

e-Book

Letras

VOCES Y ACTORES SOCIALES EN LA NARRATIVA DE MARCO DENEVI

UN EXAMEN POLÍTICO A TRAVÉS DE LA
FICCIÓN DE ORALIDAD

Nicolás Abadie



••
Secretaría de
**Investigación,
Ciencia y Técnica**

Editorial
Filosofía y Humanidades | UNC

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC

La narrativa de Marco Denevi (1920-1998) involucra como actor principal a la franja social de individuos pertenecientes a la controvertida clase media argentina. A través del recurso literario de la oralidad, los textos parecerían no mediar entre el contexto y su manifestación, efecto que hace creer que los personajes se expresan natural y espontáneamente. Dentro de estas configuraciones, el análisis político de la coyuntura adquiere especial significación. De manera directa en algunos casos e indirecta en otros, las lecturas de la política, como así también, las políticas de la lectura, articulan evaluaciones tanto axiológicas como dogmáticas, en un método compositivo que tiene como sustrato el discurso de la doxa.

Desde *Rosaura a las diez*, las páginas denevianas son un escenario en el que se dramatizan escenas de la vida porteña, tanto diurna como nocturna, se tensionan estereotipos sociales, se rebaten identidades y se diseminan las voces de los más variados actores en un espacio discursivo "heteropoligráfico" y "geneoescenofónico" donde se diluyen los límites entre literatura y representación. A lo largo de cuatro décadas, convergen en las narraciones imaginación, registro y testimonio a través de un estilo tan polémico como ambiguo que ni el silenciamiento de la crítica pudo ocultar.



NICOLAS DANIEL ABADIE

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y Maestro en Literatura mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas de Argentina, México, Chile y Perú sobre temas de literaturas mexicana y argentina. Es becario posdoctoral de CONICET.

**VOCES Y ACTORES SOCIALES EN LA NARRATIVA
DE MARCO DENEVI
UN EXAMEN POLÍTICO A TRAVÉS DE LA FICCIÓN DE ORALIDAD**

NICOLÁS ABADIE

Abadie, Nicolás D.

Voces y actores sociales en la narrativa de Marco Denevi: un examen político a través de la ficción de oralidad / Nicolás E. Abadie. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2015.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1238-4

1. Literatura Argentina. 2. Estudios Literarios. I. Título.
CDD 801.95

Diseño de portada: Manuel Coll

Diagramación: Noelia García

ISBN 978-950-33-1238-4



VOCES Y ACTORES SOCIALES EN LA NARRATIVA DE MARCO DENEVI.
UN EXAMEN POLÍTICO A TRAVÉS DE LA FICCIÓN DE ORALIDAD por
NICOLÁS ABADIE se distribuye bajo una Licencia Creative Commons
Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DECANO
Dr. Diego Tatián

VICEDECANA
Dra. Alejandra Castro

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA
EDITORIAL
Mgr. Candelaria de Olmos

**Editorial**
Filosofía y Humanidades|UNC

**Secretaría de
Investigación,
Ciencia y Técnica**

**ffyh**

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

Marco Denevi: obra, tendencias y posiciones en la literatura argentina /7

Las posibilidades de la lectura /7

Las incidencias del sujeto en el discurso /9

Algunos mecanismos de inclusión en el campo literario /14

El 'efecto' *Rosaura* en *CONTORNO* /21

La narrativa de Marco Denevi /31

Denevi en los ochenta: reconfiguraciones y nuevos sentidos /34

CAPÍTULO 1

Marco Denevi: credo estético y poética /45

Prólogos, avisos y manifiestos /45

Búsquedas estéticas e implicancias teóricas /74

a. La oralidad literaria /74

b. Posibilidades del dialogismo /80

c. Intersecciones posibles /90

Particularidades de *Ceremonia secreta* /96

La poética del simplismo /106

CAPÍTULO 2

Inflexiones del antiperonismo en la obra temprana de Denevi /112

Elementos centrípetos del antiperonismo /113

La irradiación de la revista *SUR* /118

Los isótopos del antiperonismo en Denevi /127

a. Partículas en el mediopelo /133

b. Resonancias sobre el *pueblo* /140

El medio pelo en sus variantes. Atípicos, burócratas y frustrados: *Un pequeño café* (1966), *El emperador de la China* (1970) y *Parque de diversiones* (1970) /145

Raros y extraños: su incidencia en el discurso /170

CAPÍTULO 3

Estereotipos y representaciones en la narrativa deneviana /180

Posibilidades de la estereotipia /181

Marginales, desviados, subalternos y oportunistas /186

Especuladores, obsesos, paranoicos y soberbios /209

Desolados, transgresores, presumidos y resignados /225

CAPÍTULO 4

El imperio de lo marginal /239

Prestidigitadores, fugitivos, temperamentales y nostálgicos /239

Ostentosos, narcisistas, anacrónicos y consumistas /246

Zoofílicos, fetichistas, ninfómanas y sádicos /251

Sustitutos, falsarios, enmascarados y travestis /257

- a. Metamorfosis textuales /261
- b. Vástagos de la noche /270
- c. Mecanismos y procedimientos textuales /277
- d. Sexualidad: emergencia, represión, máscara y devenir /281

Actores y prototipos: resumen, balance y perspectivas /287

CAPÍTULO 5

La Nación distorsionada /291

Tiempo de cambios /291

Literatura y restitución democrática: nuevas significaciones /294

- a. La política como elemento /305
- b. Los temas de la agenda “pública” /314

Del *manuelismo*, la tilingüería y la argentinidad de los Argentos /321

Los secretos de la enciclopedia /336

- a. La seriedad de la humorada /343
- b. De zoncera y mitomanías /347

La Historia en la historia: un balance /355

El trápala: síntomas, anomalías y aspectos generales /358

CONCLUSIONES

La naturaleza ‘heteroescenofónica’ y ‘genapoligráfica’ de lo cotidiano /365

BIBLIOGRAFÍA /380

INTRODUCCIÓN

MARCO DENEVI: obra, tendencias y posiciones en la literatura argentina

La mejor crítica que puede hacer un escritor al mundo, a los sistemas y gobiernos, a las sociedades que eligen y/o aceptan a éstos, a los demás hombres y mujeres que conviven con él, al lenguaje, a la cultura y a la literatura misma es su propia obra de escritor

Mario Goloboff
«El escritor como crítico»

¿Qué es la literatura argentina? Un proceso complejo y contradictorio de doble identidades, algunas veces escindidas, otras complementarias.

Pablo Heredia
«El corpus de la literatura argentina en las fronteras históricas y culturales del Cono Sur»

Las posibilidades de la lectura

En una de sus últimas intervenciones públicas¹ Marco Denevi (1920-1998), al referirse a las instancias que involucra el proceso de comunicación literaria, señalará la imposibilidad del escritor por saber quiénes son, dónde están y cómo reaccionan los lectores en el momento “silencioso” y “callado” de la lectura, por citar los términos con los cuales califica e imagina dicha práctica.

El discurso que PROA considera su “testamento literario” versará, fundamentalmente, sobre el rol del escritor y la literatura en el seno de lo social reparando, tangencialmente, en la finalidad y el sentido del acto de escritura. Explayándose en este aspecto, e incluyéndose dentro del ámbito que tematiza, dirá que *a veces nos llegan las voces de los críticos. Pero nosotros no escribimos para los críticos. Escribimos para aquellos que, sin ser escritores ni críticos, buscan en la literatura aquellas experiencias, aquellas aventuras que jamás conocerían.*

¹ Nos referimos al discurso pronunciado en ocasión de la entrega del Premio al Mérito por la Asociación de Ex alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires que, en formato CD, acompaña la edición nº 44 de la revista PROA. Buenos Aires. 1999.

A partir de esta afirmación se desprenden dos aspectos que nos interesa destacar. El primero tiene que ver con el lugar discursivo en el que se posiciona el enunciador junto con el diseño de las instancias de producción y de recepción literarias, con la consecuente modelización de un tipo de lector particular, en este caso, no especializado técnica ni profesionalmente. Todo acto de lectura comporta en sí mismo una crítica, pero inferimos que al hablar de “críticos”, Denevi tiene en mente la crítica literaria académica e institucionalizada, un Otro al que se opone el “nosotros” inclusivo. Esboza, de este modo, la imagen de un lector ingenuo e inocente, no especialista, como el destinatario ideal.

Desprendido de esta interpretación, un segundo aspecto reconoce la productividad del discurso literario en la configuración, el diseño y la transmisión de acontecimientos, reales o ficticios, a través de la utilización del recurso de la imaginación. La alusión a la literatura como espacio de generación de conocimiento —de “experiencias” y “aventuras”— si bien presupone una actitud complaciente por parte del lector advierte, asimismo, una intencionalidad específica de la instancia creadora: la modalidad semiótica del *hacer creer*.

La remisión a estos temas, que no dejan de ser constitutivos e insoslayables de la praxis literaria, permite entrever la preocupación de un destinador que pretende establecer vínculos transparentes entre el mensaje que quiere transmitir y la forma que para ello elige. Dicho en otros términos, el hecho de diseñar un tipo de receptor, involucrándolo en el proceso literario, coadyuva a proporcionar *claves* para la interpretación de su obra. La primera, y fundamental, consiste en explorar y reconocer el método de ficcionalización del proceso de producción y apropiación de sentidos que se produce en el seno de la escritura; es decir, la escritura pasa a considerarse como un objeto de indagación y análisis auto reflexivo. Subsidiaria de ésta, otra implicancia convierte al texto en una virtualidad emergente de la relación diádica entre las prácticas de producción y de recepción pero que cobra materialidad por medio del rol determinante del destinatario para la concreción del efecto literario. Una disquisición, en fin, a través de la cual la lectura puede definirse, siguiendo a Paulinelli, como “la historia de unas prácticas sociales”²

² «Pero también esta historia de la lectura puede referirse a través de las representaciones de estas prácticas implícitas en los textos, ya sea a través de los ejes de sentido como también en las estrategias discursivas empleadas, es decir, tanto en los procesos de construcción de significantes imaginarios simbólicos de los enunciados, como en las formas de intercambio, de producción, de recepción virtualizados en lo sujetos enunciadores y en las modalidades de enunciación propuesta.

Desde la misma perspectiva, Costa y Mozejko (1999) caracterizan la enunciación como una “acción puesta en discurso, realizada por un sujeto competente, que definiría su identidad por la relación con un tú sobre el cual pretende influir”, poniendo en evidencia el papel activo del receptor que es “susceptible de convertirse en sujeto interactuante” (1999:23). De modo que, lo que nos interesa subrayar en esta primera aproximación, es la manera en que la “entidad vacía” del yo enunciativo se va configurando por medio de las relaciones que mantiene con la instancia a la cual se dirige.

Las incidencias del sujeto en el discurso

En lo sucesivo, y con la intención de ejemplificar la manera en que entendemos la productividad a la que referimos, proponemos el siguiente ejercicio interpretativo: imaginemos un lector que se interese en una novela, relativamente corta, titulada *Manuel de historia*. Supongamos que ese lector quiera conocer quién es el autor de la obra y cuándo fue escrita. Pensemos que, de acuerdo con las representaciones sociales y la opinión corriente –lo que, en otros términos, se conoce como *doxa*³– que actualiza como parte de un grupo social determinado, repare en el juego de palabras del título. Intentaría reemplazar, inmediatamente, la palabra “manuel” por “manual” ya que de esa forma, entendería, se llamaron, y cristalizaron en el ideario colectivo, las publicaciones didácticas y pedagógicas para la instrucción de las grandes áreas del conocimiento de las ciencias en los primeros niveles de enseñanza formal. Una incongruencia gramatical, habría de advertir quizá no especificando las diferencias con tecnicismos propios de la disciplina.

El nombre del autor, escrito con mayúsculas sostenidas, es MARCO DENEVI, leerá en la tapa. Y ahora, queriendo que progrese en la lectura de la obra o que, azarosamente, abra la novela en la página setenta y uno, especulemos que se encuentre con el siguiente relato de un narrador que enmascara su “naturaleza” por

Permiten visualizar así cómo los textos reproducen las modalidades de apropiación de los lectores [...] *La lectura como escritura, pues, en cuanto diagramación, diseño, marca este proceso social de producción/recepción de significaciones de una sociedad*” (2001:45 –las cursivas son nuestras–) María Paulinelli. «Medios de comunicación y nación: la ciudad de los sueños de Juan José Hernández». SILABARIO nº4. Córdoba. Jun/2001. pp.45-54

³ La palabra *doxa* remite a la distinción platónica entre *doxa* y *sofía*. La *doxa* son las representaciones sociales y la opinión corriente, opuestas al saber basado en alguna forma de conocimiento crítico o reflexión (Cfr. AMOSSY-PIERROT. 2010. pp.13-34)

medio de la utilización de distintos nombres que se le atribuyen a esa instancia fundamental del proceso de comunicación literaria:

Sin volverse a mirarlo, mirando el libro que sostenía entre las manos, Sidney le preguntó quién era Marco Denevi.

— Un escritor que fue mi amigo, hace tiempo. Como Paganini y Sors en sus últimos años, cuando los dos enmudecidos por el cáncer se reunían a solas, a altas horas de la noche, e improvisaban el uno en el violín y el otro en la guitarra una música que se perdió para siempre, Denevi y yo nos juntábamos para tocar a dúo la música de nuestros temas favoritos. No nos corría el cáncer sino la soledad. Pero éramos felices y a menudo amanecíamos, un poco borrachos de alcohol y de conversación. Murió del infarto que él mismo se preparó, porque lo aterraban las largas agonías, fumando sesenta cigarrillos diarios. Poco antes de morir tuvo la ocurrencia de publicar esos diálogos y yo no supe o no quise oponerme. No se vendió ningún ejemplar y la única crítica que apareció, por suerte después de su fallecimiento, fue incendiaria. Y para colmo decía que Ramón Civedé era un personaje imaginario, un alter ego de Denevi. Quizá, cuando salga “Manuel de historia”, todo el mundo creerá que Sidney Gallagher-Ramón Civedé es el doble seudónimo de Marco Denevi, quien en un libro póstumo, hallado entre papeles, recurrió a esa estratagema. (DENEVI, 1999:71)

Es probable que la lectura del fragmento movilice la interpretación del lector hacia la búsqueda de reflexiones sobre la naturaleza del escritor, el autor, el narrador y el “yo” personaje que, en este caso, parecen converger en un mismo sujeto. O quizás no, y reivindique el placer lúdico en el ejercicio de la escritura. De un modo o de otro, la actividad del lector estará comprometida y será su “actitud crítica” ante el texto la que dimensionará un aspecto determinado.

Ahora bien, si elegimos el primero de los efectos posibles deberíamos ir desglosando las *marcas* o *huellas* del proceso de producción literaria que, a modo de guiño, el escritor utiliza para establecer relaciones hacia el interior del sistema literario como así también con su coyuntura. Nos referimos, específicamente, a los vínculos que mantiene el texto ficcional con el biográfico, presuponiendo un ejercicio de indagación extra literaria por parte del lector. Por este medio, nos informaríamos de que al escritor homónimo al que el texto diseña le gustaba la noche, vivía en soledad, fumaba compulsivamente y deseaba ser leído aunque la crítica no fue benévola con sus obras y no contó con un público numeroso.

De este modo activamos una lectura ingenua y colaboramos con el mecanismo del texto al considerarlo transparente. Pero, desde otro enfoque, la narratología más reciente nos advierte que “si el texto refleja al sujeto, si es el punto

de mira del texto, en tanto que sujeto de escritura éste se convierte en una especie de manipulador de espejos” (KRYNSKI, 2002:280) es decir que lo que consideramos “transparente” no es sino un efecto relativo porque, para que se produzca, entran en juego otro tipo de saberes; saberes que circulan tanto en el interior del texto como en la relación que mantiene con otros textos, con los cuales “dialoga”.

Esta manera de concebir la literatura como una representación mediatizada de ciertos aspectos de la realidad circundante es lo que otorga sistematicidad a la obra de Marco Denevi, sujeto empírico que, a pesar de su deliberado ostracismo, se configura, se muestra, en sus producciones. Su enfoque, en este sentido, no deja de ser singular en cuanto conforma una técnica que interrelaciona elementos comunes que funcionan con un fin determinado: *la literatura como escenario en el que se representan fragmentos de la vida social*. De lo que se infiere del párrafo citado con anterioridad, y en la medida en que vayamos adentrándonos en su obra, serán aquellos personajes sombríos, atormentados y disconformes, románticos e idealistas, quienes habrán de funcionar como engranajes de una gran maquinaria de exclusión y condena social, de la que son víctimas y victimarios.

Ese mensaje, intuimos, es el que decodificará el lector que, mejor que cualquier crítica, se encuentra con una obra que habla *de sí y para sí*. Más allá de aparatos simbólicos y/o conceptuales que examinen el texto desde tal o cual perspectiva teórica, este tipo de escritura quiere portar en sí misma su propia explicación; ser en sí misma acción y efecto de sentido. Y que el posible lector o analista sea quien determine su injerencia. Nos referimos a una práctica de escritura que pone en evidencia los mecanismos de composición, muestra el proceso de creación y tensiona las categorías de análisis de manera lúdica, estableciendo una especie de familiaridad con el lector.

Cabría preguntarse cuáles serían las implicancias y los efectos de la utilización de este procedimiento textual que identificamos como una impronta en el discurso narrativo de Denevi, al tiempo que convendría indagar en su eficacia estética. Sobre la base de estas inquisiciones enfocaremos la investigación.

La inclusión del nombre propio del autor en el texto moviliza suposiciones de diversa índole. Consideramos, a priori, que este procedimiento contribuye a establecer relaciones de veracidad-falsificación en la apropiación de los datos ‘objetivos’ que deberán rastrearse fuera del texto como materialidad. En otros

términos, embraga y conecta caracterizaciones y signos que circulan en el contexto y que el texto 'semiotiza' de manera siempre parcial.

La inclusión del sujeto en el discurso activa, por un lado, lo que el canadiense Wladimir Krynsiski (2002:283) denomina *instancias correlativas*: la subjetividad, el inconsciente, el yo, la interioridad y la identidad. Como anteriormente insinuamos, este tipo de indagación implica cuestionar la obra desde una perspectiva contextual. Por otro lado, la *tematización literaria* del sujeto supone otro tipo de categorías de análisis, en este caso de impronta textual.

Las limitaciones que podrían presentarse en la primera de las consideraciones serían de orden "ontológico" cuyo campo de aplicación responde al ámbito de la "ficción de la filosofía" y, por tanto, no habría de tener jurisdicción en el texto literario. En cambio, desde la perspectiva inversa, es decir, operando por medio de categorías específicas del discurso literario como ficcionalidad, narrador, personaje se podrían establecer correspondencias con otras áreas de reflexión de las ciencias humanas, a fin de obtener una pertinencia óptima de la función del sujeto en el discurso de la obra porque "la dimensión cognitiva de la literatura está vinculada a otros discursos y su 'literaturidad'⁴ no se concreta aisladamente" (2002:283)

La concepción de Krynsiski entiende al narrador como una voz del autor, considerándolo un sujeto que ocupa un lugar polémico y hasta conflictivo en el mundo real y que trasmite su punto de vista al lector

Este punto de vista apela a un dialogismo cognitivo puesto que, al dirigirse al lector, el autor se apoya en la particularidad subjetiva de su mensaje que está por objetivar... [El autor es un sujeto] cuya conciencia de sí, subjetividad e intencionalidad están implicadas en el proceso complejo de la creación estética. La narración es un discurso del sujeto. Es un dispositivo del lenguaje, complejo, que da forma a enunciados narrativos, discursivos y dialógicos y que indica la posición del sujeto en un conjunto social y literario. (KRYNSINSKI, 2002:238)

⁴ Jonathan Culler problematiza el concepto y realiza un recorrido histórico de los aspectos que la crítica fue dimensionando en un discurso para considerarlo literario. Definiendo no sin precaución anotará que "la literaturidad se define en términos de una relación con una realidad supuesta, como discurso ficticio o imitación de los actos de lenguaje cotidianos [y] a lo que se apunta es a determinadas propiedades del lenguaje" (2002:38). CULLER, Jonhatan, «La literaturidad» en *Teoría literaria*. Siglo XXI. México.

Las articulaciones de la teoría bajtiniana en la perspectiva que citamos son explícitas. Baste recordar que para el filósofo ruso, el concepto de dialogismo es el eje articulador de su interpretación de las ciencias del lenguaje. Lo ve como una actuación, como un acto, intencional o no, entre sujetos o, mejor, entre conciencias. Precisamente éste último es un aspecto fundamental para comprender el acto discursivo, tanto en lo particular como en lo general.

Esto es, para Bajtín, la conciencia individual es siempre social y se iría conformando por medio de las relaciones que mantiene con el discurso de un Otro, entendido en el sentido englobante de *alter*. Por lo tanto, la palabra pronunciada siempre irá a rozar la palabra ajena. Si, como piensa Bajtín, el lenguaje es “invasión en mi discurso de la palabra del otro”, para delimitar el escenario de confrontación de acuerdo con el fin que moviliza la puesta en práctica de esa palabra, “el escritor determina[ría] qué zona de la discursividad ingresa en la obra” (BAJTÍN, 2008:367)

Se habla, entonces, de dos dimensiones inherentes al hecho literario que se actualizarían en las operaciones heurísticas⁵ que realiza el sujeto-conciencia en la concreción de su obra-enunciado. Operativamente, ante un acto discursivo concreto, el procedimiento para reconocer las incidencias del sujeto en los discursos de la obra que lo embragan como sujeto *de* la escritura y como sujeto *en* la escritura, retomando la lógica que arriba apuntamos, implica abordar aquellos dos aspectos que, oportunamente describiremos en detalle⁶.

En resumen, el narrador como una voz que enuncia el texto y que se presenta bajo la forma de una persona gramatical, es producto de una configuración

⁵ El Diccionario de la Real Academia (22° edición, 2001) define a la heurística (del gr. εὕρισκειν, hallar, inventar, y *-tíco*). como técnica de la indagación y del descubrimiento. Se considera, generalmente, como el arte y la ciencia del descubrimiento y de la invención o de resolver problemas mediante la creatividad.

⁶ En lo que concierne a la “problematización del sujeto” se parte de la concepción del sujeto como un autor-creador y la relación que mantiene con la obra, lo que configuraría un *narrador semiótico*, concebido como *organizador de un universo axiológico coherente y referible a una subjetividad problemática, en expansión cognitiva*. De esta manera, se podría contemplar una *correlativización de las categorías modales y prácticas con los universos axiológicos [que] mostrarían en las obras la parte del sujeto estético, ideológico, axiológico, irónico, polémico, etc.* La “tematización” del sujeto, en cambio, es un procedimiento que se realiza mediante la “manipulación” y la “mediación” de códigos estéticos, culturales y literarios. En este sentido, la isotopía del sujeto se vuelve central y se refiere a aquellos ejercicios de escritura en los cuales *el sujeto en posición asumptiva (sic) tematiza su búsqueda de identidad, su yo y su interioridad lo mismo que su inconsciente*. La subjetividad en el texto, que no es la subjetividad del texto, se basa en las *configuraciones modales* en las que conjuntos dinámicos del *querer*, del *poder* y del *saber* se constituyen en formas del sujeto, al que se podría definir como sujeto de deseo, de falta, de ilusiones, de meditación, de combate, de goce. *Estas formas del sujeto se encarnan en un discurso que dramatiza, mediatiza o ironiza la relación tripartita: cosmos, logos, ántropos.* (KRYNSKI, 1981:117 –las cursivas son nuestras-)

estratégica del autor textual. Cuando este autor se nombra, se asume como un “yo” en la escritura, reflexiona sobre los procedimientos que emplea y analiza el valor de los personajes, la cualidad y calidad de lo que está contando, le envía una imagen prediseñada al lector acerca de sus valoraciones y concepciones ideológicas que apuntan a generar un desconcierto. El lector avezado, en este sentido, se ve envuelto en una red de significaciones en la que se lo estimula a reconocer las estrategias de enmascaramiento de la voz autoral en la voz narrativa.

Los enfoques referidos proponen generar una apertura del texto hacia otro tipo de dimensiones cognitivas en las que lo social adquiere una importancia fundamental. Estos procedimientos se transforman en una constante en la escritura de Marco Denevi. Es uno de los rasgos que coadyuva a configurar un estilo particular en la composición de sus producciones en las que se involucran los medios y los fines de los que se sirve el discurso literario en la emergencia de las representaciones sociales desde un enclave lingüístico. En este sentido, las herramientas de análisis de la sociología del discurso permiten interceptar ambas perspectivas desde los conceptos de lugar y de competencia, ya que no se podría responder a la pregunta “quién habla” sin identificar el lugar desde dónde lo hace, *puesto que el lugar define al agente* (COSTA-MOZEJKO, 1999:12)

Algunos mecanismos de inclusión en el campo⁷ literario

La posición de Marco Denevi con respecto al sistema literario argentino fue ambigua. La aparición de su primera –y más consagrada– novela *Rosaura a la diez* (1955) hace que los críticos lo vinculen con la generación del 55⁸. En la producción de

⁷ La noción de campo acuñada por Pierre Bourdieu promediados los años 60 se transforma en una herramienta de análisis prácticamente insoslayable en los estudios que vinculan lo literario y la dimensión social. Lo entiende, en líneas generales, como un *espacio estructurado de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)* Cfr. «Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase» pp.97-118 y «Algunas propiedades de los campos» pp.119-126 en *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor, Bs.As. 2002.

⁸ Ángela Dellepiane: «La novela argentina desde 1950 a 1965» en REV. IBEROAMERICANA. Vol. XXXIV. Num.66. Julio-Diciembre.1968. “A estos jóvenes los llamaremos “los enojados” porque así es como miran la realidad en que viven, con enojo. Sólo algunos de ellos son intensamente militantes en una tarea de revisionismo de su cultura. Por ello encontraremos sus nombres no sólo en el campo de la novela sino, principalmente, en el del ensayo” [...] Rubén Benítez, *Ladrones de luz* (1959), Néstor Bondoni, *La boca sobre la tierra* (1956); Jorge A. Capello, *La hermosa vida* (1961); Iverna Codina, *La luna ha muerto* (1957) y *Detrás del grito* (1961); Marco Denevi, *Rosaura a las diez* (1955); Eduardo Desein, *Los comienzos* (1954) y *Su generación* (1956); Valentín Fernando, *Desde esta carne* (1952) y *El límite* (1958); Rafael Gallegos, *Los barrios de Mauricio* (1958); Adolfo Jasca, *Los tallos amargos*

dichos escritores se registraría la particularidad de involucrar, en la ficción, factores sociológicos de los que formaron parte como el ascenso y la caída del peronismo, la aparición de la burguesía industrial y del proletariado, continuando y reformulando la estética realista. De este modo, la política pasará a formar parte constitutiva y determinante de la literatura. Tanto es así que el año con el cual se distingue y da nombre al grupo es una fecha significativa en el desarrollo de la historia nacional. El 16 de septiembre de 1955 Lonardi encabeza la Revolución “Libertadora” que derroca al presidente constitucional Juan Domingo Perón.

En la reconstrucción de este contexto, el artículo de Ángela Dellepiane nos resulta de gran utilidad. Estudiando la narrativa argentina entre los años 1950 y 1965, advertirá que “la novela es el medio que el escritor escoge para expresar *su* visión de las cosas, *su* verdad interior, *sus* mitos: es, pues, el equivalente de la confesión, del ensayo, del poema” (1968:222 –cursivas en el original–) De una lista de más de cuarenta novelistas algunos de ellos con una o más novelas en su haber, la crítica selecciona para el análisis a los que considera “de mayor importancia” y “más característicos”: Julio Ardiles Gray, Antonio Di Benedetto, Beatriz Guido, Juan José Manauta, Héctor A. Murena, Pedro G. Orgambide, Federico Peltzer, Andrés Rivera, Alberto Rodríguez h., David Viñas. Más allá del estilo particular con el que cada autor aborda el hecho literario, caracteriza como fundamental la “actitud revisionista” en lo referido al papel que desempeña la literatura y los vínculos que establece con la realidad. Tal actitud determinaría que los paradigmas establecidos por la generación de escritores inmediatamente anterior sean cuestionados por los cambios significativos que se operaron en las circunstancias sociales y políticas del país. El sentimiento de “enojo”, siempre para Dellepiane, se conformaría en una

(1955); Alicia Jurado, *La cárcel y los hierros* (1961); José David Kohon, *El negro círculo de la noche* (antología); Mario A. Lancelotti, *El traficante y La casa de los afeitados* (1963); Anselmo Leoz, *El inspector Verano* (1957) y *Los muchachos del lápiz* (1960); Luis Mario Lozzia, *Domingo sin fútbol*, (1956) y *Los grandes peces ciegos* (1965); Martha Lynch, *La alfombra roja* (1962) y *Al vencedor* (1965); Jorge Masciangioli, *El profesor de inglés y El último piso* (1960) ; Carlos Mazzanti, *El sustituto* (1954); María Esther de Miguel, *La hora undécima* (1961); Elvira Orphée, *Dos veranos y Una* (1961); D. R. Oxley, *Tierra arisca* (1955); A. Perez Zelaschi, *El terraplén* (1954); Luis Pico Estrada, *Unos cuantos días* (1962); Syria Poletti *Gente conmigo* (1961) y *Línea de fuego* (1965); Carlos Prelooker, *La noche y dos sombras* (1951) y *Pastaseco* (1955); Daniel Rodríguez, *Los tatarabuelos*(1956); Dalmiro Saenz *Hay hambre dentro de tu pan* (1963) y *El pecado necesario* (1965); Osvaldo Seiguerman, *Una historia sentimental* (1958); J. F. Solero, *La culpa* (1956) y *El dolor y el sueño*(1953) ; Susana Tasca, *Laura por la voz* (1958) y *Manchado de limpio* (1965); Ángel María Vargas, *El hombre que olvidó las estrellas* (1940); Julio J. Vieyra, *Un rostro agrío* (1954).

constante que caracteriza y otorga un rasgo definitorio a los escritores del momento y habrá de servir como “preludio” en la búsqueda del “ser nacional” (Cfr.1960:243)

Nos interesa del estudio que realiza detenernos en dos aspectos puntuales que le otorgarían rasgos particulares a las obras de la mentada generación.

