

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Máster en Construcción y Representación de Identidades Culturales  
Curso 2008-2009

Trabajo de investigación presentado para optar al título de Máster

***Literatura y política en Argentina,  
entre el “boom” y la posmodernidad***

Autora: Eva Aparicio Asún

Tutora: Dra. Nora Carelli Quiroga  
Departamento de Filología Románica de la Universitat de Barcelona

Barcelona, Septiembre de 2009



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
<b>1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS</b>	
1.1. Periodización: latinoamericanismo, peronismo y golpismo.....	9
1.2. Entre dictaduras.....	11
1.3. Intelectual y política: los hombres del “entre”.....	13
1.4. EL “boom”: silencio y recepciones tardías.....	15
1.5. Literatura y política.....	18
1.5.1. Revista <i>Crisis</i> : la “politización” de H. Conti y R. Walsh.....	20
1.5.2. Saer “un provocador”.....	22
<b>2. ESTRUCTURA: LA REPRESENTACIÓN DE LO REAL.....</b>	<b>23</b>
2.1. El presente de la memoria: el acto de recordar.....	24
2.2. El pasado que alecciona el presente: el despertar.....	28
2.3. De la visión a la percepción.....	30
<b>3. EL AGUA: FLUIR DISCURSIVO.....</b>	<b>32</b>
3.1. El mar/río de Conti.....	32
3.2. Purificación y memoria.....	34
3.3. La inundación saeriana.....	36
<b>4. UNA TEORÍA DEL PODER A TRAVÉS DEL CONTROL.....</b>	<b>41</b>
4.1. El faro militar.....	43
4.2. El Colegio/celador Gielty.....	45
4.3. Los medios de comunicación.....	48
<b>5. EL OTRO LÍMITE: LA POSMODERNIDAD.....</b>	<b>51</b>
<b>6. CONCLUSIONES.....</b>	<b>52</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>54</b>

## INTRODUCCIÓN

Nuestro presente acontece a una velocidad trepidante, influido tanto por los hechos que conforman la historia, como por los cambios sociales y los constantes despliegues mediáticos y tecnológicos. Una época en la que han sido declaradas la muerte de la metafísica y las ideologías. Sin un Dios al que dirigir plegarias y sin grandes relatos a los que remitirse, el ser humano queda huérfano de referentes en un universo que resulta a un tiempo enigmático y vertiginoso.<sup>1</sup> Por tanto, si aceptáramos este tipo de proposiciones continuaría siendo lícito preguntarse sobre el lugar que ocuparían actualmente los relatos y dónde podría residir su legitimidad.<sup>2</sup> Aún así, resulta difícil comprender la época que nos ha tocado vivir; constantemente nos abordan las dudas que hacen que nos preguntemos acerca de un posible origen en los huecos de la historia que haya precipitado los acontecimientos de un modo similar al que los percibimos en nuestros días. Es por ello que nuestra mirada se dirige hacia el pasado, hacia ese posible punto de inflexión que hizo del cambio incesante un estribillo histórico. Nos referimos a ese período que reclama seguir siendo interpretado debido a su inabarcable complejidad: los años sesenta.<sup>3</sup>

Los cambios sociales y políticos acaecidos tras la Segunda Guerra Mundial pretendieron reorganizar el mundo desde una perspectiva fundamentalmente noroccidental<sup>4</sup>, que, sin embargo, no silenció las respuestas que se produjeron en todas las latitudes. Así pues, en los albores de la década del sesenta se produjo la Revolución

---

<sup>1</sup> Nos referimos, por una parte, a la visión nihilista de Nietzsche, que declara la muerte del Dios cristiano y a la visión posmoderna de Lyotard que manifiesta la desaparición de los “metarrelatos”.

<sup>2</sup> “¿Dónde puede residir la legitimación después de los metarrelatos?” es una de las preguntas fundamentales que se formula Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* [1979], Madrid, Cátedra, 1984, p.10.

<sup>3</sup>Tal y como señala Frederic Jameson en su ensayo “Posmodernidad y sociedad de consumo”: “los años 1960 son en muchos aspectos el período transicional clave, un período en el que el nuevo orden internacional (neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica y los ordenadores) ocupa su lugar y, al mismo tiempo, es zarandeada por sus propias contraindicaciones internas y por la resistencia externa.”, VV.AA. [ed. Hal Foster], *La posmodernidad*, [1985], Barcelona, Kairós, 2008, p.168.

<sup>4</sup> SAID, E., *Cultura y Antiimperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1966, p.435: “el triunfo de EEUU como última superpotencia sugiere que el mundo se verá estructurado por una nueva serie de líneas de fuerza que ya empezaban a manifestarse durante los años sesenta y setenta”.

Cubana, uno de los fenómenos que *alteraron* el devenir histórico, influyendo y transformando la visión y la perspectiva de diversas sociedades a nivel mundial, pero sobre todo en buena parte de América Latina. Dicho acontecimiento abrió la posibilidad a la producción de cambios y transformaciones, al tiempo que cuestionaba órdenes y situaciones establecidas, y planteaba nuevos debates. La revolución y su consolidación en 1959 pusieron en primer plano a la política, inundando todas las capas de la sociedad de la época. Fueron momentos de cambio en todos los sentidos. Las sociedades se plantearon su lugar, su posición/-amiento, en el conjunto mundial, las colectividades cuestionaban, el individuo se planteaba nuevas posibilidades. Cultura y consumo empezaron a ir de la mano con fuerza; conceptos como antiimperialismo, Tercer Mundo, revolución, compromiso e intelectual fueron planteados, tratados y cuestionados. América Latina entraba en conflicto.

Uno de los puntos fuertes del mencionado conflicto fue Argentina<sup>5</sup>, que ya venía acarreado diversas problemáticas histórico-políticas, que se acrecentaron con el derrocamiento del gobierno de Perón en 1955. Pero es a partir de 1966, con el golpe militar del general Onganía, que las tensiones cobran mayor vigor hasta alcanzar el paroxismo con el inicio de la dictadura de Videla en 1976. Resulta evidente que situaciones políticas de esta índole influyeron notablemente no sólo en buena parte de los estamentos públicos y sociales de la época, sino que también el ámbito del arte y la cultura experimentaron su embate. Nuestro punto de interés y estudio recae en cómo estos hechos históricos se manifestaron y representaron en la literatura. Más aún, pretendemos realizar un estudio acerca de cómo se plasmaron y entrelazaron las tensiones entre el discurso político y el literario.

La historia parece haber demostrado que durante los años sesenta, el intelectual jugó un papel, sino determinante, sí fundamental por cuanto al liderazgo de los

---

<sup>5</sup> LAFFORGE, J., *Nueva novela hispanoamericana (vol.2)*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p.29: “la historia de la década infame –como bien se llamó a nuestros años 30-, del peronismo, de la restauración liberal-oligárquica a partir de 1955, del fracasado proceso desarrollista que intentara el frondicismo y los vaivenes posteriores –supuestas revoluciones argentinas -también en el callejón- constituye el trasfondo socio-político en el que habrá de cobrar todo su sentido la literatura argentina de nuevo signo.”

movimientos sociales e ideológicos de la época. Es más, desde la Revolución Francesa vemos cómo la figura del teórico siempre ha resultado imprescindible a la hora de elaborar y desarrollar un marco teórico con unas premisas que determinen y configuren una perspectiva determinada. Posteriormente, durante los años de la Revolución Rusa, los textos de los teóricos marxistas fueron del todo imprescindibles para llevar a cabo la derrota del antiguo régimen zarista<sup>6</sup>. Ergo en un período con una expectativa eminentemente “revolucionaria”, como fueron los años sesenta y setenta, los intelectuales debieron ocupar cuanto menos un lugar destacable. Lo que nos llama la atención es el cambio que se produce tanto en la percepción como en la configuración del intelectual de la época, pues se llevaron a cabo toda una serie de desplazamientos y de ataques que cambiaron por completo el perfil del mismo. En Argentina, concretamente, vemos cómo los intelectuales son sometidos a juicio público, cobrando un vigor incierto en la escena social y política hasta entonces nunca visto.<sup>7</sup>

Con el fin de comprender esta problemática hemos acudido a distintas fuentes para conocer más de cerca el porqué de esos cambios, cuáles han sido los acontecimientos históricos que han promovido todo ese tipo de revueltas. Para ello tuvimos que leer autores que tratan la historia argentina<sup>8</sup>, así como estudios relacionados directamente con la problemática del intelectual, tanto a nivel general como en el caso de Claudia Gilman que centra su estudio en el conjunto de América Latina<sup>9</sup>, como en el caso más particular de Silvia Sigal, que ubica su investigación en el contexto argentino<sup>10</sup>. Por otra parte, nos ha parecido acertado, acercarnos a nivel metodológico a los análisis del discurso propuestos por Foucault, ya que lo consideramos representativo por cuanto al nuevo modo de percibir la historia, y por tanto su pensamiento y su despliegue social, así como la atención que presta al tema político y a los mecanismos

---

<sup>6</sup> SAID, E., *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>7</sup> Esta situación de cambio con respecto a la figura del intelectual queda perfectamente reflejada en los estudios realizados por Silvia Sigal y Claudia Gilman.

<sup>8</sup> Nos referimos sobre todo a estos autores y sus correspondientes obras: ALTAMIRANO, C., *La Argentina en el siglo XX*, Ariel, Universidad de Quilmes, 1999 y NOVARO, M., *Historia de la Argentina contemporánea: de Perón a Kirchner*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

<sup>9</sup> GILMAN, C., *Entre la pluma y el fusil, debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

<sup>10</sup> SIGAL, S., *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

de control ejercidos por el poder<sup>11</sup>. Asimismo, hemos tenido en cuenta las obras de Edward Said que nos han servido para adentrarnos en el concepto de imperialismo y su reacción antagónica –antiimperialismo- y apoyarnos en su premisa acerca de la cual todo discurso es política<sup>12</sup>.

Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y Juan José Saer son los tres autores que hemos escogido con el fin de analizar en sus textos cómo ha sido tratada la problemática que atraviesa el período en Argentina, observar cuál ha sido su papel de escritores-intelectuales<sup>13</sup> y ver en qué punto se sitúan entre dos fenómenos literarios, esto es, entre el “boom” y la posmodernidad<sup>14</sup>. El motivo fundamental de dicha elección ha sido el interés despertado por la época y la actitud de desconfianza frente al canon establecido en torno a la literatura argentina del período. Con ello, no pretendemos desprestigiar a ninguno de los autores incluidos en las listas del “boom”, antes bien nos llama la atención los pocos estudios dedicados a dichos autores en España y el silencio al cual han sido sometidos durante años en su propio país<sup>15</sup>. Asimismo, creemos posible agruparlos, pese a las correspondientes diferencias de programa estético y vital, puesto que resultan cronológicamente cercanos en sus fechas de nacimiento, los tres provienen de núcleos geográficos externos a la capital porteña y los tres empezaron a escribir en torno a 1960<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Dada la considerable extensión de la obra foucaultiana nos hemos centrado fundamentalmente en tres títulos: *El orden del discurso* [1970], Barcelona, Tusquets, 2008; *La arqueología del saber* [1966], México, Siglo XXI, 2001; *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Ed., 2008.

<sup>12</sup> SAID, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996 y *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>13</sup> Nos parece relevante un hecho fundamental en las biografías de estos tres autores. Y es que tanto Conti como Walsh fueron dos de los intelectuales “desaparecidos” a causa de la Dictadura instaurada por Videla a partir de 1976 (Conti “desapareció” a los pocos meses de iniciarse la dictadura y Walsh al año siguiente). Por su parte, Saer se exilió a París en 1968, aunque posteriormente realizó visitas periódicas a la Argentina.

<sup>14</sup> Hemos tenido en cuenta lo problemático de ambos conceptos, ya que, por una parte, para algunos autores el “boom” no es sólo un fenómeno literario, sino editorial y de mercado, y por la otra, el concepto de posmodernidad es aplicable a muchas otras disciplinas.

<sup>15</sup> Con todo, desde los años 90 en Argentina vienen desarrollándose numerosos estudios críticos, tesis y tesinas en referencia a los autores citados.

<sup>16</sup> Haroldo Conti nació en Chacabuco (provincia de Buenos Aires) en 1925, Rodolfo Walsh nació en Río Negro (Provincia de Río Negro) en 1927, y Juan José Saer nació en Santa Fe (provincia de Santa Fe) en 1937.

De estos tres autores hemos fijado nuestra atención en tres cuentos que nos parecen ilustrativos en relación a parte de la problemática planteada en el período, concretamente entre 1966 y 1976. Las razones por las que nos hemos decantado por el análisis de una parte de la producción cuentística de estos autores son fundamentalmente dos: por un lado, la gran y prolífica tradición que el género siempre ha tenido en Argentina; por el otro, sería imposible el análisis comparativo de tres novelas en un trabajo de una extensión como éste. Así pues, los tres relatos que hemos analizado en el presente estudio gozan de ciertas particularidades que atañen al momento en el cual fueron escritos, el período histórico que se desprende de la narración y el año en el que fueron publicados. “Tristezas de la otra banda”, de H. Conti, está fechado en 1975, se publica el mismo año en el libro de cuentos *La balada del álamo Carolina*<sup>17</sup>, y su tiempo histórico oscila entre el presente durante el que se escribe y las referencias a 1972. El relato de R. Walsh, “Un oscuro día de justicia” se escribe en 1967, pero se publica en 1973<sup>18</sup> y, como veremos más adelante, el tiempo histórico que subyace en la narración, a pesar de ser un tanto incierto, está entorno a 1966-1967. Por su parte, “A medio borrar”, de J.J. Saer, se incluye en el libro de cuentos titulado *La mayor*<sup>19</sup>, está fechado en 1971, se publica en 1976 y el tiempo narrativo oscila entre 1966 y 1967. Cabe señalar que la problemática de datación de los textos y sus posteriores publicaciones han hecho que nos decantemos por la homogeneidad de sus años de publicación, pese a que trataremos de dar una explicación aproximada a este punto.

---

<sup>17</sup> CONTI, Haroldo, *Cuentos Completos*, Madrid, Bartleby Editores, 2008. Todas las citas que utilicemos en referencia a los cuentos del autor, las haremos a partir de esta edición.

<sup>18</sup> La primera publicación de este cuento se realiza en Argentina en 1973 por la editorial Siglo XXI, bajo el título de *Un oscuro día de justicia*. Posteriormente, en 2007, la editorial barcelonesa El Aleph publicará este relato con otros dos, “Los oficios terrestres” (incluido previamente en el libro de cuentos *Un kilo de oro*, 1967) e “Irlandeses detrás de un gato” (incluido en *Los oficios terrestres*, 1965), bajo el título *Los irlandeses*, con prólogo de Ricardo Piglia, que indica la pertenencia de los tres cuentos, o *nouvelles*, a una misma serie temática. Todas las citas que utilicemos en referencia al relato “Un oscuro día de justicia”, las haremos a partir de esta última edición: WALSH, Rodolfo., *Los irlandeses*, Barcelona, El Aleph Editores, 2007.

