

Presentación de *Una literatura en aflicción*

Prof. Jorge Monteleone (CONICET – ILH)

Comienzo esta presentación con un énfasis que espero sepa disculparse: es el énfasis de la primera persona, pero la presentación de este volumen en ámbito tan entrañable para mí, el Instituto de Literatura Hispanoamericana, en el que radiqué desde 1984, ininterrumpidamente, todo mi trabajo de investigador, es decir, durante más de tres décadas, es ya un testimonio personal para realizar esto que convoca el Simposio: presentación y balance del volumen 12 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*.

El proyecto de la *Historia crítica de la literatura argentina* comenzó hace unos veinte años, cuando Noé Jitrik, a instancias de una estimulante idea de Alejandro Horowicz para la editorial Emecé, y en esta etapa final con el gran apoyo de Alberto Díaz y su equipo de editorial Planeta, convocó a investigadores vinculados al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, a través de diversas cátedras o desde el CONICET, a codirigir y realizar esa obra en doce tomos, con una reflexión crítica sobre el conjunto de toda la literatura argentina desde los tiempos de la Colonia hasta la dictadura de 1976-1983 y la posdictadura.

Hay una rara sensación que guió durante todos estos años la tarea: la de estar, a la vez, en el presente y en la historia, algo quizás vago pero que difuminaba una rara presencia. Proyectar y escribir una historia de la literatura argentina es un acto en sí mismo *histórico* – no es esto una redundancia– porque cumplimenta una vasta tradición en nuestra cultura, desde aquella inaugural de Ricardo Rojas. Y ello se debe al linaje ininterrumpido de la crítica literaria que estuvo presente desde la fundación misma de la literatura nacional con Juan María Gutiérrez. La literatura argentina nunca se desarrolló sin el ensayo de interpretación crítica, sin esa doble escena productiva de una literatura crítica y de una crítica literaria que es su doble y su autoconsciencia. El carácter ancilar o suplementario de la crítica, el señalamiento de la crítica como un mero comentario o una excrecencia respecto de una concepción jerárquica de lo literario siempre me pareció un gesto reaccionario por antiintelectual o, para ser menos severo, ingenuo, servil. Que el director

de este proyecto sea Noé Jitrik era a la vez incitador y previsible para aquella tradición. Noé había integrado esa generación que revisó, polémicamente –como no podía ser de otro modo– el canon de la literatura argentina y luego su propio trabajo crítico, su incesante productividad –la utilización de ese término, “producción literaria” en lugar de “creación”, es uno de sus legados, que vuelve estéril la distinción entre “creación literaria” y “crítica literaria”. Aquella generación constituyó textos a la vez ineludibles y canónicos en la autocomprensión de nuestra cultura, junto con su propia impronta literaria. Trabajar junto a Noé y pasar de ser, con el transcurso del tiempo, un discípulo y un aprendiz a un amigo, sin dejar de sentirlo como un maestro con el cual pude trabajar a la par en este proyecto ha sido una de las experiencias intelectuales y afectivas más profundas de mi vida y acaso, por su alcance, la mejor.

En ese momento del inicio de la historia crítica en aquella editorial Emecé por la que había pasado Borges y aquí mismo en el Instituto, los directores de cada volumen elegimos un período que sentimos afín a nuestros intereses. En mi caso se trató de una fuerte necesidad de comprensión del período de la dictadura que yo había vivido y padecido, cuando estudiaba Letras y formaba parte, desde muy joven, de la revista *Ulises*, junto con Horacio Tarcus, y de la revista *Sitio*, en la que estaban Luis Gusmán, Eduardo Grüner, Ramón Alcalde y, tan joven como yo, Luis Chitarroni. En ambas revistas, publicadas durante la dictadura, comencé a escribir sobre poesía. Tiempo después, había comenzado a investigar y escribir desde 1989 varios ensayos críticos con diversas hipótesis sobre la poesía escrita en la dictadura. En especial la cuestión de la mirada en el contexto de la desaparición forzosa de personas, el modo en el cual los poetas lidiaron con una lengua culpable. Todo eso me llevó a elegir el último volumen de la serie, el 12, que era problemático *a priori*, porque contaba con la contemporaneidad, que es difusa, y con cuestiones demasiado candentes que necesitaban de una distancia temporal para ser comprendidas. Sin embargo, me atraía la idea de que los contemporáneos de la misma literatura que producíamos realizaran con sus propios ensayos y al sesgo una especie de biografía personal, cuya precariedad y relativismo constituyera una fuerza comprensiva y no una debilidad. Sobre todo porque el período estudiado estaría atravesado por la tragedia y el duelo, por la herida sin sutura y la aflicción que requería de esa apuesta por comprender y conjurar en la memoria aquello que no puede ser olvidado.