El primero de estos aspectos es el que atiende a los elementos que estructuran las novelas. Por un lado, del afán intimista con el que las escriben se colige que una de las características de los personajes de las ficciones sea la constante indagación en sí mismos para “trata[r] de trascender su medio y su momento en una búsqueda de valores universales” (DELLEPIANE, 1968:252). Por añadidura, detalla Dellepiane “son personajes ansiosos, sin guías, sin puntos de apoyo que deben hacer sus elecciones, que asumen su responsabilidad” (1968:252 –cursivas en el original–) Por otro lado, y haciendo alusión en este caso a elementos de las composiciones y a las temáticas que abordan, indicará el predominio de un “tono pesimista, triste, de ambientes y personajes sórdidos”, mostrará que el sexo es abordado como una “constante violenta, obsesiva, retorcida” y concluirá en que “la soledad existencial” funciona como telón de fondo en el que se desenvuelven los actores. En cuanto al método y como efecto de esta tendencia por hacer verosímiles los acontecimientos narrados, la sintaxis puede mostrar incorrecciones y el “reflejo del contorno” ciertos descuidos. Aspectos, éstos últimos, que se entienden al sobredimensionar el contenido de lo expresado sobre la forma en que se expresa o, en palabras de la analista, en la “subordinación del *cómo* al *qué*” (1968:253–las cursivas son nuestras–)

El segundo aspecto que nos interesa marcar es el que señala la extracción social de los autores enlistados. La mayoría son burgueses, “porteños o aporteñados”, descendientes de inmigrantes lo que les genera “un sentimiento de culpa” (1968:243) al estar entre el proletariado y la burguesía industrial. Dicha sensibilidad es motivada por la emergencia del peronismo a partir de 1945. Coyunturalmente los escritores se verán impelidos a tomar posiciones ante este fenómeno político-social. Esa es, en el ensayo de Dellepiane, la “experiencia compartida fundamental, es la que los acerca aunque sus objetivos difieran, es la que los une en el anatema contra los mayores. Esto explica la heterogeneidad del grupo, la disimilitud de su crítica” (1968:244).

Para Juan José Delaney (2006:57), el biógrafo más completo de Denevi, la inclusión del escritor dentro de este grupo generacional es un tanto azarosa.

Intervienen en este procedimiento variables temporales –“el momento de su aparición pública como escritor”–, culturales y artísticas como su “intención estética”, su “adhesión al realismo” y su “actitud frente a la literatura”. La franja etaria que vincula a los escritores se corresponde a la década comprendida entre 1920 y 1930 e involucra a los jóvenes que, imperativamente, tuvieron que definirse “ante un movimiento de la gravitación que tuvo el peronismo” y que, en general, practicaron el “realismo aunque no necesariamente con un compromiso político”.

Las características que, en ambos estudios, se detallan son prácticamente similares, con la salvedad de que Delaney, habida cuenta de la intencionalidad biográfica de su análisis, reparará en las directrices ideológicas y políticas que se visualizan en este contexto que se describe como sumamente heterogéneo. Dicha disparidad se debe a:

- a) tanto a cuestiones de género como a los lugares de procedencia de los agentes: “abundan escritores del interior y escritoras”
- b) formación y actitud crítica: “están quienes desde la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA atacaron a las generaciones precedentes”
- c) la praxis literaria: “los que experimentaron nuevas técnicas narrativas y los que se mantuvieron dentro de las formas tradicionales”
- d) la concepción ideológica: “convivían marxistas, liberales, católicos, escépticos y agnósticos”⁹.

Ante este tipo de generalizaciones nos permitimos una aclaración que se desprende del objeto al que nos referiremos en la presente investigación. Las aproximaciones a la descripción del ambiente literario facilitan la emergencia de herramientas de lectura que, desde nuestro punto de vista, intentan determinar la interpretación de las obras sobre la base de criterios específicos aunque reduciendo y pautando la mirada del observador. En otras palabras, la articulación en la obra de

⁹ Una breve y arbitraria lista de narradores puede dar, por lo menos, una idea de las muchas direcciones que caracterizó a esta rica franja de nuestra literatura, algunos de cuyos integrantes siguen hoy en acción: David Viñas, Dalmiro Sáenz, María Esther de Miguel, H.A Murena, Juan José Manauta, Beatriz Guido, Adolfo Pérez Zelaschi, Rodolfo J. Walsh, Adolfo Jasca, Federico Peltzer, Jorge Masciángoli, Marta Lynch, Pedro Orgambide, Antonio Di Benedetto, Haroldo Conti, Guillermo House, Sara Gallardo, Angélica Gorodischer, María Granata, Juan José Hernández, Héctor Tizón y Abelardo Arias, entre otros (DELANEY, 2006:57). Reparemos en la inclusión de otros escritores en comparación con la lista que confecciona Dellepiane.

estos criterios habría de otorgarle, ante los ojos del analista, especificidad y pertinencia por el hecho de compartir una experiencia histórica y cultural en común. El problema consistiría en la manera en que, desde la mirada inclusiva de la heterogeneidad, se obliteran aspectos singulares que no avienen con el diseño del aparato crítico empleado para la aprehensión de los casos. De todos modos, la presencia de variables que se repiten con regularidad son las que otorgan un principio de estructuración al análisis de obras y autores.

Nos referimos, concretamente, a que sólo desde un enfoque ulterior y en conjunto, la obra de Denevi irá a actualizar los elementos estructurales que se señalan, puesto que, en el contexto evocado, no fueron objeto de una praxis explícita. Sin embargo, aspectos insoslayables como la extracción social, el sentido de pertenencia de clase con el consecuente haber ideológico y su credo estético permiten establecer conexiones con el ámbito aludido.

En este sentido leeríamos en *Rosaura a las diez* los aspectos argumentales y técnicos que apuntáramos, habida cuenta de que actualizamos una toma de posición determinada, dejando en suspenso posibles sentidos que pueden establecerse con otras dimensiones: por ejemplo, el contacto con la tradición novelística norteamericana y el género policial. De esta manera, y como uno de las primeras relaciones con la tendencia que seguían los escritores promediados los años cincuenta, referimos a un Denevi que focaliza la acción relatada en ambientes oscuros y sombríos y elabora personajes introspectivos por medio de la utilización de un lenguaje lo más cercano al registro del habla coloquial.

En lo relacionado con la intencionalidad que se desprende de las novelas de la época, Dellepiane ha de establecer una clasificación taxativa en el universo de obras que analiza. Distingue del corpus de novelas del que se ocupa dos tendencias: la primera se circunscribe a la novela “comprometida, de testimonio y de denuncia”, mientras que la segunda, incluye una “literatura no social ni esteticista”, instruyéndonos a leer a Denevi desde esta perspectiva.

Aún más, refiriéndose en lo específico a la ganadora del premio Kraft, juzgará que “no es una gran novela pero sí un libro bien estructurado y bien escrito” y añadirá que “si hubiéramos de escoger una o dos palabras para calificarlo, aduciríamos ingeniosidad y don de observación” (1968:278) lo que se trasluce del “verismo” con el que son descritos tanto ambientes como personajes:

Los seres que pueblan la pensión a la que Rosaura llega una noche a las diez, están logrados más que nada por *su peculiar manera de expresarse* y por la interpretación que hacen de Rosaura, del crimen, de los móviles del supuesto asesino y de una serie de acontecimientos que han tenido lugar frente a ellos o de los que participaron (DELLEPIANE, 1968:278 –el resaltado es nuestro–)

De este modo observamos cómo la mirada está puesta en la estructura externa de la obra, en su argumento, en el estilo de la escritura y, aunque tímidamente esbozada, en la configuración de los personajes. Si bien no era la intención de Denevi escribir una novela comprometida al estilo sartreano, el diseño de los personajes refieren a aspectos de la vida social porteña y a costumbres y comportamientos de ciertos sectores determinados que conducen a implicaciones políticas, como analizaremos más adelante. Sin embargo, éste aspecto no es puntualizado en detalle porque, aunque no se transforme en un elemento central en el desarrollo de la novela, el interés de Dellepiane está enfocado en las técnicas de experimentación literaria:

El ingenio está ampliamente demostrado en la estructura del libro: cuatro partes más un epílogo en forma de carta que constituyen otros tantos puntos de vista diferentes, y que giran alrededor de un mismo hecho y de una misma persona...Por último, una carta de Rosaura devela todos los misterios. Es un perfecto rompecabezas en que el suspenso está matemáticamente administrado y medido y en el que poco a poco se nos dan indicios que, nosotros los lectores, debemos ordenar en función de la verdad final. Y esa participación vital que se nos demanda es la que, por decir así, nos agarra a las páginas de Denevi. Junto a esa atmósfera policial hay en *Rosaura a las diez* hondura psicológica. Camilo Canegato -el protagonista- es un hombrecillo gris, frustrado, lleno de temores, que se inventa una mujer para poder soportar una existencia anodina. La solterona Eufrosia, la dueña de la pensión, Rosaura, David, son otros tantos seres de carne y hueso a cuyo interior ha llegado Denevi con mordacidad y penetración. Hay, asimismo, un juguetón humorismo, una ironía que roza diversos temas (DELLEPIANE, 1968: 278-279)

El ejercicio de lectura de la crítica que propusimos intenta funcionar como ejemplo de la manera en que ciertos mecanismos de inclusión facilitan, en ocasiones, la tarea del historiador de la literatura pero, en otras, condicionan tanto

las interpretaciones de los lectores como las posiciones de los escritores. En el caso de Denevi encontraremos las similitudes que apuntamos en lo referido a la utilización de algunos elementos narrativos comunes al campo descrito, que se quiere predominante, pero no su sentido de pertenencia. Las declaraciones que posteriormente habrá de realizar ante los medios gráficos y audio visuales con motivo de su éxito editorial contribuyen, sin eufemismos, a dar cuenta de estos posicionamientos. Por ejemplo, al recordar el periodo que estamos analizando habrá de relatar que una vez publicada su *opera prima*, “me hacían reportajes, me llevaban a la radio y a la TV, me trataban como si fuese un escritor” y luego, deliberadamente, aclarará entre paréntesis

(yo, que había leído a los saltos, que era capaz de confundir a Cerretani con Cancela, que si me preguntaban por mi “*compromiso*” de escritor creía que me preguntaban por mi estado civil). Disimulaba mi miedo, mi inseguridad poniendo cara de orgulloso –las cursivas son nuestras–¹⁰.

De esta manera, Denevi irá constituyendo un lugar de enunciación por medio de estrategias discursivas que lo posicionan como un actor que desde la ingenuidad y la inexperiencia comienza a desplazarse en el medio. Con igual tenor, en una entrevista realizada por Juan Carlos Pellanda, promediados los años noventa, se referirá al ambiente literario en los siguientes términos:

— *En otras épocas existieron los grupos de Florida y Boedo. En la suya ¿los ha habido?*

— Supongo que sí. Pero yo siempre me mantuve apartado. No estudié en la Facultad de Filosofía y Letras, donde creo que se incubarían esos grupos, ni me vinculé con ninguna revista literaria. Tampoco frecuenté los cafés de Viamonte o de Corrientes. Mis amigos escritores eran más o menos como yo: Bernardo Verbitsky, Roger Pla. Recuerdo que cuando debuté con “Rosaura a las diez” desde la revista *Contorno* de los hermanos Viñas me cubrieron de sarcasmos. Ismael Viñas, oculto tras un seudónimo femenino, lo menos que dijo es que yo escribía en el estilo de Juan Mondiola y pidió que alguien me dijese que yo no había escrito ninguna buena novela. Esa fue la bienvenida que le dieron a un *autor novel, sin antecedentes*. (PELLANDA, 1995: 32 –el resaltado es nuestro–)

¹⁰ Marco Denevi. «Mi primer libro» en Diario CLARÍN, Sección “Cultura y Nación”, Buenos Aires. 7 de octubre de 1982. pag. 5

El 'efecto' *Rosaura* en CONTORNO

“Compromiso” es un término clave que atraviesa la preocupación de los escritores en este periodo. La recepción de las ideas de Jean Paul Sartre acerca del acto de escribir y la tarea del escritor en *¿Qué es la literatura?* de 1948 arraigaron con fuerza, sobre todo en el grupo de escritores nucleados alrededor de CONTORNO. Al mismo tiempo, la mención de “grupos” a la que alude Denevi remite a la polarización que se desarrollaba entre los “contornistas” y los que formaban parte de la revista SUR, órgano de concentración de los escritores de la burguesía liberal. Para Heredia (2012:15) mientras que los de SUR “negaron” y “desconocieron” su “compromiso” con la cultura de clase, los de la revista CONTORNO “no solo [lo] asumieron sino también postularon como un rol identitario de su profesión”. Si bien predomina una actitud moderada de denuncia, la publicación dirigida por los hermanos David e Ismael Viñas, intenta registrar los vaivenes políticos y culturales abordando de manera crítica la realidad nacional y *afinando con una tonalidad desgarrada y comprometida* (TERÁN, 2009:264).

La legitimidad con la que este grupo de escritores configura su posición en el campo estaba respaldada, en gran medida, por la pertenencia a una institución dadora de prestigio como la Universidad. La preocupación que atraviesa los diez números y los dos cuadernos publicados consiste en poner a tono la literatura argentina con las corrientes filosóficas, ideológicas y literarias contemporáneas, al tiempo que catalogar, clasificar y analizar la función y congruencia de obras y autores con respecto de la cultura nacional.

El desplazamiento de la mirada hacia al autor como instancia de mediación entre la obra y lo social, de acusada impronta sartreana, les permite vincular aspectos esenciales de la literatura y de los procesos históricos. En este sentido la obra de un escritor debería ser útil en tanto documento, testimonio y exprese una visión de mundo relacionada con el momento histórico en el que se inserta. De este modo, los beneficios obtenidos se registrarían en diferentes ámbitos:

Sociales en tanto afirmen el cumplimiento de un rol en la sociedad de los hombres; históricos en tanto describan y revelen la situación de una época; y políticos en tanto ofrezcan, en el movimiento de la interpretación, una versión posible de la propia realidad y del propio presente, condición de cualquier proyección (calculada) del futuro” (AVARO-CAPDEVILA, 1999:110)

Las demandas al escritor, entonces, concluirán en una *moral de la sinceridad* que no es más que una de las especificaciones de la teoría del compromiso que tiene en cuenta, fundamentalmente, la relación del autor con la materia representada, o en términos más precisos, su “*actitud crítica*” (AVARO-CAPDEVILA, 1999:115). La práctica de la escritura, así como la de la lectura, no deja de involucrar aspectos políticos, aunque no sea esa una intención explícita. Sobre la base de este criterio, los contornistas interpretarán el corpus de la literatura argentina.

En el número 5-6 dedicado a la novela advierten sobre la polarización que ocasiona la política en todos los ámbitos, especialmente en el literario. El editorial que abre en número de septiembre de 1955 titulado «Terrorismo y Complicidad» busca movilizar posturas y opiniones en relación con la experiencia histórico-política y la actitud literaria e intelectual. Citando al escritor uruguayo Enrique Amorim (1900-1960) unifican las quejas sobre el “pacifismo” y la “tolerancia” con las que “nuestros escritores se ignoraban entre sí”.

En las letras –que reflejan el estado del país– esa situación persiste: razones de política (literaria y de la otra) ocasionan una mutua y general *complacencia*. O, por el contrario, *ataques* en bloque a los que están en frente y en contra, lo que constituye otra forma de complacencia. *Grupo, generación o facción, alabanzas y ataques se distribuyen según la posición de quien tenga la palabra*. Nadie parece esperar opiniones de buena fe. Cada grupo posee sus santones, sus dioses y sus demonios. Las opiniones sobre el pasado se usan para avalar o atacar el presente; las opiniones sobre el presente son parte de la guerra particular que cada uno obra en su beneficio [...] *Esa cerrazón de espíritu, esa aparente incapacidad para recapacitar sobre la realidad sin prevenciones, esa falta de valor para llamar a las cosas por su nombre y para ejercer la autocrítica, común a los mayores y a los jóvenes, general en todas las actividades, están imposibilitando la creación de una cultura y la búsqueda de las soluciones que necesitamos urgentemente* (CONTORNO, 1955:1 –las cursivas son nuestras–)

La descripción del ambiente cultural en el que prevalecen la crítica virulenta y la falta de autocrítica contribuyen a cualificar el “lugar vacío” del enunciador plural como competente para superar las mezquindades y el estancamiento cultural producido por la indiferencia hacia la realidad nacional, posicionándolos como actores que pueden, quieren y saben atender a las necesidades coyunturales a

partir del compromiso intelectual. Asimismo, se disponen a generar un espacio de diálogo y polémica que contribuya al desarrollo progresivo de las letras dentro de un contexto internacional de aceleradas transformaciones ideológicas y culturales que obliga superar las configuraciones pétreas de un pasado reciente. La imprecación, en definitiva, se resume en la necesidad imperiosa de buscar nuevas formas de expresión que, por ser auténticas, habrán de establecer vínculos estrechos entre la realidad política-social y el rol del escritor, revisar y confrontar hechos y valores, obras y figuras, superando disconformidades y resentimientos:

Disconformidad, todavía vaga, que es negarse al panorama que ofrece el país desde hace años. Resentimiento por lo que se nos presenta: próceres estucados, tinglado, historia cubierta de pancaque y colorete, figurones levantados gracias a la especulación o la condescendencia. La desorientación y la angustia que un mundo confuso y en transformación ocasionan, empujan con facilidad a soluciones fideístas, mitificantes, mágicas [...] el terrorismo adolescente ha de abandonarse con el acné. La búsqueda de autenticidad, el esclarecimiento de la realidad, el rechazo del filisteísmo, deben ser perseguidos por otros medios –más difíciles, más exigentes– que tirar manteca al techo, proferir voces broncas o refugiarse en generalidades, en nebulosidades místicas.(CONTORNO, 1955:2)

A partir de estos postulados procederán a estudiar la novelística argentina de la época sobre la base de los siguientes criterios generales: a) la vinculación de la obra a la vida del autor; b) el compromiso que asume el creador con su obra; c) la división en “bloques” de novelas con afinidades estilísticas; d) la tendencia ideológica del escritor; e) literatura escrita por mujeres; f) estudios de casos específicos¹¹ entre otras variables. Si atendemos a la fecha de su aparición en el campo literario y a algunos puntos de contacto con las características que Julio Gárgano determina como especificaciones del grupo en cuestión, podemos incluir a

¹¹ «Los dos ojos del romanticismo», Raquel Weinbaum; «Eugenio Cambaceres: Primer novelista argentino», F.J.Solero; «Julián Martel y la ciudad hostil», Antonio Pages Larraya; «Esquema de Sicardi», Víctor Aseef; «Bosquejo de nuestra propia expresión», Guillermo Steffen; «Enrique Larreta o el linaje», I. Viñas-Jitrik; «Manuel Gálvez: el realismo impenitente», Marta C. Molinari; «Benito Lynch: la realización del *Facundo*», David Viñas; «Güiraldes», Ismael Viñas; «Realismo, Virtuosismo y Técnica: Juan Goyanarte», Gabriel Conte Reyes; «Ernesto L. Castro y la novela social», R. Gibaja; «Enrique Wernicke: la poesía en las chacras», Jorge Arrow; «Comunicación y servidumbre: Mallea», León Rozitchner; «Verbitsky, Onetti: el hombre urbano, el hombre universal», Diego Sanchez Cortes; «Mujica Láinez y el gran cambio», Rodolfo Mario Pandolfi; «Adán Buenosayres: La novela de Leopoldo Marechal», Noé Jitrik; «Pablo Rojas Paz, Viejo Martinfierrista», V. Sandorman; «Algunos Libros, Algunas Mujeres», Adelaida Gigli; «Los Comunistas (Manauta, Barletta, Yunque, Varela)», Jorge Curi; «Los Nuevos», Julio Gargano.

Denevi dentro del bloque temático de “Los Nuevos”. La idea de movimiento generacional aparece nuevamente con fuerza e intenta aglutinar en un mismo espacio a escritores que comparten un “conjunto de ideas que traduzcan la voluntad de perfilar una realidad conforme a algún fin propuesto alrededor del cual se articulará el diálogo” (CONTORNO, 1955: 52)

Salvando las diferencias de estilos y las finalidades que persiguen las novelas, se propone la distinción, dentro de esta narrativa, de dos corrientes estéticas bien diferenciadas: una caracterizada por la adhesión a un *tono nacional* y otra de una *pretensión de literatura universal*. En la primera ubican a Beatriz Guido, a Jaime Julio Vieyra y a Alberto Rodríguez (h) mientras que en la segunda a Eduardo Desein y a Julio Ardiles Gray¹². Con respecto a las características de cada una de las tendencias apuntará:

Me parece legítimo destacar que la segunda [de pretensión universal] encarna un ideal ficticio o prematuro mientras que la primera [de tono nacional] es más auténtica porque tiende a una integración con la realidad. El riesgo de lo universal forzado, radica, sobre todo para los escritores nuevos, en el mimetismo casi forzoso que deben practicar con respecto a los modelos extranjeros. De esta manera quedan fagocitados no tanto por la arquitectura de una expresión extraña como por temas que aunque calen en problemas de filiación legítima, arrastran vivencias ajenas a las propias. Todo problema por más universal que sea, no puede ser encarado, sin opacar sus relieves, más que desde el ángulo preciso de una realidad determinada (CONTORNO, 1955:54)

Teniendo en cuenta estas apreciaciones, debemos forzosamente excluir de ella a *Rosaura a las diez*, aunque acuse vínculos directos con las técnicas narrativas del escritor inglés William Wilkie Collins (1824-1889)¹³. El tratamiento y el lenguaje empleados por Denevi en ningún momento pretende mimetizar el modelo sino que, por el contrario, se acercan a las modalidades y representaciones del ámbito lingüístico rioplatense. Consecuentemente, resulta viable incluirlo dentro de la línea de autores que se aproximan a la “realidad”, aunque reparando en ciertas salvedades que el crítico se encarga de detallar. El tono que emplean estos escritores nuevos

¹² Julio Ardiles Gray, *Elegía* (1951) y Alberto Rodríguez (h), *Matar la tierra* (1952) y *Donde haya Dios* (1958) son dos escritores que no aparecen en los catálogos anteriores.

¹³ Se advierte la deuda en la estructura de *Rosaura a las diez* con *La piedra lunar* (1868) y *La dama de blanco* (1860). Cfr. DELANEY, 2005:52.

[...] no constituye más que un aspecto de lo nacional, que no termina de mostrarse si no por la fusión de distintos elementos: historia, costumbres, mitos, conducta, lenguaje. Elementos que se interrelacionan y que sólo en su interrelación ofrecen su pleno sentido independientemente del tratamiento aislado que pueda hacerse de cualquiera de ellos [...] El estilo de un escritor, su carácter, su temple, puede llegar a ser revelador de lo nacional cuando su cultura sin desdeñar la asimilación saludable de las extrañas, constituye una *activa captación* de la realidad que vive, entendiendo que mediante esa *actividad* enriquece lo *circundante*. (CONTORNO, 1955:55)

La actitud que se valora de esta tendencia es la orientación de las obras “que si no es certera, resentirá sus producciones por más ‘bien hechas’ que estén” (:55). Si se tiene en cuenta dicha advertencia y se refuerzan aspectos éticos como el trabajo consciente y la responsabilidad con el oficio las posibles fallas e impugnaciones se podrían subsanar adecuadamente, porque “urge trabajar para intentar ser *nosotros mismos*” (CONTORNO, 1955: 55)

De manera casi simultánea al momento de circulación de este número de *Contorno*, se publica la novela de Marco Denevi. En marzo de 1955 el jurado compuesto por Rafael Alberto Arrieta, Roberto Giusti, Frida Schultz de Mantovani, Álvaro Melián Lafinur y Manuel Mujica Láinez la consagró ganadora del premio Kraft y en mayo fue la ceremonia oficial de entrega y reconocimiento.

La primera declaración pública de Denevi en relación con el acontecimiento que lo presentaría ante el campo literario establece las líneas de interpretación con las que, recurrentemente, pretende que se entienda su práctica literaria. En este sentido, el enunciador se posiciona desde la ingenuidad y actualiza una visión romántica entre el vínculo que establece el creador con su obra, al tiempo que se desplaza de la idea del escritor profesional y se desentiende, veremos que de manera simulada, del potencial éxito editorial en términos de posibilidad de lectores.

Rosaura a las diez es mi primer libro; su primer párrafo, mi primer párrafo; la palabra con que comienza, mi estreno como (¿cómo decirlo?), como “ejercitador de las letras” (la expresión es del apócrifo Mairena). La obra nació, conforme lo quería Martí, de un acto de amor. Escribirla fué (sic) un quehacer premioso, gozoso, doloroso, sin pausas. Y puro, porque entonces hallaba en sí mismo toda su razón de ser, sin preocuparse por su ulterior destino. Apenas terminado, su goce y su dolor se hicieron irre recuperables y de ambos no sobrevivió sino una transvaloración de orden espiritual. Que tal es, cabalmente, lo que le ocurre a todo auténtico acto de amor (DENEVI, 1955:10)

En el número 7-8 de *CONTORNO* de julio de 1956 tanto las declaraciones como la obra de Denevi serán objeto de impugnación. Ismael Viñas, detrás del seudónimo de Marta C. Molinari le exigiría al debutante escritor, entre otros aspectos, el compromiso con la forma que implica la elección del procedimiento de hacer hablar a los personajes. Condescendiendo con la actitud idealista que se desprende de la concepción del escritor anteriormente citada y con la conquista de un numeroso público lector, aspectos que involucrarían el fuero íntimo de los sujetos involucrados, repararán en las fallas que presenta la novela en cuanto a su técnica compositiva.

Consecuente con la ideología que caracteriza al grupo, la ocasión le posibilita referirse, de manera insidiosa e irónica, a ciertos vicios del ámbito intelectual. Tal denuncia se viabiliza al considerarse el enunciador competente, ética y profesionalmente, para emitir juicios de valor en aras de la responsabilidad intelectual que los cualifica. Desde esta perspectiva no es casual encontrar afirmaciones con el siguiente tenor:

Pero es el caso que *Rosaura a las diez* ha sido premiada por un jurado del que formaba parte un crítico literario de veras y algún escritor discreto. Es también el caso que la crítica –desde la de *Criterio* hasta la de *Mundo Argentino*– ha acogido a *Rosaura* como si se tratara realmente de un hecho artístico. Y todo esto constituye una confusión que conviene aclarar, sin darle tal vez excesiva importancia, pero sin dejarla pasar por alto. Un respetable prurito profesional así lo exige. Y de paso, quizá se le haga un favor a Denevi, que no deja de ser un muchacho bien dotado. (*CONTORNO*, 1956:55)

Específicamente, la novela en cuestión puede concebirse como un hecho estético prescindible aunque, en su superficialidad, entretenido. Si bien, como anotamos, la crítica aviene con la inadmisibile intromisión de un narrador omnisciente en los relatos que despliegan los personajes y que, se suponen, manifestaciones concretas de una personalidad específica, inferimos que es la concepción de la obra literaria que manifiesta Denevi lo que le irrita a los “contornistas”¹⁴. Marcela Croce (1996:135), leyendo éstos juicios de valor dentro de un contexto de análisis riguroso

¹⁴ La mayor innovación de *CONTORNO* es la formulación de una historia política de la literatura que sitúa como elecciones fundamentales de los autores sus inclinaciones políticas. El eje dominante es la definición del intelectual comprometido a partir de una revisión ética que después del peronismo deriva en un complejo –aunque no colectivo– examen de conciencia. (CROCE, 1996:21)

que analiza la importancia de CONTORNO en el campo intelectual, señalará que la función crítica se estructura sobre la base de la advertencia, la marcación y la posibilidad. La primera no deja de ser una articulación del magisterio sartreano porque, leída desde esta perspectiva, en *Rosaura a las diez* no se registraría ni compromiso ni responsabilidad del escritor con su obra. El ejemplo más evidente estaría demostrado en el empleo de un narrador que se abstiene de ingresar en la interioridad de los personajes, “a diferencia de lo que ocurre con Arlt, que parece funcionar como modelo para emitir este juicio” (:135) y, dentro del orden de posibilidades, Denevi se transformaría en un escritor promisorio si abandonase la línea que lo convirtió en un éxito de librería y en un autor reconocido por un premio editorial, en una articulación de lo que, intuimos, con posterioridad marcará el debate acerca de las implicancias entre literatura y mercado.