<sup>19</sup> SAER, Juan José., *Cuentos Completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004. Todas las citas que utilicemos en referencia a los cuetos del autor, las haremos a partir de esta edición.



# 1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

## 1.1. PERIODIZACIÓN: latinoamericanismo, peronismo y golpismo.

Para abordar el estudio acerca de la problemática del intelectual es necesario prestar atención a algunas fechas que resultan absolutamente determinantes en el proceso histórico y que plantean algunas de las premisas que se van a desarrollar a lo largo del debate sobre dicha figura. Es por ello que para definir nuestro propio campo de estudio vamos a partir de las periodizaciones que de la década del sesenta han realizado tres estudiosas en la materia, con el fin de situar los límites que han de marcar el presente trabajo.

En primer lugar debemos tener en cuenta los límites señalados por Claudia Gilman que considera la década en cuestión – “*los largos sesenta*” - , no como una sucesión prefijada de diez años, sino como una época que abarca buena parte de los sesenta y los setenta juntos. Así, el período se iniciaría con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y se extendería hasta 1973-1976. Cabe señalar que Gilman toma como área geográfica de estudio el conjunto de América Latina, por lo que el límite de la década se situaría con el comienzo de la dictadura militar de Pinochet en Chile en 1973 y la de Videla en Argentina en 1976<sup>20</sup>.

Por otra parte, hemos considerado otras dos periodizaciones de la época que nos resultan fundamentales por el hecho de que sus estudios están centrados en el área argentina. Por una parte, Silvia Sígál sitúa el comienzo de la década con la caída de Perón en 1955 y la cierra en 1973 con la vuelta del mismo a la Argentina<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> GILMAN, Op. cit. p.3. A este respecto, Gilman considera que “todo el período es atravesado por la misma problemática: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria”, p.38.

<sup>21</sup> SÍGAL, Op. cit. p.3.

Por su parte, M<sup>a</sup> Teresa Gramuglio concretiza aún más el período dividiéndolo a partir de tres fechas en las que se producen tres golpes militares en la época: 1955-1958 (Dictadura de Aramburu), 1966-1971 (Dictadura de Onganía) y 1976-1983 (Dictadura de Videla)<sup>22</sup>.

Tenemos, pues, tres modos de abordar la compleja problemática que supone la aproximación al estudio de los años sesenta. Por una parte, tendríamos la visión latinoamericanista de Claudia Gilman, la visión estrictamente fijada en el desarrollo histórico del peronismo por parte de Silvia Sígala<sup>23</sup> y la visión que establece M<sup>a</sup> Teresa Gramuglio a partir de los tres golpes militares. Las tres interpretaciones resultan fundamentales para la comprensión del problema del intelectual y las tres ponen como centro la política. Revolución, peronismo/antiperonismo y dictadura son tres conceptos fundamentales que van a aparecer o a ser tratados en la obra de los tres autores a comparar.

---

<sup>22</sup> GRAMUGLIO, M<sup>a</sup> Teresa, “Literatura y arte conceptual en La Argentina de los años sesenta”, Conferencia en *Máster en Construcción y Representación de Identidades Culturales [Literatura y Relaciones Interculturales II]*, Universitat de Barcelona, 2009.

<sup>23</sup> SÍGALA, Op.cit. p.3, p. 98. Con respecto al peronismo, la autora afirma que “el peronismo o, más precisamente, la autoridad de Perón sobre las clases populares no desapareció con la caída del régimen. Más aún, su persistencia fue el origen de la crisis política permanente que vivió el país entre 1955 y 1972, cuando se afirmaba que no se podía gobernar con el peronismo pero tampoco sin él.”

## 1.2. ENTRE DICTADURAS

Para determinar de un modo más claro la época a partir de la cual hemos constituido nuestro análisis creemos posible realizar una operación comparativa a partir del ensayo de Foucault, titulado *Poderes y estrategias*<sup>24</sup>. En él, Foucault intenta analizar cuáles han sido los instrumentos de poder que permitieron la aparición del Gulag en el marco del socialismo soviético, “preguntando” a los textos teóricos del marxismo de Marx y Lenin. Asimismo, y siguiendo la misma estructura de análisis, creemos poder intercambiar los conceptos de “textos marxistas”, por “textos revolucionarios”, y Gulag, por Proceso de Reorganización Nacional<sup>25</sup>. De este modo, realizaríamos el siguiente paralelismo: los textos de Marx y Lenin serían al Gulag lo que los textos de la izquierda argentina a la Dictadura. Con todo, esta proposición resultaría insuficiente, ya que podría pensarse que los textos que se producen en el marco de esa época con horizonte revolucionario dieron como respuesta un golpe de Estado. Fijándonos en el contexto histórico al cual hacemos referencia en este análisis, vemos claramente que el posible proceso revolucionario argentino jamás se consumó, de manera que deberíamos cambiar el paralelismo anterior por el siguiente. Si en el contexto soviético la revolución permitió la instauración del socialismo, que posteriormente produjo el Gulag, en el contexto argentino, la revolución *en pos* del socialismo desembocó en dictadura.

En realidad, lo que se dio fue parte de distintos movimientos revolucionarios amparados por ese horizonte señalado anteriormente y “dirigido”, parcialmente en el caso argentino, desde el exilio por el propio Perón, que proporcionó cierta ilusión de acometimiento, pero que en realidad generó dos categorías utópicas: revolución y socialismo. Y esto es así porque la revolución no se realizó, como tampoco se implantó un sistema político socialista. Antes bien, consideramos que se pasó de una dictadura a otra. Es decir, tomando como base la periodización realizada por la Dra. Gramuglio, que toma en cuenta los golpes de Estado producidos desde el derrocamiento de Perón hasta

---

<sup>24</sup> FOUCAULT, M., “Poderes y estrategias” [1977], en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Ed., 2008.

<sup>25</sup> Denominación dada a la junta militar de Videla durante el golpe de Estado de 1976.

la entrada de Videla, pero incluyendo los tres años en que “aparentemente” retorna el peronismo, vemos la siguiente sucesión: en 1955 cae Perón y Aramburu da un golpe de Estado; en 1966 Onganía promueve otro golpe, sacando del gobierno a Arturo Illia; en 1973<sup>26</sup> el peronismo vuelve a ser legal tras casi veinte años de proscripción y Héctor Cámpora asume el poder durante dos meses, para cedérselo a continuación a Perón, que gobernará entre ese mismo año y hasta su muerte en 1974, momento en que Isabel Perón (su segunda esposa) gobernará hasta la irrupción de Videla en 1976.

Todo el proceso descrito es de una complejidad extrema y en ningún caso pretendemos realizar una deconstrucción simplista, antes bien creemos que con la entrada de la Triple A en juego, aparte de la censura que hubiese instalada en el período a causa de las dictaduras señaladas, se pone de manifiesto un mecanismo de control demasiado a la vista por parte del poder, de manera que creemos que ello puede haber quedado reflejado, por ejemplo, en los textos de nuestros autores. De hecho pensamos que los textos incluidos en este análisis desvelan ciertos mecanismos o estrategias de control articuladas por el poder que reflejan el ambiente caótico y peligroso que recorre todo el período. Así pues, es posible que todos los desplazamientos acaecidos durante la época respecto de la deslegitimación de la figura del intelectual, del Estado o incluso de la propia política tengan que ver con estrategias de poder que esperaban producir un cambio de perspectiva tanto en el devenir histórico como en el económico. De esta manera y considerando la postura de Foucault en torno al análisis del Gulag como un “operador económico de un Estado socialista”<sup>27</sup>, podría llegar a inferirse la proposición acerca de la cual la represión brutal que tuvo lugar en la Argentina a partir de 1976 podría ser un operador económico de otro tipo de Estado que, según diversos autores, entre los que se encuentran Silvia Sígala y Carlos Altamirano, preanunciaría el Neoliberalismo económico.

---

<sup>26</sup> El hecho “curioso” del retorno del peronismo es la entrada en vigor al mismo tiempo del organismo de control y persecución conocido como Triple A (Alianza Anticomunista Argentina).

<sup>27</sup> Op.cit. p.7, p.90.

### 1.3. INTELLECTUAL Y POLÍTICA: “LOS HOMBRES DEL ENTRE”

Tal y como señala Gilman, a partir de 1966 la figura del intelectual entra en conflicto. Su identidad y función empiezan a ser cuestionadas, por cuanto el horizonte y la tendencia revolucionaria tendían a radicalizarse. Además, otro factor entraba en juego: la participación de las masas populares en el complejo escenario político argentino. De este modo se exigía al intelectual argentino una participación activa en el proceso revolucionario que planteaba una disyuntiva fundamental: si el escritor-intelectual se dedicaba a realizar la revolución *per se*, se ponía en peligro su tarea inherente como creador de prácticas simbólicas. Así pues, si a la categoría de revolucionario le correspondía hacer la revolución y a la categoría de obrero le correspondía, a su vez, llevar a cabo una revolución social, ¿cuál era la tarea a desempeñar por el escritor-intelectual?

Una respuesta más o menos lógica a la cuestión planteada hubiese sido que, al escritor-intelectual le correspondiese la tarea de revolucionar el contexto literario en toda su extensión como “revolucionarios de tinta”<sup>28</sup>. Sin embargo, la complejidad del marco histórico y político en el que se encontraban les exigía mucho más. Si en realidad se quería llevar a cabo la revolución, el intelectual debía “ensuciarse las manos”<sup>29</sup>, por lo que fue el objeto, el centro de atención de todas las miradas, en torno del cual se forjaron múltiples ataques. O bien, tal y como señala Carlos Fuentes:

*“Ni el anhelo ni la pluma del escritor producen por sí mismos la revolución y el intelectual queda situado entre una historia que rechaza y una historia que desea. Y su presencia en un mundo histórico y personal contradictorio y ambiguo, si lo despoja de las ilusiones de una épica natural, si lo convierte en un hombre de preguntas angustiosas que no obtienen respuesta en el presente, lo obliga a radicalizar su obra no sólo en el presente, sino hacia el futuro y hacia el pasado”*<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Tal es la nomenclatura que les otorga Gilman en su obra.

<sup>29</sup> Durante mucho tiempo a los intelectuales se les había considerado como las figuras con “manos limpias”, dada la perspectiva histórica que se tenía de ellos como burgueses atesorados en su torre de marfil, que generó parte de la ola de antiintelectualismo que recorrió buena parte de la época. Es interesante ver cómo dicha problemática queda reflejada en la película “La hora de los hornos”, de Solanas y Getino (1968).

<sup>30</sup> FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p.29.

Establecido dicho contexto, el intelectual quedaba en una posición intermedia e indefinida –entre el obrero/pueblo y el revolucionario-, y su función era al mismo tiempo cuestionada, puesto que ya resultaba válida la actitud comprometida frente al acto revolucionario – entre la acción y el pensamiento- y mucho menos una actitud crítica que pudiera poner en peligro las estrategias revolucionarias. No necesitando ya ninguna conciencia crítica, la identidad del intelectual, tal y como indican Sigal y Gilman, quedaba suspendida, vacía, en un contexto histórico vertiginoso a la espera de ser configurada y dotada de un nuevo significado<sup>31</sup>. Así pues, y siguiendo las premisas propuestas por Claudia Gilman<sup>32</sup>, vamos a encuadrar los textos seleccionados para este análisis en esa posición intermedia a la que se ve sometido el escritor-intelectual.

---

<sup>31</sup> Como señala María Sondéreguer en la introducción a su estudio acerca de la revista *Crisis (Revista Crisis (1973-1976), antología*, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p.15), “de la década de 1950 a la de 1970 se rearmen tradiciones, se postulan instancias fundacionales, se instalan sentidos nuevos. En este recorrido, se producen aquellas transformaciones que en la década del setenta delinearán la ruptura que atraviesa el sentido de la vida cotidiana: la evolución del nacionalismo, la constitución de una nueva izquierda, la politización y radicalización de los jóvenes católicos, las pugnas en el movimiento obrero”.

<sup>32</sup> GILMAN, Op. cit. p.3, p.157: “la obra de arte y las intervenciones estético-intelectuales producidas a lo largo del período pueden estudiarse como diversos momentos de ese terreno considerado transicional.”

#### 1.4. EL “BOOM”: SILENCIO Y RECEPCIONES TARDÍAS

El llamado “boom” de la novela hispanoamericana constituye uno de los fenómenos literarios, entre otras consideraciones, más controvertidos “confusos y menos críticos”<sup>33</sup> de la historia de la literatura. Tal controversia se debe en parte al carácter mediático y editorial<sup>34</sup> que tuvo durante los años de su vigencia, esto es entre 1962 y 1972, señalando como momento de máxima expresión el año 1967 con la publicación de *Cien años de soledad*, de García Márquez<sup>35</sup>. Durante ese lapso de tiempo se publicaron gran cantidad de novelas, muchas de ellas incluidas hoy en los temarios de estudio y en las compilaciones de la historia literaria. Resultan sobradamente conocidos autores como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo o Julio Donoso, por citar sólo algunos nombres<sup>36</sup>. Sin embargo la “nueva novela latinoamericana” no se conformaba únicamente en torno a las novelas que pertenecen al “boom”. Tal y como señaló Jorge Lafforgue<sup>37</sup>, la innovación que se estaba dando durante los años sesenta en el contexto de la literatura hispanoamericana no tenía que ver únicamente con los autores pertenecientes al fenómeno dominante. Es más, con la aparición de *Sudeste* en 1962<sup>38</sup> y los primeros libros de Saer<sup>39</sup> se alerta “*acerca de una novedad: la presencia de un grupo de narradores nacidos y criados en las provincias que, sin confirmar explícitamente un*

<sup>33</sup> RAMA Ángel, “El boom en perspectiva” [1982], en *Signos Literarios 1*, pp. 161-208, Enero-Junio 2005, p.161.

<sup>34</sup> LINK, Daniel, “Literatura de compromiso”, en *Foro Hispánico*, nº 24, pp.15-28, 2003, p.18.

<sup>35</sup> RAMA, *Íbid.*, p.188.

<sup>36</sup> Fuentes (*La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969), HARRSS (*Los nuestros* [1966], Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971) o SHAW (*Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999) elaboran sus correspondientes listas en referencia a los autores y novelas que conforman el “boom”.

<sup>37</sup> LAFFORGUE, Jorge, *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1969. En el segundo volumen de este estudio Lafforgue incluye ensayos dedicados a la obra de Haroldo Conti y Rodolfo Walsh. No incluye a J.J. Saer, indica en el prólogo, no porque su obra no merezca consideración, sino por razones de espacio.