Como sugerí en el prólogo al volumen, estoy seguro de que el conjunto fue extremadamente fragmentario y que en unas décadas serán evidentes aspectos que ni siquiera hemos percibido, junto a otros que pudimos precisar, pero creo también que los problemas planteados ofrecen un perfil cierto de problemáticas que nos desvelan ahora y que es, aunque parcial y tentativa, una iluminación del presente. El intento de Noé Jitrik y de los directores y colaboradores en todos los tomos fue, justamente, plantear problemas, no escribir una enciclopedia ni un catálogo de nombres y estéticas; se trata de una herramienta hermenéutica, abierta, que permita a todos sus lectores sumar, debatir, continuar. Está para ser usada, no para ser recibida solemnemente. Por eso la edición de este tomo y el cierre de un proyecto de doce volúmenes a lo largo de dos décadas es un acto político, un acto cultural de prepotencia de trabajo en la polis que obra como una declaración, una afirmación, un empecinamiento ante la actual política cultural depredadora en el contexto de una profunda crisis del medio editorial.

En la presentación de su libro *Doblesces*, Cristina Iglesia declaró que en cierto modo el iniciador o el fundador de la literatura argentina fue Juan Manuel de Rosas. No se trataba de una *boutade* de quien fue una de las titulares de la cátedra de Literatura Argentina que había fundado Ricardo Rojas en esta casa de estudios. Significa que en torno de la presencia y del conflicto se articuló ese raro objeto nuevo, conjetural, que sería la literatura de la nación argentina. Este volumen testimonia que la dictadura más sangrienta de la historia argentina es el centro sombrío que atraviesa y tensiona toda la literatura del período y por ello a menudo llamamos literatura de la posdictadura a lo que siguió. En todo caso, nos ha marcado a todos los que escribimos aquí. Desde su propia conformación en el siglo XIX la literatura argentina estuvo atravesada por la historia, no se trata sólo de una inclinación crítica sino de la constatación de un acta de nacimiento. Pero al mismo tiempo –y eso también guió mi trabajo *La Argentina como narración*– el imaginario simbólico forma parte de la concepción de un país y cada nación construye sus propias ficciones para darse a sí misma un sentido de pertenencia e identidad, orientaciones, destinos plurales, mitologías, hasta el punto de que la literatura no refleja lo real, sino produce sentido e incluso un sentido contrafáctico respecto de los hechos. Siempre me llamó la atención aquella frase de Nicolás Avellaneda: “Hasta el *Facundo*, de Sarmiento, combatíamos y no sabíamos por qué combatíamos. Con el *Facundo* tenemos claro el sentido de nuestra lucha”, como si los sujetos fueran instrumentados por la narración misma, por el *Facundo*, que es, a mi parecer

junto con el *Martín Fierro*, el libro más relevante del siglo XIX. Y así como todos los fundadores de la literatura nacional estuvieron atravesados por el rosismo, todos los que escribimos este volumen sobre los que escribieron la literatura de este tiempo fuimos atravesados, de un modo u otro, por la última dictadura. Este volumen testimonia que la dictadura más sangrienta de la historia argentina, la de 1976-1983, es el agujero sombrío que atraviesa y tensiona toda la literatura del período y por eso a menudo llamamos “literatura de la posdictadura” a lo que siguió. ¿Cómo hablar, cómo nombrar este hecho para comprender? Como tantas veces, recurrí a Benjamin que produjo sus tesis sobre la filosofía de la historia en el marco de su propia persecución frente a la amenaza del genocidio nazi. Escribí en este volumen que, como decía Benjamin, *adueñarse del pasado es captarlo en un relámpago del presente*. Pero articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido, sino se trata de adueñarse de un recuerdo, dice Benjamin, «tal como este relampaguea en un instante de peligro». ¿Y cuál es ese instante de peligro? La posibilidad de que la historia ominosa se repita. Como lo demuestra la historia aquí y en el mundo, nunca estamos completamente libres de la amenaza, siempre acecha y sentimos que un ejercicio permanente de comprensión y alerta es uno de los modos para conjurarlo porque, Benjamin lo escribía así, dramáticamente, “ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo, y el enemigo no ha dejado de vencer”. Y mientras escribía el prólogo y el cierre del volumen supe que en el Pozo de Vargas, en Tucumán, un foso de 40 metros en el departamento de Tafí Viejo que la dictadura había abierto para arrojar los cadáveres de 140 víctimas, todavía estaba siendo vaciado, hoy todavía cuando después de años recién han podido exhumar los restos. Yo sentí que ese agujero es una herida abierta, un puntazo, una punción en el cuerpo social que no cicatriza, que no puede suturarse. No hay conciliación posible y no hay olvido. Y como el genocidio es también un hecho de lenguaje, un relato, un discurso, la literatura argentina –como ocurrió con la literatura de otros países de Latinoamérica que padecieron similar destino, como la chilena, por ejemplo– debió cruzarse con esos sentidos. Una de las preguntas que abre pensar en la literatura de la época es acerca de la representación y el nombre. ¿Cómo representar? ¿Cómo nombrar? El escándalo del genocidio en la desaparición forzosa de personas ha condicionado para siempre la vida sociohistórica de la Argentina de las últimas décadas. Obra a la vez como presente y como memoria que no puede agotarse en un trabajo de duelo, sino en el vivo acto de una aflicción sin término visible. Lo que ha sido no puede ser sepultado y aparece