Lo cierto es que en *Rosaura* Denevi ha demostrado tener cierta superficial facilidad de palabra y alguna habilidad técnica para el manejo de un lenguaje que oscila entre la parodia a lo Juan Mondiola y un quevedismo seudoborgiano. No existe allí ningún compromiso del escritor con su obra, ninguna responsabilidad por la creación. Se adoptan ciertos caminos por comodidad, y cuando esos caminos proponen alguna dificultad, se recurre a la medida más fácil para soslayarla. Así, la elección de la narración por los personajes obligaría a escarbar en ellos hasta lo hondo o a aceptar totalmente su visión del mundo. Si no se acepta esa obligación, estamos ante la parodia, ante el personaje que sirve de bocina para decir cualquier cosa, liberando al autor de toda responsabilidad. Eso ha hecho Denevi. Tampoco ha aceptado los riesgos formales que implica el *hacer hablar* al personaje, esos riesgos que –aun fracasando– asumieron los autores de la picaresca española, Payró, Güiraldes. Ante todos los problemas, Denevi sale del paso de cualquier modo, aun del más absurdo: por hipercultismos de sintaxis a lo Quevedo o a lo Gracián, por alusiones a memorias personales increíbles, por bruscos e inexplicables cambios de personalidad, por largas y fluidas cartas escritas por semianalfabetos [...] Importa sí, señalar las posibilidades de Denevi como escritor si se repone de la desgracia de haber tenido tal éxito con sus primeras letras. (CONTORNO, 1956:55)

Los criterios de exclusión que marcamos significan un proceso de discriminación a partir de la articulación de una concepción de la literatura como una innegable expresión de una acción política. En este sentido es cómo David Viñas irá abordando el campo literario y estableciendo los criterios fundamentales de su ensayo capital, *Literatura argentina y realidad política* de 1964. De modo que,

siguiendo a Fassi¹⁵, cuando Viñas habla de “literatura”, habla asimismo de un proceso cultural e histórico, dado en el tiempo, que exige que su análisis sea realizado cumpliendo por lo menos dos condiciones necesarias: “la inscripción de la actividad literaria en una serie de ejes políticos, todo dentro del marco englobante de la construcción de la nación” y “una concepción de dicha práctica discursiva como ‘comentario’ de la historia de ese proceso políticosocial” lo cual nos lleva a descartar que sea simple crónica o recuento de hechos o acciones, ya que aparece concebida como afirmación de la voluntad de encaminar ese proceso hacia la construcción de la nación (FASSI-TENCA, 1999:146)

En este sentido, Croce haciendo un balance de la importancia de CONTORNO en sus años de circulación que van desde 1953 a 1959 sostendrá que el mayor mérito consiste en dar un “salto cualitativo” en el campo intelectual argentino “al quitar la especificidad de lo literario para aplicarle categorías que desde lo político y lo histórico tratan de explicarlo” (1999:171). Pero la mayor falencia en la que repara es en la restricción del lenguaje académico empleado puesto que no fue el medio más operativo para asegurar una comunicación eficiente con el público lector. En palabras de Croce, “quedaron en una operación hiperintelectualizada (sic) como para que sus proyectos llegaran a tomar puerto” (1999:171). Esta limitación se articula con cuestiones de clase porque “quisieron hablar por boca de los dominados pero no lograron escapar a la fascinación de tomar lo dominante como punto de referencia privilegiado” (:172)¹⁶ De la misma manera, Heredia advertirá que en CONTORNO el “nosotros” inclusivo sobre el que se soportan los artículos parte de la *percepción de una clase media*, pero “no homogénea (heterogénea y contradictoria, más que en sus orígenes, en sus fines)”. Luego, ese “nosotros” se trasladará intrínsecamente a un “nosotros”-intelectuales, provenientes también de una clase media heterogénea” (HEREDIA, 2012:85)

Aunque no lo explicito de manera directa, consideramos que toda obra que se involucre con lo social y emita juicios de valor o comentarios coyunturales, entraña una dimensión política. Este eje de análisis posibilitaría explorar la obra de

¹⁵ María Lidia Fassi/Laura Tenca. «Algunos efectos ideológicos en la primera edición de Literatura argentina y realidad política, David Viñas, 1964» en SILABARIO N°2. Córdoba. Set./1999, pp.143-154 Viñas concibe a la “realidad política” como el ámbito donde se enfrentan y desarrollan los distintos proyectos ideológicos que cruzan una sociedad en un lugar y tiempo determinados. “la política” es el campo privilegiado donde podemos describir y comprender mejor los procesos simbólicos (:146)

¹⁶ Repárese en las reminiscencias de la teoría de Raymond Williams en el análisis citado. Cfr. *Marxismo y literatura*. Península. Bs.As.1999

Denevi sobre la base de elementos que consideramos, a priori, representativos de una concepción política e ideológica determinada. Para tal fin, es preciso operar con variables que avienen con el “lugar antropológico” desde donde se posiciona el enunciador. La primera de ellas se refiere a la emergencia del peronismo como movimiento social y político de tal magnitud que genera en el campo intelectual posiciones de adhesión, indiferencia u oposición entre los agentes, a sabiendas de que tal o cual actitud comportan, indefectiblemente, una decisión política. La segunda variable articula elementos socio-culturales que definen una identidad de clase específica. Aludimos, concretamente, a la “clase media” que, desde la óptica de Ezequiel Adamovsky, fue adquiriendo su fisonomía política en estos años. En este sentido, advierte que “el peronismo hizo visibles las divisiones de clases y sin duda las politizó pero de ningún modo las creó. Esta politización de las diferencias sociales fue lo que contribuyó decisivamente, por reacción, a que naciera una poderosa identidad de clase media” (ADAMOVSKY, 2012:265). En resumen, política, literatura y sentido de clase se articulan en la obra de Denevi y adquieren sentido desde una lectura que actualiza significados en un segundo nivel de interpretación o lectura alegórica, según Walter Benjamin¹⁷.

Marco Denevi se asoma al mundo de las letras en un contexto en el que la política atravesaba todos los ámbitos de la vida social. Sin embargo, tendremos que esperar hasta promediada la década de los setenta para encontrar registros en los que se defina su ideología política. A partir de 1968 decidirá ser escritor de oficio y no más funcionario de la Caja Nacional de Ahorro Postal, cambio de roles y, por lo tanto, de posiciones discursivas¹⁸.

Continuará con su carrera literaria y en 1960 volverá a ser un éxito editorial con *Ceremonia Secreta*. Significativamente diferente a su primera novela en cuanto al estilo, esta novela corta evidencia un procedimiento técnico más riguroso en lo que refiere a las instancias de la narración. La obra fue galardonada con el primer

¹⁷ Cfr. Ana Lía Amores. *Manual de lectura argentina. Hacia una teoría de la lectura*. Corregidor. Bs.As. 2006. pp.262-263

¹⁸ “Hace exactamente dieciséis años, el 1º de octubre de 1968, renuncié a un cargo en la administración pública porque me pareció que era mi deber [...] De modo que cedí a otros un trabajo que no se perjudicaría ni dejaría de cumplirse por el hecho de que yo lo abandonara, y que en cambio me quitaba tiempo para dedicarme a ese otro trabajo que si no lo hacía yo no lo haría nadie. Claro está que eso significaba un cierto sacrificio económico, sin embargo no dudé y aquel ya lejano 1º de octubre apreté los dientes y el cinturón y me transformé en esa rareza argentina que es un escritor que pretende vivir de su profesión” Cfr. Marco DENEVI: «Confidencia». Revista GENTE. Bs. As. 11 de octubre de 1984.

premio en un concurso de cuentos llevado a cabo por la revista LIFE en español, en la cual se publicó por primera vez. El jurado, en esta oportunidad, estuvo integrado por Octavio Paz, Hernán Díaz Arrieta, Arturo Uslar Pietri, Emir Rodríguez Monegal y Federico de Onís, lo que coadyuvaría a otorgarle a la publicación un espectro de influencia más amplio que el circunscripto a las letras argentinas. En esos años el cine, el teatro y la televisión fueron sus ámbitos de acción. En la década de 1970 el centro de su producción está ocupado por la redacción de cuentos y relatos breves y en los años ochenta se producirá un viraje hacia la novela de explícito contenido político, de tendencia paródica y de análisis de la realidad nacional.

La rápida mención de la obra de Denevi intenta poner de manifiesto que una misma preocupación le dará unidad a las producciones desde *Rosaura a las diez* en adelante y es el papel que desempeñan los individuos de la “clase media” en la configuración del entramado social y político argentino. Continuará trabajando con el recurso polifónico y la sustitución de identidades, el tema de la doble personalidad y el sentido del humor. Quizás su originalidad, su sello distintivo, lo determine el retrato de personajes que nos revelan una psicología extravagante, sobresaliente por lo sugestiva, aunque siempre verosímil.

Del debutante autor en 1955 Juan José Delaney condensará, en un solo párrafo, una gran cantidad de información que, de manera contundente, nos proporciona una imagen mental pretendidamente acabada y resume las aproximaciones que vinimos realizando hasta aquí. La representación, que en lo sucesivo iremos completando y complejizando, pone de manifiesto la conexión entre literatura y política al tiempo que invita a considerar las modalidades expresivas empleadas como ejercicios de escritura que gravitan entre la tradición y el cambio:

Más cerca de Cerretani, de Pérez Zelaschi o de Peltzer, Marco Denevi, fue (más que otros) un escritor insular, un francotirador que pasaba de la literatura realista a la fantástica, de las formas tradicionales a la práctica de técnicas novedosas, que no vaciló en colaborar en la atacada revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, y que sólo cuando incursionó en el periodismo se mostró interesado por la cosa pública, aunque siempre desde su posición de *antiperonista, anticomunista y conservador* (2006:58 –las cursivas son nuestras–)

La narrativa de Marco Denevi

Proceder a una lectura integral de la obra de Denevi requiere focalizar una línea de sentido para aglutinar un material tan diverso en procedimientos estructurales como rico en motivos argumentales. Por consiguiente, sobre la base de los criterios que nos interesan destacar, realizamos una operación clasificatoria a partir de la cual establecemos diferentes momentos en el desarrollo de su creación que permitirían revisar, a posteriori, la presencia de factores ideológicos y socio-culturales en relación estrecha con la coyuntura histórico-política.

En líneas generales proponemos recortarla en cuatro grandes áreas procediendo de la siguiente manera: en primer lugar, se respeta el orden cronológico en el que las obras fueron publicadas pero, en segundo lugar, se las agrupa en función de la afinidad tanto estilística como compositiva. De esta manera, podemos observar una tendencia general en las producciones que admite remisiones al ámbito político-institucional en el que se insertan. Conviene aclarar que no pensamos en períodos “cerrados” ya que tendencias y estilos se imbrican en los textos y pueden incluso observarse la presencia de elementos comunes; por tal motivo es que preferimos describirlos en términos de “predominio” o “prevalencia” de tal o cual intencionalidad estética¹⁹.

La irrupción de la política en tanto doctrina y opinión como actividad y militancia, produce un salto cualitativo en la práctica discursiva de Denevi. En los dos primeros periodos que marcamos, si bien está presente, no deja de formar parte de un aspecto secundario que sirve de telón de fondo en el desarrollo de los caracteres de los personajes; mientras que, a partir de los años ochenta, se transforma en materia estructural de análisis y reflexión. En este orden de ideas proponemos cuatro líneas orientativas para, posteriormente, abordar el corpus en profundidad:

¹⁹ Delaney realiza una clasificación en periodos con la intención de examinar de manera exhaustiva la trayectoria de Denevi. En su trabajo los motivos principales que lo llevan a escribir la biografía, según apunta en el Prólogo, fueron dos: “aproximarme a una ‘vocación’ y, además, examinar los procesos de escritura en relación con una historia personal y social” (2006:10). Atendiendo a estos criterios diseña, entonces, cinco partes: I.1920-1954, desde la infancia a la escritura de *Rosaura a las diez*; II. 1955-1967, desde el reconocimiento a su decisión por consagrarse al oficio de escritor; III.1968-1979, de la incursión en el cine, la televisión y el teatro; IV.1980-1982 de la transición a escritor de artículos de opinión en LA NACIÓN; V.1983-1998, de revisión y consagración de un estilo libre y personal.

1. Entre 1955 y 1966 predomina el interés por la novela policial y de intriga. Son de este período *Rosaura a las diez* (1955) y *Ceremonia secreta* (1960).
2. Entre 1966 y 1980 prevalece la escritura de “ejercicios de literatura menor” como el autor llama a las minificciones y textos cercanos al realismo social con matices existencialistas y psicologistas²⁰. Novelas: *Un pequeño café* (1966), *Los asesinos de los días de fiesta* (1972). Minificciones, cuentos y piezas teatrales: *Falsificaciones* (1966), *El emperador de la China* (1970), *Parque de diversiones* (1970), *Hierba del cielo* (1973), *Salón de lectura* (1974), *Los locos y los cuerdos* (1975), *Reunión de desaparecidos* (1977), *Parque de diversiones II* (1979), *Asesinos de los días de fiesta* (1980)²¹, *Araminta o el poder* (1982) y *Cartas peligrosas* (1987)²²
3. Entre 1983 y 1989, los años de la restauración democrática, se dedica, significativamente, a la producción de artículos de opinión y a la novela de contenido político. Novelas: *Manuel de historia* (1985) y *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986). Ensayo: *La República de Trapalanda* (1989)
4. Entre 1990 y 1998, junto con la implementación del neoliberalismo en la política, predomina la tendencia del posmodernismo. Novelas: *Música de amor perdido* (1990)²³; *Noche de duelo, casa del muerto* (1994)²⁴; *Nuestra Señora de la noche* (1997); *Una familia argentina* (1998)²⁵. Cuentos y

²⁰ Consideramos factible articular esta tendencia con una de las manifestaciones de la teoría del compromiso en la literatura que, con diferentes alcances, fue estructurando las obras de los escritores a partir de la década de 1950. Se podría reconocer una línea en la novelística que proyecta una “imagen inconformista de nuestra vida en comunidad” y determina un “proceso de apertura hacia la vida, sostenido sobre la destrucción de tabúes tradicionales”. Los acontecimientos políticos (caída de Perón, experiencia liberal bajo la “revolución libertadora”, apogeo del *frondismo* y fin de su ilusión) contribuyeron a que los escritores provenientes de las capas medias reajustaran sus relaciones con la realidad, cumpliendo una experiencia de conocimiento político-social. La indefinición de nuestra condición nacional explica el auge el “intuicionismo romántico” y la necesidad de “explicaciones absolutas e irracionales” sobre el “ser argentino”. Cfr. PORTANTIERO, J.C. *Realismo y realidad en la literatura argentina*, [1961] 2011, Eudeba, Bs.As., pp.91 y ss.

²¹ Edición re escrita de *Los asesinos de los días de fiesta* de 1972

²² Se trata de una antología de cuentos que contiene textos publicados con anterioridad a 1983 y que la editorial Corregidor reúne en el *Tomo 5* de sus *Obras Completas* (1987). El libro circuló en 1993 acompañando a los periódicos DIARIO POPULAR de Buenos Aires, EL DÍA de La Plata y DEMOCRACIA de Junín.

²³ Con una nueva versión de la misma novela en 1992.

²⁴ Reescritura de *Los asesinos de los días de fiesta* de 1972.

²⁵ Reescritura de *Enciclopedia secreta de una familia argentina* de 1986.

minificciones: *El jardín de las delicias* (1992) y *El amor es un pájaro rebelde* (1993).

A pesar de la incursión en la escritura de otros géneros como piezas dramáticas, guiones televisivos y sainetes las formas narrativas son las más abordadas por el escritor, se trate de micro relatos –o minificciones–, cuentos o novelas. Las narraciones manifestarán, a grandes rasgos, un sustrato estético e ideológico común en el que resaltan elementos como

- a) la tendencia “realista” en la confección de personajes y ambientes
- b) la representación paródica de un sector de la sociedad argentina contemporáneo, en mayor o menor medida, al presente de la enunciación narrativa; nos referimos, sobre todo, a esa franja de la población que se vio en medio de la oposición entre peronistas y antiperonistas, y no se identifican con los modelos de los sectores en pugna
- c) la manifestación de tipologías sociales que articulan las demandas de un sector “minoritario” conformado por sujetos marginales que manifiestan voces “otras” que, en ocasiones, entran en contradicción con los esquemas ideológicos hegemónicos
- d) la emergencia de voces de sujetos subalternos que antes era obliterada por estrategias —tanto textuales como discursivas— de enmascaramiento, como la sustitución de identidades, el ocultamiento, el travestismo lingüístico²⁶ y la extravagancia

En estrecha relación con los dos últimos aspectos señalados los núcleos temáticos –y argumentales– predominantes refieren a la identidad, al sexo en sus diferentes variantes, a la reclusión, al encierro, a la ausencia de amor, a la soledad, a la deformidad física y moral, a la insatisfacción, a la inconformidad. De esta manera, encontramos toda una serie de personajes de lo más particulares, por diferentes, que deambulan por la obra como lo hacen en la vida. Porque en estas configuraciones parece que el texto como artificio no mediara ya que Denevi entiende que “la escritura es apenas (y nada menos que) el signo gráfico del

²⁶Nos referimos a la manera en que los textos ocultan la distinción sexual binaria por medio de la elaboración de una representación lingüística elaborada. El travestismo no aparece solamente como referencia a personajes travestis dentro de las obras, sino que constituye un efecto de transformación figurativa y ornamental lograda por el uso de un lenguaje exuberante. (Cfr.KULAWIK, 2009:20)

lenguaje oral” (URIEN BERRI, LA NACIÓN, 1986:1) por eso cuando escribe no tiene en mente un texto sino la interacción de “personajes que hablan y que se mueven” y que él ve y oye:

Entre ellos y yo no se interpone el texto como una realidad propia, sino como una materialidad distinta. El texto es un intermediario invisible. Después, cuando terminé de escribir, el texto reaparece ante mis ojos, se me hace visible, se independiza de mí. Y es ahí cuando encuentro las fallas, los errores (URIEN BERRI, 1986:1)

Entonces, la palabra escrita es la misma que se pronuncia en el habla cotidiana. Se empeña, sí, en imprimirle la fuerza expresiva y el contenido emocional con que el Otro la dice, por lo que procederá a fijarla en el medio escrito tal y como es dada, sin distorsiones sintácticas. El lenguaje no es un problema porque es concebido como reflejo de la identidad del sujeto. Si quisiéramos resumir el estilo de su escritura diríamos que, en Denevi, *la polifonía es procedimiento y la oralidad, técnica*.

De este modo transgrede, deconstruye, yuxtapone y aglutina materiales discursivos diversos dentro de un mismo plano compositivo —el pastiche, el collage, la polifonía— para significar las múltiples facetas de la conducta humana.

Denevi en los ochenta: reconfiguraciones y nuevos sentidos

La narrativa de Marco Denevi a partir de 1980 muestra un cambio significativo. Se vuelve explícitamente política al tiempo que se orienta a examinar la historia del país y de los sectores sociales que configuran el diseño de la nación, por medio del empleo de una palabra irónica que describe actores y acontecimientos de manera paródica. Leer esta actitud en relación con el contexto nos permite establecer nuevas líneas de interpretación referidas a las posibilidades y los efectos que se le atribuyen al discurso literario. En este sentido, las operaciones de la crítica, después de sorteada la censura y las restricciones impuestas por la última dictadura militar —en particular en lo que refiere a la libertad de expresión de los agentes culturales e intelectuales— tuvieron como objeto principal la reestructuración del campo literario, tan disperso como heterogéneo.

Motivada, en gran medida, por el afán de establecer una línea de continuidad en el desarrollo de la literatura argentina, se rescatan autores y obras con el deseo imperioso de visualizar productos y producciones para, posteriormente, someter a un análisis más detenido vinculaciones, rupturas o variaciones estéticas en relación con obras consideradas canónicas. De esta manera, se produce un cambio en el foco de interés y se dimensionan los vínculos que la obra literaria mantiene con el contexto. En otras palabras, se presta atención a los géneros y a los “re-acomodamientos” de la función de lo literario cuyo principio constructivo adquiere valor en referencia con lo social. Una mirada socio-crítica, en fin, que tiene como objeto último de reflexión el papel que desempeña la literatura en la posdictadura, los lineamientos y posicionamientos que habrían de generarse, siempre siguiendo la lógica de la inclusión. Consecuentemente, la diversidad, la heterogeneidad y la polifonía son las características que priman en este proceso de reconstrucción.

En dos estudios contemporáneos al momento evocado, uno de Cristina Piña²⁷ y otro de Beatriz Sarlo²⁸, en los que se pretenden catalogar la producción literaria, se pueden contar un total de cuarenta ocho narradores y más de ochenta y cinco publicaciones; algunos de los autores que se incluyen tienen más de una novela en su haber y son aquellos que han tenido visibilidad en los años setenta²⁹.

²⁷ «La narrativa argentina de los años setenta y ochenta», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.517-519, julio-septiembre de 1983

²⁸ «Literatura y política» en PUNTO DE VISTA, nº 19, diciembre de 1983

²⁹ La lista se elabora a partir del análisis comparativo entre los dos artículos a los que hicimos referencia. AIRA, César. *Ena la cautiva* (1981) y *Una novela china* (1989); ÁLVAREZ, Jorge. *Crónica falsa*. (1969); ASÍS, Jorge. *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), *Carne picada* (1981) *La calle de los caballos muertos* (1982); BELGRANO RAWSON, Eduardo. *El naufrago de las estrellas* (1979); BLAISTEN, Isidoro. *El mago* (1974), *Dublín al sur* (1979), *Cerrado por melancolía*. (1981), *Carroza y reina* (1986); BRIANTE, Miguel. *Ley de juego* (1983); CAPARRÓS, Martín. *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984); CASTILLO, Abelardo. *El que tiene sed* (1985), *Crónica de un iniciado* (1991); DAL MASETTO, Antonio. *Siempre es difícil volver a casa* (1985); DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos. *Hay cenizas en el viento* (1982); FEINMANN, José Pablo. *Últimos días de la víctima* (1979), *Ni el tiro del final* (1982), *El ejército de ceniza* (1987); FOGWILL, Rodolfo. *Mis muertos punk* (1980), *Música japonesa* (1982), *Los pichiciegos* (1982), *Muchacha punk* (1989); GALLARDO, Sara. *El país del humo*. (1977); GALLONE, Osvaldo. *Montaje por corte* (1988); GANDOLFO, Elvio. *La reina de las nieves*. (1979); GARDINI, Carlos. *Primera línea* (1983), *Mi cerebro animal* (1983); GORODISCHER, Angélica. *Kalpa imperial* (1984), *Mala noche y parí hembra* (1984), *Jugo de mango* (1988); GUSMÁN, Luis. *Cuerpo velado* (1978), *En el corazón de junio* (1983); HECKER, Liliana. *Un resplandor se apagó en el mundo* (1977), *Las peras del mal* (1982), *Zona de clivaje* (1987); IPARRAGUIRRE, Silvia. *En el invierno de las ciudades* (1988); LAMBORGHINI, Osvaldo. *Sefregondi retrocede* (1973); LAISECA, Alberto. *Aventuras de un novelista atonal* (1982), *Matando enanos a garrotazos* (1982); MARTELLI, Juan Carlos. *El cabeza* (1979); MARTINI, Juan Carlos. *El cerco* (1979), *La vida entera* (1981); MANZUR, Jorge. *Tinta roja* (1981); MEDINA, Enrique. *Las muecas del miedo* (1981); MERCADER, Martha. *Juana Manuela* (1980); MERCADO, Tununa. *Canon de alcoba* (1988); MOYANO, Daniel. *El vuelo del tigre* (1982), *Libro de navíos y borrascas* (1983); ORPHEË, Elvira. *En el fondo* (1969), *La muerte y los desencuentros* (1990); PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial* (1980); PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña* (1980), *Cae la noche tropical* (1988);

Esta mirada omnicomprendensiva consideramos que responde al hecho de dotar de sentido a una historia inmediata en la que los silencios, el ocultamiento y las zonas oscuras produjeron un clima de indeterminación e incertidumbre que genera múltiples interrogantes desde el presente a partir del cual se empieza a indagar. Las analistas se esfuerzan por recomponer el “orden de cosas” que se vio alterado por el terrorismo de Estado.

En este sentido, Sarlo por ejemplo, parte de la premisa de que “la literatura no podía restaurar la totalidad perdida” por lo que trabajó sobre los “fragmentos de la experiencia” y, por lo tanto, “lleva las huellas de la historia”. La literatura entendida de esta manera, se transformaría en parte de un “movimiento colectivo” que tiene como objeto “el procesamiento social de la experiencia” con la consiguiente “búsqueda —y, agreguemos, imposición— de sus sentidos posibles”. Por lo tanto, lo que se aspira a ejemplificar en la tarea de catalogación antedicha, son los modos y los procedimientos de construcción de sentido “a través de diferentes estrategias y modulaciones que proponen respuestas diferenciadas” tanto sociopolíticas como estéticas (Cfr. SARLO, «Literatura y política» en PUNTO DE VISTA, n°19, p.10 –las cursivas son nuestras–)

Los estudios de Fernando Reati³⁰ funcionan como ejemplo de esta actitud de refundación. En *Nombrar lo innombrable* (1992) la mencionada actitud crítica está insinuada en la necesidad de “llenar un vacío”, en analizar las incidencias –en el plano del discurso– del horror padecido y en la aspiración por anticipar las futuras directrices políticas partiendo del análisis de los síntomas de un presente enfermo. Tales operaciones heurísticas lo facultan para, en *Postales del porvenir* (2006), reunir en un mismo corpus, obras de escritores de diferentes estilos y enclaves generacionales aunque afines temática y argumentalmente. De igual manera que en

RABANAL, Rodolfo. *El apartado* (1975), *Un día perfecto* (1978), *En otra parte* (1981), *El pasajero* (1984), *El apartado* (1984); RIVERA, Andrés. *Una lectura de la historia* (1982), *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987) *El amigo de Baudelaire* (1991), *La sierva* (1992), *Los vencedores no dudan* (1989); ROFFÉ, Reina. *La rompiente* (1987); SAER, Juan José. *Nadie nada nunca* (1980), *El entonado* (1983); SOLÁ, Marcela. *Manual de situaciones imposibles* (1990); SORIANO, Osvaldo. *No habrá más penas ni olvido* (1978-1983 estreno en cine); SHÚA, Ana María. *Casa de geishas* (1992), *La sueñera* (1984); SISCAR, Cristina. *Lugar de todos los nombres* (1988); STEIMBERG, Alicia. *Amatista* (1989); SZICHMAN, Mario. *Los judíos del mar dulce* (1979), *A las 20.25 la señora entró en la inmortalidad* (1981); TIZZIANI, Rubén. *Noches sin lunas ni soles* (1975), *El desquite* (1977); TIZÓN, Héctor. *La casa y el viento* (1984); TORRES MOLINA, Susana. *Dueña y señora* (1983); TORRES ZAVALA, Jorge. *El primer viaje*. (1986); ULLA, Noemí. *Urdimbre* (1981), *Ciudades* (1983); VIÑAS, David. *Cuerpo a cuerpo* (1980).

³⁰ Nos referimos a *Nombrar lo innombrable*, Omnibus, Bs. As. 1992 y *Postales del porvenir*, Biblios, Bs. As. 2006

los análisis que anteriormente trajimos a colación, el crítico entiende que “lo literario es siempre un objeto históricamente determinado y determinante, un resultado y un generador, y por sobre todo una manera de aproximarse a la sociedad que lo ha engendrado” (REATI, 1992:15)

En el primero de los estudios referidos, el arco temporal que se aborda es la década que va desde 1975 a 1985. En el segundo, y con el fin de ejemplificar que la literatura es “una de las formas más iluminadoras que adopta el imaginario en cualquier sociedad y en cualquier época” (REATI, 2006:13) una docena de autores, a saber: Ricardo Piglia, César Aira, Osvaldo Soriano, Angélica Gorodischer, Abel Posse, Ana María Shúa, Marcelo Cohen, Sergio Bizzio, Eduardo Blaustein, Orlando Espósito, Pablo Urbanyi, Sergio Chejfec son estudiados por la proximidad temática de sus obras. Los límites temporales se fijan entre 1985 y 1999 en este caso y el método consistirá nuevamente en ir analizando, a partir de un núcleo temático o eje estructurador otros aspectos del discurso literario, ya sean lingüísticos y formales o políticos.

El valor de los textos residiría, entonces, en la manera en que la crítica construye su objeto de estudio antes que en otro tipo de criterio significando, quizá, que a partir de la primera mitad de los años ochenta al discurso literario con finalidad estética se le demandaban otro tipo de mediaciones. Cada escritor, dice Reati, “produce” dentro de una “tradición literaria” y una “especificidad histórica” utilizando los “códigos del lector real”³¹ como principio de organización del lenguaje literario.

Las obras que Marco Denevi —incluido en el análisis de Reati, aunque generacionalmente extemporáneo— publica entre 1985 y 1989 no son ajenas al clima de revisión y discusión acerca de la restauración democrática y los procesos de “saneamiento” de las instituciones derivadas de la dictadura. En estos años, se dedica al oficio de analista político. Escribe, con cierta regularidad, artículos de opinión en el diario LA NACIÓN, actividad que nos permitiría redimensionar su obra ficcional al momento de leerla como discursos atravesados por componentes ideológicos que articulan una tendencia política determinada.

³¹ Este concepto lo extrae de Andrés Avellaneda quien en *El habla de la ideología*, Sudamericana, Bs.As., 1983, defiende la tesis de que cada obra literaria participa de una “gramática” o “código”, que se evidencia cuando “se abandona la lectura del texto individual y se opta por conectarlo con otros textos, literarios y no literarios, con un extratexto de las obras, o sea la tradición literaria a que ellas se adscriben, la situación real del escritor en el mundo y en la historia, y los materiales ideológicos que aquél complementa” (1983:39)

Este nuevo enfoque al que se dirigen sus textos produce un doble efecto. Por un lado, tanto los textos literarios como los periodísticos funcionarían como una especie de discurso con valor testimonial en el que se narran las distintas reacciones que la coyuntura sociopolítica provocaba en este escritor; al mismo tiempo que configuran un perfil de un enunciador que se integra en una clase social que mediatiza, desde su prácticas, demandas y reivindicaciones políticas y culturales específicas. Por otro lado, los textos ejemplifican una de las tendencias que la crítica literaria reconoce como constitutiva en la literatura del momento: son textos paródicos, estructurados en la mezcla de registros y portadores de características particulares.

El proyecto de Denevi en estos años consistía en la composición de una obra de extensión considerable que tendría como argumento el desarrollo de la historia de una familia a lo largo de la Historia política del país, desde la primera fundación de Buenos Aires hasta la eclosión del peronismo como movimiento de las masas el 17 de octubre de 1945. Esta idea motora se concretó en la publicación de una novela, *Manuel de historia* en 1985 y de *Enciclopedia secreta de una familia argentina* en 1986, una especie de miscelánea compuesta sobre la base de técnicas paródicas y satíricas.

En una entrevista³² el citado autor aclara que lo que hace de las dos obras una totalidad es la idea compositiva: “tomé una familia imaginaria a través de cuyos miembros se va manifestando el carácter colectivo de los argentinos y un poco su historia también”. Tanto es así que, el mismo personaje-idea de la novela de 1985, se reproduce en los artículos de la “enciclopedia” que se refieren a Manuel, “pero a aquel Manuel de Historia del que se habla en mi libro anterior y que está acá desdoblado, multiplicado en varios Manueles y que deja la duda de si es el mismo o son varios”. En el mismo lugar, más adelante, Denevi se refiere a la técnica de composición de su obra que se redujo a la compaginación de materiales que ya tenía escritos junto con otros que fue añadiendo. Un tercio del material, precisamente el que conforma la enciclopedia, iba a ser “el libro que iba dentro de ‘Manuel de Historia’, pero –continúa diciendo– me asustan los libros descomunales y lo dejé para más adelante”.

³²María Ester Vázquez: «La enciclopedia, un piano, un reloj y el nombre», LA NACIÓN, sección 4ª, p.6, 14 de diciembre de 1986.

A treinta años de distancia del ingreso de Denevi en la literatura argentina su narrativa explota los recursos que ha venido ensayando, sobre todo a partir de 1966 con la aparición de sus *Falsificaciones*, y que en esta década contribuyen a otorgar una fisonomía particular a sus textos. Son ejercicios literarios de interpretación política, matizados por la estética incongruente de la parodia, tanto cómica como grotesca y motivados, en gran medida, por la efervescencia en cuanto a lo ideológico que caracterizó al campo literario en esa época. No es casual que, con la restitución de la democracia el bullicio de voces se torne significativo y, en cierta manera, hasta catártico. De este modo, el fin que persigue la *Enciclopedia* no es gratuito. Se tratan de explicar los aciertos y desaciertos de una familia argentina, nacida con mal tino y desaparecida por una conmoción.