<sup>38</sup> CONTI, Haroldo, *Sudeste-Ligados*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores [ed. Crítica Eduardo Romano, VV.AA], 1998. Cabe señalar que esta novela recibió el mismo año de su publicación el prestigioso premio Fabril otorgado por la editorial del mismo nombre.

<sup>39</sup> El primer libro de cuentos saerianos titulado *En la zona* se publica en 1960 y su primera novela, *Responso*, en 1964, aunque su primera novela importante será *Cicatrices*, editada en 1969. No vamos a mencionar aquí la primera novela de Walsh, *Operación masacre*, publicada en 1957 puesto que pertenecía a un tipo de novela distinta que mezclaba géneros como el periodismo, la novela policíaca o el testimonio.

movimiento, operan casi simultáneamente sobre los temas privilegiados del regionalismo – ambiente, paisaje, costumbres, modalidades del habla -, pero desesclerosándolos de las convenciones miméticas de la literatura regional, el documentalismo, el pintoresquismo, el floklorismo y el costumbrismo, devolviéndolos a la literatura y ampliando de este modo la topografía narrativa de la argentina”<sup>40</sup>. Sin embargo, y aunque “no se reconocían en las convenciones históricamente retardatarias de la literatura del interior y que tampoco se insertaban en ninguna de las dos líneas de fuerza de la literatura argentina, la de imaginación del surismo y la realista crítica del contornismo, que eran los polos que homogeneizaban el debate en la segunda mitad de la década del cincuenta”<sup>41</sup>, los tres autores a los que nos referimos quedaron ocultos tras los artificios mediáticos y mercadotécnicos del “boom”.

Otro fenómeno que resulta fundamental a la hora de situar a los tres autores en el contexto literario de los años sesenta es el de la recepción de sus primeras obras. Y es que ninguna de las novelas mencionadas al respecto pudo ser considerada un *best-seller* de la época, puesto que éstas son el objeto de recepciones más o menos tardías. Los ejemplos señalados a continuación funcionan como ilustración perfecta de lo dicho:

*“Algunos, como La Prensa, desde el silencio más absoluto pretenden tal vez ignorar la trascendencia de los nuevos autores argentinos premiados, a pesar de ocuparse con asiduidad, por ejemplo, de las novedades bibliográficas en los EEUU.”*<sup>42</sup>

*“Sólo a partir de 1972, cuando Operación Masacre vuelve a publicarse por cuarta vez y a conocer siete reediciones en los dos años siguientes, junto con una adaptación teatral y otra cinematográfica, puede decirse que el texto de Walsh alcanza su anhelado éxito, curiosamente separado casi cinco lustros de los hechos por los cuales la obra venía a reclamar su reparación.”*<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> PRIETO Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006, p.352.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.352.

<sup>42</sup> GOLDSTEIN, Míriam, “Los enigmas de Sudeste: ópticas diversas, filtros diferentes”, en CONTI, Haroldo, *Sudeste-Ligados*, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de lectores [ed. Crítica Eduardo Romano, VV.AA], 1998, p.573. Goldstein señala aquí la opacidad de las reseñas aparecidas en diarios y revistas, evitando mencionar cualquier referencia al contexto histórico y político, así como el mayor interés suscitado por parte de la crítica en España en detrimento de la Argentina.

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ VEGA, José, “Literatura y legitimidad en Operación Masacre, de Rodolfo Walsh”, en *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones “Gino Germoni”, UBA,



*“En el discurso de los críticos argentinos de fines del siglo XX, la reincidencia del tópico del “silencio”, entonces, parece bastante más que la traducción de esa ausencia pública del escritor desde 1968, aunque también y en principio lo sea, tanto como de algunas de sus consecuencias materiales: el cese de aquellas irrupciones públicas más o menos iracundas (que desaparecen, así, de los rasgos de la imagen del escritor que retiene la crítica), el abandono de la primera edición de Cicatrices (1969) a su propia suerte, la publicación en Barcelona de El limonero de lo real (1974) y La Mayor (1976), casi inhallables en Buenos Aires hasta las reediciones del Centro Editor varios años después, la casi completa desaparición del nombre de Saer de las páginas de la prensa cultural argentina durante los setenta.”<sup>44</sup>*

---

1997, p.153.

<sup>44</sup> Cf. DALMARONI, Miguel, “Un iracundo a medio borrar: Saer en público, 1964”, *Congreso Internacional CELeitis de Literatura*, Mar del Plata, UNLP-CONICET, 2007 y SARLO, Beatriz, “Saer, un original”, en *La Nación (Suplemento de Cultura)*, Buenos Aires, 19 de junio de 2005.

## 1.5. LITERATURA Y POLÍTICA

Como ya hemos señalado anteriormente, durante la década de los años sesenta la política cobra especial vigor en el contexto latinoamericano y, en especial, en el caso particular argentino. A partir de 1955<sup>45</sup> Argentina va a entrar en una suerte de paroxismo político provocado por los constantes cambios de gobierno y la progresiva excitación social. Por su parte, el general Aramburu va a inaugurar uno de los períodos más violentos de la historia argentina<sup>46</sup>, persiguiendo y reprimiendo con absoluta violencia cualquier actante o pensador que tenga que ver con el peronismo que él mismo proscribe. Por otro lado, las luchas por el poder entre los sindicatos de los distintos gremios sectoriales, así como una oligarquía empresarial totalmente anquilosada en la sociedad y la economía argentina, sumada a las huelgas protagonizadas por los obreros de las fábricas y la creciente politización de universidades e intelectuales van a generar el clima de deslegitimación absoluta en relación a múltiples estamentos y confusión que desembocarán en la escalada de violencia que asoló al país durante la primera mitad de los años setenta.

Asimismo, el triunfo y consiguiente desarrollo de la Revolución Cubana ampararon la expectativa revolucionaria respirada en aquellos años. La Habana se convirtió en el referente a seguir, idea que reforzaron algunos intelectuales tras la realización de diversos viajes a la capital cubana. Cuba se convirtió en el espejo donde América Latina quedaba reflejada y en el caso particular de Argentina acabó por realizarse una suerte de identificación revolucionaria entre el dirigente castrista y el peronista, tal y como observa Sigal:

---

<sup>45</sup>“A partir de 1955 el Estado argentino parece empezar a funcionar como un leviatán enloquecido, anómalo y arbitrario.” FERNÁNDEZ VEGA, op. cit. p.14, p.158.

<sup>46</sup> Como testimonio de la violencia desencadenada durante aquellos años aparece la ya citada *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, que intentará reflejar testimonialmente los fusilamientos promovidos a un grupo de obreros peronistas por parte de la policía de Estado.

*“Hacer de Castro y sus guajiros una metáfora de Perón y los cabecitas negras permitía una doble operación: otorgar a la década peronista el contenido revolucionario de La Habana y afirmar que la revolución cubana en 1960, pertenece al peronismo.”<sup>47</sup>*

De este modo la posibilidad de la revolución como horizonte quedaba legitimada en Argentina, pues el referente en la cuestión política no era otro que el caso cubano.

La cuestión de la legitimidad de los intelectuales sufría un proceso paralelo al considerado propiamente como político. El requerimiento de intervención de acción directa dirigido desde La Habana no tardó en instaurarse en Argentina. Dada la politización creciente experimentada en las universidades del país, así como de la clase obrera, el intelectual era instado a participar de un modo más directo. Si los estudiantes argentinos eran capaces de enfrentarse a las fuerzas policiales y los obreros de protagonizar huelgas y encierros en las fábricas, el intelectual debía hacer algo más que dedicarse a pensar, o en el caso concreto del escritor-intelectual, a escribir. Ya no bastaba con un “arte revolucionario”, la vanguardia era un concepto propio de la revolución. Así pues, durante aquella época, y tal como se pregunta Fernández Vega, ¿qué era legítimo escribir?<sup>48</sup>

En todo este contexto tan controvertido, los escritores-intelectuales tomaron sus posiciones. Desde una postura lógica, lo único que quedaba claro era que si pretendían continuar escribiendo no podían participar en la lucha armada llevada a cabo estrictamente por las guerrillas rurales o urbanas<sup>49</sup>. Los escritores decidieron, pues, tomar y exponer su propia conciencia política frente a la situación, realizando declaraciones públicas y/o posicionándose a favor de una ideología o sistema político:

*“Comprometidos o indiferentes; resistentes en sus países o autoexiliados en Europa; extranjeros en su propia tierra, o incurablemente nostálgicos desde la obligada lejanía,*

---

<sup>47</sup> SÍGAL, op.cit.p.3, p.166.

<sup>48</sup> FERNÁNDEZ VEGA, op.cit. p.14, p.169: “una cuestión estético-política que significó una época de búsqueda literaria: ¿qué es legítimo escribir?”

<sup>49</sup> SÍGAL, op.cit.3, p.157: “En verdad lo que quedaba “en suspenso” era la identidad misma de los intelectuales de oposición”.

*todos fueron de algún modo conminados, condicionados, espantados o atraídos por la realidad.*”<sup>50</sup>

Esa realidad presente e histórica a un mismo tiempo condicionó la literatura desarrollada durante la época, fundamentalmente entre el espacio de tiempo en el que se sitúan los relatos de nuestros autores, esto es entre 1966 y 1976, un momento que Sígál describe así:

*“Dada la configuración de la política argentina en el momento de pasaje de los sesenta a los setenta, la decisión de dar el primado a lo político fue expresión de la más absoluta y vertiginosa autonomía de los intelectuales.”*<sup>51</sup>

### **1.5.1. REVISTA *CRISIS*: la “politización” de Haroldo Conti y Rodolfo Walsh**

Una de las publicaciones que mejor reflejaron la politización del intelectual en el intersticio de los sesenta a los setenta fue sin lugar a dudas la revista *Crisis*. Forjada en 1973<sup>52</sup> por un grupo de intelectuales y profesores universitarios de izquierdas, continuó publicándose incluso algunos meses después del golpe de 1976.

El proyecto desarrollado por los componentes y colaboradores de *Crisis* ofrece fundamentalmente *“dos entradas privilegiadas de análisis: por un lado, aspira a presentar una “dimensión democrática de la cultura”; por otro, propone una narrativa acerca de la nación que se expresa en la revisión cultural e historiográfica.”*<sup>53</sup> Desde un punto de vista crítico y marcadamente de izquierdas la revista permitió acercar la realidad política, histórica y económica de la Argentina a todos sus lectores. Allí se publicaban informes acerca del control ejercido por las grandes empresas sobre los medios de comunicación, se realizaban análisis políticos desde la perspectiva del

---

<sup>50</sup> BENEDETTI, Mario, “El escritor latinoamericano y la revolución posible”, en SONDÉREGUER, María, *Revista Crisis (1973-1976), antología*, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p.301.

<sup>51</sup> SÍGAL, op.cit. p.3, p.205

<sup>52</sup> WARLEY, Jorge, “Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-septiembre, pp.517-519, 1993, p.198: “en mayo de 1973, en el mismo mes que Cámpora asume la presidencia, llega a los quioscos el número uno de Ideas, *Letras, Artes en la Crisis*”.

<sup>53</sup> SONDÉREGUER, op. cit. p.11, p.10.

presente actual, pero también desde un cierto punto de vista revisionista y refundador<sup>54</sup>, se exponían los avances realizados por los sindicatos en el ámbito fabril y permitía, entre otras experiencias ideológico-literarias más, la divulgación de ciertos escritores no adscritos a ningún movimiento literario concreto, los cuales eran conocidos únicamente en algunos reductos literarios<sup>55</sup>. Este es el caso de, por ejemplo, Haroldo Conti que colaboraba asiduamente en la revista, además de formar parte del equipo de “revisión de la tradición” junto a Juan Gelman, Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Jorge Lafforgue<sup>56</sup>. Por su parte, Rodolfo Walsh también realizaría diversas colaboraciones, en este caso particular centradas en su mayoría en la elaboración de artículos periodísticos<sup>57</sup>, donde vemos claramente una conciencia ideológica que defiende el “peronismo revolucionario” y apuesta por la causa socialista.

Dada la exposición pública a la que se vieron sometidos los intelectuales de la época, sumada a su creciente politización, podríamos mostrar innumerables testimonios directos realizados por los propios autores por cuanto a la defensa de su proyecto ideológico-político. Sin embargo, dicha tarea nos ocuparía demasiado espacio en este análisis y no debemos olvidar que es a partir de sus textos que pretendemos enfrentar la problemática surgida entre literatura y política. Con todo, sirvan como muestra estas palabras de Haroldo Conti recogidas en una entrevista realizada en *Crisis*:

*“Apoyo al FAS, a cuyo VI Congreso en el barrio Ludeña, de Rosario, acabo de asistir, junto con mi compañera y los escritores Constantini y Santero, que he ofrecido en Córdoba mi colaboración para lo que mande el compañero Agustín Tosco y que creo decididamente en la patria socialista. Más claro, imposible.”*<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Tenía que ver con el cuestionamiento de la historia acerca de cómo había sido contada hasta el momento por las fuentes y medios oficiales.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.10: “es testigo, pero también actor y crítico de esos años (...) Concede lugares, autoriza voces, otorga sentidos”.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>57</sup> Ver WALSH, Rodolfo, *El violento oficio de escribir*, Buenos Aires, Ed. De la Flor [ed. Corregida y aumentada a cargo de Daniel Link], 2008.

<sup>58</sup> “Compartir las luchas del pueblo”, entrevista realizada a Haroldo Conti por Juan Carlos Martini Real. Ver SONDÉREGUER, op. cit. p.11, p. 536.

### 1.5.2. SAER “UN PROVOCADOR”<sup>59</sup>

Pese a que Juan José Saer no realizó ninguna colaboración en la revista *Crisis*, su implicación política en referencia a la época que tratamos no deja lugar a dudas. Tal y como transcribe y cita textualmente a Saer en su ponencia el crítico miembro del CONICET, Miguel Dalmaroni:

*“¿Usted sería capaz de dar la vida por sus ideas?”<sup>60</sup>*

*“Perdone que lo interrumpa, pero usted macanea. En realidad, aquí no se hace más que macanear, porque mientras ustedes se tiran flores, los escritores de mi generación, los escritores de cualquier edad, conscientes del país real, nos sentimos excluidos.”<sup>61</sup>*

Esta imagen de un joven Juan José Saer, de 28 años, va a contrastar notablemente con la otra cara mucho más “silenciosa”, apartada de las polémicas políticas públicas, que el escritor mantuvo públicamente a partir de su exilio en 1968. Por otra parte, veremos cómo al igual que ocurre con los textos de Conti y Walsh, en los textos saerianos – y como él mismo ha manifestado en diversas entrevistas-, y más concretamente en el que desarrollamos nuestro análisis la política va a “*entrar de una manera un poco mágica*”<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> El término “provocador” no es nuestro. Lo hemos extraído de la ponencia desarrollada por Miguel Dalmaroni, que forma parte a su vez de una investigación inédita acerca de la recepción de la obra de Saer en Argentina. En dicho texto, el crítico argentino señala que “entre finales de los años 50 y 1968, el santafecino se comportó en reiteradas veces como un provocador”. DALMARONI, M., op. cit. p.14.