otra vez como presente en el relámpago de una redención que no consiste en el perdón ni en el olvido, sino en un activo re-conocimiento.

Ese agujero que no puede suturarse supuso también una afección en la lengua. El contradiscurso que la literatura obra en la lengua de este período no consistía entonces en realizar un trabajo de duelo sino inscribir con el nombre un trauma, sostener una aflicción e historizarla y ejercer la pregunta por la representación. La literatura es uno de los lugares más propicios para realizar ese acto y fue por ello, en ese acontecimiento traumático, el nombrado lugar de la aflicción. Este volumen habla de estas cuestiones y en consecuencia su contenido no es un catálogo ni una enciclopedia, sino una reflexión abierta, plural y articulada de esas escrituras de la aflicción y el trauma que se producen durante la dictadura y la posdictadura y que, en este presente, todavía significan a la vez como memoria y profecía. Toda la primera parte del volumen está destinada a pensar este problema, por ejemplo con el ensayo crítico de Gustavo Lespada, que se dedicó en varios de sus trabajos a pensar la representación de lo irrepresentable, cómo escribir después de un genocidio y se cruza con esa cuestión en el trabajo de un crítico brasileño, Idelber Avelar, el autor de *Alegorías de la derrota*, en cuya obra está tratado el trabajo del duelo en la posdictadura. El trabajo de Demian Paredes cartografía los textos referidos a la dictadura, a los modos de contarlo, pero en los de Cecilia González, Maximiliano Crespi y Ana Orsi el punto de vista se traslada al relato del testimonio, la militancia, el exilio en los años setenta y también otro aspecto vinculado: ¿cómo se historizan esos años sin suturarlos, sin la asepsia de una reflexión distante, sin cerrar el debate?

Uno de los poemas emblemáticos de la época es “Cadáveres” de Néstor Perlongher y no es un poema testimonial, sino todo lo contrario, pulveriza el referente. Sin embargo un verso se repite cincuenta y cuatro veces: “Hay cadáveres”. Y la última vez que se repite, la número 55, adquiere en cambio la forma de la negación: “No hay cadáveres”. Ese ritmo debe ser asumido, esa contradicción merece ser conjeturada, explicada. El poema no resuelve el duelo: lo aviva y lo hace con los recursos del neobarroco, en una irisación de significantes. Y en el ritmo mismo del poema se inscribe aquello que ocurría en 1982: esa negación conclusiva de la evidencia –“no hay cadáveres”– es el efecto invertido, reprimido, de lo que todo el poema declara una y otra vez, pero a través de la lengua, la “hinchazón del español” como escribió Perlongher. Ese mismo año, después de un largo silencio, recluida en el Delta, Diana Bellessi publica *Tributo del Mudo*. Escribe acerca de la naturaleza