Para Denevi las explicaciones del carácter psicológico del argentino, aspecto que más adelante desarrollaremos *in extenso*, deben buscarse en la historia, pero no en un pasado añorado, casi mítico, sino desde una postura opuesta. Porque, aclara:

Desde que llegó Pedro de Mendoza, la realidad contradecía la idea previa que se tenía de ella, En lugar de aceptarla tal como era y empezar a vivir en ella, se trató de eludirla, trasladando al futuro el cumplimiento de esa realidad soñada. La realidad actual, presente, siempre resultó insignificante, como lo es una sala de espera en un viaje (URIEN BERRI, 1986.:1)

Otra línea de abordaje se visualiza en su producción a partir de los años noventa y es la que tematiza la condición de sujetos “marginales”. La constante que produce tal desplazamiento es la manifestación del sexo en sus diferentes variantes, en las cuales la heterosexualidad es una elección circunstancial antes que habitual; por consiguiente el elemento de la “diversidad” los aparta de un discurso falocéntrico de arraigada tradición en una sociedad masculinizada. En otras palabras, ante un sistema de ideas en el que las representaciones dominantes “institucionalizan” una forma de comportamiento que termina siendo aceptada o compartida por la mayoría de la sociedad, los personajes encarnan, en su condición, la exclusión por “diferentes”³³.

³³ Articulamos, libremente, en esta interpretación, categorías de análisis que Raymond Williams desarrolla en *Marxismo y literatura* (2000) como *Hegemonía*: sistema de significados y valores – fundamentales y constitutivos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente [...] sentido de la realidad para la mayoría de las gentes (sic.) de la sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la

Esta temática puede reconocerse en obras anteriores, tanto que podría establecerse una isotopía que se inicie desde la compleja ambigüedad de Camilo Canegato, pasando por el travestismo de Lucrezia en los *Asesinos de los días de fiesta* hasta llegar a los advisers del Secretario O'Flaherty de *Manuel de historia*. Además, en cuentos como «Charlie», «Michel» y «Redención de la mujer caníbal» reunidos en *Hierba del cielo* (1973) esta temática se transforma en un motivo estructural en el desarrollo de la trama.

Sin embargo, es en *Nuestra Señora de la noche* (1997) donde Denevi explota este argumento y le imprime un tratamiento estilístico singular, articulando características de la tendencia del neobarroc(s) que, en el campo literario argentino, remite a escritores como Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher³⁴, por citar dos ejemplos representativos que funcionen como embrague contextual. En su última novela, la multiplicidad de voces alternas pasan a formar una parte constitutiva del discurso literario deneviano que circula a partir de la restitución democrática, otorgándoles la visibilidad que antes era obliterada por estrategias —tanto textuales como discursivas— de enmascaramiento, como la sustitución de identidades, el ocultamiento, el travestismo lingüístico y la extravagancia.



movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad [...] se torna sumamente difícil. Es decir que, en el sentido más firme, es una «cultura», pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares (:131-132); *Formaciones*: movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales (:139) y *Elementos residual* —alternativo— y *emergente* —nuevo—: lo que realmente debe decirse, como modo de definir los elementos importantes, o lo residual y lo emergente, y como modo de comprender el carácter de lo dominante es que *ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana* (:147)

³⁴La tendencia del neobarroc(s) será explorarla con detenimiento en el capítulo cuarto. De modo parcial, extraemos un pasaje de la anti definición que Néstor Perlongher propone en el ensayo «Caribe Transplantino» de 1992, texto que integra su *Prosa plebeya*. “A diferencia del barroco del Siglo de Oro, el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas. Producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del ‘realismo mágico’ y de lo ‘real maravilloso’, la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto los adueros de los estilos cristalinos” no es una vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca, que convierten al barroco en una propuesta —“todo para convencer, dice Severo Sarduy) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?)” (Colihue, Bs.As.,2008:99-100)

La narrativa de Marco Denevi se construye, de manera explícita, sobre imagen del lector. En ocasiones la apelación es directa e imperativa; otras veces busca involucrarlo de manera obliterada, ya sea a través de la configuración de un personaje o de la utilización de las personas gramaticales. El empleo de un lenguaje coloquial y, en apariencia, transparente contribuye a establecer una especie de comunicación efectiva entre las instancias del proceso de modo que la decodificación del mensaje no se preste a confusiones. Así, hasta las sustituciones y los malos entendidos, las sospechas y confusiones siempre tienen su explicación y no dan cabida a los dobles sentidos. Cuando éste procedimiento discursivo es utilizado el fin que porta es lúdico, humorístico e irónico.

Los textos, concebidos de esta manera, habrán de problematizar el límite, siempre difuso, entre literatura y realidad o, en términos más rigurosos, entre mimesis y representación. La concepción del texto como espacio de manifestación de actores y voces sociales significa, por parte del escritor, una toma de posición particular ante el discurso literario, lo que podría identificarse con un credo estético que requiere de una poética para manifestarse.

El Capítulo 1 de la presente investigación, tiene como materia de exploración y análisis las relaciones que mantiene el discurso literario deneviano con las formas del realismo social. Este enfoque nos llevaría a considerar, en primer lugar, el modo en que Denevi concibe a la literatura en general y su práctica, en particular. Las declaraciones, los prólogos, las entrevistas y algunos relatos que tematizan este asunto son los espacios donde el escritor se refiere puntualmente a estas cuestiones y de los cuales partimos para dar forma a la poética que sustenta su producción. En segundo lugar, se realiza una indagación en lo banal y lo vernáculo, lo irreverente y lo improvisado como materia compositiva de las ficciones.

En el Capítulo 2 la revisión del peronismo como movimiento social y político de reivindicación de las masas se transforma en el sustrato desde el que se ha de partir, indefectiblemente, para la interpretación de las articulaciones ideológicas en el discurso deneviano. Consecuentemente se inicia el proceso de abordaje y análisis de los estereotipos y las representaciones sociales que constituyen y caracterizan a la clase media argentina a partir de 1955, actor principal en las ficciones que abordamos. Establece, de este modo, conexiones entre la dimensión social y los elementos internos de la obra literaria, reparando en la particularidad estética con la

que se configuran acciones y caracteres. Reflexiona sobre el contenido político que se desprende de la concepción de los personajes, identificados como atípicos, “raros”, disconformes y frustrados. Aspecto, este último, que coadyuva a analizar la emergencia del antiperonismo en sus variantes, tanto en las marcas ideológicas que se imprimen en el proceso de enunciación como en los enunciados.

El Capítulo 3 continúa analizando las posibilidades de la estereotipia identificando imágenes y configuraciones sociales que irán otorgándole un criterio de unidad a las narraciones. Específicamente en este espacio el foco está dirigido a una complejidad de caracteres que se enmarcan entre la “subalternidad” y la “resignación”. Dentro de este espectro se circunscriben representaciones, tan diversas como unívocas, de personajes oportunistas, especuladores, obsesos, paranoicos, soberbios, desolados, transgresores y presumidos.

El Capítulo 4 recorre, ilustrativa aunque tangencialmente, el imperio de lo “marginal”, identificando el rol político-discursivo de las minorías sexuales que transitan en la noche porteña. Analiza los procesos de enmascaramiento y carnavalización como constitutivos de una literatura que se concibe como artificio, sustitución y simulacro. Conecta, al mismo tiempo, la naturaleza banal del discurso y la obra como “adefesio” con elementos contextuales referidos al desenvolvimiento del campo literario argentino en los noventa, y examina los alcances del travestismo lingüístico y las apropiaciones neobarrocas en la última etapa de la escritura de Denevi.

Finalmente y como corolario, en el Capítulo 5 “La Nación distorsionada” se tensionan y problematizan las configuraciones discursivas de la clase media argentina entre 1983 y 1999, específicamente en lo que respecta a las demandas políticas en relación con el modelo de nación en ciernes. Profundiza en las técnicas y procedimientos del humor, la parodia y la sátira como características estructurales de los relatos denevianos, especificando su implicancia política en la concepción de un país distorsionado. En este sentido, rastrea las incongruencias cognitivas, éticas y formales de la clase media en la transición democrática y en el ensayo de interpretación de la realidad nacional que reposa entre el desencanto y la incertidumbre.



Al ir profundizando en la lectura reconocemos que los personajes de las ficciones de Marco Denevi tienen su génesis en el momento de la historia nacional en que el peronismo se manifiesta como movimiento de reivindicación de los derechos de las masas oprimidas por el modelo liberal. Se manifiesta en su obra una especie de registro sociológico de esta franja de argentinos que se vio “tironeada” entre las dos fuerzas antagónicas en la que se dividió la sociedad argentina en general y, como vimos, el campo intelectual en particular: peronistas y antiperonistas.

La inclusión de Denevi escritor dentro de esta última línea es una consecuencia lógica. Como parte pretendidamente constituyente de la “intelligentzia” ha de mostrar en distintos pasajes de sus obras esa “transferencia de la propia subjetividad lesionada” (JAURETCHE, 2008:258). Las referencias descalificadoras y peyorativas nunca son dichas “de manera directa” por el autor; es decir que no encontramos juicios explícitamente despectivos que ilustren el “resentimiento” del que habla Jauretche para con el sujeto social como el de “lumpem proletariat”, pero tampoco es casual que sus personajes protagonistas se sepan “diferentes” del “resto”, del “otro” que se ubica siempre en una escala social más baja. Las estrategias de enmascarar la voz, ironizar o parodiar son también elementos que permiten ilustrar tal o cual ideología.

Con la misma advertencia, leer a Denevi a partir de 1983 implicará enfrentarse ante un escritor que se focaliza en los márgenes del sistema, en los sujetos decadentes, bastardos, “anormales” y amorales, desinteresados, indiferentes –creemos que– en una actitud manifiesta de denuncia de las fallas del sistema democrático que tiene en mente. Contradicciones que, intuimos, no dejan de ser sino un *estilo*: los personajes de sus ficciones pueden cometer los delitos más aberrantes –generalmente referidos al plano de la sexualidad pero que, en lo particular, alcanzan a todas las esferas de la condición ética del hombre– amparándose detrás de *lo que he hecho no es tan grave*.

Establecemos, en resumen, un estudio que, en una primera instancia, analizará las posiciones discursivas de las figuras involucradas en el proceso de comunicación literaria considerando la voz del autor como una de las tantas que circulan en el texto. En esta interrogación empleamos diseños categoriales como “clase media” y matriz de “pensamiento liberal” para un examen de la configuración de identidades discursivas, entre ellas, las que reconocemos como subalternas.

En una segunda instancia, complementaria e interconectada, examinaremos los mecanismos lingüísticos con los que la ficción compone los textos. Nos referimos a procedimientos formales, que actualizan tendencias y estilos literarios, por medio de la utilización de un registro en el que permea el humor, en todas sus manifestaciones, modulando elementos de la oralidad.

Instancias que están atravesadas por lecturas de la política y que hacen de la política una lectura.

CAPÍTULO 1

MARCO DENEVI: Credo estético y poética

Creo que el narrador es el historiador de los deshistoriados. La historia en general se desentiende del individuo, de los destinos individuales, de la peripecia humana vivida en el nivel de cada ser en particular y atiende a los movimientos generales, pero la aventura humana tal cual la vivimos nosotros, cada uno en su carne y en sus huesos, de eso, la historia no se ocupa

Marco Denevi
Coversaciones con Marco Denevi, ese desconocido

Prólogos, avisos y manifiestos.

El éxito editorial, al tiempo que las críticas académicas que gravitaron en torno de *Rosaura a las diez*, hicieron que Denevi tuviese que plantearse de manera sensata el oficio de escritor. Es significativo que las primeras declaraciones en materia estrictamente literaria aparezcan promediando los años 60, actitud que parece evidenciar que, luego de dos galardones, el profesionalismo demandaría mayor atención en el trabajo con la técnica y el reconocimiento de las reglas de juego del campo en el que se insertaba.

La sorpresiva notoriedad del escritor novel movilizó en el ambiente de las letras indagaciones y pesquisas sobre procedencia, filiaciones, concepción y práctica literarias. El grado de exposición pública nunca fue, para Denevi, de alta intensidad. Al contrario, es conocida su actitud reacia ante eventos que implicasen una exhibición declarada por lo que para reconstruir su ideario se hace indispensable apelar a los textos en los que, deliberadamente, se expresa en tal sentido.

Conviene aclarar, en lo que a este tema refiere, que no es intención registrar aspectos teóricos, puesto que él mismo se encarga de aclarar en varias oportunidades que no es teórico de la literatura, sino visualizar y reconstruir nociones y procedimientos compositivos que hacen sistema en su escritura.

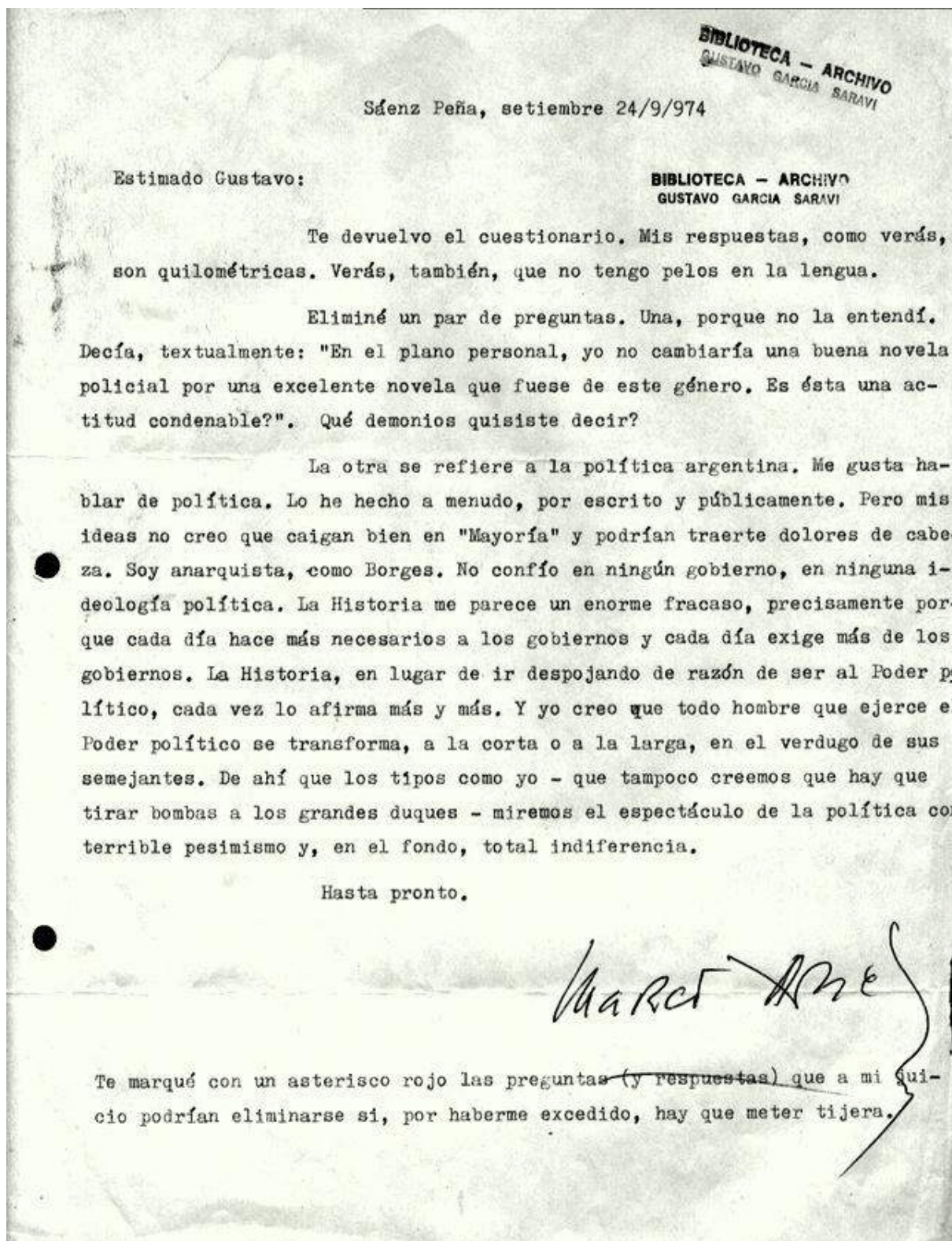
Procedimentalmente, con la intención de realizar una interpretación exhaustiva, recorreremos de manera cronológica los discursos en los que Denevi explicita su credo estético y justifica su trabajo.

Una característica distintiva y que le otorga una especie de fisonomía particular a su práctica discursiva es el simulacro de comunicación directa con el lector. La apelación a esta instancia, generalmente, se enviste de un aire de familiaridad, de cordialidad y estima, en el que predomina un tono intimista y confesional. Esta estrategia, en ocasiones, se transforma en el diseño de un texto que va progresando sobre el esquema de un intercambio lingüístico entre dos interlocutores, habitualmente la dupla autor–lector. Por ejemplo el paratexto que funciona como prólogo a la novela *Un pequeño café* de 1966 se configura del modo que señalamos.

En mayúsculas sostenidas se lee una apelación AL LECTOR para que atienda al pacto que el signatario M.D. propone en el texto ulterior. Inmediatamente, el anónimo colectivo otorga visos de popularidad y de reconocimiento masivo pero que se circunscribe a un público determinado, en este caso especializado en nociones de creación literaria. La crítica de la que se apresura a defenderse el enunciador refiere a una distorsión entre la intencionalidad en el empleo de un lenguaje ajustado al registro del habla coloquial y su efectiva puesta en práctica en un discurso literario de sesgos artificiosos.

Precisamente una de las impugnaciones que se le hicieron al discurso de Milagros Ramoneda, dueña de la pensión “La Madrileña”, fue el excesivo empleo de cultismos y arcaísmos los que, en la configuración de un personaje no erudito, sonaban de manera anacrónica, cómica e inoportuna³⁵. Refiriéndose a esta actitud en un artículo de opinión publicado en la Revista de LA NACIÓN el 12 de junio de 1983, Denevi, de manera irónica, se mofará del comentario apelando al poco certero recurso de la casualidad, explotado de igual manera en la resolución de la trama de su primera novela.

³⁵ “...una dueña de pensión sabe el significado de *curriculum*, quién era don Enrique el Doliente y que los reyes comían en público, y reproduce diálogos –oídos y no oídos– mucho tiempo antes” MARTA C. MOLINARI en CONTORNO, nº 7-8, julio de 1956:55.



Carta a Gustavo García Saraví.
Gentileza: Gabriela Román

Un crítico (¿sería de veras crítico?), escudado tras un seudónimo femenino, sacó en una revista literaria un brulote contra mi primera novela, “Rosaura a las diez”. Lo menos que hacía era pedir que alguien me avisara que yo no había escrito ninguna novela sino un pastiche, que alguien se tomara el trabajo de hacerme entender que yo no tenía condiciones de novelista. Y, entre otras ironías, preguntaba que cómo era posible que un personaje, una modesta dueña de pensión española, hablara del doncel de don Enrique el Doliente. Vaya, qué erudición histórica, se burlaba. Lo único que me dolió de la paliza fue ese golpe inmerecido. “El doncel de don Enrique el Doliente” es el título de un tremendo novelón de Mariano José de Larra, muy popular años atrás en España y que hasta yo había leído en mi adolescencia. ¿Por qué no podría haberlo leído mi personaje? (DENEVI, Rev. LA NACIÓN, 1983e.:14)

En el mismo sentido, a solo tres años del descargo que apuntamos, volverá sobre el asunto pero desde una posición menos insidiosa. Entrevistado por Jorge Urien Berri (1986:1) y ante la pregunta sobre la manera en que concibió su *opera prima*, Denevi pondrá en evidencia variables como la responsabilidad y la coacción ejercida por las reglas del campo literario. Indicará la simplicidad de la novela y su carácter de escritor *amateur*.

La distancia cronológica de treinta años entre el presente de la enunciación y el acontecimiento evocado instruye a interpretar tales juicios como lecturas revisionistas de un escritor maduro y educado en las técnicas del oficio.

Ahora, *Rosaura* me parece ingenua. No es mi mejor obra pero le debo todo. Gané el concurso y prácticamente me convertí en escritor, sin tener los conocimientos para lucir ese título. Cuando empezaron a hacerme entrevistas tenía el terror que se dieran cuenta de que mi ignorancia en literatura era enorme, que alardeaba de lo que no sabía. Mis lecturas habían sido muy hedonistas; leía lo que se me antojaba, tenía lagunas enormes y desconocía la teoría literaria. Pero, claro, si a una persona le premian un libro, todo el mundo supone que es un escritor [...] Sentí la responsabilidad que me asignaban los demás. Si me había convertido en escritor, pues tenía que serlo. Como ese primer libro tuvo tanto eco y fomentó mi vanidad, decidí dedicarme a escribir. Pero antes me preparé (URIEN BERRI, 1986:1)

Pero con *Un pequeño café*, el descargo antecede al hecho. Las aclaraciones podrían parecer contradictorias con el estilo que campea en las narraciones denevianas porque, en primer lugar, la figura del enunciador-autor especifica que no

intenta reproducir miméticamente el habla del personaje sino que, producto de la mediación de un texto literario, la palabra pronunciada es sometida a una estilización particular, al modo bajtiniano; en segundo lugar, la utilización de la primera persona, expone, se transforma en un recurso técnico deliberado del escritor para lograr transmitir el cambio de tonos en la novela.

Del lugar enunciativo de ingenuidad y sorpresa desde dónde se explica el cómo de *Rosaura a las diez* es notorio registrar el desplazamiento hacia un lugar que lo posiciona como sujeto de hacer, competente y especializado. El método de interpelar al lector al inicio de la obra será, en adelante, recurrente. La inscripción de la función autoral resulta explícita y proyecta instancias correlativas que movilizan la interpretación desde una perspectiva contextual. Es decir, determina que el “yo” del paratexto no debe confundirse con el “yo” de la narración, puesto que podría derivar en disquisiciones autobiográficas, por más que ciertos indicios argumentales (sobre todo la localización de la acción en una dependencia burocrática del Estado) autorizaran tal lectura. De modo que lo que se modela es la imagen de un lector pasivo, no avezado, para que el relato contribuya al efecto buscado: la armonía en la eficaz modulación de las tonalidades narrativas en el transcurso de la obra que intenta transmitir lo sombrío de una existencia alienada por la monotonía de la administración pública.

Gente muy sesuda me ha reprochado que esta narración en primera persona esté escrita en un lenguaje nada coloquial, en un estilo desvergonzadamente literario. ¡Esos adjetivos tan cuidados!, me han dicho. ¡Esas frases tan pulidas! ¿Quién habla así? Pude contestarles: ¿Quién habla como los personajes de Shakespeare o de Brecht? Prefiero aclarar que **esto no es una versión taquigráfica del monólogo verbal de nadie**. No me he propuesto hacerle creer al lector que transcribo, tomándolos de una grabación magnetofónica, los giros empleados por alguien que habla. Este texto es un texto escrito, y **escrito por mí** (...) Méritos literarios aparte, la primera persona me sirve (...) de **modulación del relato**. Empleo la palabra modulación con el sentido que se le da en música. La primera persona es el tono que, me parece, le conviene a Un pequeño café. **El lector, que no es sesudo, me comprenderá.**

M.D.

(DENEVI, 1972:6 –las negritas son nuestras–)

En la CONFIDENCIA que antecede a *Los asesinos de los días de fiesta* de 1972, la conciencia autoral aportará informaciones sobre el proceso de reescritura, práctica que se reitera obsesivamente en las minificciones denevianas³⁶. En este sentido, cabe mencionar que la novela que nos ocupa tuvo otras cuatro versiones posteriores, *Asesinos de los días de fiesta* en 1980, *Música de amor perdido* en 1990 y en 1992 y *Noche de duelo, casa del muerto* de 1994. Las variantes son prácticamente imperceptibles. Pedro Luis Barcia (1994:5) registra “inocentes” modificaciones lexicográficas, señala cambios en los tiempos verbales de la frase inicial que definen cabalmente la naturaleza del objeto³⁷ y un agregado en el discurso de uno de los personajes que contribuye a un final abierto. Eduardo Balestena, por su parte, se referirá a ésta como una novela central por la originalidad del planteo literario y el “refinamiento estilístico” de las primeras versiones y porque incesantemente volvió sobre esa historia, concluyendo en que “o quiso abordarla desde distintas perspectivas al sentir que no había podido agotarla, o sin nuevas fuentes para su obra intentó sacarle el mayor provecho”³⁸.

Motivado, en apariencia, por la idea de que las obras se renuevan con cada lectura, se le advierte al lector que la interpretación de un hecho no es más que una versión entre otras igualmente probables. Al mismo tiempo, cada nueva escritura renovarí el texto original y actualizaría el sentido que fuera atribuido en una primera oportunidad. De lo expresado puede inferirse que la apelación modela un tipo de lector versátil que, al tiempo de acceder a una novedad, reivindique las mutaciones a las cuales el proceso creador somete un elemento para presentarlo nuevamente original.

³⁶ Existe una abundante bibliografía crítica que estudia la manera en que Denevi re-escibe tanto su propia obra como la de autores clásicos de la literatura universal, recurso éste último que utiliza para la confección de *Falsificaciones* (1966). Remitimos al análisis riguroso de COLOMBO, Stella Maris: «Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi» en EL CUENTO EN RED, revista electrónica de teoría de la ficción breve, No.19, 2009, UAM Xochimilco, México; y a los estudios de DE NAVASCUÉS, Javier: «Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación del autor» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 28, 1999:1055-1065, Fundación Dialnet, La Rioja, España y de LAGMANOVICH, David: «Marco Denevi y sus Falsificaciones» en *Revista chilena de literatura*, N° 50, 1997: 65-77, Universidad de Chile, FFyH, Santiago de Chile. Disponibles en versión digital.

³⁷ “*Hace tres días tuvimos una de esas súbitas revelaciones que son un mensaje de Dios. Ocurrió durante el velorio de Betseba*” (1980). “*Hace tres días tuvimos lo que se puede llamar una revelación. Sucedió en el velorio de Betseba*” (1972).

³⁸ «Marco Denevi. Una travesía por la su vida y su escritura. Primera estación: 1920/ 1960» en <http://lapalabrainconclusa-literatura.blogspot.com.ar>. 20 de septiembre de 2013.

Esta novela, aparecida por primera vez en 1972 y reimpresa al poco tiempo, se eclipsó pronto en la categoría de **“obra agotada”** y de ahí no salió por varios años. Yo mismo quedé convencido de que el libro estaba agotado, pero **en el peor sentido de la palabra**. Ahora en que El Ateneo lo saca nuevamente a la luz, se verá si durante el tiempo transcurrido desde entonces se curó o no de su agotamiento, de esa clase de **agotamiento que ninguna reedición es capaz de remediar** [...] Acaso esta novela posea, a falta de otros méritos, el **de ejemplificar sobre los extremos a que puede ser conducido un escritor por el miedo de parecer sensiblero**. En mi descargo digo que quise escribir una historia en la que se exaltase al amor. No encontré mejor recurso que imaginar **una historia cruel, irónica y hasta humorística o grotesca en la que el amor se ha transformado en uno de sus más terribles isótopos: el apetito de poder, no importa de cuál**.

M.D.

(DENEVI, 1980:8 –las negritas son nuestras–)

Revisión y re-escritura son considerados actos creativos y con tal convencimiento *Parque de diversiones II* de 1979 se coordina y sobre impone a la publicación homónima de 1970. Tal como declara el aviso, la materia compositiva no cambiaría sustancialmente sino que se sometería a ampliaciones, recortes y duplicaciones. En efecto, al cotejar los ejemplares se comprueba que, si bien hay algunos agregados, el material narrativo es el mismo. La estrategia, entonces, se resolvería en una falsificación, maniobra constitutiva en la escritura del autor.

En su estructura la obra se presenta como un híbrido genérico que mezcla tanto elementos narrativos como dramáticos³⁹. Pero, advertidos por los paratextos, lo que interesa en este espacio, es reforzar la concepción deneviana de la literatura como producto simbólico de un proceso de recreación constante. Si no estamos ante la presencia de una nueva obra sino de una re-edición se presentaría el contrasentido por comprender la consecuencia que podría provocar el cambio en el

³⁹ Alberto Valdivia Baselli en Revista PTERODÁCTILO. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura. Department of Spanish and Portuguese The University of Texas at Austin, nº4, 2005, págs.12-24 señala: “*Parque de diversiones* es el libro que con más fuerza demuestra la marginalidad literaria (la reinención) de Denevi: un libro sugerente, recreador de reinenciones y completamente apátrida, resistente a clasificación genérica ortodoxa. Es un libro híbrido que no se satisface con mezclar especies narrativas y dramáticas en un solo soporte, sino que construye un discurso general de diálogo interno totalmente consistente y compacto, lo que indica que su diversidad de registros es un planteamiento instrumental para expresar diferentes formas de resemantización: texto breve para el referente sutilmente replanteado o mito cuestionado en alguna de sus aristas; cuento para la exposición más detallada de personajes y especificidad; teatro para la potenciación dramática de un desenvolvimiento que requiera mayor intensidad; acción visual y movimiento” (2005:16)

título —según el editor el agregado del número II fue decidido con posterioridad— y las alteraciones referidas por el autor.

De una u otra manera el artificio elucubrado intenta demostrar que la fagocitación de distintos elementos narrativos, tanto ajenos como propios, es una característica, explícita y reiterada, en el proceso de producción del escritor. Dentro de este orden de ideas en *Parque de diversiones* el lector accede a un amplio repertorio de recursos literarios y a una evidente especulación interpretativa para la reinención de personajes, motivos, relatos y argumentos que son patrimonio de la literatura universal siempre con una intencionalidad humorística. No es casual que la obra de 1970 se inaugure explicándole AL HIPOTÉTICO LECTOR

Diversión proviene de divertir, que significa tanto entretener y solazar como apartar, desviar, alejar (se entiende que de las direcciones habituales o previstas). En cuanto a la palabra parque, designa, como todos sabemos, un sitio cercado y arbolado para recreo de quienes lo usan y también un conjunto de instrumentos, aparatos, piezas y materiales destinados a la práctica de una determinada actividad.

Me gustaría que este libro fomentase (o al menos consistiese) esas **dualidades**, esa **doble acepción** del título.