<sup>60</sup> DALMARONI, *Íbid.* Ésta es la pregunta que le hizo Saer a Adolfo Prieto, uno de los intelectuales más reconocidos en la época, durante la celebración de “una mesa redonda sobre un tema, literatura y compromiso, que se desarrollaba en el ámbito de la carrera de Letras de la ciudad de Rosario, hacia 1964”.

<sup>61</sup> *Íbidem.* Al episodio anterior, señala Dalmaroni “podríamos agregar otro, con el que podríamos aunarlo en un relato de típica irrupción juvenilista en la escena literaria: las impugnaciones que Saer había proferido contra Silvina Bullrich, Manuel Mújica Láinez y otros *notables*, en el Vº Congreso de Escritores Argentinos, organizado por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) que tuvo lugar en Paraná, Entre Ríos, en noviembre de 1964”.

<sup>62</sup> Es decir, la política “no tiene que entrar con pertinencia y exactitud.” LARRA BORGES, Ana Inés, “El arte de narrar, entrevista a Juan José Saer”, en *Brecha*, Montevideo (Uruguay), 2005.

## 2. ESTRUCTURA: LA REPRESENTACIÓN DE LO REAL

La estructura narrativa va a convertirse en el motor que va a cohesionar el conjunto discursivo, ya que no podemos olvidar la influencia causada por el debate de corte estructuralista a través de sus diversas variantes en la década del sesenta. El escritor, y los intelectuales en general, van a ser partícipes a la hora de abordar ese cambio de percepción de la historia. Uno de los cambios que se proponen en la época afectará al acontecimiento histórico puro (nos referimos a la disciplina que estudia la historia en sí), puesto que ya no va a ser descrito como una serie de acontecimientos lineales, sino que va a ir construyéndose en base a todo un cúmulo de quiebres, percepciones superpuestas y complementarias unas de otras que van a proponer una lectura de la historia como algo total<sup>63</sup>. En la práctica concreta del discurso literario lo vamos a comprobar asistiendo a la creación del rompecabezas de la historia narrativa mediante, ya no sólo de los diversos narradores que actúan como el objetivo de una cámara, mostrándonos una perspectiva propia en dependencia de la posición en la que se encuentran como sujetos respecto del objeto visto, sino que serán a un mismo tiempo las percepciones del resto de personajes las que cubran e intenten rellenar el vacío que se produce al fijar la atención en uno de los vértices de la historia, a fin de intentar descubrir y poner de manifiesto qué es *lo real* en cada caso particular. A este respecto veremos más adelante cómo *lo real* en los tres autores tiene que ver con la historia más reciente de Argentina y la problemática del peronismo que recorre toda la época<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> FOUCAULT, M., *La arqueología del saber [1966]*, México, Siglo XXI, 2001, p.16.

<sup>64</sup> SÍGAL, S., op.cit. p. 3p.101: “lo real había emergido a la superficie gracias al peronismo”.

## 2.1. EL PRESENTE DE LA MEMORIA: EL ACTO DE RECORDAR

“Tristezas de la otra banda” narra el viaje de un individuo, que podría ser la prolongación imaginaria del propio Conti<sup>65</sup>, en un transcurso de “catorce horas”, desde que sale del puerto de Buenos Aires (por la mañana), hasta que llega al Faro de la Paloma, en Uruguay (de madrugada). La narración se inicia en un presente *in media res*, es decir en mitad del viaje, en un presente nocturno en algún punto de Uruguay:

*“La ONDA<sup>66</sup> hiende la noche suavemente y yo avanzo sobre la ruta 9 en un hueco de sombras detrás de los chorros amarillos que van extrayendo la franja de cemento de la prieta oscuridad que más adelante nos cierra invariablemente el paso a la misma distancia.”* (p.301)

El lector infiere, pues, que el protagonista del relato ya ha cruzado el Río de la Plata desde Buenos Aires a Montevideo y que en esta última ciudad ha tomado un autobús hacia otro punto del país. A partir de este momento el tiempo de la narración va a ir proyectándose hacia un pasado más o menos reciente, a través de diversas analepsis, y proyectándose hacia el futuro, mediante prolepsis, en algunos pasajes concretos.

Las primeras analepsis son introducidas a fin de marcar la posición geográfica del protagonista y guiar al lector por la misma senda a través de la cual se realiza el viaje. En dirección a la ciudad uruguaya de Rocha, el protagonista recuerda a través de un juego de luces y sombras –de los objetos y calles que son enfocados aleatoriamente por los faros del autobús en la oscuridad de la noche- otro tiempo, repleto de personajes que ya no están:

---

<sup>65</sup> El relato “Tristezas de la otra banda” pertenece a la serie *Homenajes*, incluida dentro del libro de cuentos *La balada del álamo Carolina*. Asimismo, como homenaje que es, resulta significativa la dedicatoria a Mario Benedetti y Eduardo Galeano, dos escritores-intelectuales uruguayos que colaboraron con Conti en la revista *Crisis* (Eduardo Galeano era el director editorial) y que, por tanto tendrían los mismos intereses que el autor bonaerense y que podrían situarse dentro de la problemática acerca de la figura del intelectual que tratamos en este análisis.

<sup>66</sup> ONDA constituyen las siglas de la Organización Nacional de Autobuses, S.A., la antigua compañía uruguaya de transporte por carretera, vigente entre 1935 y 1991, cuya sede central se encontraba en la acera Sur de la Plaza Cagancha de Montevideo.



*“De alguna manera presiento, a través de los campos y las lomas cubiertas de rocío, la proximidad de sus polvorientas paredes, la confitería Trocadero, la vieja, con el gallito de lata en lo alto, en la que alguna vez tocó el piano Felisberto Hernández y doña Paulina Terreno planeaba muy buenos casamientos, a Tono Rodríguez en lo alto de la loma, después del tanque de la OSE, entre fierros viejos y extravagante cachivaches, detrás de una calle de quilombos y farolitos rojos que en esta misma noche se agitan a un costado de la puerta, a Barboni Soba que envejece de dómine recordando alguna vieja película de Víctor Fleming o Marcel Carné, a Herber Cardoso que en realidad a estas horas está pateando Buenos Aires o Quito del Ecuador pero que para mí está en permanencia aquí adelante, un poco a la izquierda, detrás de la curva esa que repasan los faroles.”<sup>67</sup> (pp.301-302)*

La segunda analepsis hace referencia al pasado más inmediato, su punto de partida desde el puerto de la argentina Buenos Aires: *“yo estaba esta mañana en el puerto de Buenos Aires imaginando todo esto en la mañana ruidosa”* (p.304). La tercera introduce uno de los núcleos temáticos de la narración, el faro de La Paloma ubicado en el Cabo de Santa María, que el protagonista conoció *“de civil, no militarizado”*. La cuarta narra la historia del faro; la quinta vuelve a introducir recuerdos con otros amigos (el Juanea y la Poppy en casa de doña Miquina); y la sexta, cuando se encuentra ya frente al faro, donde recuerda para comunicarnos el motivo de su viaje: *“en dirección a esta luz salí yo esta mañana del puerto de Buenos Aires y ahora, catorce horas después, por fin doy con ella.”* Todas estas analepsis descritas son importantes en relación a todo ese presente que va a dominar el relato de un modo omnipresente. Es decir, se introducen breves analepsis que ayudan a configurar la historia del relato y la percepción del presente del protagonista; se vuelve un instante al pasado para comprender mejor y continuar en el presente desde el cual se narra.

Por otra parte, Conti introduce también saltos temporales hacia el futuro como la siguiente prolepsis:

---

<sup>67</sup> Muchos de los personajes que se mencionan en este párrafo tienen que ver con la cultura uruguaya, como por ejemplo el pianista y escritor Felisberto Hernández o Barboni Soba, que fue uno de los profesores del Liceo Regional del Chuy, un centro cultural donde, entre otras cosas, se enseñaban técnicas de interpretación, hacia el año 1954. Tono Rodríguez era uno de los amigos de Haroldo Conti (ver [www.elortiba.org](http://www.elortiba.org)). Por otro lado, “el tanque de la OSE” hace referencia a uno de los primeros tanques de agua potable construidos en la zona en 1951 por la empresa Obras Sanitarias del Estado.

*“Podría fijarme aquí, en esta noche, no pasar a otros tiempos ni proseguir mi propia historia donde en otra noche, prisionero nuevamente de Buenos Aires, recordaré a esta otra. ¿Podría? Dulce farito del Cabo de Santa María, obelisco suplente, ¡cuántas historias alumbrará cuando yo sólo persista en estas líneas?” (p.306)*

Gracias a este recurso, Conti vuelve a plantear un nuevo cambio de posición, por una parte geográfica, desde Uruguay y otra vez de vuelta a Buenos Aires, desde donde recordará esa noche; por la otra, más metafísica, de la vida a la muerte, cuando la luz del faro persista alumbrando otras historias y del narrador únicamente quede su relato. Vemos cómo poco a poco el narrador va a ir configurando una historia que va proyectándose desde un punto constante en el presente hacia el pasado, pero también hacia el futuro. Con todo, la estructura narrativa va a ir complicándose aún más, tal y como apreciamos en este fragmento:

*“Y ahora repaso frente a la oscura casilla de Pose, con la torre rosada a un lado y el tiburón veleta que gira en lo alto acomodándose al viento. Allí en ese hueco renegrido está la parrilla donde asaremos el tremendo lenguado de doce kilos que sellará la despedida. Chocamos los vasos por encima de la mesa, bajo los brillantes transparentes, sin sospechar que ése es el último gesto que compartiremos por mucho tiempo. Pero todavía no han llegado esos adioses y Adolfo Pose duerme en lo alto de su torre, debajo de la veleta, esperando que el El puerto de la luz amarre al muelle con su carga de tiburones sarda y pinta sin sospechar lo que trama el tiempo, lo que yo ya sé de ese otro lado de los adioses.” (p.307)*

Como vemos, el protagonista “repasa” desde y en el presente una reunión con sus amigos que ha tenido lugar en el pasado, recuerda sin explicitar su recuerdo porque es acción cotidiana, recuerda para instalarse de nuevo en el pasado con sus amigos, con la diferencia de que, pese a estar instalado mediante el recuerdo en el pasado y tomarlo en este caso como referencia, él está en el presente, ya conoce los acontecimientos futuros que partirán de esa reunión del pasado y que son los que él mismo está describiendo en ese momento. Asimismo, este método va a ser similar al que utilice en las líneas finales del relato, cuando se refiere a su amigo, el Capitán Alfonso Domínguez, alias “Cojones”<sup>68</sup>, que sigue vivo en su memoria, y que el protagonista recuerda, probablemente en ese año 1975 en que está fechado el cuento, pero que en

---

<sup>68</sup> Ver [www.elortiba.org](http://www.elortiba.org).

realidad murió “en Panamá, el 13 de septiembre de 1972”. Cabe señalar, también, que este ejercicio de memoria va a verse reflejado en la aparición de este personaje en otro de los relatos de Conti titulado “Los caminos”<sup>69</sup> y en su novela *Mascaró, el cazador americano*<sup>70</sup>

Así pues, en el caso del relato continiano asistimos a un desgajamiento de la memoria, a un viaje por el río que va a dar al mar desde el presente a fin de dar a conocer desde el recuerdo parte de la historia más inmediata de Uruguay, pero que al mismo tiempo va a prefigurar otro nuevo recuerdo, el de esa noche, en el futuro, cuando esté de vuelta en Buenos Aires. La narración se abre en la noche -habiéndose partido previamente durante la mañana desde el río (el puerto de Buenos Aires)-, en una carretera uruguaya para cerrarse en esa misma noche frente al mar, destino final del río y del viaje del protagonista; la historia del relato parte de la luz porteña (desde Buenos Aires) para alcanzar la luz del faro (en Uruguay). Conti presenta a un narrador autodiegético que es conocedor de todos los secretos de los personajes, situándolo en un lugar de tránsito constante: en un espacio geográfico definible, desde Uruguay entre el Río de la Plata y el Océano Atlántico, desde el Río de la Plata entre Buenos Aires y Uruguay, y en un lugar metafísico, entre el presente y el futuro de los vivos y el pasado de los muertos. Es a partir de esta multiplicidad de perspectivas que el mundo físico intenta cobrar sentido y el narrador construye la historia. Del mismo modo el río salva la distancia entre dos ciudades, entre dos países, la memoria ejerce su punto de unión entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, entre un presente dictatorial<sup>71</sup> y un pasado “libre”.

---

<sup>69</sup> CONTI, H., “Los caminos” [1969], en *Cuentos Completos*, Madrid, Bartleby, 2008.

<sup>70</sup> CONTI, H., *Mascaró, el cazador americano* [1975], Madrid, Alfaguara, 1985.

<sup>71</sup> En 1973 Juan M<sup>a</sup> Bordaberry, que había sido presidente constitucional de Uruguay entre 1972 y 1973, fue instigado por la junta militar a instaurar una dictadura, de la que Bordaberry sería presidente de facto entre 1973 y 1976, que se prolongaría hasta 1985.

## 2.2. EL PASADO QUE ALECCIONA EL PRESENTE: EL DESPERTAR

En el caso de Rodolfo Walsh, “Un oscuro día de justicia” es relatado por un narrador heterodiegético, pero que gracias a su omnisciencia y a su conocimiento de los hechos narrados se constituye como un personaje más y ejerce de conciencia fabuladora moralizante. Lo que este cuento narra es la historia de un grupo de alumnos internos en un colegio católico, que hartos de la tiranía ejercida por uno de los celadores, deciden rebelarse con la ayuda de Malcolm, el tío de un alumno llamado Collins que instado a pelear por las noches por el celador Gielty sufre en su propia carne la autoridad del mismo. Dicha rebelión fracasa, puesto que el tío Malcolm es derrotado en un combate de boxeo con el celador Gielty. Como veremos en un apartado posterior, la narración se constituye como el relato alegórico de la situación política que se da en Argentina en los años sesenta.

