el violento ejercicio de la hegemonía emplazado por los estancieros terratenientes, la coyuntura de debilidad del gobierno yrigoyenista, la connivencia entre un ejército servil y una oligarquía con claras prerrogativas políticas, las huelgas obreras en la Patagonia de primeras décadas del siglo XX, “hechos” en tanto objetos cronológicos datables y verídicos. Es decir, en Viñas prima el sentido (más allá de la modernidad de su lenguaje), donde el estilo de la lengua coincide con la teleología de una verdad. Algo antecede la textualidad de Viñas o al menos escribe en esa dirección. En Aira, si ingresan los nombres propios de la Historia, lo hacen como efecto de una mirada miope, hipertrófica o los mecanismos desajustados de los que mirando de cerca, deforman los contornos habituales de la memoria o la percepción. O la imaginación, que, en definitiva, es lo que reina en la escritura de César Aira. Y llegado este punto se trata de hacer foco en el núcleo de su poética, esto es, en la narratividad. Contar historias recuperando el gesto tradicional, la usanza ancestral que sabe que contar cuentos es, decirlos y, si se puede, crear el clima donde lectura y creencia coinciden. Un poco al decir de Benjamin, oír los cuentos del narrador viajero y nómada (en el espacio) o del narrador sedentario junto al fuego, o al lado del cristal de una ventana en cualquiera de nuestros hogares. Como sea, los cuentos oídos por transmisión familiar y afectiva decantan la temporalidad de un orden distinto, más cercano a las heterocronías de la memoria desfasada, que a las abstracciones conceptuales de la representación. Y Aira trabaja como un traperero, como el coleccionista hábil y burlón (de la seriedad y del privilegio del “belletrismo” como solía decir) de las jactancias del canon y así infringe lúdicamente las funciones normativas de los academicismos literarios. Antes, subrayé la palabra “arcón”; y, según creo, es la marca justa para señalar la preeminencia de un juego donde la simultaneidad (de los tiempos) reúne al narrador, al personaje, a la imagen de autor, al pasado y al presente, en una trama disolvente de todo aquello que se impone como el imperativo preexistente de la representación literaria como sistema. Acá, el juego restituye la preeminencia de un sentido que nunca está fuera de la textualidad, y que por esto mismo roza la exasperación del, en términos deleuzianos, *non sense*.

Una escritura que vuelve a reponer siempre (cuando digo “siempre” también aludo a la repetición como procedimiento, repetición y desplazamiento de los ejes, claves, motivos y personajes, el único mandato posible: la potencia de la acción como embrague de la narratividad, es decir, de la magia de contar historias. Entonces vamos al hueso del arte de escribir historias o de hacer literatura: la literatura que no cuenta no existe. Por eso, la percusión rítmica que puede leerse, por ejemplo, en un texto bellísimo como *El Tilo* o *Las noches de Flores*, cuenta, ante todo, el instante del narrar, sintonizando las dimensiones mágicas de los relatos con un modo y un tiempo: el pluscuamperfecto de “había una vez”. Dicho esto, hay varias cosas que subrayar y que operan como los resortes formales de esta mirada paradójica y simultánea, continua y, sobre todo, contigua. Porque el pasado está presente no como la puesta en acto de un recuerdo obstinadamente elaborado, sino más bien, como el desacato que olvida con fruición y con goce, los límites (los bordes) de la lógica convencional y occidental que reconoce y distingue instancias topológicas: Aira trabaja “a su modo”, por decir, lo que está arriba, lo que está abajo, lo que se encuentra afuera o adentro, antes o después, lo grande y lo pequeño. Retornan los rastros inconscientes de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, o de *Nuevas impresiones de Africa*, de Raymond Roussel. Sigamos el ritmo desde los textos, fundamentalmente al compás de las historias que le gusta “inventar”. El término “inventar” tiene un sentido, y es porque Aira cuenta algo como si fuera nuevo pero (el “a su vez” airano) sin desatender lo que “ya ha sido hecho” (los famosos *ready mades* de Marcel Duchamp). Aira es tradición y vanguardia y en su mezcla está su infinita, inagotable productividad.

Josefina Ludmer marcaba la filiación cultural de César Aira, su “lugar” de pertenencia o de inscripción, en la neovanguardia de los 70, con el grupo *Literal*, grupo y revista (como *Contorno* en los 50) liderados por Osvaldo Lamborghini, Germán García y Luis Gusmán. No vamos a extendernos en esto por ahora, pero, vamos a decir, postulaban una idea de arte y literatura extremadamente vanguardista, en cuanto a su resistente negatividad a “comunicar” mediante el lenguaje. Podríamos tildarlos, en un sentido, de “elitistas” que, como las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX, sin embargo aspiraban a colmar el vacío entre el arte