M. D. (DENEVI, 1970:7 –las negritas son nuestras–)

De esta manera Denevi planifica el efecto. Con una década de anticipación la voz autoral se divierte con el lector y lo despista de manera deliberada aunque sin sarcasmo. El motivo de la secuenciación aviene a otorgarle unidad al material heterogéneo que comparte elementos comunes. Consecuentemente, la acción de redactar, en el sentido etimológico de “volver a decir”, se registraría en dos aspectos puntuales: por un lado, en el replanteamiento semántico y simbólico del referente —mitológico, literario, histórico— y, por otro lado, en el replanteamiento del género literario en que está construido el libro como soporte (Cfr. VALDIVIA BASELLI, 2005:20)

Cuando en 1979 involucra en el exordio AL LECTOR se lo presupone competente y cómplice en el juego de apropiaciones, simulacros y apócrifos. De allí la sentencia que advierte que “El mejor lector es aquel que sabe que todo cuanto lee es un palimpsesto y descubre, bajo la copia visible, el original invisible” (DENEVI,

1970: 230). La participación, de este modo, simula estar cooptada por el principio rector de la suspicacia.

Acaso a este libro, después de la revisión a que lo sometí y de las **añadidas** y **supresiones** que sufrió, ya no le convenga el título que lleva y que para colmo se me ha vuelto odioso. Pero no he querido cambiárselo para no inducir a nadie en el **error de creer que se trata de una nueva obra**. Quien haya leído un ejemplar de la anterior edición de *Parque de diversiones* se preguntará ahora por qué insisto en publicarlo. Mi contumacia le parecerá misteriosa e intrigante. Ocurre que todavía no me abandonó la ilusión de que alguien encuentre en este libro, a despecho de sus personajes remotos y de sus historia pretéritas, una serie de reflexiones sobre nosotros mismos, reflexiones quizá (quizá, digo) no merezcan ser arrojadas al canasto de las amenidades.

M.D.

(DENEVI, 1970:8 –las negritas son nuestras–)

En *Reunión de desaparecidos* (1977) el material narrativo se presenta más uniforme que el de la obra que anteriormente apuntamos. Es decir, predominan cuentos con un desarrollo lineal a excepción de «La obra maestra de Anouilh perdida» en el que se imbrican elementos del género dramático. El tono y el registro son variables. La disparidad pronto es explicada por la deliberada intención de “despersonalización” del autor en defensa de la “autonomía” del texto literario. El título de la colección podría vincular lecturas coyunturales, al momento de actualizar prácticas políticas que se desarrollaron durante el último golpe militar que tuvieron su punto de inflexión precisamente en el año en que se publica. La explicación, que no parece gratuita, posiciona al enunciador en un lugar no vinculante.

El empleo del verso final del poema de Olga Orozco⁴⁰ intenta ilustrar la finalidad de la composición que se propone como un repertorio de imágenes, relatos

⁴⁰ Es exigua esta luz/Apenas si dibuja escenas inconstantes hechizadas por el fulgor de la corriente/o pájaros prisioneros en un témpano inmóvil/Todo lo que se va entre dos golpes de ola, como cambiar los ojos;/todo lo que se queda como estatua de sal en su visión insomne./Esta luz es de paso y es mortal./Nada que me descifre qué puede ser entonces/esta intención de brillo que llega sin un cuerpo/donde poder estar,/este soplo a través de una brecha más honda que un anillo vacío/o este rumor de frondas que traspasa la noche lado a lado./Tal vez brillo de miradas que vuelven/como vivas monedas rescatadas desde el fondo sin fondo de un tonel;/tal vez soplo de bocas que me nombran con mi nombre de arena;/tal vez rumor de antiguos ropajes desgarrados por los vigías de otro mundo./Alguien que se rehace con la dócil sustancia de las apariciones./Es voraz esta luz./Absorbe sin piedad al que retorna con su rostro extranjero./Sólo me deja restos,/vestigios insolubles de esos vagos tejidos que fragua la nostalgia./Aunque quizás se trate de mi propia nostalgia y de otra luz./¿No soy acaso un brillo, un soplo y un rumor también indescifrables,/allá, donde acudo con mi carne intangible y mis disueltos pies a **una densa reunión de desaparecidos**? OLGA OROZCO. Poema 5

y personajes que forman parte de la inventiva del escritor y son presentados consecutivamente en el texto. El motivo es la reunión, el acopio y la concordancia de elementos que, aún dispares, iluminan y son iluminados por la obra como totalidad.

He tratado de compilar una antología de cuentos que, sin dejar de ser todos míos, **disimulen el parentesco común**. Quiero decir que me gustaría que los lectores, al pasar de un cuento a otro, tengan la impresión de que **pasan de uno a otro autor**. Al fin y al cabo los cuentistas debiéramos **despersonalizarnos** y permitir que cada cuento hable con su propia voz, parezca contado por sí mismo. Y dos palabras sobre el título del libro. Acabo de leer, en un hermoso poema de Olga Orozco, esa expresión, reunión de desaparecidos, a la que el texto de la poesía instila un significado que como lo comprendí de golpe, le viene de perillas a una obra de ficción, a **la convocatoria de sus personajes, al relato de sus pasadas peripecias**.

(DENEVI. 1977:9 –las negritas son nuestras–)

La técnica de aglutinar, intercalar y yuxtaponer relatos cobra especial significación en las novelas que Denevi escribe a partir de 1985. En líneas generales, *Manuel de historia* (1985), *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986) con su nueva versión *Una familia argentina* (1996) y *Nuestra Señora de la noche* (1997) son textos fragmentarios, no lineales y que presentan distintos niveles narrativos. La organización cronológica en los acontecimientos se altera, las secuencias se disponen de manera aleatoria y los límites del relato convencional son difuminados a causa del contacto íntimo que mantiene con otros géneros literarios, como el lírico y dramático.

La literatura, de este modo, encontraría su especificidad en el acto de libertad creativa. Este sentido es el que autoriza a algunos críticos a leer su obra desde la tendencia de la posmodernidad, tema al que nos referiremos oportunamente. Mencionemos que, el mismo Denevi reconoce, a regañadientes y de modo irónico, tal inclusión. En un artículo publicado en LA NACIÓN en 1997, confesará “he cedido a las tentaciones del abominable posmodernismo, en el que, según Cristina Piña, vengo incurriendo desde hace muchos años” (LA NACIÓN, 1997a: 7)

de *Mutaciones de la realidad* (Sudamericana, Bs.As., 1979 –el resaltado es nuestro–). Cabría preguntarse si algunas imágenes tienen implicancias políticas o si responden a los rasgos expresionistas y surrealistas de la autora.

En este orden de ideas, desde la óptica de Piña (2004:3), al considerarse la escritura deneviana en perspectiva, pueden advertirse lineamientos generales como:

1. la **reelaboración de los géneros populares**, de la novela policial al folletín, la narrativa de ciencia-ficción, el cuento de hadas o la narrativa gótica,
2. la actitud de **revisión irónica de la tradición literaria y cultural**, sobre todo a través de sus ejemplos de reescritura de mitos, leyendas, episodios y personajes culturalmente fijados,
3. el juego con la **hibridación sexual y genérico-literaria**, que si bien llega al extremo de ruptura, en ambos sentidos, en *Nuestra Señora de la Noche*, ya está fuertemente presente en lo relativo a lo sexual en *Los asesinos de los días de fiesta* y, en lo relativo a lo genérico-literario, en sus anteriores novelas y libros de cuentos
4. la **constante experimentación con las formas narrativas y teatrales**.

En cierta forma, estas particularidades estilísticas resumen y engloban la práctica literaria del escritor, y han ido predominando en diferentes momentos de su producción como estudiaremos en detalle.

A partir de *Manuel de historia* Denevi se posiciona desde un lugar en el que la parodia y la experimentación se transforman en los fundamentos ideológicos en los que se estructura su práctica discursiva. Tal actitud se registra en los mensajes que envía al lector en los que se reconoce una deliberada reivindicación de la libertad en el proceso de escritura.

Una línea de continuidad atraviesa las obras de 1985 y de 1986 otorgándoles un sentido de unidad. El motivo funcionaría como el eje estructural que las coordina pero el recorte entre uno y otro material se realiza por cuestiones de extensión. En este sentido, se manifiesta la predisposición del escritor por la forma narrativa breve.

Mirando su obra en retrospectiva resaltaré, en una encuesta (LA NACIÓN, 1982b:2), las ventajas del cuento conceptualizándolo como “un relato breve en el que vale más el hecho que se relata que los personajes que lo viven”. La preeminencia de la acción sobre los actores es lo que atrae una escritura que gravita en torno de los episodios, generalmente extraídos de vivencias cotidianas. La novela, en cambio, desarrolla y profundiza la composición de psicologías y

caracteres involucrándolos en un acontecimiento. De allí que señale que “en el cuento está todo sacrificado a la concentración del relato de determinado hecho, por eso en el cuento no hay lugar para la hojarasca y la ferretería”.

El cuento, entonces, no dilata la acción ni admite eufemismos, artificios ni supuestos que la “aglomeración” le permite a la novela. Brega por el efecto inmediato y trabaja sobre la inmediatez y la concisión. La novela por su parte, exige, siempre para el autor, mucho “tiempo calendario”, mucha “paciencia”, mucha “memoria” y mucho “sudor del cuerpo y del alma” para tejer el vasto tapiz.

El novelista ha de ostentar como atributos el “talento”, un “discreto manejo de la técnica” y fundamentalmente, el “dominio del lenguaje” (LA NACIÓN, 1988:7). Asimismo, Denevi propondrá la imagen de un escritor *bisexual* como requisito insoslayable en la práctica literaria. Si bien no se explaya demasiado en la cuestión, se infiere que a lo que alude es a una capacidad para establecer un vínculo estrecho entre las visiones de mundo masculina y femenina, la asunción de roles socialmente asignados, pautas y convenciones, registros y costumbres. De modo que por medio de esta metáfora integradora concibe la versatilidad y, por ende, el valor, de la práctica comunicativa ya que “si un novelista, ahí, no posee, como Tiresias, el don de cambiar de sexo será un novelista a medias, parcial, faccioso y fragmentario”.

Su incursión en el género novelístico no se diferencia sustancialmente de su trabajo con el cuento. En un primer momento, registra el hecho a relatar, en ocasiones imaginado pero en su mayoría extraído de la cotidianidad, para convertirlo en materia literaria, con las transformaciones que provoca la mediación del texto escrito. Tal ejercicio acontece con la materia a novelar:

Cuando me pongo a escribir ya tengo la novela urdida mentalmente, de punta a punta, con todos sus personajes a la vista. Pero empiezo a escribirla y aquello que tenía construido mentalmente es como una pintura primitiva que restauro. El sujeto no cambia, cambian las tonalidades del color, la luz, el diseño de las figuras, sus ropajes, sus expresiones.

(DENEVI, LA NACIÓN, 1988:7)

La cuestión de la forma que más se adecua al contenido, es posterior y habitualmente producto del tenor del mensaje. En este sentido, declara Denevi, no pretende una búsqueda deliberada de innovaciones en el plano de la materialidad discursiva de la obra, ni en las técnicas narrativas, sino que el motivo se sobre

impone a la forma en que es expresado, lo que justifica, en cierto modo, la fragmentariedad de sus producciones.

Sin embargo, en el ideario del escritor, la linealidad y el desarrollo narrativo clásico son aspectos reivindicados como fundamentales, a pesar de su práctica opuesta, una contradicción que se resuelve en la omnipresencia de la obra como árbitro y directriz.

Jamás me propuse [...] innovar en las técnicas de la novela. Más bien aspiré a ser un clásico, si fuese posible en vida. Claro que aspirar no es conseguir. Pero como toda obra viene con la forma auestas, un tecnócrata diría “con la forma incorporada”, alguna vez esa forma resultó poco tradicional, por lo pronto para mí mismo. Sin embargo no me atreví a modificarla y después me acusaron, injustamente, de pretender ser original. Pero yo sé que cuando sopló el viento sobre la arena y debajo aparecieron mis asesinos de días de fiesta, ya la historia estaba contada en la primera persona del plural. Y cuando surgió la familia Argento, junto con ella surgió la enciclopedia.

(DENEVI, LA NACIÓN, 1988:7)

En síntesis, a partir de la década de los ochenta la escritura de Denevi dimensiona el procedimiento de la aglomeración de temas de distinto tenor sobre la base de un eje semántico que se impone al corpus otorgándole una especie de uniformidad, por momentos endeble, otras veces compacta. Así es cómo tanto en *Manuel de historia* como en la *Enciclopedia secreta de una familia argentina* el lector se enfrenta a textos que suponen cierta independencia ante el resto de la composición y cuya inclusión, como partes de un todo orgánico, queda librada al acto de interpretación de la instancia receptora.

La fórmula, si es que la hubiere, respondería a una ecuación en la que diferentes núcleos temáticos se subordinan a un desarrollo argumental para resultar en un conjunto cuya homogeneidad es consecuencia de la compaginación de elementos reiterativos como el nombre propio del personaje rector y las acciones guiadas a la consecución de un programa narrativo en el que el objeto de deseo es la búsqueda de una manifestación del carácter nacional.

La complejidad que lleva implícita tal finalidad se manifiesta en una forma dispar, resultado en gran medida de la totalidad múltiple que pretende abarcar. En este sentido y trayendo a colación los aspectos que se fueron desarrollando, es factible comprender el formato de los textos referidos. Una enciclopedia, por

ejemplo, representa para Denevi, la mejor manera de expresar un mundo “esquizofrénico” donde los datos se distribuyen aleatoriamente por orden alfabético.

La competencia del lector para la concreción del efecto buscado, habrá de activar el juego de interpretaciones históricas, en su mayoría tergiversadas antes que fidedignas, en un simulacro que intenta hacer pasar su cotidianidad como resultado de la manifestación de un determinismo nacional. En este sentido, la manipulación de la historia se realiza con la intencionalidad explícita de evidenciar los errores y desaciertos políticos como resultado de la predisposición psicológica del argentino. Lecturas e interpretaciones que, conviene aclarar, no cuentan con una base científica, sino que son ejercicios paródicos de alta intensidad lúdica.

En una entrevista con María Esther Vázquez (LA NACIÓN, 1986), Denevi refuerza estos tópicos como elementos constitutivos de su manera de proceder con respecto al quehacer literario: las historias particulares se conciben como exposiciones concretas de la Historia como relato *supra* individual. En vistas de este objeto, para que el saber propuesto se considere aceptable, es necesario que el enunciador se configure como un sujeto que conoce según el modo de conocimientos admitidos por el cuerpo social y, en concordancia, resulten plausibles para el lector⁴¹. A partir de la interacción entre las maneras de actualizar el dato histórico de ambas instancias involucradas, consideramos, se establece un diálogo que posibilita la generación de sentidos posibles. De este modo se podrían visualizar las incongruencias, distorsiones y manipulaciones para con el relato histórico instituido en función de ejecutar el efecto cómico.

M.E.V.: Cuando uno no sabe nada la enciclopedia lo ayuda; pero, cuando uno sabe algo del tema se da cuenta de que siempre hay datos equivocados.

M.D.: — Ah, sí, exactamente. Y luego tomé una familia imaginaria a través de cuyos miembros **se va manifestando el carácter colectivo de los argentinos y un poco su historia también**. Ahora que, con toda picardía, **a lo que es histórico lo llamo mito y a lo que es mito lo llamo historia**.

M.E.V.: — Entonces la novela es una gran broma

M.D.: — **Broma un poco dramática porque tiene varios climas: sarcásticos, irónicos, humorísticos**, pero también hay partes en la que me he dejado ganar por la ternura, la comprensión, **la bondad casi siempre disfrazada, en los argentinos, de cinismo**

⁴¹ Cfr. Costa-Mozejko. Op.cit.: 31

(VÁZQUEZ, LA NACIÓN, 1986:6—las abreviaciones de los nombres de los interlocutores y las negritas son nuestras—)

Las ficciones denevianas, en síntesis, se configuran preferentemente sobre dos objetos que, si bien diferentes, se interceptan en el acto de creación: literatura y “realidad”. Desde la concepción del autor, los vínculos que mantienen ambas esferas son imperceptibles, mediando el texto como representación escrita del signo lingüístico en su manifestación oral. En este sentido, sus obras transmiten la sensación de constituirse en representaciones dramáticas de escenas de la vida cotidiana en las que prevalece una actitud mimética en la descripción de ambientes y caracteres.

Por otro lado, la literatura, tanto propia como ajena, es objeto de revisiones, recortes y agregados, en los que se reivindican los actos de apropiación y resemantización como procesos de construcción de textos novedosos y originales. Con el mismo criterio Delaney (2006:101) resumirá que el *modus scribendi* de Denevi se estructura sobre la base de procedimientos como la modificación estilística, la expansión y la mutación genérica. Elementos que, agregamos, intentan configurar un universo narrativo autorreferencial en cuanto a actores, espacios y argumentos.

La saga de los Argento, por lo tanto, constituiría la culminación de un proyecto y de un estilo porque exhibe elementos de una visión con tintes humanistas a la vez que existenciales y pretende abarcar la totalidad de un sector social específico, materia que difícilmente podría encausarse en una sola obra con un mismo desarrollo en una misma estructura.

En primer lugar, la ADVERTENCIA PRELIMINAR con la que se instruye leer *Una familia argentina* manifiesta tales aspectos:

Este libro procede de otro anterior, aparecido en 1986 con un título pretencioso y una estructura caótica, que estimuló la entusiasta indiferencia del público.

Ahora le hemos rebajado el título, atemperado el caos y extirpado no pocas páginas superfluas afectadas de inflación.

Con todo, creemos, modestia aparte, que este libro refleja, mediante deformaciones paródicas, caricaturescas y a menudo irreverentes,

algunas de nuestras realidades. Y si no las refleja ¿qué más da? La cuestión es divertirse un rato.

M.D.
(DENEVI, 1998:6)

En segundo lugar, el *qué* de la narración se impondría al *cómo*. Sobre este proyecto los procedimientos de acumulación, yuxtaposición, imbricación de niveles narrativos, fragmentariedad e hibridación textual se conciben como necesarios y determinantes. La liviandad en el tratamiento de los temas ha de imprimirse en una forma concebida fuera del alcance de la gravedad con la que se leería una obra 'seria'. Por tal razón antes de la *Enciclopedia secreta de una familia argentina* el apócrifo editor colectivo, en una contricción innecesaria, involucra la complicidad del lector con el siguiente subterfugio:

FE DE ERRATAS

Esta obra, lo sabemos sus resignados editores, adolece de contradicción, de arbitrariedad, de olvido, de desorden y de error, por no mencionar, para que los lectores no se desanimen, otros pecados más graves. Será una excusa, pero recuérdese cuándo y dónde fue escrita, y por quiénes. Qué otra cosa se podía esperar.

Buenos Aires, República Argentina, 1986

Finalmente, la obra en su totalidad reivindica la libertad en el acto de creación e interpela, de esta manera, a los discursos críticos que, desde la Academia, demandan de la ficción el cumplimiento de ciertas precisiones, como veremos oportunamente. Anotemos, por lo pronto que la escritura de Denevi encuentra en el cuestionamiento de las prácticas instituidas y las condicionadas por las convenciones, el placer lúdico y su recurso más eficaz.

Frente la pregunta de María Esther Vázquez acerca del motivo que lo llevó a firmar su novela como Marco Denevi & Cía. la voz autoral, detrás del enunciado, responde

No hay otros; inventé una especie de elenco de colaboradores para disimular mi tremenda pretensión y vanidad de escribir yo solo una enciclopedia. Se trata de una enciclopedia secreta que revela datos,

supersticiones, mitos, manías, hechos que la familia había mantenido dentro de los límites de la intimidad

(VÁZQUEZ, 1986:6)

queriendo significar una tensión fingida entre las relaciones de omnisciencia del autor ante la obra y, por añadidura, ante los personajes que la configuran. Por otro lado, la presentación del material narrativo requeriría una organización particular a cargo del lector lo que involucraría una acción extra-textual. En este sentido, el proyecto se concibe como un mosaico de artículos breves que comparten un objeto y una temática comunes pero que pueden leerse de manera independiente. El carácter aleatorio de la compaginación posibilita la libertad en la lectura porque los personajes y sus peripecias “están vinculados por los parentescos de ficción, reales en la enciclopedia, pero nada más...tanto es así que los editores mismos sugieren leer el libro sin respetar el orden” (VÁZQUEZ, 1986:6)

En «Misterios de la creación literaria» un cuento publicado en la antología *Los locos y los cuerdos* de 1975, Denevi habrá de parodiar lo que considera las instancias de promoción, divulgación y consagración del quehacer propio del ámbito de la literatura. El argumento se impone sobre cualquier otro criterio compositivo, tanto estilístico como técnico. La participación de un narrador en primera persona, periodista del suplemento cultural *Letras*, en una mesa de debate en relación con el tema que da nombre al cuento, le vale para describir, de manera insidiosa, vicios y características del ambiente literario porteño, en este caso.

Silvia Lefort, Delfín Bárquez, Narciso Gargulían representan la novela, la crítica y la poesía respectivamente. Axinia del Casal, nombre artístico de Herminia Casali, profesora de declamación, se ocupa de moderar el encuentro. El público había sido “reclutado” entre los amigos de la novelista, los enemigos del crítico, las enamoradas del poeta, los intelectuales que buscaban exhibirse en público, las discípulas de la moderadora, viejas y viejos “alquilados” al modo de las “lloronas de los velorios” y periodistas como el narrador.

El desarrollo del encuentro es relatado en detalle, siempre desde una perspectiva cómica en la que campean ironías y caracterizaciones hiperbólicas, elementos recurrentes en la escritura de Denevi que desarrollaremos *in extenso*. De la “puesta en escena” a la que se reduce el encuentro interesa registrar, siempre desde la mirada de un narrador participante que se supone competente:

— la impuntualidad en el inicio del encuentro programado

- la banalidad a la que reducen las intervenciones los “monstruos sagrados” convocados como disertantes
- la ostentación de los datos curriculares como principio de legitimidad
- la egolatría como máscara de inseguridad
- la ampulosidad, el plagio, el hedonismo
- la utilización de un lenguaje elevado como signo de erudición
- la vacuidad, el montaje, la estrategia en las preguntas de los concurrentes
- la distancia y la indiferencia como actitudes de afectación

La trama se complica cuando uno de los asistentes, Amleto Soforoni, interviene solicitando leer el cuento *El marinero y la sirena* por el que fue premiado en un concurso organizado por el Ateneo Verdi de La Boca en 1935 y celebrado por el diario LA RAZÓN como una producción digna de Roberto Arlt. Debido en parte a la inobjetable calidad de la obra y a la condición de escritor *amateur*, los integrantes de la reunión se confabulan para que el cuento no sea leído (Cfr. DENEVI, 1975: 337:350)

Los misterios de la creación literaria versarían sobre una materia desconocida que se cuestiona acerca de los factores que contribuyen a que un texto literario sea considerado significativo. Tales factores, en apariencia, o son relegados al plano de lo ignoto o son producto de convenciones y acuerdos.

A partir de estas observaciones, el lugar en el que se posiciona Denevi ante las instituciones aparece insinuado en las opciones que realiza en la configuración de un enunciador que cede la voz a un narrador participante al que le atribuye, además, un rol temático específico que se determina por su actitud crítica ante las normas establecidas por las corporaciones en las que se inscribe y que, en ocasiones, condicionan su hacer. En este caso concreto, el “yo” habla con la autoridad que le confiere un órgano legitimador pero no involucra en su acción un cambio sustantivo en el funcionamiento del ámbito que describe, sino que su función consiste en marcar desaciertos e infatuaciones, coadyuvando a diseñar una imagen de matices tragicómicos ante el lector.

Pero es en la *Carta abierta a mí mismo. Prólogo de Ramón Civedé* de 1981, que bien podría interpretarse como una especie de **Manifiesto**, donde Denevi, echando mano a los recursos de los que se vale su escritura, se refiere a la cuestión

de lo literario en sus alcances y acepciones, a la vez que interpela la situación de la narrativa argentina contemporánea al momento de la enunciación.

El texto se configura sobre la imagen de un “yo” reflexivo que se dirige a sí mismo como si fuera un *otro*. Es decir, construye una función autor por medio de un *alter ego* nominado de manera anagramática: Ramón Civedé, sujeto discursivo que estará presente en otros lugares de su obra, como personaje o autor, es resultado de la reorganización del nombre propio del escritor como actor social. Esta instancia, a la cual el autor cede su voz, apela a un *Tú* en la enunciación enunciada: Marco Denevi /destinatario/ interlocutor/ sujeto de hacer. Sin embargo, intuimos que detrás de este simulacro discursivo la figura apelada es la del lector/ receptor.

En este sentido, la sociología del discurso advierte de las estrategias de posicionamiento que irían delimitando e instaurando el lugar vacío del “yo”. Las concibe como opciones entre los códigos y las variaciones, transformaciones y rupturas que el agente productor realiza para la concreción del enunciado. Asimismo, construye al enunciatario como un sujeto persuasible, capaz de aceptar o rechazar las argumentaciones. De acuerdo con esta interpretación, un enunciado no se impondría unilateralmente sino a través de la previsión de un enunciatario en el que deposita competencias, habilidades e injerencias.

Costa y Mozejko (2001:30) señalan tres clases de enunciatarios, entre la diversidad prevista por el tipo particular de discurso del que se trate, que podrían imbricarse operativamente el corpus textual deneviano que venimos analizando. En primer lugar, la categoría de un receptor que podría asumir el rol de juez, lo que ejemplificaría que “los enunciadores de obras de ficción pueden tener en cuenta la existencia de los críticos” (2001:31); en segundo lugar, un tipo particular de enunciatario corresponde a la figura del editor, “una figura mediadora ente el especialista y el enunciatario común” (2001:31) quien evalúa el decir del yo y pone a circular su palabra; en tercer y fundamental lugar, un enunciatario no especialista “cuya competencia habrá de ser modificada en el transcurso de la acción”. En este último aspecto, el enunciadore se va configurando como un sujeto que conoce según un modo de conocimiento validado, dice adecuadamente lo que sabe, jerarquiza y organiza los saberes de manera efectiva para que resulten aceptables para el enunciatario. Tal es la opción que con más frecuencia reitera Denevi. En este texto en particular, como en las ficciones en general, el enunciadore trata de convertir al *Tú* en agente de cambio, configurando, en algunas ocasiones un héroe digno de ser

admirado, otras veces un enunciador que provoque pasiones en el lector, desde el inconformismo a la comicidad, buscando siempre la complicidad.

El enunciador en este caso deposita la competencia en otro sujeto de enunciación configurando un diálogo ficticio, en una estrategia que contribuye a restarle gravedad a lo que se enuncia asistido por el tono irónico y despreocupado que permea en el discurso. El pretexto de Civedé es producto de la excusa argumental que lo diseña como introito a la redacción de un libro inexistente:

ESTIMADO Denevi: usted empieza por informarme que no sabe qué demonio privado lo exhortó a escribir un libro y que el libro se titula, Dios lo perdone, “Carta abierta a mí mismo”. Después me suplica que lo favorezca con un prólogo.

Acepto *in continenti*, sin aguardar a leer el libro, un poco porque los mejores prefacios, los únicos que no están de más, son los que se desentienden del libro que se les acopla, y otro poco porque la misión del prologuista consiste en paliar o desbaratar los efectos que el libro prologado se propone difundir.

Como deduzco de ese título inverecundo, “Carta abierta a mí mismo”, y del conocimiento que tengo de su modesta persona, que usted se habrá dedicado a la autocomplacencia y a la infatuación, me corresponde defender al lector (defenderlo y, si es posible, inmunizarlo) contra esa atmósfera deletérea. De modo que *ipso facto* me pongo a preparar el antídoto.

Y con esto penetro rectamente en mi introito, si me disculpa la aliteración.

(DENEVI, LA NACIÓN, 1981f.:6)

De este modo, el Denevi referido le otorga al “yo” de la enunciación enunciada ciertas competencias específicas tanto cognitivas —el saber hacer del prologuista—, como del orden del decir —lenguaje adecuado y utilización de cultismos— y también axiológicas —ética del escritor y compromiso moral con el lector—. Además, contribuye a legitimarlo con la falsa autoridad de un sujeto al que se le dirige desde la súplica y el ruego, estableciendo distancia entre la figura del escritor y la del crítico, tema que irá a surgir de manera recurrente a medida que avancemos en el estudio. Este guiño y la explícita vinculación del lector, posibilitarían generar adhesiones, polémicas o desacuerdos, como concreción del efecto buscado. Civedé advierte porque *sabe, puede, quiere y debe* armarse en defensa de un lector ingenuo, obedeciendo al mandato ético de la función por la que es convocado,

“inmunizándolo” ante el clima de envanecimiento y presunción que caracterizaría la hipotética obra.

Diseñado como juez y árbitro Civedé propondrá lecturas generales acerca del ámbito literario coyuntural, los fines y las pertinencias del objeto de la escritura. Este “yo” se excluye de la situación que describe pero incluye al sujeto discursivo Tú/Denevi dentro de los escritores contemporáneos entre quienes “usted, en compensación de no ser uno de los primeros, es uno de los últimos”.

La principal impugnación, de tintes virulentos, se resume en el “desprecio” que le provocan las prácticas desacralizadas de la escritura, en aras de un profesionalismo desvirtuado en términos de popularidad, éxito editorial y beneficio económico. Actualizando una concepción de la escritura primero como manifestación de lo sagrado y luego como resguardo de materiales dignos de ser conservados en la memoria de los hombres, Civedé anotará que

Con el tiempo, escribir se convirtió en una profesión que, a la corta o a la larga como ocurre con todas las profesiones, ya no tuvo otro fin que el de asegurarse su propio ejercicio. Hoy son tantos los que la practican día y noche, aquí y en todas partes, tantos los que escriben con la ambición de ganar fama, y por qué no, dinero, que los materiales dignos de la letra impresa no alcanzarían a abastecerlos a todos y [el noventa por ciento] se quedaría sin trabajo.

(DENEVI, 1981f:6)

Continuando con esta línea argumentativa, otro de los aspectos considerados negativos en la producción de los escritos refiere a la extrema libertad en la elección de temas susceptibles de ser abordados por el discurso literario. Significaría una conducta ‘irresponsable’ por parte de los escritores, amparados tras la defensa del derecho de libre expresión, desvirtuándolo en aras del ‘todo se puede decir’ aún a costas de la falta de decoro. El enunciador plantea su enojo ante la conducta poco ética de los que escriben sin discriminar temas, estilos ni argumentos, en una actitud que enjuicia como especular y consecuente de un fin efectista y mercantil. El peligro que acarrearía en el desarrollo de la literatura nacional, presupone, es la continuidad de la banalidad por imitación.