El relato se inicia en esa mañana de domingo en la que el pueblo-comunidad del colegio despierta “*sin ser llamado*” a ese “*oscuro día de justicia*”. La característica de ese día proporciona al lector dos pistas que van a resultar fundamentales: es un “*día de justicia*”, sí, pero un día “oscuro”, de lo cual se desprende que existe *algo* o *alguien* que requieren de esa justicia, pero que ese acto va a quedar eclipsado por algo funesto que todavía no sabemos. La historia en su conjunto va a ser narrada en pasado. Sin embargo, Walsh sitúa el comienzo de la acción en un pasado muy reciente que es a la vez el tiempo “presente” en el que se inicia la acción, para dejar ese falso pasado en suspenso creando a continuación una gran analepsis constitutiva que va a explicar qué ocurre a lo largo de un lapso interno de “dos meses” para que el “pueblo” reclame justicia. Así pues, el presente de la acción narrado en pasado con el que comienza el relato se extiende hasta el momento en el que se inicia la explicación de lo ocurrido para llegar a ese “oscuro día de justicia”:

*“Cuyo comienzo databa de dos meses atrás, después que el Gato llegó al Colegio, fue perseguido, golpeado, curado, hizo sus cálculos, indagó en la médula de la autoridad hasta descubrir una honda corriente de afinidad fluyendo entre él y ese hombre ancho, colorado y loco.” (p.68)*

De lo que el narrador nos está hablando realmente es del inicio del “Ejercicio”, uno de los núcleos temáticos fundamentales en el relato<sup>72</sup>. Este “Ejercicio” es ideado por el celador Gielty con ayuda de uno de los alumnos del colegio, el Gato, y consta de combates de boxeo “secretos” llevados a cabo durante la noche entre otros alumnos del colegio. El fin de esta gran analepsis se produce en las páginas finales del relato volviendo justo donde termina el primer fragmento del cuento, para terminar de contarnos cómo acontece ese día, la derrota del héroe (Malcolm) y la lección/moraleja a través de la cual el pueblo “aprendió”:

*“Llegó al fin ese día, y a la hora en que el sol de costumbre brillaba en los vidrios, el sol del domingo encontró cien caras despiertas mirando el camino, la tranquera y el parque, y un centenar de estandartes bajaron de las altas ventanas.” (p.87)*

Por otra parte, tal y como hemos visto en el relato de Conti, algunos de los personajes que aparecen en la narración walshiana también van a aparecer en otros relatos. Así, el Gato, Collins y el celador Gielty son tres de los personajes principales en “Irlandeses detrás de un gato” y “Los oficios terrestres”, puesto que forman parte de la trilogía narrativa de la serie *Los irlandeses*<sup>73</sup>. En este caso, el lector vuelve a asistir, aunque con algunos recursos narrativos distintos, a una historia que se inicia con el despuntar del día y concluye al llegar la noche. La estructura vuelve a ser el punto de enlace entre el punto de partida del “presente”, aunque se narre en pasado, con el pasado de la historia.

---

<sup>72</sup>Tal y como señala Aníbal Ford en su ensayo “Walsh: la reconstrucción de los hechos” (en LAFFORGUE, J., op.cit. p.2, p.317): “la reconstrucción de los hechos es también el análisis de estos. A través de ello Walsh descubre las coyunturas objetivas de la realidad y supera las pautas culturales que las ocultan.”

<sup>73</sup> WALSH, R. op. cit. p.5.

### 2.3. DE LA VISIÓN A LA PERCEPCIÓN

Aparentemente, “A medio borrar” narra la despedida de su protagonista, Pichón Garay, de su ciudad, Santa Fe, y de su familia y amigos. De nuevo, en el caso saeriano, uno de los elementos que presentan una importancia crucial en la historia narrada es su constitución en tanto que estructura definida y premeditada.

El relato comienza justo cuando Pichón Garay, el narrador-protagonista-cámara, despierta. Al tiempo que se inicia un nuevo día en el que va a comenzar la despedida del conjunto santafecino, del adiós a “la zona”,<sup>74</sup> en un presente dominado por la luz, los lectores vamos a conocer el marco en el que va a desarrollarse la acción del relato. La inundación y las explosiones producidas por el ejército determinan todo el contexto temático y discursivo del cuento. En contrapartida, la clausura del relato se produce cuando Pichón abandona la ciudad en autobús y entra en la Boca del Tigre. Este final ocurre igualmente en presente y de noche. Han pasado tres o cuatro días desde que Pichón despertara con la luz del día para despedirse y llegar a esa noche en la que finalmente abandona “la zona”. Podríamos decir en sí que el relato se constituye a partir de una estructura aparentemente lineal, si no fuera por los cambios de posición constantes a la hora de abordar la misma. La historia es lineal sí, pero hace referencia constante a un hecho inmediatamente pasado como son las explosiones provocadas por el ejército para contener/controlar el agua de la inundación. Constituiría en sí una estructura lineal compuesta por yuxtaposiciones constantes que otorgan una orientación semicircular al relato. Empieza de día y termina de noche, con la visión de los camiones del ejército al salir de su casa, la subida al autobús y la reminiscencia de la última de las explosiones. Tal y como señala Julio Premat:

---

<sup>74</sup> Como señala Enrique Foffani en su estudio “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en *Historia Crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida (vol. 11)*, [ed. Noé Jitrik] Emecé, Buenos Aires, 2000, p.274: “funciona Santa Fe como el centro geográfico de su escritura, pero no sólo la ciudad sino también sus ciudades satélites, sus alrededores, la llanura, las calles y toda la familia de espacios que conforman una constelación minuciosa, insignificante, proliferante: el patio de adelante, el de atrás, el fondo, el quincho, la pieza, la quinta, las islas, los islotes, como si una sintaxis espacial, aledaña y vecina siempre a la social, tomara la forma en la escritura de un delta con sus afluentes y funcionaria como vasos comunicantes”.

*“La dispersión de la estructura lineal refleja una incertidumbre profunda. La crisis de la representación lleva a la crisis e la comprensión del sentido de la historia: la impotencia, la extrañeza, la distancia escéptica ante lo político reflejan esa desorientación general frente a la posibilidad de representar lo real. Si es verdad que los indicios políticos proliferan, si el texto postula la perduración de las tensiones de ese orden, es también para reafirmar la imposibilidad de una literatura autónoma, sin que la representación del peronismo conlleve certezas ni creencias en la capacidad de intervenir en la realidad. La partida a Francia de Saer y la renuncia consecuente a ocupar un lugar en esa historia quizás no sean ajenas a esta posición.”<sup>75</sup>*

Asimismo, el uso de verbos en presente y en gerundio indica la preeminencia constante del presente, que va a ser constituido no sólo a través de la mirada de Pichón Garay, sino del resto de personajes que aparecen en el relato, así como la influencia de los medios de comunicación en el relato de las informaciones acerca de la inundación. De este modo, y como veremos en el siguiente punto, Saer va a formular la premisa fundamental que guiará su discurso, compuesta por el paso de lo puramente visual a la percepción. De nuevo, personajes como Pichón Garay, Washington o Tomatis van a aparecer en otros relatos y novelas saerianos, a fin de constituir una historia que se completa a partir de múltiples focos de visión y situaciones distintas<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> PREMAT, J., *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 388.

<sup>76</sup> Así, por ejemplo, Pichón Garay va a aparecer de nuevo en el relato “Me llamo Pichón Garay”, “Discusión del término zona” o “En el extranjero” entre otros relatos y novelas fundamentales, que junto a Washington y su amigo Tomatis configuran el personal universo de ficción del escritor santafecino.

### 3. EL AGUA: FLUIR DISCURSIVO

Es tomando como premisa la proposición bachelardiana acerca de la cual *“la liquidez es un principio del lenguaje; el lenguaje debe estar henchido de agua”*<sup>77</sup> que vamos a tratar de analizar cómo se configura un discurso similar, con las diferencias propias de cada caso, a partir de la inclusión del agua en los relatos de los tres autores. Debemos señalar que la preeminencia del agua tiene un origen común en los tres escritores. Hablamos de la influencia ejercida por el Delta de Paraná y el estuario del Río de la Plata. Saer es el caso más claro, puesto que nació en la capital de la provincia de Santa Fe en la que confluyen el río Salado y la laguna Setúbal, como prolongaciones del gran Paraná. Por su parte, aunque ni Conti ni Walsh nacieron en la zona del delta, sí que ambos mantuvieron una relación cercana con el mismo. Y es que ambos recorrieron la zona profusamente, quedando atrapados por el magnetismo del lugar<sup>78</sup>. Así pues, a través del análisis de las imágenes del agua vamos a intentar constatar una de nuestras premisas principales acerca de la posición intermedia de los escritores-intelectuales analizados:

*“El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia que se derrumba.”*<sup>79</sup>

#### 3.1. EL MAR/RÍO DE CONTI

Ya hemos señalado que, aunque nació en Chacabuco (Provincia de Buenos Aires), Haroldo Conti tiene una vinculación íntimamente estrecha con el río, con el Delta del Paraná, con el mar y, en definitiva, con el agua. Es por ello que su relato

---

<sup>77</sup> BACHELARD, G., *El agua y los sueños* [1942], México, FCE, 2003, p.286.

<sup>78</sup> La influencia del delta en Conti es ampliamente notable, puesto que éste aparece directamente o en múltiples imágenes fluviales en la mayoría de sus narraciones. Señalar como caso particular su primera novela *Sudeste*, que se desarrolla en el espacio concreto del Delta. Con respecto a Walsh, escribió varios artículos periodísticos a propósito de las diversas problemáticas sociales de la zona, entre los que destaca “Claroscuro del Delta” [1969], en WALSH, *El violento oficio de escribir*, op.cit. p.12, p.339.

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 15.



“Tristezas de la otra banda” va a reflejar un universo que tiene que ver con el discurrir del río y su desembocadura en el mar. El protagonista-narrador de Conti va a realizar un viaje de Buenos Aires a Uruguay que es una despedida, un viaje que no va a ser únicamente físico, sino que va a configurar un ir y venir bamboleante del presente al pasado y viceversa, un viaje repleto de buenos recuerdos que van a situar al lector en un presente contrario, cargado de violencia. Con el relato de Conti asistimos a la creación de una escritura que va de la memoria al testimonio y que constituye el fluir del río, del viaje de una vida que ha de dar por fuerza en la mar.

Y es en el mar donde empieza la primera visión acuática del protagonista de la narración continiana, que no se percibe a través de los ojos, sino que accede primero mediante el olor:

*“Después, aunque invisibles, siento el rumoroso cobijo de los pinos y entrebro la ventanilla y con el áspero olor del mar penetra el agrio perfume de la pinocha y yo me revisto de pez, barca, el viejo peregrino de la costa que navega las profundas tierras para desembarcar en el mar.”* (p.303)

para después adentrarse en el ser mediante el oído:

*“Me apeo en la terminal, en otra noche, y el ruido del mar me envuelve como si echara pie en la cubierta de un barco.”* (p.303)

Como vemos, el agua de Conti es un agua compuesta por cuanto se le suma la oscuridad de la noche. Hablamos en este caso de un viaje nocturno, en el que los únicos puntos de luz vienen dados a través del recuerdo. Si seguimos el análisis propuesto por Bachelard, veremos que el agua y la noche juntas poseen una reminiscencia de muerte, de la que Conti por su parte es consciente y por ello invoca al recuerdo donde permanecen vivos los que ya no están<sup>80</sup>, como es el caso de su amigo el capitán Alfonso Domínguez, personaje al cual va a otorgar su adiós en este viaje literario. Pero además,

<sup>80</sup> Tal y como señala Said en su ensayo “Manteniendo a raya a pueblos y tradiciones”, en op.cit. p.3, p.51: “el intelectual tiene la misión de mantener viva la memoria de los que no pueden hablar: “pienso que la principal opción a que tiene que hacer frente el intelectual es si se alía con la estabilidad de los vencedores y gobernantes o –y ésta es sin duda la senda más difícil- si considera esa estabilidad como un estado de emergencia que para los menos afortunados entraña el peligro de extinción total y, consiguientemente, toma en consideración la experiencia misma de subordinación a la vez que la memoria de voces y personas olvidadas.”

la actitud del protagonista es contemplativa lo que conlleva una actitud melancólica que se acrecienta con el acto de recordar a los muertos. ¿Pero qué ha ocurrido para que este personaje haya de viajar a la otra orilla del río de la Plata para que se despidiera de los muertos? Es más ¿qué es lo que ha provocado que en el relato aparezca un muerto? Tal y como señalaremos en el punto siguiente, la culpa de que el personaje de Conti haga este viaje al otro lado del río es del faro de La Paloma. Y es que el faro ha sido tomado por las Fuerzas Conjuntas, es decir por el ejército uruguayo que ha implantado una dictadura feroz. Es por ello, que el agua en Conti adquiere un significado de muerte, pese a la actitud indignada y luchadora del personaje que se resiste a que ésta se materialice, pues goza de la memoria para mantener vivos a otros personajes:

*“Sigo de proa hacia el fondo de la calle que termina en el mar, pasando frente al hotel Trocadero y el bar de Feola, en sombras. Todo eso revivirá en el verano, en un verano sin nosotros, el próximo verano de las Conjuntas con el faro milico y sombrillas de colores con el mango de fusiles. ¡Adiós torrero dormilón! ¡Hermano!” (p.307)*

### 3.2. PURIFICACIÓN Y MEMORIA

La aparición del elemento acuático en la narración de Walsh aparece de un modo distinto al de Conti e incluso al de Saer, ya que su manifestación no va a darse mediante las formas puras del mar o el río, que tienen una connotación en sí más física. Tal y como señala Piglia en el prólogo a *Los irlandeses* a propósito de este cuento, “el contexto está cifrado” y su “sentido es elíptico y elusivo”<sup>81</sup>, de manera que la materialización del agua va a realizarse a partir de isotopías de esa gran imagen acuática que une los tres discursos que analizamos. Así, una de las primeras apariciones del elemento va a ser en forma de reflejos y brumas<sup>82</sup>:

*“Y ahora rezaba sintiendo venir a Malcolm como lo había sentido venir a través de la bruma de los días y las semanas, y tal vez de los meses de los años, viniendo y aumentando para conocer y castigar: el hombre cuya cara se multiplicaba en los*

<sup>81</sup> WALSH, R. op.cit., p. 5, p.7.

<sup>82</sup> BACHELARD, op.cit., p.28, p.233: “el nubarrón, las nubes, las neblinas serán, pues, *conceptos primitivos* de la psicología neptuniana.”

*sueños y los presentimientos diurnos, en las formas de la nube o el reflejo del agua.” (p.66)*

Esa imagen reflejada y multiplicada de Malcolm, el personaje que va a venir a impartir justicia, va a intensificar, a duplicar, la angustia que siente el celador Gielty por las consecuencias que podría acarrear una victoria de su adversario. Éste ve amenazada su autoridad sobre los alumnos/pueblo y siente miedo ante la posible pérdida del poder.