y la vida. Así, *Literal*, salía a la calle a pegar afiches de postulados telquelianos (posestructuralistas), algo, a todas luces, bien alejado de las competencias culturales de la sociedad media. Aira comienza algo así como una relación de discípulo con Osvaldo y este le patrocina, intelectualmente hablando, su primera publicación: un texto inclasificable que recupera la tradición literaria argentina desfigurándola y fragmentándola en un texto exitosísimo del siglo XIX: ni más ni menos que *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez. Aira publica *Moreira* por la editorial Achaval Solo (como reza la anécdota, Achaval es quien se quedó *solo* por pelearse con su socio) en 1975; y el signo de admiración forma parte del título. En esta línea avanza cuando, desde la revista *Vigencia*, comete un gesto genuinamente intempestivo, o al menos, si se quiere, dibuja los efectos de un simulacro gestual: el *acting out* de una falta de cálculo. Arrojo y a su vez, medida incierta sobre los bordes del campo cultural (el de la crítica literaria que lo auspiciaba). La reseña abre así, la doble mano de aceptación o rechazo, validación (gratificada en el sesgo de lo nuevo) o impugnación (ante la “airada” intromisión). El gesto del “recienvenido”, renuncia así, a una orientación asegurada pero a su vez apuesta por la precisión inédita del golpe de dados. Si su salto, paradójico, dibuja la parábola del riesgo asumido, también inscribe un movimiento aleatorio, la estrategia prescripta en la caución anticipada de su aprendizaje en *Literal*. Como sea, las especulaciones encarnan, una vez más, la intervención de lo posible más que de lo probable. Lamborghini, antes, Fogwill, después, pudieron alentar la embestida contra el avance de una consagración anunciada: la de *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia. En ese sentido, el tiempo del salto tiene la forma tensa del deseo futuro, como caída y como irrupción enigmática del destino fortuito de una partida (un juego) necesario y a su vez, azaroso.

Poco antes de publicar su segundo texto o su primera novela, algo más encuadrada en los rasgos del género, *Emma la Cautiva* (1981), firma su reseña que lo catapulta, si no a la fama, a un lugar de enunciación que redirige las miradas del campo intelectual hacia su firma autoral. Aira emprende, así, una revisión genealógica del estado de la novela argentina, y desde allí critica despiadada y destructivamente, a *Respiración Artificial*,

que estaba ocupando el centro de la atención, por su potencia transformadora en lo formal, en lo político y lo ideológico. La respuesta se manifiesta en la década del 90', momento en el cual Aira logra construir un espacio de interlocución artística, intelectual y académica, llegando a constituir un nuevo foco vertebral en la literatura argentina contemporánea.

REFERENCIAS

CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Viterbo, 2001.

BERG, Edgardo. El último duelista. *Palabras transitorias*, 12 mar. 2011: Disponible en: <https://salierishistoria.wordpress.com/2011/03/12/el-ultimo-duelista/>. Acceso en: 5 jun. 2020.

FERNÁNDEZ, Nancy. *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

_____. *Vanguardia y tradición en la narrativa de César Aira*. Pittsburgh: ILLI, 2016.

KERR, Lucille. “La geometría del poder: *Los hombres de a caballo* de David Viñas”, *Revista de Crítica Latinoamericana*, Lima, v.5, n. 9, p. 69-77, 1970.

KOHAN, Martín. “La novela como intervención crítica: David Viñas”. In: SCHVARTZMAN, Julio. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004, t. 9, p. 523-541.

LINK, Daniel. “Recorridos por Viñas: Tecnología y desperdicios”. In: _____. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003, p. 245-250.

385

MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. “La revista Contorno – La modernización de la crítica literaria”, *Capítulo: La historia de la literatura Argentina*, Buenos Aires, n. 122, p. 433-456, 1981.

MASOTTA, Oscar. Explicación de *Un dios cotidiano*. In: BARRENECHEA, Ana María; PIGLIA, Ricardo. *Ficciones argentinas: Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004.

NEWMAN, Kathleen. *La violencia del discurso: El Estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogos, 1992.

PIGLIA, Ricardo. Viñas y la violencia oligárquica. In: _____. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca, 1993. (Colección Fierro).

ROSA, Nicolás. *Crítica y significación: Sexo y novela: David Viñas*. Buenos Aires: Galerna, 1970

_____. Literatura argentina y David Viñas, *Setecientos monos*, Rosario, n. 5, p. 9-13, 1965.

_____. Los modelos de la sexualidad. In: BARRENECHEA, Ana María et al. *La crítica literaria contemporánea*, Buenos Aires: CEAL, 1981. 2. v., p. 31-53.

RUBIONE, Alfredo. Prólogo. In: VIÑAS, David. *Un dios cotidiano*. Buenos Aires: CEAL, 1981, p. I-VI.

SOSNOWSKI, Saul. Los dueños de la tierra de David Viñas: Cuestionamiento e impugnación del liberalismo, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1975.

VIÑAS, David. Los generales son como una nube que nos agarra del pescuezo, [Entrevista cedida a Antonio Marimón], *El Porteño*, abr. 1983.

VIÑAS, David. [Entrevista cedida a Jorge Wolff]. In: WOLFF, Jorge. *Julio Cortázar: A viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

WOLFF, Jorge Hoffmann. Apresentação Dossiê Aira, *Landa*, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 153-154, 2014. Disponible en: <http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-2-no-2-2014/>. Acceso en: 05 jun. 2020.

Recebido em: 20/04/2020

Aceito em: 07/05/2020