¡Ningún tabú para la literatura! gritan a coro, fingiendo que lo hacen en nombre de la libertad cuando lo cierto es que lo hacen en contra de la desocupación. Todavía no se atreven a añadir: ¡Ningún tabú para la

conducta! [...] Pero ¿acaso ignoran que otro de los motores de la conducta es la imitación y que los eslabonamientos de la imitación también se encadenan a partir de la escritura, cuyo prestigio, alicaído y todo, sigue lanzando modelos a la circulación de las emulaciones? [...] Obviamente, que siquiera se roce el tema de una ética del escritor los irrita [...] Forzados, como están, a arrojar diariamente combustible dentro de la colosal máquina que fabrica literatura, no tienen tiempo de hacer discriminaciones y el combustible lo buscan donde sea, en los excrementorios, en los tachos de desperdicios, en los cementerios y en los basurales.

(DENEVI, 1981f.:6)

En el otro extremo, se produciría la práctica opuesta aunque no menos cuestionable. Se trataría de obras herméticas, indescifrables, en las que el lenguaje se vuelve sobre sí mismo, autorreferenciales, opacas y densas que, en vez de generar una comunicación fluida con el lector, imposibilitan toda interacción. Presentadas como “una audaz aventura de la imaginación, como la última palabra en materia de revoluciones estéticas” son para Civedé “mazacotes fríos” incapaces de digerir.

Planteado el panorama en estos términos, la generalización en la que concluye luego de un aparente estudio de casos, es tan polémica como falaz

Casi toda la literatura contemporánea, en particular la de mayor éxito, la que se ha puesto al frente y dicta la ley, es un repertorio de indulgencias o un repertorio de tetralogías, eso sí, presentadas todas con grandes ínfulas. Y cuando no es ni lo uno ni lo otro, se mira a sí misma como un Narciso autista y neurótico y hace de las palabras no el intermediario que son sino un protagonista que vive el estéril amor de Onán.

(DENEVI, 1981f.:6)

Desde esta perspectiva, se infiere que las obras no dejan de repetir una misma directriz argumental con alguna excepción aislada. Es decir, una misma idea desarrollada en cuatro tiempos de los cuales uno difiere, actualizando la metáfora del campo de la música con la que opera el prologuista. Se cuestionaría, entonces, la escasa originalidad en la materia narrada, la constante remisión en lo argumental y el imperioso método realista. La actitud del escritor ante la obra, sobre la base de estos parámetros, obedecería a un corrimiento que no se pretende realizar. Cuando simula ceder la voz al sujeto colectivo al que apela —“Nada hay en nuestros libros que no esté, antes, en la realidad. Es un apetito de verdad el que nos vuelve omnívoros. Somos los testigos del mundo y a menudo sus fiscales. Desviar la

mirada sería una traición”— refuerza las ideas desde la fingida adhesión de un interlocutor que defiende su práctica.

Si bien el concepto de ‘compromiso’ estuvo siendo aludido en las amonestaciones precedentes emerge con fuerza en el enunciado retórico que es, a la vez, imprecación y denuesto:

¿Qué han conseguido con tanto “testimonio” y tanto “compromiso”? Miren a su alrededor y contésteme. Si todavía confían en el poder de la literatura para influir sobre la sociedad, reconozcan, por lo menos, que otras influencias le ganaron de mano [...] ¿Testigos de la realidad, fiscales de la realidad? Más bien, sus sirvientes. Y se sabe que los sirvientes, con el pretexto de serlo, no mueven un dedo para impedir la degradación de los patrones. Así que no se den esos aires de justos. (DENEVI, 1981f.:6)

En este párrafo el enunciador actualiza de manera irónica la interpretación sartreana con la que el ámbito literario se apropió del término. Si bien será materia de un análisis más profundo en otro lugar, recordemos que para el filósofo francés “hablar es actuar”, por lo tanto, todo escritor estará *obligadamente* implicado en su tiempo y por más que asuma o no la responsabilidad de su condición, ‘habla’ a sus contemporáneos; asimismo, se engaña si persigue lo universal dando la espalda a lo temporal, a su época, porque sólo lo que se puede entrever es el horizonte histórico del presente. En consecuencia, el escritor ostenta una libertad *situada*, puede escribir en y dentro de situación coyuntural (Cfr. SARTRE, 1948:57). Esta concepción que atravesó fuertemente los años sesenta teñida de tintes políticos, en el presente de la enunciación se la juzga obsoleta y contraproducente.

Circunscribir la obra de Denevi dentro del alcance de la anterior afirmación podría generar contrasentidos que se resuelven en la inclusión del autor como parte del colectivo que configura el *alter ego*; no obstante la incongruencia se ha de manifestar con más fuerza al recordar que, por medio de opciones estratégicas, Civedé se aparta del objeto que describe, generando un distanciamiento que lo posiciona como sujeto competente que sabe cuáles serían los elementos que caracterizarían una práctica literaria como valiosa. La modestia, también, es uno de los rasgos que deposita en la figura del escritor enunciado.

Otro de los factores determinantes del proceso de desacralización que preocupa al lector de Denevi y que deja enunciado en el prólogo que está escribiendo, es el que atiende a la imposición de la lógica de mercado sobre el

producto literario⁴². Estas leyes, aunque no escritas, repercutirían en las obras determinando una escritura inmediata, apresurada, de alto nivel de infatuación pero que encuentra en la promoción publicitaria un aliado eficaz para acceder al público inexperto. Sobre esta cuestión, el lector masivo, anónimo y no especializado coadyuva a contribuir en el desarrollo de la industria editorial que asegura su funcionamiento ofreciéndole trivialidades. Dentro de este panorama, el peligro mayor que diagnostica se resume en la concisa a la vez que angustiosa frase, que quiere hacer creer como corolario de una época, que advierte que “terminar de leer un libro es empezar a olvidarlo”

Hoy los lectores son, en potencia, millones, pero desconocidos y remotos, encima aturcidos por vociferaciones de feria. ¿Cómo despertar su atención, así, desde lejos y en medio de feroces rivalidades? [...] Además, sometidos a la indiferencia moral de la ley de la oferta y la demanda en un mercado que se ha vuelto universal, ustedes [escritores] necesitan escribir sin reposo y publicar sin tregua [...] Todas estas calamidades simultáneas han quebrado la libertad y la dignidad del escritor.

(DENEVI, 1981f.:6)

En síntesis, desacralización, inmediatez, hermetismo, narcisismo, onanismo, se constituyen en síntomas de la enfermedad que, según Civedé, padece la literatura e infecta a los escritores y se propaga de manera progresiva. No es casual, advierte, que se haya puesto de moda la semiótica ya que, recuerda, “para los médicos, es la parte de la medicina que estudia los signos de las enfermedades”. Lector y escritor son, de este modo, advertidos de que existiría una literatura sana que, como sujetos competentes, estarían en condiciones de identificar porque ya

⁴² Nos parece oportuna la definición de Daniel Noemí Voionmaa quién en su estudio conceptualiza: «El término “mercado” refiere en primer lugar al ágora griego, lugar de encuentro y de intercambio público no solo de mercancías y bienes, sino también de saberes y habilidades [...] unos dos mil años después, el mercado pasará a constituirse en un tiempo-espacio —real y virtual, visible e invisible, presente y ausente, ni privado ni público— donde y cuando se produce el intercambio (mejor hablar de flujos) de mercancías e información a nivel globalizado. Ahora bien, todo está en el mercado, todo fluye en y a través de él (en cierto sentido, todo es mercancía). También las producciones culturales en general y la literaria. Estos flujos van en plurales direcciones: toda literatura habla del mercado, es conformada por éste y al mismo tiempo le da forma. Es por ello que se podría hablar de *mercado alegórico*: el conjunto de sus representaciones, las simulaciones del mercado que son el mercado mismo; esto es, la constatación de que todas las relaciones que se establecen *en todos los planos* son, en definitiva, relaciones de mercado [...] ciertos textos permiten lecturas desde los intersticios y márgenes que, inevitablemente, posee también el mercado; pero no queremos decir solo eso: aquellos intersticios y márgenes (lo espectral, lo no dicho, la ausencia de riqueza, todo lo excluido) son también centrales. En breve, *el margen es el centro*». (2002:2)

han sido instruidos para tal fin. La función del crítico concluye, así, en este espacio: *Y aquí termina mi prólogo. Ahora usted añádale, si quiere, su libro.*

La regularidad con la que publicaba artículos de opinión en el diario LA NACIÓN le confiere a Denevi cierta notoriedad y presencia en el ámbito cultural al tiempo que le permite explayarse sobre temas relacionados con su quehacer literario y con el de otros escritores. Cuando se refiere a su propia práctica, es notoria la manera en que apela a un discurso de tintes confesionales, teñido de matices nostálgicos e inocentes. No es casual que, en varias oportunidades, rememore *La isla del tesoro* como su primera lectura porque le permite formular su concepción de la lectura como un viaje⁴³, iniciático y placentero.

En «Elogio de la lectura» (LA NACIÓN, 1989a.:1), por ejemplo, el “yo” autobiográfico se configura desde lo pasional, disponiendo una atmósfera de inocencia y ternura en la actualización de un pasado en el que la curiosidad lectora se transforma en una predisposición natural, desvinculándose de la rigurosidad académica. Son lecturas de los clásicos que, en gran medida, forman parte del horizonte etario al que evoca el enunciador. Por lo mismo, la imaginación es reivindicada como un acto generador de experiencias y conocimiento del *otro*, instituyendo, desde la palabra, una perspectiva específica para ver el mundo.

En este sentido la defensa del purismo en el lenguaje contribuiría a dar una imagen más detallada del objeto por el hecho de recurrir a mayor cantidad de términos, resguardo de la lengua en la memoria del escritor. Un manejo eficaz del recurso idiomático, facilitaría la comunicación y como la literatura es también un proceso comunicativo el escritor ha de comprometerse con la custodia del lenguaje.

Me consideraría un tonto si, renunciando a los libros, renunciase a la única posibilidad que está permitida de vivir una sola vida y de recordar haber vivido muchas vidas. *Que cada humano me sea ajeno*: gracias a la literatura, esa frase orgullosa es algo más que la expresión de un sueño [...] En efecto, la literatura, reino de la imaginación, nos da de la realidad una imagen diferente de la ciencia pero no menos enriquecedora ni, por decirlo así,

⁴³ “Empiezo a leer una novela como quien emprende un viaje, no un viaje por pocos días, sino por meses y hasta por años, no un viaje obligatorio de negocios, sino un viaje voluntario, de placer. Que se me permita ver paisajes, en este caso humanos, que no conocía. Que pueda vivir experiencias, hacer descubrimientos, acopiar conocimientos que después me sirva, cuando cierre el libro, para sentirme Ulises de regreso en Itaca. Y que le viaje sea una constante renovación de la felicidad de viajar (para lo cual es preciso que esté bien escrito, con gracia y con inteligencia). Si la novela no sale de la Itaca que ya conozco de memoria o si sólo sale para someterme a torturas, muchas gracias, no viajo ni diez páginas”. LA NACIÓN, 09 abril 1989:6

menos verdadera [...] Negarse a descubrir el mundo a través de la ficción literaria es algo tan absurdo para el hombre común como lo sería, para el científico, abstenerse del telescopio, del microscopio o de la radiografía [...] la literatura guarda para nosotros una materia prima lingüística que la oralidad ya habría relegado al olvido [...] Despojada de comunicación, la expresión se corrompe [...] Vacía de expresión, la comunicación es un fraude.

(DENEVI, LA NACIÓN, 1981f.:6)

Dos maneras de leer un texto están tematizadas en el análisis de *La invención de Morel* de Bioy Casares publicado en el “Suplemento Cultural” de LA NACIÓN el 9 de septiembre de 1990. En el texto el narrador se desdobra en dos instancias simultáneas que corresponden a las configuraciones de un mismo sujeto en dos situaciones epocales distintas: Denevi, lector joven de la novela de Bioy en 1940 y Denevi escritor del artículo en el presente de la enunciación cincuenta años después. El primero realiza una lectura lúdica, iniciática y placentera mientras que el segundo, releendo la misma obra, se focaliza desde una perspectiva crítica y analítica. Sin embargo, los dos leen por placer porque “nada saben de las ciencias aplicadas a la literatura”, nos advierte.

De este modo, la mirada al texto no escruta elementos formales ni compositivos sino que se lo cuestiona desde la base de criterios como la filiación literaria, los enclaves genéricos y estilísticos y el efecto de lectura, rasgos que le otorgarían significación a toda obra literaria de acuerdo a la lógica que se aplica. Así, se reivindica la lograda utilización de la tensión y la intriga o, en términos literarios, el *suspense* que la acerca a la tradición inglesa de la novela policial en sus distintas manifestaciones: clásica o negra; la inclusión de recursos del género fantástico le otorga rasgos particulares que la distinguen como “novela profética” en la que se postula una realidad imaginaria porvenir y, además, la persistencia en el ámbito literario como obra de revisión y remisión constantes. Las sentencias del narrador personaje Denevi/lector experimentado, son ilustrativas al respecto:

- *Novelista, novelista, dime a qué ilustre tradición te incorporas con todos los honores y te diré cuánto vales.*
- *Dime, novelista, cuáles son tus recursos y te diré quién eres.*

— *Dime qué recuerdo perdurable o efímero, feliz o amargo me deja tu novela, oh novelista, y te confesaré a qué cielo o a qué infierno te envió.*

(DENEVI, LA NACIÓN, 1990e.:1)

La trayectoria es la variable que otorga legitimidad y enviste de autoridad las apreciaciones. De allí, las reiteradas menciones a la datación cronológica y su progresión, marcas que contribuyen a generar la imagen de un sujeto competente y avezado. El proceso de relectura, además, delimita la interpretación del texto al que se le cuestiona otro tipo de aspectos. La finalidad de la búsqueda, exploratoria en principio y posteriormente analítica, difiere en relación con la actitud ante el texto: el hombre “relee esta novela para después escribir un artículo”, mandato que lo obligaría a realizar “dos operaciones *simultáneas y contradictorias*, la de leer y al mismo tiempo la de reflexionar sobre lo que está leyendo. Ambas, si no se anulan, a lo menos se fastidian”.

Son dos distintas ansiedades, dos diferentes miradas. La curiosidad casi angustiada, la incertidumbre, el apasionamiento de 1940, se han transformado, en 1990, en una especie de ferocidad fría y calculadora que avanza espiando por todos los rincones. El muchacho perseguía una **revelación** que estaba **en la trama** de la novela. El hombre persigue la **revelación** de un secreto que está **más allá de la trama**.

(DENEVI, LA NACIÓN, 1990e.:1)

Por último, la concepción de la escritura como un acto íntimo, irracional, autocomplaciente y determinado por una predisposición natural son tópicos a los que vuelve en el artículo del 6 de junio de 1993, «Todos los días muere un hombre miserablemente [/por carecer de aquello que sólo se encuentra en los poemas]». La actitud creativa, antes que el verso, del poeta norteamericano William Carlos Williams (1883-1963) le vale para ejemplificar su defensa de una creación lingüística que establezca vínculos comunicativos directos y transparentes entre el lector y la voz autoral⁴⁴.

⁴⁴ Portantiero (2011:51) al analizar la tendencia realista de la novelística argentina en los años comprendidos entre 1940 y 1960 señalará que el influjo de la literatura norteamericana se manifestó en el predominio de la sensación frente al pensamiento, “el mundo de lo vivido frente al mundo de lo meditado. Era el reencuentro con la materia aprehendida directamente por los órganos de los sentidos. La realidad tiene formas, huele, es jugosa, sólida o blanda; se la ve, se la palpa, se la oye. En la realidad transcurren hombres que viven, hombres que no se definen a sí mismos, sino que se

La reivindicación de elementos como el tono doméstico y asequible en la utilización del lenguaje; el empleo de la conversación en cuanto *forma* natural del acto de habla, con un ritmo y una dicción particulares, como la expresión más exacta de un carácter en el que se manifestaría la emergencia de la historia social y cultural de un grupo humano y la defensa de la imaginación sin restricciones como instrumento primordial en la creación poética⁴⁵, funciona como estrategia de autoridad e ilustración del credo estético del enunciador. La adhesión al efecto ‘realista’ de la literatura de Denevi es una constante que, salvo escasas excepciones –fábulas y falsificaciones– se mantiene a lo largo de cuatro décadas de producción. Por añadidura, se produciría un “adelgazamiento” del texto que busca ocultar su forma al hacer uso de un lenguaje transparente y poco trabajado que se enfoca en el simulacro de ‘percepción’ de un fragmento de la realidad ‘objetiva’ tanto del personaje como del narrador en sus diferentes modalidades, en un intento de involucrar al lector en la atmósfera de ‘naturalidad’ que configura la fábula⁴⁶.

Sobre la base de estos criterios, y partiendo de la convicción de que “la literatura está, por decirlo así, en la calle, al alcance de todo el mundo” (DENEVI, LA NACIÓN, 1993:1) la crítica se dirige, nuevamente, hacia aquellos escritores, tanto poetas como narradores, que utilizan un lenguaje escrito que se vuelve “extranjero” del lenguaje común. Tal actitud se transforma en sintomática de una conducta que caracteriza “enferma”.

Ejemplificando su argumentación procederá a configurar dentro de un campo literario no especificado, las representaciones de los dos tipos de escritor:

- Un escritor “enfermo” presenta anomalías patológicas como las de ser un impostor, un fraudulento que oculta, “bajo palabras en tinieblas, la usurpación del título de escritor”; un narcisista “doblemente aquejado de autismo y de exhibicionismo” que no publica más que para

hacen a sí mismos, hombres de carne y hueso, situados, que deben tomar partido, que deben elegir en cada acto”.

⁴⁵Sobre los elementos poéticos de William y su proyección en la poesía argentina remitimos al trabajo de Ana Porrúa «Poéticas de la mirada objetiva» en CRÍTICA CULTURAL, Vol, 2, Nº 2, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil, 2007.

⁴⁶Argumentando de esta manera, la discusión sobre la lengua de los personajes en *Rosaura a las diez* inaugurada por los de CONTORNO, quedaría saldada para Denevi porque, básicamente, el lenguaje de la literatura no es la transcripción literal del habla, pero tampoco un momento de alejamiento del habla de una época, transformada siempre por la ficción. Se trataría de un lenguaje literario “asequible”, en tanto se vuelve a mano en su faz comunicacional/expresiva para el lector.

“monologar” en un idioma que “pretende expresar mucho y que no comunica nada a nadie”; un erudito que ostenta de su condición libresca.

- Un escritor “sano”, en cambio, “se baña en las aguas de la realidad, por turbias y agitadas que estén”; es testigo, espía y fiscal del mundo; no forma “ni una orden monacal ni una logia masónica”; abomina de los guetos y desprecia a la pandilla de los *snoobs*; no es arrogante ni condena en términos de clase; no se cree un iluminado; “no se casa con teóricos de la literatura ni coquetea con los críticos ni rivaliza con sus camaradas de oficio en procura de un encumbramiento social”; no se supone un intelectual sagrado ni es parte de un corporativismo cerrado; no tiene tan exacerbado el “prurito de originalidad como para que una frase medianamente inteligible les suene a perogrullada” y se resiste a encerrarse en una “torre de marfil”.

Ante tales instrucciones, el lector competente es convocado a incluir la figura del enunciador ante una de las dos imágenes que se le presentan. El acto de constitución efectiva de la imagen del enunciatario que el texto modeliza se resuelve en la siguiente afirmación: “la literatura es un bien del que el lector no se apropiará sin un arduo aprendizaje”. La remisión, por consiguiente, instaura el perfil de un lector ejercitado y avezado como sujeto de deseo ante el cual se enfrentarían “los impacientes, los perezosos, los hedonistas, los indiferentes [que lean bazofia: peor para ellos]” (DENEVI, 1993:1)

El “yo” discursivo se enviste así de cualidades específicas que lo hacen un sujeto competente en el hacer, fuera del texto. Su inclusión en el colectivo que describe lo involucra en las representaciones y, al mismo tiempo, lo separa al constituirse en juez y parte de la materia sobre la que versa.

Los escritores **solemos** buscar a los responsables en cualquier sitio salvo en nuestra propia casa. Pero a menudo poetas y narradores **hacemos** sentar, en el umbral de **nuestra** obra, a una esfinge que sólo le franquea la entrada a quienes descifren sus enigmas verbales. El resto, afuera. **Seguimos** así los malos pasos de esa economía que concentra la riqueza en oasis cada vez más pequeños, mientras alrededor se extiende un desierto cada vez más vasto y más árido.

(DENEVI, LA NACIÓN, 1993:1)

Para concluir, la literatura habría de transformarse en un espacio dialéctico, en el que la comunicación de las instancias involucradas se establecería de manera natural, fluida y espontánea. En este diseño, el trabajo de ‘falsificación’⁴⁷ de la materia lingüística se convierte en un principio nodal del mensaje, tanto en su método de elaboración como en el contenido que se transmite. La utilización de un lenguaje lo más cercano a las inflexiones sociales es un medio efectivo para la consecución del efecto buscado: la advertencia en la alienación que supone una distancia deliberada entre la palabra que dice y el objeto simbolizado.

Búsquedas estéticas e implicancias teóricas

a. La oralidad literaria

Las particularidades de la narrativa de Denevi encuentran, en el contexto de su inmediata aparición pública, tendencias y procedimientos estilísticos que bien pueden conceptualizarse como influencias en su práctica escrituraria. Durante las décadas que se circunscriben entre la aparición del peronismo y el gobierno de Frondizi, la literatura argentina, especialmente la novela, fue tomando un cariz distintivo que tuvo como principal objeto de indagación las articulaciones entre “realidad” y “lenguaje”.

En otros términos, el esfuerzo de los escritores –recordemos la cartografía de la novela argentina desde 1950 a 1965 que realiza Dellepiane– más allá del ‘compromiso’ sartreano pero estrechamente vinculado con éste, se encaminaba a indagar en la problemática de representación de la realidad inmediata a través de un lenguaje que manifestara lo “ajeno” desde lo “propio”, lo “inauténtico” desde una elaboración artística, ética e intelectual “auténtica”, lo “subjetivo” en constante interacción con lo “objetivo”.

Esta necesidad de representar lo real por medio de la exploración de los diversos lenguajes y sus manifestaciones hacia el interior y el exterior de los individuos, caracterizaría lo que Bracamonte (2012:83-101) denomina *novelística*

⁴⁷Utilizamos el término en el sentido derivado de ‘falsedad’ que, según consigna el Diccionario de la Real Academia Española (22° edición, 2001), hace referencia a un delito que consiste en la alteración o simulación de la verdad con efectos relevantes; en otras palabras, como la ‘imitación’ de una cosa que se quiere hacer pasar por verdadera o auténtica.

dialógica, es decir, una puesta en escena, desde la materialidad narrativa, de la diversidad y las diferencias entre discursos ‘otros’ de la vida subjetiva y social. Dentro de esta matriz de representación ingresarían tanto elementos cómicos como satíricos que permitirían la incorporación de la dinámica de los discursos sociales con la consecuente “transformación de los estereotipos necesarios en toda representación mimética de lo social”.

Complementariamente, el análisis de Portantiero (2011:91) resalta dos aspectos de este tipo de literatura que han de registrarse en el periodo abordado: por un lado, la necesidad de apartarse de una literatura producida por determinadas élites distanciadas del pueblo-nación, quebrando la “imagen eufemística, nominalista, de la realidad” con la que operan y focalizando la atención, en consecuencia, en los conflictos que se gestan en una ciudad “monstruosa y despiadada” con un interior desigual y casi “bárbaro”; por otro lado, y como método necesario, la “utilización de técnicas y lenguajes que permitan definir la problemática contradictoria del hombre inserto en dicha situación de crisis”, lo que se imprimiría en una práctica discursiva lejana de la “retórica meditativa” y del “espíritu de análisis” que primaban en la narrativa anterior.

Pero la lectura del crítico se imbrica con cuestiones políticas, visibles en la coyuntura que analiza. Convencido de que “la nueva literatura surge como expresión de la crisis del país revelada por el peronismo” esta actitud de los escritores se transforma en un correlato del “deseo inconsciente de no romper radicalmente las vallas de la cosmovisión burguesa”

El “compromiso” era la manifestación teórica que, por un lado, fundamentaba la ruptura de la torre de marfil, típica de la ética de derecha y, por el otro, contenía la necesidad de “denuncia” pequeño burguesa de la crisis con armas novelísticas que, a la vez, vigorizaban la exangüe producción literaria argentina, pero sin que el fenómeno se extralimitase de la conciencia posible de la clase de origen (PORTANTIERO, 2011:102)

Ante la disyuntiva oligarquía o peronismo, escritores como Denevi, se posicionan en el “medio” de la lucha por un patrimonio cultural hegemónico, intentando consensuar una síntesis entre una realidad plural y una homogeneidad excluyente. De esta manera podría interpretarse el rechazo al ‘compromiso’ que defendían los escritores de izquierda y las críticas a las prácticas corporativas que

anteriormente señalamos, al mismo tiempo que las contradicciones en sus descalificaciones del sujeto social identificado con el peronismo y la figura absurda y tragicómica de algunos personajes de la alta sociedad, que analizaremos en detalle.

Los elementos referidos emergen de manera visible en *Rosaura a las diez* y se irán reiterando a lo largo de su producción. Específicamente, tanto en sus cuentos como en sus novelas uno de los rasgos destacados es la utilización de la palabra en su manifestación oral, cotidiana, sin artificios del lenguaje ni ornamentaciones retóricas ni refinadas. De este modo, instaura una percepción sensorial en la interlocución de los personajes los que parecen ser oídos algunas veces monologando, otras dialogando y en ocasiones describiéndose introspectivamente.

Denevi confiesa que para escribir sus ficciones primero imagina ver a sus personajes, escucharlos y perseguirlos en su cotidianidad. Interpone luego, entre ellos y el autor, el texto en su manifestación primera, sin retoques ni correcciones, procedimientos que habrán de ser siempre posteriores. La escritura, en consecuencia, se transformaría, “apenas y nada menos que”, en el signo gráfico del lenguaje oral. No es casual que con este criterio afirme, entonces, que *la oralidad sí me permite la visualización de una historia. Escribir me arrastra hacia la literatura* (DENEVI, LA NACIÓN, 1995:3)

Sobre la base de esta concepción operarían dos presupuestos cognitivos que podrían problematizarse desde determinadas disciplinas como la filosofía del lenguaje, la semiótica y la lingüística, objetos que escapan de la presente investigación pero que abordaremos tangencialmente.

El primero de estos presupuestos se vincularía con la concepción de una relación dialéctica constante entre la “realidad” y la “lengua cotidiana” que se encontraría en permanente movilización significativa debido a que una enriquece, transforma e influye sobre la otra y viceversa, de manera espontánea y natural. El segundo, advertiría que la lengua cotidiana no sólo significa o reproduce el mundo “natural” sino que también lo modeliza y lo transforma al traducirlo a su sistema semiótico, ofreciendo una manera de “ver” o “significar” la realidad al tiempo que “actúa” sobre el hombre contribuyendo a personalizarlo (Cfr. PRADA OROPEZA, 2001: 67 y ss.)

Dentro del mismo orden de ideas, siguiendo a Walter Berg, pensar la oralidad dentro de la escritura es pensar desde una visión *translingüística*, como

quiere Bajtín, desde la semiótica de la cultura. De esta manera, todos los elementos de los que el texto literario hace uso para “semiotizar” el mundo como personajes, motivos, lugares, contextos, conflictos, estilos de hablar y de pensar, etc. entran, virtualmente, en esos paradigmas. Por lo que al atender a la manera en que los elementos de estos paradigmas están repartidos a través de los textos, “comprobamos que funcionan, metafóricamente hablando, en formas de lenguaje, mejor dicho, en formas de códigos que se superponen al lenguaje natural de los textos que leemos” (BERG, 1997:18). En definitiva, el papel de los discursos consistiría en la “interpretación”, es decir, en hacer asimilables para los sujetos, los acontecimientos *brutos* de la historia bajo la forma de representaciones⁴⁸ a través de las cuales se constituyen también los sujetos.

Al momento de referirnos a oralidad la concebimos desde la escritura específicamente literaria, naturaleza que la haría formar parte de un “sistema modalizante secundario” al decir de Lotman o, en términos estructurales, en un elemento más del discurso. En este sentido, apelando nuevamente a Berg, es preciso realizar una distinción:

La específica semiosis cultural que atribuimos a la oralidad literaria debe ser considerada siempre como un acto creativo, como la libre elección de elementos significativos que el texto de la cultura pone a la disposición del escritor. Ni la estadística ni la cercanía de los elementos orales con la “realidad lingüística” permiten prejuzgar la función de los elementos al nivel de la semiosis literaria. La autonomía relativa del texto literario (arbitrariedad a lo Saussure) es una de las condiciones del papel preponderante de la literatura respecto de la formación de los discursos históricos. (BERG, 1997:21)

De este modo, la noción de oralidad con la que operamos significa un elemento dentro del texto que permite establecer vínculos con el ‘afuera’ socio-discursivo, sobre todo en la conformación y reconocimiento de estereotipos y representaciones sociales. Así, por medio de la reelaboración mimética de su

⁴⁸ Aunque hemos utilizado el término en otras ocasiones es preciso aclarar que, en una definición libre, entendemos por *representaciones* a las construcciones colectivas, de las instituciones, de los medios, de los imaginarios, mediante un proceso de acumulación de signos y elementos heterogéneos que se le adosan, modificándole no solo el significado sino y, sobre todo, el valor ya que remiten a ideologías diversas en tanto cada uno responde a una instancia de producción dada.

discurso sería factible registrar marcas diferenciales para el relato de su identidad. La oralidad literaria posibilitaría reconocer las diferencias que conforman una identidad colectiva múltiple y heterogénea poniendo en cuestión la imagen de una sociedad homogénea. Se establecería, además, como un elemento constitutivo de una estrategia comunicativa, un mecanismo retórico, un procedimiento estético que porta siempre una valoración ideológica.

En resumen, la oralidad debe ser considerada como un elemento más en el interior de un paradigma, como un momento más dentro de una construcción literaria, cuya función consiste precisamente en connotar –en indicar, semióticamente hablando– rasgos de la identidad nacional

La oralidad literaria pertenece al conjunto de los procedimientos estéticos propios para caracterizar los textos literarios como modelos a nivel secundario. El mundo al que se refieren, en el caso de la oralidad en la literatura argentina, es el de la búsqueda de la identidad nacional (BERG, 1999:49)

En *Manuel de historia* la preocupación por el lenguaje de los argentinos se manifiesta de tal forma que motiva la descripción de un país, el nuestro, subordinado al mandato de las Naciones Unidas, sin identidad cultural ni política; una distopía en la que la “anomalía histórica” que se dio en llamar Argentina está a punto de desaparecer. Los claros indicios de descomposición social y política se descubren de manera directa en la ausencia de un idioma nacional específico que, aunque bastardo en su génesis, pierde identidad ante la invasión de extranjerismos, anglicismos específicamente. Esta inquietud se registra a tal punto que, en la ficción, los argentinismos han caído en desuso y son, prácticamente, una pieza de estudio paleográfico: otra de las tantas consecuencias del manuelismo.