Por otra parte, y teniendo en cuenta que el contexto tiene que ver con un colegio católico, va a aparecer un ritual de purificación en tanto en cuanto los alumnos, el pueblo que quiere “liberarse”, al que hace referencia el autor en el sentido implícito del relato, debe “devolverle al alma pecadora la blancura de la nieve”<sup>83</sup>, para así desembarazarse del deseo de justicia y revolución:

*“El día siguiente, sábado, los ciento treinta irlandeses lavaron y limpiaron sus cuerpos y sus almas. Después del almuerzo, balde tras balde de pecado, empezaron a volcarse en los dos confesionarios de la capilla.” (p.75)*

Con todo, debemos recordar que la simbología de las imágenes posee un carácter doble y Walsh sabe jugar sus cartas muy bien, ya que al mismo tiempo que el agua adquiere un carácter purificador, toma cierto carácter de renovación, despertando al hombre a la vida energética<sup>84</sup>, es decir, tomando conciencia de la realidad autoritaria en la que se encuentra y “despertando” a la revolución. Por su parte, el celador Gielty es el personaje que simboliza la autoridad y es en su ejercicio donde advertimos la violencia intrínseca de su poder, a la orden de “¡Lavarse! ¡Lavarse!”, como si en lugar de un colegio se tratara de un cuartel militar.

Por último, otra de las isotopías del agua va a mostrarse en su cualidad de “río inmemorial”, propio de la mitología griega y posteriormente de la cristiana:

*“En la capilla las últimas heces de culpa caían en los oídos de los confesores que las dejaban desaguar al río inmemorial que da siete veces la vuelta a la tierra y sólo ha de*

---

<sup>83</sup> Íbidem, p.217.

<sup>84</sup> Íbidem, p.223.

*venir a la superficie en las postrimerías. Los que bajaban de los baños olían a limpio y pensaban limpio, o más bien habían dejado de pensar hasta la mañana siguiente para no caer en la tentación, que era su modo normal de pensar.” (p.76)*

En este caso, vemos cómo continúa el proceso de purificación descrito anteriormente y cómo el narrador apunta que la verdad constituye en ese momento un concepto subterráneo que en el final de los tiempos ha de surgir a la superficie. Creemos que Walsh hace referencia al concepto mitológico del primigenio río Océano, así como a uno de sus vástagos, el Estige<sup>85</sup>, de tal manera que las confesiones “pecaminosas” de los alumnos/pueblo quedan sepultadas por las aguas mágicas, quedando así ocultas y sumergidas en las aguas sin memoria del universo. Vemos cómo la autoridad pretende sepultar y condenar al olvido todo aquello que considera subversivo.

### **3.3. LA INUNDACIÓN SAERIANA**

El relato de Saer nos sumerge imaginaria y literalmente en un texto henchido de agua. La inundación que va a cubrir casi por completo la ciudad de Santa Fe no va a ser tan sólo un accidente o una catástrofe puramente física<sup>86</sup>. Además de las connotaciones que también señala Julio Premat acerca del carácter metafísico implícito en toda la obra saeriana, el agua, la creciente, la inundación, va a ser un elemento fundamental a la hora de configurar el discurso político-literario del autor. En este punto vamos a intentar señalar cuáles son las claves y cómo se forma ese discurso acuático que va más allá del sentido literario. Por un lado, observaremos cuál es la visión que tiene el narrador-protagonista del agua, así como la transformación de todas sus formas; por otro, veremos cómo esa visión del narrador va ir modificándose y ampliándose a partir de las percepciones propias de otros personajes.

---

<sup>85</sup> GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* [1951], Barcelona, Paidós, 2008.

<sup>86</sup> Ver PREMAT, J., *op.cit.*, p.28, p. 389 donde indica: “todos estos elementos sugieren una lectura histórica. El cataclismo regresivo, gran acontecimiento imaginario en el relato, es una imagen perfecta para significar una hecatombe social.”

La primera noticia que tenemos del narrador del relato en referencia a la inundación es una visión tranquila y apacible:

*“Al fin atravesamos el puente, empezamos a rodar sobre el camino a cuyos costados se ve únicamente agua: agua y, de vez en cuando, en medio del campo, un rancho semiderruido del que apenas si se divisa el techo de dos aguas y un poco de las paredes; de los espinillos, ni de las copas; todo lo demás es agua, lisa y tranquila, a ras de terraplén.”* (p.146)

que, además, no le *“hace ninguna seña”*. Y es que, tal y como indica Bachelard, estas aguas durmientes, pero a un tiempo pesadas permiten *“mantenernos distantes ante el mundo. Delante del agua profunda, eliges tu visión; puedes ver según te plazca, el fondo inmóvil o la corriente, la orilla o el infinito; tienes el ambiguo derecho de ver y de no ver.”*<sup>87</sup>

Sin embargo, pese a que el agua es vista como una superficie calma, poco a poco, a medida que el relato avanza va ser pensada como un ente productor de escombros y miseria. Y decimos que va a ser vista, porque éste será el verbo que Saer va a emplear en un primer momento, para pasar después al de percepción:

*“Cuando el motor del vaporcito se para, antes de atracar, y vamos aproximándonos despacio a la orilla, el silencio es tan grande, tan vasto, que percibo, de un modo fugaz, arduo, complejo, la creciente, el éxodo, el miedo generalizado, la miseria, la muerte.”* (p.160)

Por otra parte, el agua va a ir transformándose a través de la mirada de Pichón Garay, es decir, va a pasar de ser una superficie calma para convertirse en una sustancia que ejerce toda una serie de comportamientos violentos, un agua que “cubre”, “ciñe”, “golpea”, “macha” ,“muerde” y, finalmente, “come” pese a su aparente pasividad inicial. Otra de las transformaciones que va a sufrir ese agua que *“sube y parece que seguirá subiendo”* –tal es *leit motiv* del relato- es su cualidad de “ciega” y “nocturna”. Frente al personaje que ve e incluso percibe, el agua ha enceguecido, cubriéndolo todo y, además, con una voluntad de ceguera que ignora los destrozos que va perpetrando a

---

<sup>87</sup> BACHELARD, op. cit. p.28, p. 83.

medida que crece. Ese agua que va tornándose impenetrable y oscura propicia una atmósfera tenebrosa, carente de luz que arroja una sensación incontenible de miedo y desconfianza en la historia del relato<sup>88</sup>.

Así pues, el protagonista pasa de la mera visión de unas aguas tranquilas a la percepción violenta que otorgan esas aguas ciegas y nocturnas, por tanto, la proposición que se desprende es que *ha sido necesario ver para percibir la violencia*:

*“No he tenido, en meses, del agua, ninguna impresión de violencia, sino más bien, y más todavía cuando el hábito de la creciente se instaló entre nosotros, de discreción, de placidez, de silencio, y ha sido necesario ver a los hombres en la Boca del Tigre, en Colastiné, en campamentos, amontonados frente a las pizarras de La Región, comentando las explosiones, los informativos, para percibir, como en ráfagas, como quien llega a zonas, las atraviesa y por fin las deja atrás, estable, la violencia.” (p.162)*

Por otra parte, advertimos cómo la visión de Pichón Garay va a ir complementándose a través de la visión que tienen otros personajes de la narración en relación a la creciente. Así, su amigo Héctor, el pintor justicialista<sup>89</sup> con carnet de periodista, teme que si el agua sigue subiendo corten la carretera que ha de llevar a Pichón a Buenos Aires a tomar el avión y se “estremece” al pensar *“que la idea que tenemos de que tiene que dejar de subir algún día y después empezar a bajar, puede muy bien ser falsa.”* (p.147) Asimismo, el dueño del bar donde Pichón toma una ginebra introduce dos conceptos fundamentales para analizar el contexto de la época, como son “memoria” e “identidad”:

*“Habla de las explosiones, dudando de los resultados: hubiesen debido esperar, dice, que el agua alcance el punto más alto pero – mira el patio vacío, por encima de mi cabeza- ¿quién puede asegurar cuál ha de ser el punto más alto? ¿Qué se puede tomar como referencia? ¿El pasado? Hubo la inundación del año cinco, la del veintisiete, la del sesenta y dos; fueron todas de las grandes. Ninguna alcanzó la misma altura, todas diferentes. Se queda callado. Cuando suben, despacio, durante meses, enterrando, bajo un agua oscura, provincias enteras, estos ríos de agua confusa ganan no únicamente nuestras tierras, nuestros animales, nuestros árboles, sino también, y tal vez de un*

---

<sup>88</sup> Íbid, p.158: “El agua en la noche da un miedo impenetrante.”

<sup>89</sup> El término “justicialismo” hace referencia a la política de justicia social anunciada por Perón.

*modo más seguro y más permanente, nuestra conversación, nuestro coraje, nuestros recuerdos. Sepultan, inutilizan nuestra memoria común, nuestra identidad.” (p.158)*

En este caso, la violencia ejercida por el agua, correlato de las dictaduras que asolan la Argentina, destruye la memoria, ocultando el pasado histórico y anula la construcción de identidad por parte de los argentinos.

Por su parte, el chofer que le conduce al puerto, donde subirá en una canoa para ir a Rincón a despedirse de su hermano gemelo, sentencia que *“las explosiones han sido una medida errónea, propia del ejército, y que esas brechas quedarán sin cerrar durante años”*. Asimismo, el hombre de la canoa piensa de igual modo:

*“que no hubiesen debido volar el camino: que un soldado le había dicho la tarde antes que el ejército estaba preparando las explosiones y que él no había creído hasta que las oyó (...) Él, dice, no es del pueblo sino del norte, de más allá del Leyes, donde prácticamente no queda tierra seca. A San Javier, desde la ciudad, dice, se va en lancha; al pedo han parapetado el terraplén con bolsas de arena, porque el agua se filtró igual.” (p.162)*

Otra perspectiva es la que nos proporciona El Gato, su hermano, a partir de la nota que deja a Pichón, puesto que ambos se han cruzado sin verse para despedirse y en la que le dice *“Volvé pronto que en una de esas no encontrás nada.”* No menos interesante es la visión que de la “catástrofe” tiene su amigo Tomatis, con el que estaba en el momento de las primeras explosiones:

*“Esto, dice, se hunde. Se hunde. Sigue creciendo. Esta noche van a volar más terraplenes. Dichosos los que se van. (...) Pichón, dice Tomatis, por última vez: desistí de ese viaje absurdo. Te prometo, a cambio, para lavar tus pecados, agua, mucha agua. Tus limitaciones, le digo, son las mismas que las del demonio: no tiene poder más que para tentar. Único poder real, dice Tomatis: el resto es pura demagogia.” (p.168)*

De esta manera va a configurarse una suerte de relato total que aglutina diversas percepciones para transmitir al lector una visión de conjunto acerca de la situación que va dándose y conformándose a lo largo de su transcurso. Es gracias a todas estas

premisas que Saer va creando un discurso histórico- político sumergido bajo la historia narrativa manifiesta.

Por otra parte, todas las imágenes acerca de “lo borroso” (los vidrios empañados del coche, la ventanilla borrosa, las figuras borrosas vistas a través de su ventana y las fotografías borrosas del diario *La Región*) constituyen isotopías de esa imagen fundamental del agua. Todo el universo que se describe en el relato va a quedar sumergido por completo en agua, diluido, “a medio borrar”, mostrándonos una imagen de la propia Argentina que va hundiéndose poco a poco en su propia historia y que con su hundimiento va dejando un reguero de violencia, destrucción y muerte<sup>90</sup>.

Asimismo, los medios de comunicación van a ofrecer una visión constante del elemento acuático, que va a reforzar la percepción de violencia a nivel discursivo y a “asfixiar” aún más la situación que se quiere comunicar al lector.

---

<sup>90</sup> Íbid, p. 29: “En su violencia el agua adquiere una cólera específica o, dicho de otro modo, el agua recibe fácilmente todos los caracteres psicológicos de un *tipo de cólera*. El hombre se jacta con bastante facilidad de domar esa cólera. De este modo el agua violenta se vuelve muy pronto el agua a la que se violenta. Un duelo de malignidad comienza entre el hombre y el mar. El agua se hace rencorosa, cambia de sexo. Al volverse perversa, se hace masculina.”



#### 4. UNA TEORÍA DEL PODER A TRAVÉS DEL CONTROL

En este punto, que consideramos central para abordar las conclusiones de este análisis, vamos a describir las estrategias discursivas a través de las cuales los autores ponen de manifiesto el modo en que se ejercen las diversas formas de poder a través del control. Tomando como referencia la afirmación de Foucault que hace referencia a que “una cosa es el enunciado, y otra, el discurso. Hay elementos tácticos comunes y estrategias adversas”<sup>91</sup>, vemos cómo el universo acuático en el que se desarrollan los relatos constituye ese “elemento táctico común”, que va a complementar los elementos que aparecen como núcleos centrales de las estrategias de los tres autores: el faro de Conti, el Ejercicio de Walsh y los medios de comunicación en el caso de Saer.

Aparte del juego de la estructura y la unidad narrativa del agua, los elementos mencionados van a poner de manifiesto todo un contexto histórico. Mediante una técnica de desplazamiento, los autores van a reflotar un contenido político que aparece implícito, pero que en ninguno de los tres casos se muestra como evidente<sup>92</sup>. En los tres casos, el relato va a requerir un lector atento a las circunstancias históricas que se desprenden del mismo para lograr su comprensión. A este respecto, además de las circunstancias políticas propias indicadas, hay que prestar atención a dos aspectos fundamentales: la censura, y el ejercicio de represión y control ejercido por la Triple A.

Como es característico en las épocas dominadas por dictaduras, uno de los mecanismos de control que se ejercen sobre los distintos estamentos de la sociedad es la censura. Y entre 1966 y 1976 existían varios mecanismos para ejercerla. Por un lado, en agosto de 1956 –recordemos que estamos al comienzo de la dictadura de Aramburu- se fundó la DIPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires), a fin de crear un archivo político e ideológico de hombres y mujeres que eran

---

<sup>91</sup> FOUCAULT, M., “No al sexo rey”, en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Ed., 2008, p. 162.