sagrada, reinventa el paisaje, habla de una concubina china que se volvió sacerdotisa del Tao. Pero el Mudo es el símbolo del poeta en los tiempos oscuros. No dice nada, no denuncia nada, pero de pronto en el poema aparece, en medio del rojo de los pinos y de los pájaros de pecho rojo, el verso: “y de cuerpos mutilados”. Los cuerpos arrojados al Río de la Plata que flotan hacia el litoral, el rojo de la sangre en el rojo del paisaje. Un solo verso. Es difícil sustraerse a esta marca y a la vez la elección no es fatal sino histórica y razonada: siento que corresponde a nosotros testimoniarlo y en efecto muchos artículos del volumen lo manifiestan. La impronta generacional también es inevitable y los modos de narrar los hechos van mutando. Cuando Ricardo Piglia publica *Respiración artificial* la relación entre la experiencia y el sentido es oscura y debe ser transmitida en clave, como reza el epígrafe de T. S. Eliot que precede la novela y que Piglia ni siquiera traduce del inglés. Dice: “Tenemos la experiencia pero perdimos el sentido, /y aproximarnos al sentido restaura la experiencia”. Se narra “entre líneas”, como decía Leo Strauss en un artículo publicado en *Sitio*. Pero ¿cómo narra la dictadura alguien que era un niño de ocho a diez años en 1976, que estaba en la escuela primaria? Todo ha cambiado. El punto de vista es el de alguien que recuerda un saber a medias, un saber infantil que solo a posteriori puede reconstruirse: no se trata de narrar en clave, sino de completar lo que falta. Eso aparece en las novelas de narradores como Martín Kohan (*Dos veces junio*) o Laura Alcoba (*La casa de los conejos*), por ejemplo. En cambio la generación que sigue, que es la generación de H.I.J.O.S., cambia otra vez el punto de vista, como en *Los topos*, de Félix Bruzzone, que *nació* en 1976 y es hijo de desaparecidos. Trabaja con los materiales intolerables de la experiencia pero se permite con ellos algo que nadie se había atrevido a intentar con dichos materiales: la comicidad, la distancia del sarcasmo, la irreverencia, y también lo fragmentario, lo infundamentado, lo incomprensible, lo fortuito. No hay heroísmos en su relato. Pero el fenómeno es complejo, porque para la narración de Bruzzone no sólo ha pasado el tiempo, también ha pasado César Aira, la liberación de Aira que escribía, entretanto, poniendo en cuestión la noción misma de verosimilitud y de sentido en nombre de la causalidad, para ser reemplazada por eso que Sandra Contreras llamó “el procedimiento del continuo” y “la ética de la invención”. Una historia crítica de la literatura recompone esta serie, revela estos matices pero por supuesto no es posible diferir del hecho traumático, sino establecer las diferencias narrativas. Otro aspecto importante en la literatura de la época es el de la ficción policial, de la que se ocupa un refinado especialista en el volumen, Ezequiel de Rosso. Pero una de las

preguntas del policial es ¿cuál es la ley que debe ser restaurada? ¿y quién la representa? Porque durante la dictadura ¿cuál es el lugar de la ley? ¿cómo escribir policiales en un medio donde el lugar de los que deben proteger la ley está tergiversado por la ilegitimidad? Todas estas son cuestiones apasionantes, que no eluden el hecho traumático, pero no son serviciales al lamento, a la victimización sentimental, al documento sino a la comprensión, aunque sea a la conjetura, como un duro ejercicio de diamante que raya lo que parece transparente.

El resurgimiento de la democracia argentina en diciembre de 1983 y desplegada desde 1984 con numerosos avances y retrocesos hasta el cambio de siglo (cuando se produce la crisis institucional de 2001) tuvo aquel hecho traumático como fondo ominoso y su contracara fue el proyecto económico que la misma dictadura impuso y cuyo modelo neoliberal, sostenido en los años ochenta por los poderes centrales de Occidente con las políticas económicas derivadas del Consenso de Washington, provocó aquello que el economista Joseph Stiglitz —retomando una ironía del magnate George Soros sobre la economía de Ronald Reagan— llamó «fundamentalismo de mercado» y que la globalización no hizo más que profundizar. Ese fundamentalismo, que destruyó el aparato productivo nacional con sus secuelas de fuerte endeudamiento externo, ajustes estructurales, aumento de la pobreza y la desocupación, contextos inflacionarios y devaluaciones, marcó, condicionó y procuró disciplinar los sucesivos años de la democracia especialmente en la década del noventa, con retornos en nuestros días. *Una literatura en aflicción* también constata, narra o atestigua esa paradoja: el fundamentalismo de mercado no fue derrotado con el final de la dictadura mientras sus víctimas, los muertos, «pesan como una pesadilla sobre la conciencia de los vivos. No obstante, existen en tiempo presente», como escribió Silvia Schwärzbock en *Los espantos*. La literatura, como lo testimonia este volumen, también ha representado ese grave contexto. La literatura no es un documento pragmático de la crisis, sino una enunciación contrafáctica que nombra o señala incluso lo innombrable. Su precariedad es también su potencia.

¿Qué es el presente? me preguntaba al inicio de este volumen. El relámpago, escribí, pensando en la noción de imagen dialéctica de Benjamin: “La imagen dialéctica es un relámpago. Así, en esta imagen que relampaguea en el ahora de lo cognoscible, es preciso captar lo que ha sido”. Y además: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como ‘verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como

este relampaguea en un instante de peligro. (...). Solo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza, aquel historiador traspasado por la idea de que ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo, si este vence”. Ahora mismo, mientras este volumen se cierra en una materialidad viva y mutable que es la literatura argentina y que ni siquiera puede contener, el presente se precipita hacia el tiempo de aquel que ahora mismo lee. Porque todo proyecto tiene un sentido. Y este intento de lectura retorna en la busca incesante de dar sentido, y este proyecto –lanzado hacia el pasado y el futuro cuando es una suspensión en el presente– es una experiencia colectiva de autocomprensión cultural, ese relámpago que también en la ruina o la precariedad resplandece.