El “Repertorio de argentinismos” de José Sorbello⁴⁹, volumen grueso de carátula rota y páginas intonsas, define el término de la siguiente manera: “parónimo

⁴⁹ Anagrama de José Gorbello (1919-2013) escritor, poeta y ensayista. Hijo de inmigrantes, adhirió de joven al peronismo y fue elegido diputado nacional en 1951, en representación de la rama sindical. Tras el golpe militar de 1955 que derrocó al gobierno de Perón, fue encarcelado y estuvo preso durante dos años. En la cárcel escribió su libro *Historias con ladrones*. Desde entonces se dedicó al periodismo y la investigación del tango y el lunfardo, estudio que culminó con la fundación de la Academia Porteña del Lunfardo junto a León Benarós y Luis Soler Cañas, en 1962. Véase: OLIVERI, Marcelo (2002) *José Gorbello, sus escritos, sus ideas, sus amores* Buenos Aires: Corregidor. Repárese que, de acuerdo con sus ideas nacionalistas y peronistas, no es extraño que Denevi ironice

o parodia de aneurisma. Designa una enfermedad mental endémica entre los habitantes de Buenos Aires. Sus manifestaciones consisten en la mitologización del pasado, en la negación del presente y en la afirmación apodíctica (sic) de un futuro utópico”. La entrada invita a confrontar esta definición con el contenido del *Manual de historia* escrito por Ramón Civedé, excusa y motivo estructural de la novela homónima. En este orden de ideas no es casual que el protagonista Sidney Gallagher nos relate con asombro:

Con los args nunca se estaba seguro...hablaban de una manera, pensaban de otra...Quedaban pocos args que todavía empleasen términos del lunfardo, de ese slang de Baires condenado a desaparecer pronto. Los niños y los jóvenes ya habían adoptado el arginglés, una jeringoza tan bastarda como el chicano de años atrás...oía hibridismos que le hacían erizar la piel: windona, desguisarse, lovear, overcoto, esnifar, oká, y entonces la internacionalización le parecía una infamia (DENEVI, 1999:18-19)

Beatriz Sarlo (1997) nos recuerda que “nuestros comienzos son una toma de posición frente a la lengua” y que “la voz argentina elige a sus enunciadores antes de que ellos puedan elegirla”. De este modo Denevi, hijo de inmigrantes, actualizará, registrará y elaborará sus ficciones a partir de las particularidades del español hablado en el Río de La Plata; lengua de contacto, híbrida, donde la mezcla y la conjunción de diferentes elementos lingüísticos conforman el sustrato que identifica al habla nacional y, como tal, es la materia prima de sus composiciones. Esta inclusión también determina la exclusión sobre todo de los que no tienen el español rioplatense como lengua de origen, modalizaciones que no se registran en las obras, aunque en ocasiones se refieran desde una mirada despectiva.

En las páginas de los cuentos y de las novelas escuchamos el resultado de la fusión de, según enlista Syria Poletti (1983:11) “voces espúreas, modismos gráficos, barbarismos, lunfardismos, cosmopolitismos, italianismos, voces dialectales, interjecciones”. Todos estos aditivos de reminiscencias orales resultan en una escritura que intenta acercarse al registro más fidedigno del habla de un sector particular de la sociedad porteña. La versatilidad en las inflexiones del narrador que, en líneas generales, configura Denevi da cuenta de estas variedades

y lo coloque entre los “perimidos”, si leemos alegóricamente su referencia en *Manual de historia* (1985)

cediéndoles la voz a los personajes sin otro tipo de intromisión más que la coherencia rectora. El español hablado en Argentina es un elemento que confiere singularidad y autenticidad por lo que, dejando en suspenso el pintoresquismo, contribuye a dotar de verismo a las representaciones sociales figuradas.

b. Posibilidades del dialogismo

Leer un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad

Walter Ong
Oralidad y escritura

La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de la palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella.

Mijail Bajtín
«La palabra vibocal en la novela»

Una de las características más elogiadas de la novela de 1955 es el efecto, por medio del cual, se aprecia que las distintas imágenes de Rosaura que ordena el lector no son sino retratos hablados, configuraciones –las más de las veces inacabadas– que realizan los individuos de tal o cual clase o condición y que discursivizan de manera no inocente. A este rasgo habría que añadirle el manejo sutil del humor local, la psicología extravagante de los personajes delineados y la decisiva presencia de otros géneros discursivos –el epistolar, fundamentalmente– en la dilucidación del crimen.

[Extracto de la Carta de María Correa que, con una nueva cédula de identidad, pasa a llamarse Marta Correga a Rosa Chinca]

La Iris, media borracha, se levantaba torpemente de la cama. Estaba sola. Sola y borracha ¿me comprende tía? ¡Ah, perra! Me abalancé sobre ella,

que al oír ruido se dio vuelta. Me vio, puso cara de estúpida e intentó meterse otra vez en la cama. Pero ya era tarde. La china es pura grasa. Con ella son inútiles las bofetadas y los arañazos. No los siente. Le resbalan. De modo que decidí tomarla de las mechas, y así, como quien revolea a una gallina, con una fuerza que no se de donde me salía, la tiré al suelo y la pisotí furiosamente, como lo que es, como una alimaña, hasta desacerla...la Iris, tendida en el suelo, perdiendo sangre por la boca, parecía muerta...hui...no se por donde anduve. Solo que caminé mucho. Anochece...y fue allí, tía, allí sentada en la Plasa Once...cuando me acordé de el idiota: Camilo Canegato...me fui para *La Madrileña*...una china con aspecto de mucama salió a atenderme...y en eso un mundo de gente salió del interior de la casa y vino a mi encuentro, gritando, riendo y llamandomé Rosaura (DENEVI, 1974a.:227-229)

En líneas generales, Denevi trabaja artísticamente con la palabra bivocal en sus diferentes manifestaciones. De acuerdo con esta idea, actualizar la teoría bajtiniana, dentro del campo de los estudios en ciencias humanas, resulta heurísticamente productivo al momento de reflexionar sobre fenómenos discursivos complejos. Como punto de vista superador del reduccionismo al que sometían su objeto disciplinas determinadas como la lingüística o la estilística, Mijaíl Bajtín propone estudiar la palabra oral desde una perspectiva interdisciplinar, la *transligüística*. De este modo, se pueden construir nuevos sentidos al momento de pensar el desenvolvimiento de la palabra dentro del contexto comunicacional —siempre dialógico— en el que se inserta.

Conviene detenerse en el concepto de “dialogismo” para especificar el alcance que le adjudicamos. Entendemos el término como un acto que puede ser intencional o no entre dos “conciencias” —totalidad orgánica de la personalidad—: un *yo* y un *tú* que es un *alter*, un *otro* siempre social. En este sentido, la conciencia individual se definiría por medio de las relaciones dialógicas que mantiene con la palabra ajena, lo que significa sugerir, al mismo tiempo, que el sujeto discursivo se forma sobre la base del discurso ajeno. La palabra que pronuncio está siendo invadida permanentemente por la palabra del otro. En consecuencia, son dos las voces de las que se compone, es bivocal.

Aclaremos que cuando Bajtín piensa en la *palabra*, está entendiendo la *lengua* en su plenitud. Metodológicamente la palabra se puede estudiar desde diversos puntos de vista —sintáctico, semántico, morfológico— sabiendo que es una

mirada abstracta que alumbra un determinado aspecto. Por ello, para comprender cabalmente la filosofía bajtiniana deberíamos situarnos en un plano más general que se enfoca en la palabra “común”, la que se dice y circula de manera espontánea y cotidiana. La palabra “auténtica”, “viva”, llegará a decir. Será la novela el escenario privilegiado en el que actúa, se manifiesta y circula esta palabra que le interesa estudiar.

En otro lugar⁵⁰ definirá a este género literario como un “fenómeno pluriestilístico, plurilingüístico y plurivocal” que se compone de cinco “unidades estilístico-compositivas” a saber: la narración literaria directa del autor, la estilización de las diferentes formas de la narración oral, la estilización de diferentes formas de narración semiliteraria, las diversas formas literarias de lenguaje extra-artístico del autor y el lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico. Estas unidades compositivas admiten diversidad de voces sociales y de relaciones y correlaciones, lo que lo lleva a concluir que la novela es “la diversidad social del lenguaje” organizada artísticamente (BAJTÍN, 1986: 81)

Como vemos, todo el “edificio conceptual” bajtiniano se cimienta sobre la base de la palabra bivocal. A partir de esta perspectiva se detendrá en la descripción de los “fenómenos artísticos discursivos” que manifiestan de manera significativa la presencia de la palabra con doble “orientación” –hacia el objeto del discurso y hacia la palabra ajena–: la estilización, la parodia, el relato oral y el diálogo⁵¹.

Para Bajtín la palabra bivocal puede ser activa y pasiva. Esta división le permitirá explicar de manera más clara a qué se refiere cuando piensa en «orientación» hacia la palabra ajena. En la *bivocal activa*, la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor, haciéndolo cambiar bajo su sugestión –polémica oculta y diálogo–, en la *bivocal pasiva* la palabra ajena está absolutamente indefensa en manos del autor que la opera –estilización, narración (relato) y parodia– (BAJTÍN, 1986: 276). En la palabra bivocal pasiva el autor adquiere un papel dominante pero que no anula la voz con la que dialoga.

En el caso de la *estilización*, el autor como estilizador “aprovecha la palabra ajena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que...le importa es el conjunto

⁵⁰ «La palabra en la novela» (caps.1 y 2). *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus. (1989:80).

⁵¹ Su exposición terminará siendo resumida en un complejo esquema (v.1986:278-279) en el que describe las manifestaciones de la palabra bivocal, que engloba los cuatro aspectos antes mencionados junto con otras variantes.

de procedimientos del discurso ajeno” (BAJTÍN, 1986: 264). Es decir, el autor cita un estilo y lo hace evidente en la narración, pero no entra en conflictos con él, sino que lo asume como una de las voces que componen la voz del autor en la novela. La estilización se entendería entonces como la “representación artística del estilo lingüístico del otro” que se quiere elaborar de manera objetiva; la palabra del estilizador se adecua al objeto, quiere expresar algo sin que el estilo pierda su evaluación original. Va en una sola dirección.

De este modo se produciría el efecto de verosimilitud en la voz atribuida a un personaje sin la aparente intervención del narrador. Reparemos en el caso, entre todos, del discurso transcrito atribuido a la personalidad literaria de Camilo Canegato:

Sí, yo no cambié, durante tantos años, ni siquiera la mesa a la que me sentaba. Era una mesita colocada al fondo del salón, junto al mostrador, y que nadie ocupa nunca, porque le da el calor y el humo de la máquina de hacer café, y porque los mozos, cuando pasan en su constante ir y venir, la rozan con el cuerpo y hacen bailar cuanto haya encima de ella. Pues sentado en ese rinconcito he pasado unas horas plácidas, felices, sorbiendo mi cafecito y contemplando el duelo silencioso de los jugadores en torno a las mesas de billar. ¿Felices? ¿Por qué digo felices? Siempre me pareció que eran felices, pero ahora... No, no, si yo sufría, sufría resignadamente, calladamente, pero sufría. En aquel salón bullicioso y turbio, donde los hombres profesaban el rito secreto y potente de la amistad, en medio de aquellos grupos que fumaban y conversaban y se llamaban y reían y jugaban, yo me sentía tan solo y tan triste... (DENEVI, 1974a:110)

Cierta manera particular en la cadencia y la modulación de las sentencias, junto con el empleo de términos y recursos retóricos especiales, contribuyen a otorgar una determinada fisonomía al discurso proferido que la voz narradora estiliza.

Por otro lado, en la *parodia* se evidencia un conflicto con la palabra ajena evocada, por lo que el autor no cita de manera unidireccional, sino que “el estilo ajeno puede ser parodiado en diferentes sentidos y aportar acentos nuevos” (BAJTÍN. 1986: 270). En la parodia “la segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos” (1986:270.). El acto de parodiar se entendería, entonces, como la manera de hablar mediante la palabra ajena pero introduciendo una orientación de

sentido opuesta a la orientación primera; es la manifestación de dos voces que se contraponen. El discurso paródico puede ser muy variado: se puede parodiar un estilo ajeno, una manera socialmente típica e individual de ver, pensar y hablar; se pueden parodiar las formas verbales superficiales y los mismos principios profundos de la palabra ajena. Además la parodia puede ser un fin en sí misma. La palabra ajena es pasiva y el discurso bivocal presenta múltiples orientaciones.

Reparemos en el diálogo que mantienen Milagros Ramoneda con sus hijas ante la aparición concreta de la ficticia Rosaura, fragmento que permite visualizar las apreciaciones teóricas que vinimos desarrollando.

— Mamá —dijo Clotilde, sin abandonar su postura de juez—. ¿Qué piensa usted?

— ¿Yo? ¿Qué pienso de qué?

— De Rosaura, de Rosaura —contestaron las tres a coro.

Seguro que querrían desollarla viva.

— ¿Qué quieren que piense? Que me parece muy bien el paso que ha dado. Se ve que es una mujer valiente. Ahora está así, un poco aturdida...

No era de eso de lo querían hablar.

— Yo le noto algo raro —dijo Clotilde, mirando a Matilde—. Un aspecto de fatiga, de desgaste...

Entonces comenzaron entre ellas una de esas conversaciones en que a mí, aunque esté presente, no me dan intervención, porque van a decir cosas que saben que yo no he de admitirles, y hablando entre ellas y diciéndolo todo ellas ligerito, quieren convencerme antes de que yo les ataje la palabra en la boca.

— Y no parece que tenga veintiséis años.

— No ha hablado en ningún momento.

— ¡Nos miraba, y en qué forma!

— Parecía asustada.

— No, asustada no. Sorprendida, maravillada, estupefacta.

— Y mucha desenvoltura no aparenta tener.

— Les digo que es una santita que nunca salió de su casa. Por eso ahora anda así.

— Y se vino vestida bien modestamente.

— Tenía una media corrida.

— Y los zapatos llenos de polvo.

— El collar es una fantasía de dos por cinco.

— Oigan, ¿no será sorda? ¿No será que no oye lo que se le dice y por eso nos miraba así?

— Pero no, si cuando yo le pregunté...

— Pues algo raro hay en ella. Todavía no sé lo que es, pero ya lo sabré. Déjenme estudiarla.

(DENEVI, 1974a:73)

El *relato oral* y su manifestación *en primera persona* que, composicionalmente, sustituyen en la novela a la voz del narrador, son ejemplos de

palabra bivocal pasiva. En este sentido al autor “no sólo le importa la manera individual y típica de pensar, vivenciar y hablar, sino ante todo, la manera de ver y representar” que tiene el otro (BAJTÍN, 1986: 266). El relato oral puro es la sustitución estructural de la palabra del autor. El estilo verbal ajeno se aprovecha como punto de vista, como posición para llevar a cabo el relato. En la mayoría de los casos, el narrador no siempre es profesional y posee una manera de relatar, social e individualmente determinada que se orienta más hacia el habla cotidiana. Representa una voz ajena socialmente determinada que, la más de las veces, “pertenece a los estratos sociales más bajos, al pueblo” (BAJTÍN, 1986: 266-267) No hay conflicto entre el pensamiento del autor y la palabra ajena puesto que van con la misma dirección.

Si bien la estructura de *Rosaura a las diez* es una sumatoria de relatos testimoniales, las características señaladas emergen de manera manifiesta en el siguiente fragmento del descargo del acusado:

Desde niño he soñado siempre, he soñado mucho. De niño soñaba unos sueños absurdos, unas pesadillas que me hacían despertar de terror, y despierto y todo seguía gimiendo y sollozando en la cama, hasta que venía mi padre, encendía la luz, y con una sola mirada de sus ojos me levantaba al día frío y lúcido donde reinaba su cólera. Ya de grande, los sueños continuaron poblando mis noches. Dormir y soñar es para mí una misma cosa. Ni una hebra, ni una hilacha de sombra que no esté cargada de rostros, que no vocifere, que no se transforme en calles, en multitudes, en grandes edificios, en salones inmensos, en jardines o en selvas. Apenas me duermo, apenas mi pobre cerebro queda libre, brotan incesantemente los sueños, uno tras otro, sin una pausa, como si mi cabeza fuese una carroña sepultada en la tierra y que hiciera nacer gusanos y yerbajos. Y despertar, despertar es para mí como subir desde el fondo del mar, como elevarme lentamente desde un abismo oceánico hasta la superficie, como ascender cubierto de líquenes, chorreando verdores, esponjado de viscosidad. Y no, no, no me despierto del todo y de golpe. Mi cerebro parece un algodón embebecido, desflecado, que tarda en hacerse otra vez compacto. Por un rato largo, todavía, los sueños siguen macerándolo. Digo que estoy despierto, pero sueño. Los sueños continúan pareciéndome realidad. Los rostros que soñé, las cosas que soñé, están aún allí, vivos, vivos, y me rodean. No duermo ya, he recobrado la conciencia, mis nervios tendrían que haberse apoderado ya de mi cerebro, y sin embargo, ¿por qué, por qué mi cerebro sigue destilando sus sueños, por qué los sueños no se me borran, por qué se infiltran en mi conciencia y toman el sitio de la realidad? (DENEVI, 1974a:113)

En la *polémica oculta* la palabra ajena actúa por fuera del discurso del autor. Dice Bajtín: “la palabra está orientada hacia su objeto pero cada afirmación acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite, a parte de su significado temático, acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema...no se reproduce sino que apenas se sobreentiende” (1986: 273) La palabra ajena es rechazada, es discutida, debatida, cuestionada y esto determina la palabra del autor. La polémica puede ser *explícita* si va dirigida con la intención de refutar la palabra ajena y el objeto del que habla o *implícita* si hay una orientación hacia el objeto que se nombra disimulando chocar con lo que la palabra ajena expresa de ese objeto; en el mismo orden de ideas pero con otras palabras en la polémica oculta un texto habla de otro texto sin citarlo. En este sentido la importancia radica en que “el discurso literario percibe a su lado otro discurso literario, otro estilo” (BAJTÍN, 1986: 274) Es un discurso bivocal, de orientación múltiple con una palabra ajena activa.

Para Francesca son los ojos luminosos de Paolo, es la voz dulce de Paolo, es la belleza de Paolo lo que hace luminoso y dulce y bello el amor de Paolo. Y es la joroba de Giovanni la que envilece el amor de Giovanni. Y todos aprobamos el juicio de Francesca. Y toda nuestra simpatía y nuestro perdón son para Paolo. Cuando Dante lo encuentra con Francesca en el Infierno, desfallece de piedad por ambos, y quisiera tenderles una mano y arrebatarlos del fuego que los devora, y todos querríamos lo mismo. Pero si hallásemos a Giovanni, lo maldeciríamos, llamándolo Caín, o nos apartaríamos de él con horror y, si pudiéramos, añadiríamos nuevos castigos a su castigo. Azufre y condenación para el asesino. El último círculo del Infierno para su figura oprobiosa. Y compasión, compasión para los adúlteros. No, que Giovanni no espere piedad de nadie. Y de Francesca menos todavía, todavía menos de Francesca.

Su amor, para Francesca, es un ultraje, y su dolor, un escarnio. Y sin embargo, ¡quién sabe, quién sabe! Tal vez Giovanni amó a Francesca como no supo amarla Paolo. Tal vez su amor fue más terrible y más sublime, porque era más desesperado y porque se alzaba por encima de todo, incluso por encima de su propia vergüenza, y no estaba defendido, como el del hermano, por la belleza y la correspondencia. Tal vez, en lo alto de su torre, el pobre Giovanni haya sollozado mucho por Francesca, y cada lágrima suya contuviese más amor a Francesca que todo el amor de Paolo. Pero, ¿quién quiere saber lo que ocurre en la torre? ¿A quién interesa el corazón de Giovanni? Es su joroba, y no su corazón la que sale a escena. El que tiene esa joroba, ¿ha de tener también corazón? [...] Su fealdad, la

fealdad de Giovanni, es un telón de fondo, todo negro, todo negro, sin rostro, sin nombre, sin fisonomía, hecho únicamente para que destaque más puro, más pálido, más bello el perfil de Paolo y de Francesca. (DENEVI, 1974a:118)

El *dialogismo oculto* es un fenómeno parecido a la polémica pero, en este caso, estamos ante la presencia de dos interlocutores de los cuales se oye sólo la voz del primero; “el segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina todo el discurso del primer interlocutor” (BAJTÍN, 1986: 275); es un discurso bivocal con presencia activa de la palabra ajena “puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, señalando...hacia la palabra no pronunciada” (BAJTÍN.1986: 275-276)

Los vocativos y las apelaciones del estudiante de abogacía ante la otra instancia a la que simula dirigirse el monólogo activan el concepto de dialogismo, entendido al modo bajtiniano

David Réguel a sus órdenes, señor, a sus enteras órdenes. No, muchas gracias, prefiero hablar de pie, si usted me lo permite. Es que, no sé, todavía me dura el estupor, la excitación, todas esas cosas [...] Porque cuando pienso que yo, casi sin quererlo, bueno, sin quererlo no, pero, en fin, arrastrado por la fuerza de las circunstancias, llegando más allá de lo que me propuse, preterintencionalmente, ésa es la palabra, ¿qué decía? Ah, sí, cuando pienso que yo soy, en cierto modo, y especialmente para ustedes, no voy a decir el personaje principal de todo este asunto, no voy a decir el protagonista, pero sí un deuteragonista que, en algunos momentos, acapara todo el interés dramático; o si usted prefiere, el corifeo vidente en medio de los héroes cegados por el destino... En otras palabras, el Tathágata. ¿Qué? ¿El Tathágata? Tathágata es uno de los apodos del Buda Siddhart. Significa: “el que ha llegado a la verdad”. Buda quiere decir “el iluminado”, y Siddharta: “el que cumplió su propósito”. Bueno, ¿qué decía? Ah, que yo soy el hombre que ha llegado a la verdad. A la verdad en este embrollo de la muerte de Rosaura, claro. Porque ustedes [...] hasta ahora están en ayunas, no de los hechos exteriores, de la corteza fáctica, sino de lo otro, del *podos* anímico, de la motivación abisal, de, de, cómo le diré, de la raíz que ha alimentado, que ha hecho frutecer este crimen que ustedes están investigando [...] ustedes tienen delante un homicidio cometido al parecer sin causas explicables, sin motivaciones lógicas, un crimen cometido por puro impulso criminal.

¿Por qué mató Camilo Canegato a Rosaura? Ahí está la cosa, ahí está el problema. ¿Ustedes lo saben? Sea franco: no lo saben. La han tenido a la señora Milagros declarando una hora. No sé lo que les habrá dicho, pero me lo imagino. Y yo, a todo, o a casi todo lo que les ha dicho ella le pongo el *obelós*. No porque crea que les ha mentado, no, yo no digo eso, pero qué quiere con la señora Milagros como testigo, hágame el favor [...] Todo procede de un antecedente, todo es el antecedente de una consecuencia futura. Un acto, aunque aisladamente considerado parezca arbitrario, ilógico, paradójico, en rigor es lo que tiene que ser dentro de la cadena de la causación universal. O a lo mejor, ya sé, la culpa la tuvo Rosaura. Le habrá encontrado justificación al crimen de Camilo diciendo que era ella la que... ¿no es cierto? Claro, la apelación al difunto. Como Rosaura no puede defenderse, es muy fácil. Pero no, déjeme a mí, *affirmanti incumbit probatio*. Yo, querido, este, discúlpeme, yo, señor, le levantaré a Camilo Canegato la linda caretita de mártir que le habrá puesto la señora Milagros, y entonces podrán verle su verdadero rostro y comprenderán que lo que hizo [...] Yo la tenía prevista esta muerte. Hubiera apostado mi... bueno, si no me repugnase apostar, y más sobre la sangre inocente de Rosaura. Y a pesar de todo lo que hice, usted verá, locuras, quijotadas, no pude impedirlo. *Non ita diis placuit*. Hasta el sabio, canta el coro en el *Prometeo encadenado*, “hasta el sabio tiene que doblar su rodilla ante Adrastea”. Adrastea es lo inevitable. (DENEVI, 1974a.:80:81)

Magdalena Uzín (1996:77-100) agrega a esta clasificación la *construcción híbrida* y los *géneros intercalados*, fenómenos que Bajtín estudia en «La palabra en la novela» y «El problema de los géneros discursivos» respectivamente. El primero hace referencia a un enunciado perteneciente a un solo hablante pero en el que encontramos “dos voces, dos estilos, dos perspectivas semánticas y axiológicas diferentes” (UZÍN, 1996: 80) y lo ejemplifica con la oración compuesta en la cual las proposiciones –la principal y la subordinada– pueden pertenecer a voces distintas. Los géneros intercalados en cambio, hacen referencia a un procedimiento compositivo de los géneros discursivos. En este sentido debemos recordar que Bajtín reconoce géneros primarios –los que constituyen la comunicación inmediata, como la “confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la carta”– y géneros secundarios: aquellos que reelaboran y absorben a los primarios, como la novela. De esta manera si los géneros que se incorporan mantienen su especificidad, refractan la intención del autor, es decir, constituyen un discurso objetivado, estamos ante la presencia de una forma discursiva bivocal.

El andamiaje conceptual de Bajtín es, terminológica y descriptivamente, preciso y riguroso. De allí que las definiciones apuntadas se ajusten de la manera más literal posible a las nociones del filósofo. Reconocer algunas de las formas en que la palabra ajena ingresa en el discurso de la voz autoral resulta ilustrativo para la comprensión de la teoría bajtiniana. El dialogismo debería estudiarse como un fenómeno translingüístico aunque no pueda ser separado del dominio de la palabra, de la lengua, que solo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes, la auténtica esfera de la vida de la palabra. Las relaciones dialógicas deben considerarse como enunciados para llegar a determinar las posiciones de los sujetos y entender esas relaciones. Deben encarnarse, ser discurso y recibir un autor, un emisor, una voz dentro de ese acto discursivo.

La filosofía antropológica de Bajtín concibe la noción de sujeto sobre la base de tres interrogantes: quién soy yo para mí; quién soy yo para el otro y quién es el otro para mí. De acuerdo con esta idea el sujeto se configuraría en el acto, en el hacer. Es una conciencia semiótica, no un hecho biológico sino ideológico que se construiría en íntima relación con la existencia de *otro*. La alteridad, en consecuencia, se encuentra en el centro del pensamiento dialógico bajtiniano, ese *otro* es considerado como alguien que no soy yo, es la primera “realidad dada” con la que nos encontramos en el mundo cuyo centro es el yo y todos los demás son *otros para mí*. Ser en el mundo, de esta manera, compromete al hombre a involucrarse en un sistema de relaciones con los otros, quienes por mediación del lenguaje otorgan al yo la primera definición de sí. Del diálogo entre yo y el *otro* resulta la posibilidad de configurar la identidad del yo, de ahí la importancia de la mediación del lenguaje que permite tal construcción.

En relación con lo expuesto Bajtín sostiene que al hombre se lo puede descubrir mediante la comunicación consigo mismo y con el otro. El diálogo es la forma más adecuada de la expresión verbal del hombre que le permite dar cuenta de su visión del mundo, de su pensamiento y de su identidad.

El *diálogo inconcluso* es la única forma adecuada de *expresión verbal* de una vida humana auténtica. La vida es dialógica por naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo [...] El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana [...] Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso [...] El hombre como voz íntegra entabla un diálogo. Participa en él no sólo con todos sus pensamientos, sino con todo su destino, con toda su personalidad.

La imagen de uno mismo y mi imagen para el otro. El hombre existe realmente en formas del *yo* y del *otro* [...] (BAJTÍN, 2008: 331)

De esta manera el hombre al momento de adquirir el lenguaje comienza a insertarse en una relación social, construyendo su individualidad a partir de las acciones y del discurso del otro y manteniendo con éste una íntima y compleja correspondencia. El diálogo permite una relación interpersonal que sumerge al hombre en una red de relaciones sociales y a través de la palabra del otro en el proceso comunicativo logra descubrirse y construirse a sí mismo.

Pero no se trata de incorporar al otro a un modelo único —lo oral/lo escrito; lo vernáculo/lo extranjero; lo criollo/lo europeo— sino de reconocerlo en la diferencia de su propia identidad. De este modo acordamos, junto con Denevi, que la evolución de una lengua no procede desde arriba hacia abajo, sino desde abajo hacia arriba. Es el pueblo el que injerta en el habla cotidiana los elementos vivos que modifican una lengua. Elementos que proceden de todos los canales expresivos de un “conglomerado humano en acelerada combustión idiomática”.

c. Intersecciones posibles

En el fragmento en el que transcribimos la *Carta de María Correa que, con una nueva cédula de identidad, pasa a llamarse Marta Correga a Rosa Chinca* se puede notar la estilización de la palabra ajena y la intercalación de géneros primarios como los procedimientos compositivos más notorios del discurso literario de la voz autoral. Al mismo tiempo, en un relato en primera persona la voz del personaje dialoga de manera oculta con otra voz que evoca. Así el lector puede ir configurando la imagen del personaje basado en la peculiar utilización del lenguaje y las particularidades socio-dialectales que imprime en las respuestas del diálogo oculto que mantiene con otra palabra.

La tendencia de la novela polifónica⁵², con la que Denevi ingresa en el campo se transforma en puesta en escena de la multiplicidad de voces que circulan

⁵² El término *polifonía* es tomado de la música; se refiere a un tipo de composición en el que varias voces cantan simultáneamente un mismo tema y por medio del “contrapunto”, estas voces se oponen componiendo el conjunto total. Bajtín aplica estos principios a la novela y llegará a concluir en que la polifonía “son varias voces que cantan diferente un mismo tema. Es precisamente la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas” (1993: 68).

en el ámbito porteño. Los personajes que diseña son configuraciones de sujetos o actores sociales que tienen una función específica dentro del escenario urbano bonaerense. Oficinistas, burócratas, inmigrantes apátridas, burgueses con pretensiones literarias, taxistas, viudas, solteronas, farsantes, junto con un largo etcétera, funcionan como estereotipos⁵³ y recorren las páginas de sus narraciones.