<sup>92</sup> FREUD, S., *La interpretación de los sueños (vol.2)*, Madrid, Alianza, 1999, p.151: “aquello que se nos muestra sin lugar a dudas como el contenido esencial de dichas ideas puede muy bien no aparecer representado en el sueño. Hállase éste como diferentemente centrado, ordenándose su contenido en derredor de elementos distintos de los que en las ideas latentes aparecen como centro.”

espiados por parte de este organismo<sup>93</sup>. Por otro lado, tal y como indica Prieto en su estudio:

*“En la Argentina, el gobierno del general Juan Carlos Onganía, que en 1966 había interrumpido con un golpe de Estado el curso constitucional del gobierno de Arturo Illia, había impuesto, como recordó después el mismo Manuel Puig, unas condiciones de censura “bastante peculiares”, según las cuales los editores tenían libertad para vender lo que quisieran, “pero si algún funcionario de la municipalidad o el gobierno objetaba algún libro, podía ser requisado por subversión, pornografía o lo que fuere”, y si el curso de la censura era favorable, “cuatro personas podían ir a la cárcel: el autor, el editor, el imprentero y el dueño de la librería donde el libro se había vendido.”*<sup>94</sup>

Tal y como hemos señalado en el punto 1.2., consideramos que el lapso temporal que va de 1955 hasta 1976 es un período de tiempo dominado por el poder militar. Con todo, entre 1973 y 1976, espacio en el que el peronismo vuelve a ser legal, ocurre un hecho “insólito”. Y es que, si tanto sindicatos, como partidos, así como otros poderes fácticos e incluso la guerrilla habían estado “trabajando”<sup>95</sup> por el retorno de su presidente proscrito, líder que había de guiar a su vuelta al “peronismo revolucionario” hacia el socialismo y por tanto hacia la libertad, ¿cómo es posible que a partir del año 1973, con la normalización del peronismo de nuevo en la Argentina, se articule un mecanismo de control y persecución como la Triple A? Es esta implantación del control lo que nos hace ver en la línea entre dictaduras un acto de discontinuidad sobre el que creemos cabría reflexionar<sup>96</sup>. De manera que esto es lo que vamos a abordar en este punto a partir de la siguiente premisa fundamental:

*“Quizá todavía no sabemos qué es el poder. (...) Actualmente éste es el gran desconocido: ¿quién ejerce el poder?, ¿dónde lo ejerce? (...) Sabemos perfectamente que no son los gobernantes quienes detentan el poder. (...) En todo lugar donde hay*

---

<sup>93</sup> Consultar [www.comisionporlamemoria.org/archivo](http://www.comisionporlamemoria.org/archivo). Cabe señalar que este organismo funcionó hasta 1998, momento en que se realizó una reforma de la Policía de la Provincia y que, por tanto quedó disuelto y su archivo cerrado.

<sup>94</sup> PRIETO M., *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 410.

<sup>95</sup> En Latinoamérica, la corriente el “68” tuvo como concreción diversos acontecimientos insurreccionales que tienen una importancia fundamental en el desarrollo de los hechos posteriores. En el caso de Argentina los “acontecimientos” conocidos como “Cordobazo” y “Rosariazo”, acaecidos en 1969 y por otra parte, la muerte del Che Guevara en Bolivia, en 1967.

<sup>96</sup> Pues como señala Freud: “el desplazamiento nace por influencia de la censura”, op. cit. 38, p.154.

*poder, el poder se ejerce. (...) Cada lucha se desarrolla alrededor de un lar particular de poder (uno de esos innumerables pequeños lares que pueden ser un jefecillo, un guardia de H.L.M., un director de prisiones, un juez, un responsable sindical, un redactor jefe de un periódico. Y designar los lares, los núcleos, denunciarlos, hablar de ellos públicamente, es una lucha, no porque nadie tuviera aún conciencia de ello, sino porque tomar la palabra sobre este tema, forzar la red de la información institucional, nombrar, decir quién ha hecho qué, designar el blanco, es una primera inversión del poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder. (...) El discurso de la lucha no se opone al inconsciente: se opone al secreto.”<sup>97</sup>*

Asimismo, consideraremos al poder como “una producción multiforme de relaciones de dominio que son parcialmente integrables en estrategias de conjunto”<sup>98</sup> y como algo que es “malo, es feo, es pobre, estéril, monótono, está muerto; mientras que aquello sobre lo que el poder se ejerce es bueno, es rico.”<sup>99</sup>

#### **4.1. EL FARO MILITAR**

Como hemos señalado al principio de este trabajo, “Tristezas de la otra banda” está fechado y publicado en 1975, un momento en el que la tensión en Argentina estaba llegando a su punto álgido. Sin embargo, pese a que probablemente Conti escribiera desde ese presente del año 1975, el relato hace una referencia explícita al año 1972. En ese año la tensión también era máxima en Uruguay, puesto que estaba a punto de iniciarse la dictadura. Pero es también en esa fecha que muere el capitán Alfonso Domínguez, amigo de Conti, en Panamá, de manera que probablemente este personaje tuviera que ver con la guerrilla. En este caso, como hemos señalado anteriormente, el narrador cuenta con toda la información de los hechos históricos que se desarrollan en ambas riberas del Río de la Plata, desde 1972 hasta 1975. Así, Conti, ya en el principio de la narración, va a poner de manifiesto la violencia ejercida por las Fuerzas Conjuntas:

*“En la muy digna ciudad de Rocha, blanca y conserva hasta los huesos, la mitad de cuyos mis amigos pasaron a probarse su capucha por el cuartel de las gloriosas Fuerzas Conjuntas, camino del Chuy, por si acaso, por pensar nada más, por ser y*

---

<sup>97</sup> FOUCAULT, M. “Un diálogo sobre el poder” [1972], en op.cit. p.8, pp.31-32.

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>99</sup> *Ibid*, p.168.

*consistir, por compartir el aire y el pan de sorgo con los que agachan el lomo y sueñan aún con el Wilson Ferreira Aldunate y el Carlos Julio Pereyra<sup>100</sup>.” (p.302)*

Con el acto de “probarse la capucha”, Conti hace referencia a una de las diversas formas de tortura ejercidas por los gobiernos militares de la época, que otorgan al relato un clima de violencia absoluta. Pero el elemento que muestra en sí toda la dimensión de violencia que va a dominar el relato es el faro, un faro que pasa de ser “civil” a “militarizado”, es decir, a ser utilizado por el poder militar. El cambio de registro se produce en la nueva función que adquiere el faro en relación al poder. En sí, el faro tiene la función intrínseca de alumbrar a los navegantes, pero en este caso, al pasar a manos de los militares, el faro cumple una función de vigilancia, de delator de agentes “subversivos” durante la noche. De día el poder tiene sus propios ojos para vigilar, mientras que cuando llega la noche precisa de un cómplice que desvele la identidad de aquellos que se refugian en las sombras.

Por otro lado, el poder que es ejercido a través del faro crea un espacio horrendo en su derredor, esparciendo sobre la arena de la playa “*conchas trituradas de mejillones*”, “*hilachas podridas de algas marinas*” y “*manadas de pargos blancos encallando entre las afiladas restingas que parten las espumas*”. Un espacio tenebroso y sombrío que extenderá su poder el próximo verano, en el que ni el protagonista ni sus amigos estarán presentes, a las “*sombrillas de colores con el mango de fusiles*”. La noche es también aliada del “*faro miliquito*”, pues es en esa noche en la que el protagonista del relato recuerda que, pese a su propia resistencia, va a permanecer con un sabor amargo, pesimista y triste ante tanta maldad:

*“Él no sabe que en el paredón, afuera, hay un letrero de alquitrán que escribió una mano nocturna y dice: “Fuera tupas<sup>101</sup> ratas. Adelante FFCC<sup>102</sup>”. Él no sabe eso, ni tantas cosas que vendrán con la patria a oscuras.*

---

<sup>100</sup> Wilson Ferreira Aldunate fue un político del Partido Nacional de Uruguay, exiliado desde el golpe militar en 1973; Carlos Julio Pereyra era otro de los integrantes del mismo partido.

<sup>101</sup> “Tupas” es abreviatura de “Tupamaros”, la guerrilla uruguaya.

<sup>102</sup> FFCC son las Fuerzas Conjuntas militares.

*Tampoco sabe el siempre capitán que morirá lejos de aquí, en Panamá, el 13 de septiembre de 1972. ¿Por qué mierda lo habré recordado antes de abrir esta puerta? Quizá hubiera podido saltar ese día y esta noche no iría a terminar nunca.” (p.309)*

Mientras el protagonista recuerda está ejerciendo un acto de resistencia frente al poder. Sin embargo, esta resistencia es interrumpida por el dominio de la violencia a lo largo de todo el relato. Pese a querer recordar para mantener vivo a su amigo y los momentos felices<sup>103</sup> que pasaron juntos, el presente histórico marcado por los enfrentamientos sangrientos producidos entre las fuerzas militares y la guerrilla tiende a desestabilizar la situación.

Es así cómo Conti desvela una de las formas múltiples del poder – el del Ejército- que ejerce el control violentamente, a través de la toma de un faro, cuya luz refleja unas aguas muertas que presagian la muerte.

#### **4.2. EL COLEGIO/CELADOR GIELTY**

Walsh utiliza como núcleo central de su estrategia discursiva la práctica clandestina del “Ejercicio”, perpetrada por el celador Gielty que simboliza la autoridad del Colegio, que es a su vez el correlato de la propia Argentina. Todos los personajes que aparecen en esta ficción tienen su equivalente en la realidad. Así, el celador Gielty constituye el poder ejercido a través del Estado y de ese acto secreto que es el “Ejercicio”; el pequeño Collins se corresponde con una parte representativa del “pueblo”, que espera la llegada del héroe; el tío Malcolm, alter ego de Perón y/o el Che Guevara. Estos tres constituyen los personajes principales en torno a los que gira la acción implícita del relato, es decir, la perspectiva de la “liberación” por parte del héroe con respecto al poder dictatorial ejercido. Asimismo, existen otros personajes que poseen su correlato en figuras de la época: el Gato simboliza la figura del “gorila”<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Eduardo Romano (op. cit., p.12, p.506) señala el año de 1965 como una de las fechas relevantes en la biografía de Conti, pues durante uno de sus viajes en su barco, el “Atlantic”, naufraga a la altura del Cabo de Santa María, donde se encuentra el Puerto de La Paloma. Allí busca refugio y entabla amistad con “otros seres de humor vagabundo.”

<sup>104</sup> A partir de 1955, la figura del “gorila” es encarnada por la policía de Estado.

(“*pelea con cualquiera*”); los “padres” confesores, dirigentes del colegio, constituyen la censura y otros factores de poder; la liga Shamrock (es la vía a través de la cual la carta de Collins atraviesa los muros del colegio); la subversión y Mullahy, el intelectual que ni siquiera es escuchado.

Como hemos señalado, el “Ejercicio” es el medio a través del cual el celador Gielty, que en la traducción de su fonética inglesa puede sonar como “el culpable”, ejerce su poder dictatorial. La característica del “Ejercicio” es su cualidad de “secreto”:

*“en las semanas y meses que duró el Ejercicio, el celador Gielty no quiso que dejara de ser un secreto.” (p.72)*

Este secreto, el medio a través del cual se ejercita violentamente el poder, es desvelado por Collins al resto del pueblo<sup>105</sup>, mediante el acto de escritura de la carta de ayuda a su tío Malcolm. Y esta violencia perpetrada amparada por el Colegio/Estado va a suscitar a un tiempo una respuesta violenta por parte de Malcolm/Che/Perón: “*el domingo iré, trompearé al celador Gielty hasta la muerte*”.

A través de la esperanza que la carta genera, que siendo subversiva “*necesita medios subversivos para circular*”, y que se deposita en la llegada de un héroe que “salvará” a todo el pueblo, va generándose un estado de excitación, de expectativa revolucionaria, que lleva a los integrantes del colegio a la elaboración de diversas estrategias propagandísticas que alienten el estado de ánimo general. De este modo, Malcolm, ese “ser superior”<sup>106</sup>, va a aparecer representado en un primer momento con “*sombrero de ala ancha y bastón*”, que va a transformarse después en un ser “*decididamente alto, impersonal*”. De las transformaciones sucesivas (serán cinco en total) nos interesan fundamentalmente la tercera y la cuarta. Así, la tercera nos muestra

---

<sup>105</sup> Como señala Carlos Altamirano en op. cit. p.3, p.320: “el peronismo activó toda la polisemia de la palabra pueblo, que evocaba alternativamente al pueblo nación, al pueblo-obrero, a los humildes y, tanto para adictos como para opositores, a las masas. La crítica contra los “privilegiados del intelecto” continuó, pero los querellados no respondieron sino alusivamente.”

<sup>106</sup> El Che Guevara muere en Bolivia en 1967, momento en que Walsh escribe este cuento (Cf. Prólogo de Piglia a *Los irlandeses*). Ese mismo año, Walsh escribe un artículo titulado “Guevara” (en op.cit. p.18, p. 283) en el que describe al revolucionario como “un ser superior”.

a Malcolm como verdadero alter ego del Che Guevara, como “*un héroe de guerra del Chaco o de España, donde fue condecorado por el presidente de Bolivia o por el general Miaja.*” Por su parte, la cuarta representación tiene que ver con esa segunda posibilidad, que refleja la disyuntiva en la que se situaba el peronismo, de identificación con Perón:

*“el cuaro día se supo que Malcolm había sido campeón juvenil de boxeo, que llegó a pelear con Justo Suárez y que únicamente el destructivo amor de una actriz de cine le impidió obtener el cetro mundial.”(pp.84-85)*

Cabe señalar, que Perón era aficionado al boxeo y había disputado combates *amateur* en sus años de juventud. Asimismo, Justo Suárez era un boxeador famoso entre los años cuarenta y cincuenta, y que obviamente, la actriz de cine no es otra que Eva M<sup>a</sup> Duarte de Perón, primera esposa del general.

Con todo, la tentativa libertadora fracasa, puesto que el celador Gielty vence en combate a Malcolm, creando así una expectativa frustrada<sup>107</sup> en los pupilos/pueblo:

*“Mientras Malcolm se doblaba tras una mueca de sorpresa y de dolor, el pueblo aprendió, y mientras Gielty lo arrastraba en la punta de sus puños como en los cuernos de un toro, el pueblo aprendió que estaba solo, y cuando los puñetazos que sonaban en la tarde abrieron una llaga incurable en la memoria, el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo.” (p.93)*

Es de este modo que Rodolfo Walsh pone de manifiesto la autoridad que “castiga” – el siniestro celador Gielty- y ejerce la violencia mediante estrategias secretas y ocultas que aseguran el orden de toda una comunidad. La alternativa de resistencia es que el pueblo “despierte” para comprobar que necesita organizarse por sí mismo y no a través de héroes que o están lejos y acabarán derrotados, como en el caso del Che

---

<sup>107</sup>“El proyecto de la izquierda nacional popular sólo se añadió a la lista de las frustraciones. Más aún: entremezclado con el mesianismo político de variada procedencia, la esperanza heroica y la violencia, tuvo derivaciones catastróficas en los años setenta”, ALTAMIRANO, op. cit. p.3.p.323,

Guevara, o se encuentran proscritos en el exilio, como en la situación de Perón. Es precisamente esa “ausencia de justicia” la que va a “deslegitimar el aparato estatal”<sup>108</sup>

### 4.3. LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Junto con las visiones y percepciones del narrador-protagonista y del resto de personajes, hemos de considerar el papel indiscutible que en este caso concreto juegan los medios de comunicación. Narrador y personajes van a ir enterándose del estado de la creciente casi al mismo tiempo que el lector avanza en el relato. La radio, la televisión y el diario *La Región* configuran algo más que otro personaje en la historia narrativa, adquieren un papel fundamental y agobiante por cuanto a la creación de ese clima de tensión y de ahogo que se desprende de la misma.

Hemos decidido poner de manifiesto la relevancia de los medios de comunicación en el relato saeriano puesto que para un lector contemporáneo como nosotros no ha de resultar extraña esta supremacía de los medios a la hora de “informar” acerca de una catástrofe, pero ¿cómo fue recibida por los lectores de la época? Creemos que Saer pone de manifiesto este conglomerado de medios para desvelar una de las estrategias propias del poder: el control de los medios de comunicación<sup>109</sup>

El primer indicio mediático nos lo propone Saer justo al principio de la narración, en el momento que Pichón y su amigo Héctor se acercan al puente Colgante para ver de cerca el estado de las explosiones realizadas por el ejército para contener el agua. “*Un policía encapotado, serio, se niega, en el puente Colgante, a dejarnos pasar*”, pero Héctor saca su carnet de periodista y acto seguido el guardia levanta la barrera. La visión del hecho *in situ* está reservada sólo para unos pocos acreditados. Después, vamos a ir viendo cómo son “el informativo de la las doce”, “el informativo de la tarde”, “el informativo de la noche”, la radio, “*La Región*” e incluso los propios

---

<sup>108</sup> FERNÁNDEZ VEGA, op.cit., p. 14, p. 154.

<sup>109</sup> *Ibid*, p.163: “los funcionarios del Estado eran capaces hasta del asesinato para asegurarse el control de los medios de comunicación.”



personajes a través de las informaciones vistas u oídas los encargados de repetir continua e incansablemente que *“el agua sigue subiendo y que incluso seguirá subiendo”*.

Es llamativo incluso, que la última visión que tiene Pichón por parte del informativo de la televisión sea al poco de partir de su casa para tomar el ómnibus que ha de llevarle al aeropuerto de Buenos Aires y de ahí volar a París:

*“Veo, por la ventana, en la vereda de enfrente, repetida seis veces, en dos hileras de tres, una encima de la otra, la cara de un hombre que habla y después de un cambio rápido, repetida también seis veces, otra cara, la cabeza cubierta con gorra militar. Me paro un momento a escuchar cuando voy pasando del dormitorio a la biblioteca: es un coronel que informa a la población: sigue subiendo, e incluso seguirá subiendo. Están evacuando la Boca del Tigre, Barranquitas. Habrá nuevas explosiones. Y empiezan, después, mudas, las imágenes.” (p.171)*

Casi al final del relato, el narrador pone en nuestro conocimiento la sumatoria de información y ejército. En este momento se trata de una información a distancia, muda, repetida seis veces<sup>110</sup> desde la lejanía de su ventana y la acera de enfrente que, además es dada por un coronel del ejército, supremacía absoluta del control ejercido en ese momento en el país a través de la dictadura y por ende de los medios de comunicación.

Así pues, Saer pone de manifiesto en 1966<sup>111</sup> el control ejercido por los medios de comunicación y el ejército en referencia a las “informaciones”. Los medios muestran la violencia ejercida sobre un agua igualmente violenta por las explosiones promovidas por el ejército. Mientras que Pichón Garay, así como otros personajes indicados, ejercen el derecho a ver directamente y, por tanto, percibir, el resto de la población, “la masa”, queda atrapada por la imagen televisiva o las informaciones de otros medios, anulando

---

<sup>110</sup> BAUDRILLARD, J. señala en “El éxtasis de la comunicación” (op. cit. p.1. p. 188) que: “con la imagen televisiva, ya que la televisión es el objeto definitivo y perfecto en esta nueva era, nuestro propio cuerpo y todo el universo circundante se convierten en una pantalla de control.”

<sup>111</sup> Julio Premat señala en op. cit. p. 8, p., 416 que: “un indicio permitiría fechar la acción del relato y darle un marco histórico definido: en 1966, es decir el año del golpe de Onganía, se produjo una inundación excepcional en Santa Fe.”

la capacidad de movimiento. El control a través del miedo, puesto que “el agua seguirá subiendo” amedrenta a la población y le hace olvidar las causas por las cuales se ejerce la violencia. En este caso, Saer propone como alternativa la percepción como única manera de resistencia.

## 5. EL OTRO LÍMITE: LA POSMODERNIDAD<sup>112</sup>

El otro límite respecto del cual hemos concentrado nuestro análisis ha sido el de la posmodernidad, por cuanto inaugura, para ciertos autores, un momento de crisis y cuestionamiento del proyecto inicial de modernidad. Es difícil constatar cuándo<sup>113</sup> empieza realmente la posmodernidad, si es que realmente puede hablarse de tal término, pues todavía hoy suscita múltiples controversias y enfrentamientos. Obviamente, si nosotros hemos incluido el término en este análisis es porque le otorgamos cierta credibilidad por cuanto a las premisas fundamentales que alude. Además de la muerte de los metarrelatos enunciada por Lyotard, nos resulta interesante el análisis que se apunta acerca del control que ejercen los distintos poderes fácticos a través de sus múltiples discursos, no centrándose ya únicamente el ejercicio del poder en los diferentes gobiernos que configuran el orbe mundial. Como hemos visto, nuestro análisis se ha centrado precisamente en ese punto acerca del control por parte de distintos entes.

Asimismo, creemos que los juegos del lenguaje ejercidos por nuestros autores dieron en un punto preciso por cuanto fueron silenciados inicialmente por la fama de los autores del “boom” y posteriormente por el terror perpetrado por la dictadura de Videla. Sus jugadas<sup>114</sup> fueron fuertes, se apostaron frente a lo real, en lugar de aceptar la realidad, y en el caso de Haroldo Conti y Rodolfo Walsh fueron amenazados por el poder y posteriormente declarados “desaparecidos”. No es este último el caso de Juan José Saer, puesto que se había marchado a vivir a París en 1968, aunque sí fue condenado al silencio como sus compañeros de escritura.

---

<sup>112</sup> JAMESON, F. señala en op. cit. p. 1, p. 165 que: “en la actualidad, el concepto de posmodernismo no es aceptado ni siquiera comprendido por todo el mundo.”

<sup>113</sup> Íbid, pp. 167-168: “es también, al menos tal como yo la utilizo, un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional.”

<sup>114</sup> LYOTARD, op.cit. p.1, cap.14: “Cuanto más fuerte es una “jugada”, más cómodo resulta negarle el consenso mínimo justamente porque cambia las reglas del juego sobre las que existía consenso.”

## 6. CONCLUSIONES

Pese a que reconocemos que este trabajo puede llegar a resultar insuficiente, puesto que la complejidad de la época en la que hemos localizado nuestro estudio es considerable, el análisis de los discursos que se desprenden de los tres relatos escogidos nos ha permitido elaborar una serie de conclusiones.

Creemos haber confirmado la premisa inicial acerca de la cual Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y Juan José Saer constituyen “hombres del entre”, ya que se encuentran en una posición intermedia silenciada por la sonoridad mediática del “boom” y crítica en relación a la crisis posmoderna de deslegitimación que los acecha; entre la visión moderna del intelectual universal y la posmoderna y foucaultiana del intelectual específico; entre la palabra legítima y la ilegítima; entre el gran relato propuesto por el peronismo y la fragmentación ideológica producida por años de terror y oscuridad; entre una dictadura y otra; entre la realidad histórica y la percepción de *lo real*. *A medio borrar*, entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre el pensamiento y la acción.

Por otra parte, creemos que si bien prefiguran la concepción posmoderna a partir de la intensificación del desplazamiento propuesto por la estructura, y el cuestionamiento de la realidad, todavía no pertenecen al ámbito concreto de la posmodernidad. La anticipan analizando, percibiendo y desvelando las múltiples caras del poder, las estrategias de control, y señalando un posible punto de lucha, un centro de acción que constituya la actividad de aquel que disiente frente al corsé de la historia oficial. Es a través de estos mecanismos que anticipan el perfil de ese nuevo intelectual soñado por Foucault.

Asimismo, a través del anclaje en el presente los tres autores analizan la realidad histórica que les ha tocado vivir, recordando el pasado, que es memoria, para prefigurar una posibilidad de futuro. La complejidad de la estructura empleada y la realidad de un

discurso que atraviesa las profundidades de la narración, sus poéticas acuáticas, junto con el análisis de los poderes y sus mecanismos de control configuran un discurso narrativo que sienta las bases de la disidencia.

Es a través de las tensiones dadas entre el discurso literario y el discurso político que los tres autores inauguran la posibilidad de elaborar una crítica concisa y consecuente, una nueva visión de la realidad presente, proporcionándonos las claves de una resistencia orientada al futuro, a fin de no quedar atrapados, sumergidos, inundados en subterfugios insondables de un pasado equívoco.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Carlos ed. [VV.AA], *La Argentina en el siglo XX*, Ariel, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.
- ANDRADE, Jorge, “Carta de Argentina. Escritores olvidados, comprometidos, desaparecidos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 613-614, pp. 193-195, Julio-Agosto 2001.
- <http://www.audiovideoteca.gov.ar>
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños* [1942], México, FCE, 2003.
- BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural* [1966], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.
- BERNAND, Carmen, *Historia de Buenos Aires*, Buenos Aires, FCE, 1999.
- CAPARRÓS, Martín, *A quien corresponda*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- <http://www.comisionporlamemoria.org/archivo>
- CONTI, Haroldo, *Cuentos Completos*, Madrid, Bartleby Editores, 2008.
- CONTI, Haroldo, *Sudeste-Ligados*, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de lectores [ed. Crítica Eduardo Romano, VV.AA], 1998.
- DANTO, A., “Introducción: moderno, postmoderno y contemporáneo”, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DELEUZE, Gilles, “En qué se reconoce el estructuralismo”, en F. Chatelet de, *Historia de la Filosofía*, tomo IV, Barcelona, Espasa Calpe, 1976.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas* [1965], Barcelona, Lumen, 1990.
- <http://www.elotirba.org/hconti.html>

- FERNÁNDEZ VEGA, José, “Literatura y legitimidad en Operación Masacre, de Rodolfo Walsh”, en *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones “Gino Germoni”, UBA, 1997.
- FOSTER, Hal ed., [VV.AA], *La posmodernidad* [1985], Barcelona, Kairós, 2008.
- FOUCAULT, M., *El orden del discurso* [1970], Barcelona, Tusquets, 2008.
- FOUCAULT, M., *La arqueología del saber* [1966], México, Siglo XXI, 2001.
- FOUCAULT, M., *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Ed., 2008.
- FREUD, Sigmund, “Construcciones en psicoanálisis”, en *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 2005.
- FREUD, Sigmund, “Los dos principios del suceder psíquico” y “La negación”, en *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*, Madrid, Alianza, 2002.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños (vol.2)*, Madrid, Alianza, 1999.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “La última y mala noticia sobre Haroldo Conti” [1981], en *Cuentos Completos*, Madrid, Bartleby Editores, 2008.
- GELMAN, Juan, *De palabra. Poesía III (1973-1989)*, Madrid, Visor, 2008.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil, debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* [1951], Barcelona, Paidós, 2008.
- HARRSS, L., *Los nuestros* [1966], Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971.
- JITRIK, Noé, *Historia Crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida (vol. 11)*, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- LAFFORGUE, Jorge, *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- LARRA BORGES, Ana Inés, “El arte de narrar, entrevista a Juan José Saer”, en *Brecha*, Montevideo (Uruguay), 2005, <http://www.literatura.org>.

- LINK, Daniel, “Literatura de compromiso”, en *Foro Hispánico*, nº 24, pp.15-28, 2003.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna* [1979], Madrid, Cátedra, 1984.
- NOVARO, Marcos, *Historia de la Argentina contemporánea: de Perón a Kirchner*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- PIGLIA, Ricardo, “Prólogo a Los irlandeses, de Rodolfo Walsh”, en *Los irlandeses*, Barcelona, El Aleph Editores, 2007.
- PIGLIA, Ricardo, “Ricardo Piglia- Juan José Saer. Conversaciones privadas”, Nº 2, marzo 2009, <http://www.alambre.com>.
- PREMAT Julio, *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- PREMAT, Julio, “Saer fin de siglo y el concepto de lugar”, en *Foro Hispánico*, nº 24, pp.43-52, 2003.
- PREMAT, Julio, “Saer, nota y sinfonía”, en *Pandora: revue d'études hispaniques*, nº 7, pp.265-278, 2007.
- PRIETO Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- PUPO-WALKER, E., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
- RAMA Ángel, “El boom en perspectiva” [1982], en *Signos Literarios 1*, pp. 161-208, Enero-Junio 2005.
- SAER, Juan José, *Cuentos Completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- SAID, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- SAID, Edward, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.
- SARLO, Beatriz, “Saer, un original”, en *La Nación (Suplemento de Cultura)*, Buenos Aires, 19 de junio de 2005.
- SHAW Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.



- SÍGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- SONDÉREGUER, María, *Revista Crisis (1973-1976), antología*, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- VALLE Gustavo, “Entrevista con Juan José Saer. La incertidumbre de lo elocuente”, en *Letras Libres*, pp. 24-26, Junio 2002.
- VATTIMO, Gianni, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthopos, 2003.
- VV.AA: <http://www.rodolfowalsh.org>.
- WALSH, Rodolfo, *El violento oficio de escribir*, Buenos Aires, Ed. De la Flor [ed. Corregida y aumentada a cargo de Daniel Link], 2008.
- WALSH, Rodolfo, *Los irlandeses*, Barcelona, El Aleph Editores, 2007.
- WALSH, Rodolfo, *Un kilo de oro*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 2004.
- WARLEY, Jorge, “Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-septiembre, pp.517-519, 1993.
- WEINRICH, Harald, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999.

## **CONFERENCIAS Y PONENCIAS**

- GRAMUGLIO, M<sup>a</sup> Teresa, “Literatura y arte conceptual en La Argentina de los años sesenta”, Conferencia en *Máster en Construcción y Representación de Identidades Culturales [Literatura y Relaciones Interculturales II]*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009.
- DALMARONI, Miguel, “Un iracundo a medio borrar: Saer en público, 1964”, *Congreso Internacional CELEtis de Literatura*, Mar del Plata, UNLP-CONICET, 2007.

## **FILMOGRAFÍA**

- SOLANAS, E.- GETINO, O., *La hora de los hornos*, 1968.