En este sentido, el conjunto de voces y de registros “dialogan” con el lector sobre el gran tema cronotopizado⁵⁴ que tiene que ver con la soledad existencial del individuo en la alienación que supone la vida moderna de la gran ciudad. Sujetos bastardos y anónimos, huérfanos y anormales, desafiliados y desarraigados, grotescos y perversos que tensionan los modelos culturales y políticos vigentes con el fin de encontrar un lugar en la historia. Lucha simbólica que tiene su campo de batalla en el lenguaje, en la “frontera” entre las pretensiones académicas del buen decir y la coloquialidad de la palabra viva:

Todo esto comenzó, señor mío, hará unos seis meses, aquella mañana en que el cartero trajo un sobre rosa con un detestable perfume a violetas. O quizá no, quizá será mejor que diga que empezó hace doce años, cuando vino a vivir a mi honrada casa un nuevo huésped que confesó ser pintor y estar solo en el mundo.

Aquéllos eran otros tiempos, ¿sabe usted? Tiempos difíciles, sobre todo para mí, viuda y con tres hijas pequeñas. Los pensionistas escaseaban, y los pocos que habían eran, hablando mal y pronto, de culo mal asentado, quiero decir, que hoy estaban en una pensión y mañana en otra y en todas dejaban un clavo, o, apenas usted se descuidaba, le convertían su honrada casa en un garito o alguna cosa peor, de modo que a los dueños de hospederías decentes nos era necesario, si queríamos conservar la decencia y la hospedería, un arte nada fácil, ahora desconocido y creo que perdido para

⁵³ Una primera definición de estereotipo se centra en el producto de un proceso de categorización y de generalización, simplifica y recorta lo real. Entonces, puede provocar una visión esquemática y deformada del otro que conlleva prejuicios. En *Estereotipos y clichés*, Eudeba, Bs.As., 2010 Amossy y Pierrot retoman, entre otros, el punto de vista de Morfaux (1980:34) que lo define como “clichés, imágenes preconcebidas y cristalizadas, sumarias y tajantes de las cosas y de los seres que se hace el individuo bajo la influencia de su medio social (familia, entorno, estudios, profesión, amistades, medios de comunicación, etc.) y que determinan en un mayor o menor grado nuestras maneras de pensar, sentir y de actuar (1980:33) para concluir que el estereotipo aparece como una “creencia, una opinión, una representación relativa a un grupo y sus miembros; mientras que el prejuicio designa la actitud adoptada hacia los miembros del grupo en cuestión”(1980:39)

⁵⁴ Bajtín llama cronotopo a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989:237). Es la representación del tiempo y espacio históricos. En este sentido el autor hablaría a través del lenguaje de otros; aún el narrador en primera persona -que cuenta sobre lo vivido- escondería esta dualidad. Se multiplicarían los sujetos enunciativos que van desenmascarando la palabra que refiere al Gran tema de la novela; todos estarían hablando sobre algo que es el objeto del enunciado.

siempre: el arte de atraer, seleccionar y afinar, mediante cierta fórmula secreta, hecha a base de familiaridad y rigor, una clientela más o menos honorable (DENEVI, 1974a:11)

De este modo la lengua —que arrastra consigo el estilo— en la obra se puede percibir como un “conjunto de estratificación interna” en la que se recogen sociolectos y registros, jergas, modas literarias, palabras de orden ideológico-político y otras variedades lingüísticas. Claro que al incorporarse a la literatura dice BAJTÍN (1989:111) dejan de ser lo que eran y pasan a formar parte del gran diálogo entre diferentes estratos del lenguaje que se manifiesta en el lenguaje literario.

El “repliegue del narrador a favor del personaje” —lo que no impide que intercale sus propios juicios o reflexiones— es lo que para Ana Lía Amores (2006) le permite a la voz autoral representar la palabra, el pensamiento, los sentimientos ajenos; reproduce y penetra en el habla privada, en la intimidad del sujeto que se dice por medio de su palabra. Los orígenes y la situación de los personajes están determinados por sus discursos, por sus distintos niveles de lengua. Sus palabras los revelan y descubren su opinión sobre el mundo. La presencia del dialogismo en su manifestación oral, de este modo, es uno de los pilares estructurales en el discurso ficcional.

Por otro lado esta particular posición de la voz narrativa posibilita también ironizar, parodiar y caricaturizar sujetos y situaciones. En este sentido, la voz del narrador en Denevi “sirve más al humor cuando logra, al trasegar la palabra o el pensamiento del personaje, eliminar el contexto y retener solo aquello que de tal modo resulta incongruente, desmesurado, contradictorio” (AMORES, 2006:258) o lo que en terminología bajtiniana, muestra otra arista del ideologema⁵⁵, “ese anillo de mediación ideológica que rodea al sujeto social que emite las palabras”.

Denevi concede la palabra a la experiencia y la pasión de los otros. Para transmitir esa palabra “se aferró exclusivamente a las que su lengua les ofrecía, sin distorsiones sintácticas ni audaces ni innecesarias transgresiones” (DELANEY, 2005:121) El narrador y la tangente autoral en las producciones del escritor hablan siempre con la palabra del otro: de este modo esa palabra aparece enmascarada en la de la voz narrativa.

⁵⁵ En una definición libre nos referimos a ideogramas como términos cargados de valoraciones sociales, históricamente situados.

Las remisiones al lenguaje literario con el que se escribe *Rosaura a la diez* intentan ilustrar el *estilo* de la escritura. El lenguaje es un ingrediente fundamental en esta narrativa que se transforma en objeto de indagación. Las distintas maneras en el uso de la lengua se estilizan en las composiciones. No funcionan solo como un telón de fondo, como una mimesis del modo de vida de un sector de la sociedad argentina, sino que es en la interacción que mantienen entre sí cómo se va configurando una voz autoral que es “eco” de una coyuntura histórica y social determinada.

La elección de la novela (y el cuento) como forma del género narrativo no es casual ya que, desde el punto de vista bajtiniano, condensa las diferentes formas de los usos sociales del lenguaje. La novela absorbe, parodia y trasciende fronteras discursivas y responde, como quisimos ilustrar, a una conciencia creadora bivocal. A la vez que capta el dinamismo de los procesos históricos y sociales y se centra en la representación de las vicisitudes del hombre histórico en tanto hombre hablante. El novelista siempre recorta, completa y configura una visión particular de la realidad y en su combinación heterogénea se advierten las resonancias de diferentes concepciones del mundo.

Marco Denevi elabora un discurso literario que tiene como sustrato la polifonía. Desde giros lingüísticos coloquiales a la utilización libre de extranjerismos, sobre todo anglicismos y galicismos, el habla de los personajes incorpora diferentes matices. Clichés⁵⁶, asociaciones libres, lugares comunes, refranes y, sobre todo, sesgos irónicos conforman el sustrato lingüístico en el que se fundan sus obras. Los resultados, dice Syria Poletti (1983:9.15), consisten en el logro de un “lenguaje multiforme y dinámico, para expresar esa ironía inagotable, tierna o candente”; ese modo particular de utilización del lenguaje atiende a su necesidad de producir un “súbito sacudimiento” sobre los prejuicios, las falsedades, las hipocresías y falacias de los hombres y sus obras, para provocar una constante demolición de “subcultura, oficialismo, demagogias, modas, extranjerismos, esnobismos”, con el fin de descomponer y ridiculizar las fórmulas rígidas, las falacias, las creencias, los tabúes y las generalizaciones vacías de contenido.

⁵⁶ Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot definen al *cliché* como una **fórmula superficial, una expresión cristalizada, repetible bajo una misma forma** (2010:16–el resaltado es nuestro–) Señalan, asimismo, que **los clichés verbales tienen un papel activo en la cohesión social donde el lenguaje aparece como el gran vehículo de todas las imitaciones**. La imitación está presentada como una acción a distancia de una mente a otra (2010:17–el resaltado es nuestro–)

Como una última apreciación sobre la novela dialógica al estilo deneviano, remitimos nuevamente al simulacro testimonial que inaugura la intriga en *Rosaura a las diez*. El extenso monólogo de la propietaria de la hospedería, escrito en primera persona, se configura como una efectiva reproducción de un registro de habla coloquial. La voz rectora se dirige a un oyente que permanecerá incógnito hasta promediada la novela con reiterados vocativos y apelativos: “señor mío”, “sabe usted”, “dice usted”, “le diré”, “como le decía”. Detrás de este recurso es factible considerar que el lector se sienta involucrado en el acto de interlocución ya que la naturaleza de la instancia apelada no se describe.

Juan Carlos Melo⁵⁷ en la descripción de la estructura de esta primera parte, indicará una secuenciación sobre la base de elementos propios de la estructura conversacional del monólogo dramático. Así, advierte que la duración del texto requeriría poco menos de tres horas de lectura o de representación del monólogo y se puede dividir en diez capítulos que simulan sesiones o respiros de la declarante. En cuanto a la forma de modulación se trata de una exposición que actualiza un registro de habla propio del español peninsular trasplantado. La personificación de Doña Milagros se conecta con la de las emigradas españolas de las primeras décadas del siglo, más concretamente madrileñas, y la representa locuaz, sentenciosa, intencionada, graciosa, espontánea y parlanchina. Es notable que el retrato literario no figure en ninguna parte de la obra sino que esté presentada de cuerpo entero sólo por su modo de hablar, por su vocabulario, por la originalidad de sus dichos, anticipando el procedimiento narrativo singular en las ficciones de Denevi.

La oralidad fingida contribuye a reforzar este estereotipo, recordemos que hiperbolizado e inauténtico para los *contornistas* de la época. Un repertorio de términos, giros, interjecciones, dichos y refranes contribuyen a significar la identidad lingüística del personaje. Modismos como “damiselas”, “menear la cabeza”, “quedarse quietecito”, “¡hala!”, “regañar”, “sopesar”, “olisca”, “muy tenorio”, “pudibunda”, “jaleo”, “gastar unos anteojos”, “dejarle el pellejo a tiras”, “andar lo más pimpante”, “darle una buena felpa”, “hablar quedo”, “contestar alguna fresca”, “bajar la cresta”, “mesarse los cabellos”, “asomar el pico”, “que si pitos, que si flautas”, “no decir ni pío”, “empurpurar la cara”, “salirse de quicio”, “musitar”, “quedarse lelo”,

⁵⁷ Introducción a la lectura de *Rosaura a las diez*, Corregidor, 2004

“decir paparruchadas”, “buscarle pelos a la leche”, “andar alegre como unas castañuelas”, ornamentan el discurso que busca inscribirse dentro de una particularidad en el uso del español hablado.

En este primer momento de su producción el empleo de las variedades lingüísticas en el español hablado en el Río de la Plata, no significarían una búsqueda ontológica del ser nacional sino la adhesión deliberada a una estética de la veracidad que propugna mostrar una verdad que deviene de lo visto y oído; aunque este tipo de escritura siente las bases de futuras disquisiciones, la incorporación del lenguaje coloquial y cotidiano advertimos que se conforma en un elemento sustancial en la conformación del estilo a través del cual se manifiesta una clara propuesta de lectura que pacta la desaparición del narrador como instancia rectora de la composición. De este modo se posibilita la circulación de distintas valoraciones sociales en un escenario polifónico en el que entran en juego ideas opuestas y diferentes hipótesis interpretativas relacionadas con el lugar social que representa en la ficción el personaje estereotipado.

En *Rosaura a las diez* se manifiesta un espectro que abarca desde la manifestación de un registro no escolarizado, con las consecuentes fallas sintácticas y ortográficas, que se vincula con sectores de la población semiurbana, periférica y marginal hasta un hiperbólico empleo de tecnicismos y recursos retóricos que se suponen distintivos de una clase letrada, motivo estructural del lenguaje pedante de David Réguel. El detalle de los elementos de los discursos se transformaría en una empresa fatigosa y redundante, no obstante, interesa destacar que, detrás de este criterio, emerge una voz autoral que emplea la palabra de manera axiológica, determinando valoraciones e interpretaciones adjudicadas a saberes y dichos de personajes vinculados con un estrato social específico. En otros términos, una cosmovisión pequeño burguesa que imita las prácticas y costumbres de la clase alta y se esfuerza por diferenciarse de la baja. Dicha actitud es llevada al extremo en la figura del estudiante de abogacía, al tiempo que la conducta de Camilo Canegato evidencia cualidades como la sencillez y el mérito propio, ostensiblemente aparentes, frente al peso de las influencias y los “acomodos” comunes en ciertas prácticas de individuos de clase media.

Por lo expuesto hasta aquí, y trayendo a colación indicaciones anteriores, se puede inferir que la escritura de Denevi se posiciona en un estadio de observación de la diversidad lingüística que hace ingresar en sus páginas pero desde una matriz

discursiva que defiende el uso “correcto” de la lengua, estandarizada por el aparato de educación escolarizado. No obstante, no suprime el plurimorfismo ni reprime las modalidades minoritarias, sino que por medio de una distancia intelectual, oportunamente declarada, tanto en entrevistas como en los paratextos que analizamos, configura su estilización como un rasgo de su estilo.

Las formas del español hablado en Argentina, concretamente en el ámbito porteño, se simbolizan como realidades lingüísticas objetivas con rasgos diferenciales, pero que no dejan de funcionar como representaciones intelectuales cuando se convierten en un objeto discursivo que se piensa, se valora, se proyecta; sobre todo, “cuando quienes realizan estas operaciones son figuras que aparecen socialmente legitimadas para ejercer su función de líderes culturales y lingüísticos en su comunidad” (DI TULLIO, 2006:543)

Particularidades de *Ceremonia secreta*

Las características de la literatura de Marco Denevi que vinimos explorando, pueden permitirnos indagar en los motivos que generaron la ambivalencia en su inclusión dentro del campo intelectual. Cuando referimos que una de las principales críticas la supuso la falta de compromiso con la actividad literaria señalamos, también, que tal juicio respondía a una tendencia de época en la que ese era un rasgo decisivo que se le requería a un escritor serio.

Dentro de este paradigma una literatura que no es comprometida ni costumbrista requeriría necesariamente de otro tipo de criterios de evaluación. Luego de haber abundado en los recursos estilísticos de los que se compone su primera novela, *Ceremonia Secreta* (1960) representa un salto significativo en la calidad narrativa del autor que, sin dejar de lado las características principales de la novela que lo distinguió, son reelaborados desde una perspectiva un tanto más técnica. En este caso, la presencia del narrador es determinante para la configuración de los personajes que son presentados con mayor complejidad en cuanto a su aspecto psicológico. Tanto la voz diferida como la de la instancia rectora del relato, contribuyen a dotarlos de una densidad que a los actantes de la pensión La Madrileña no se le adjudica. Otro rasgo distintivo es el empleo de un lenguaje metafórico, de ribetes formales y figurativos.

De tal práctica, podríamos advertir aspectos contradictorios con las declaraciones que el escritor hace públicas en relación con su trabajo literario y que anteriormente registramos. Recordemos que Denevi señalaba que al concebir una historia lo hacía en todos sus detalles y que al llevarla al papel era como si se tratara de la restauración de una pintura que a veces proponía colores distintos al original y que otras, lo traicionaba (VÁZQUEZ, LA NACIÓN, 1988:1). Dentro de este mismo sentido, también refirió que al escribir estaba ante hechos y personajes, y los describía directamente y con precisión, sin pensar en el lenguaje. Las comparaciones que podemos establecer entre una y otra obra, desmentirían la “liviandad” que se desprende del enunciado y que se relaciona con la manifestación textual de la historia imaginada. Si bien las composiciones fueron escrituras rápidas e inspiradas, el amplio uso de la metáfora en *Ceremonia Secreta* demuestra una manera elaborada de registrar la realidad y de manejar el lenguaje.

Sea como fuere, el resultado es una obra concisa, honda por dos cosas: el lenguaje y la “humanidad” que adquiere el personaje de Leonides Arrufat. El tema de la soledad que lleva a Canegato a diseñar una amada ficticia, aparece en la *nouvelle* elaborado desde la metáfora de la redención conseguida al momento de cumplir con un cometido para el que ha sido designada. Para este propósito, el recurso de la sustitución de identidades es nuevamente actualizado. Recordemos que el motivo estructural de *Ceremonia Secreta* es el encuentro entre una mujer sola y amargada con una muchacha que la confunde con su madre muerta y la conduce a su casa de la calle Suipacha 78. A partir de allí Leonides se transforma en el engranaje que pone en funcionamiento una maquinaria de venganza que tiene como fin castigar a Belena, prima de Cecilia e instigadora del robo a la mansión y su daño colateral, específicamente la violación de la protagonista.

La pericia del narrador omnisciente es tal que, dentro del cuerpo de la narración se advierte el uso técnico de construcciones parentéticas en las que se le brinda al lector informaciones complementarias que aparentan funcionar al modo de acotaciones y apartes, recursos predominantes en el género dramático. En la descripción de la señorita Leonides, por ejemplo, el uso de este procedimiento coadyuva a brindar a la representación una atmósfera de cotidianidad debido, principalmente, a las comparaciones y los términos empleados.

(Pero ¿quién se hubiera atrevido a abordarla? Vestida toda de negro, de pies a cabeza, en la cabeza un litúrgico sombrero en forma de turbante, al brazo una artera que sembraba un enorme higo podrido, la figura alta y enteca de la señorita Leónides cobraba, entre las sombras, un vago aire religioso. Se la hubiera podido confundir con un pope que al abrigo de la noche huía de una roja matanza, si la sonrisa que le distendía los labios no mostrase que, por lo contrario, aquel pope corría a officiar sus ritos) (DENEVI, 1991:11-12)

Con la misma intencionalidad aunque reforzando la función de vocativo, la mayoría de estas cláusulas adjuntas involucran de manera directa al lector, brindando aclaraciones o especificando datos o indicios puntuales que el narrador busca reforzar para amenizar y dar verismo al relato.

(Quiero decir que corrí como una loca, por cuerdas y cuerdas, hasta que no pudo más. Cuando las piernas se le doblaban como alambres se detuvo. Jadeaba. El temblor del pulso le ensordecía los oídos [...] Los pies le latían como corazones. Bizqueaba y sentía deseos de vomitar. Tardó un siglo en serenarse) (1991:14-15)

Por otra parte, contribuyen a complejizar la hondura psicológica del personaje, enfatizar actitudes y especificar acciones. El elemento central de la sustitución de identidades procede de manera gradual, presentándose en una primera instancia como un motivo argumental para luego imbricarse constitutivamente en la trama. En otras palabras, cuando Leonides observa a su doble en la fotografía el efecto casual y azaroso pasa a convertirse a lo largo del relato en una verdadera mutación en el personaje, metamorfosis que tanto el narrador como la disposición de la trama se encargan de ilustrar. El descubrimiento es formulado en términos de advertencia para que el lector repare en el hecho que ha de generar la intriga motora

(¿Comprenden? Una mujer que parecía escapada de un álbum de fotografías del año 1920 contemplaba la fotografía de una mujer que parecía escapada del año 1920 y la hallaba anticuada...) (1991:36)

Pero una vez adquirida la identidad de la madre muerta, Leonides se convierte en Guirlanda Santos y ante Encarnación y Mercedes –dos “viejas bribonas” que se aprovechaban de la orfandad de Cecilia– se bautiza a sí misma

como Anabel Anabelí⁵⁸. La trasmutación ha logrado tal efecto que hacia el final de la *nouvelle* el personaje es uno y tres al mismo tiempo.

Leónides Arrufat, Anabelí Santos, Guirlanda Santos, las tres simultánea y alternativamente ríen y llorar y besan a Cecilia [...] Guirlanda, Anabelí y Leónides contemplan pensativamente ese rostro leudado, esa cara como un pan que ha caído en el agua y se ha hinchado sin perder, no obstante, su forma (DENEVI, 1991:114-115)

Apropiada la máscara, lugar común en la escritura deneviana, el personaje parece renovar su identidad, atreviéndose a funcionar como el *otro* que asume y desempeñando el rol asignado. Mientras que para Eduardo Balestena⁵⁹ Leonides no se condena porque su crimen puede leerse como un justo castigo para Cristina Piña el asesinato de Belena “reviste la categoría de sacrificio ritual, en un sentido psicológico y religioso a la par” (1983:334). Sintiéndose plenamente madre de la desamparada Cecilia disfraza nuevamente el disfraz para escarmentar a Encarnación y Mercedes. Sin embargo, el hecho de desdoblar la personalidad usurpada abre al personaje no sólo a una nueva óptica de la situación sino también a otro modo de asumir su vida. La identidad adoptada le señala un nuevo camino, haciéndole ver las cosas de una manera distinta.

Tanto los dos personajes-eje como el escenario en el que se desenvuelven contribuyen a instaurar un ambiente de enigma y sugestión como los atributos más visibles. Cecilia, en su aparente simplicidad, es un personaje inescrutable y el mecanismo de intriga de la obra opera muchas veces a partir de esa imprevisibilidad. El modo en que la muestra el narrador cambia permanentemente.

Era de baja estatura, un poco gorda, de gordas piernas cortas. La cabeza, demasiado grande para aquel cuerpo, lo parecía aún más a causa de la profusa cabellera rubia que la enmarcaba. El rostro ancho y de facciones toscas, irradiaba inocencia y bondad, como el de una campesina y esta semejanza se veía acentuada gracias a una suerte de arrebol, a un curioso abotagamiento que congestionaba aquellos rasgos ya de por sí esponjados,

⁵⁸ El nombre procede del poema Annabel Lee, de Edgar Allan Poe, escrito en 1849 y publicado de manera póstuma. Versa sobre el amor entre la voz poética y la joven impedido por fuerzas sobrenaturales, despertando los celos de los ángeles.

⁵⁹ “Marco Denevi. Una travesía por su vida y su escritura. Primera estación: 1920/ 1960, *Rosaura a las diez, Ceremonia Secreta*” en <http://lapalabrainconclusa-literatura.blogspot.com.ar.23/09/2013>

como si la joven sostuviera un enorme peso sobre la cabeza (DENEVI. 1991.27-28)

...

La joven tenía el aire de una criada de confianza que asiste a su patrona (1991:40)

...

Estalló en una especie de frenética contorsión. La congoja se le borró de los ojos, la pérfida sonrisita hirvió, se corrió hasta las comisuras de los labios, reventó como u burbujeo palúdico (1991:44)

...

El rostro de campesina estaba raro. Tenía un rictus, una crispación que la señorita Leónides no le conocía. Sintió miedo (1991:82)

La naturaleza enigmática de Cecilia irá siendo aludida progresivamente hasta detonar en la anagnórisis de la secuencia final en la que descubre en Leonides la imagen de una desconocida que suplanta a su madre muerta y en la que deposita, por medio de la confesión del ultraje recibido, un resarcimiento. De este modo adquiere sentido la presencia de la solterona en ese lugar, el rol de oficiante que habrá de cumplir en la ceremonia de inmolación de la víctima, sacrificio del victimario y sublimación del homicida.

El escenario de la casa recupera el orden primigenio de lo desconocido, de lo laberíntico, lo siniestro. Leonides puede volver a su vida habitual, redimida y congraciada al haber exterminado al instrumento de una manifestación más de la depravación moral. A diferencia de *Rosaura a las diez* los móviles de los personajes que hacen progresar la acción implican otras interpretaciones, especialmente religiosas y rituales.

El relato tiene una forma elíptica y una brevedad expositiva que se orienta a sugerir antes que a abundar en explicaciones discursivamente formales. Al adoptar esta forma narrativa, se logra sintetizar momentos o pensamientos fundados esencialmente en su efectividad poética, en su carácter elíptico. De acuerdo con esta idea, Guillermo Gotschlich (2008:2) añadirá:

El relato analogiza [sic] vínculos y separaciones que crean un ensamble con la significación de claves no sometidas sólo al ritmo de la acción, sino a las relaciones misteriosas de una forma de disposición no habitual entre los diversos niveles de la obra. La notoria parquedad de la fuente de información canónica de la novela, va ocultamente sosteniendo afirmaciones, más en el terreno del despiste que en el de la asertividad, como parece, desde otra

perspectiva, sustentar el relato policial, una de las formas posibles de considerar la suma no despreciable de enigmas presentes en el curso de la historia. Adscrito al modo de “un juego” de conciencias, el camino del juego de la oca es una de las estrategias alusivas de la forma artística de *Ceremonia secreta*. (2008:2)

El estudio referido establece particulares vinculaciones entre la construcción del enigma en relación con el lenguaje bíblico al que remiten tanto acciones como personajes (Encarnación, Natividad, Belena por ejemplo) y reflexiona, al mismo tiempo, en la noción de pacto y su remisión al antiguo testamento y la simbología mariana, sobre todo en lo que refiere a la inmaculada concepción. En este sentido, es notorio cómo los personajes femeninos encarnan una condena moral hacia el sexo. Por otra parte, atendiendo a la disposición entramada del relato y a la competencia del narrador, interpreta el lenguaje críptico y alegórico en relación con las prácticas de sectas secretas para desentrañar la real dimensión del texto. Tal dimensión la encuentra actualizada en la nada inocente comparación entre la persecución de Cecilia hacia Leonides con la dinámica del juego de la oca.

Al mismo tiempo, la faceta lúdica remitida, según Gostchlich, permitiría examinar en el texto la manera en que el divertimento determina la actitud que parece predominar en el discurso y le adjudica un saber literario surgido de la “necesidad de que la representación novelesca se sostenga en los términos de una dimensión esencialmente lúdica en la concepción de mundo que la rige” (2008:5) Para tal fin, advierte el crítico, la función del lector aparece internamente aludida en los “alternados ritmos de la narración”, concluyendo en que este juego se entendería, además, como un “símil del proceso o recorrido del camino de la creación poética y también de la vida y la muerte”⁶⁰.

⁶⁰ Una de las representaciones de la oca era su mano palmípeda símbolo de la capacidad operativa del espíritu sobre la materia. Así, es posible que una orden mística como la templanía adoptara esta iconografía para transmitir su mensaje. Se sabe que la Orden aparece en 1118 como guardianes de Jerusalén en las cruzadas y eran mitad monjes y mitad guerreros. Los templarios europeos tuvieron la misión de proteger el camino de Santiago y la basílica del apóstol como lugar santo de peregrinación. El juego sería el camino y las ocas, los lugares seguros donde podrían refugiarse los guerreros de aquella orden. Pero, en sentido general, también el camino era “la ruta de perfección interior ya fueran iniciados, adeptos, o simplemente heterodoxos buscadores de otra realidad superior visceralmente intuida”, parte de una iniciación que da pie a una consagración. El peregrinaje entendido en su parte esencial, implica estadios, etapas y “casillas” con diversos sentidos entre las cuales se puede avanzar, retroceder, tropezar. El más drástico, experimentar el proceso de la muerte. La parte didáctica de la experiencia era “estar dentro del proceso iniciático que guiaba la ruta. Los indicios debían disimularse, para que el hecho mismo de tropezar con ellos necesitase el esfuerzo mental y espiritual del peregrino, que mediría así su grado de preparación y su capacidad para

La configuración de la dupla de personajes femeninos que estructura la narración activa los indicios necesarios para la justificación de dicha hipótesis. El estado de “alienación” en el que se encuentran, privadas en distinta medida de racionalidad, funcionarían como manifestaciones de una enfermedad espiritual que necesitaría de una sanación. La soltería enfermiza dictada, en gran medida por el obsesivo acato a las reglas de la moral cristiana en el caso de Leonides y el cuadro de insania y extravío mental de Cecilia son propiedades que coadyuvan además a instaurar una atmósfera de incertidumbre psicológica y policial. Asimismo, ante la traumática pérdida aparece la figura del donante, Jan Engelhard, un *alguien* proveedor del conocimiento que, para Gostchilch no es otro que “la figura de un rosacruz —padre e hija— depositado en última instancia en Leonides”, debido a que los dones que el padre le ha transferido, “operan como el signo revelador del conocimiento de Leonides”.

La relación entre “madre” e hija estará marcada por las alteraciones lógicas de un lazo forzado que se inicia en términos de desconfianza y sorpresa para consolidarse en cuidado y protección. A medida que progresa la trama las revelaciones desencadenan el final trágico y actualizan el significado sacro que anuncia el título.

El inminente alumbramiento de Cecilia, por ejemplo, es metáfora de la recuperación de la lucidez antes de morir. A partir de allí la desconocida escucha las acciones ocurridas previamente a la narración. La ilustra acerca de la ambición de Belena por los bienes heredados por la huérfana y del plan urdido para quedarse con el botín. Le refiere la estratagema que consistió en inventar un nombre y un rol a un imaginario Fabián para urdir la trama del robo y de su asesinato. Se entera, con ayuda del narrador, del contrato que realiza con tres individuos para cometer el crimen. Advierte que, significativamente en el espacio resguardado para la figura del Arcángel Miguel, los ladrones roban y violan a Cecilia, pero se niegan a cometer el homicidio. Y sabe que la joven es “encontrada” por Belena, junto a Encarnación y

interpretarlos. De este modo, el camino -que era camino de expiación para algunos y camino hacia la sabiduría buscada por otros- se convertiría en una especie de juego en la que sólo alcanzaría conscientemente la meta aquel que conociese las reglas que [las] han regido tradicionalmente”. La mención, quizás, desacralizada, a la que alude el narrador de *Ceremonia secreta*, nos ubica en la forma lúdica más actualizada, pero contiene la raíz de una figuración sagrada que vincula a la orden referida con la cristiandad. En rigor y aun cuando sobre los templarios existe una leyenda oscura y transgresora, el principio de su acción como resguardadores de bienes y de defensa de poderosos, se proyectó, al parecer originalmente, al cuidado de los Santos Lugares (GOSTCHLICH, 2008:5)

Mercedes, llevadas a la casa como testigos de una coartada que obviamente se malogra.

Producto de la situación violenta y traumática Cecilia permanecerá así desde su aparición en el tranvía en el que parece encontrar en Leonides el objeto de la desesperada búsqueda del amparo materno de Guirlanda, de quien olvidó, como otros hechos, su muerte. Por esta razón, Leonides puede percibirse como la figura del custodio quien, por órdenes sobrenaturales, habrá de convertirse en vengador.

En síntesis, la argumentación del crítico chileno se estructura en primer lugar sobre la lectura de las relaciones que mantienen las protagonistas de la *nouvelle* como una de las instancias centrales que activan las características de una realidad sacralizada y tiene su punto de partida en un pacto desligado del tiempo y del mundo profano para dilucidar el enigma que va a ser resuelto acompañando el peregrinaje del personaje hacia la “sanación”. Este camino presentará “simetrías” y “anacronismos” que accionarían la mecánica sugerida por el aludido juego de la oca. Repárese en la relación analógica que puede establecerse entre Belena —nominalidad enrevesada de un espacio sagrado— y Natividad González, la “arrastrada” enemiga de Leonides, como personificaciones maléficas.

En segundo lugar, la idea de “pacto” es señalada de manera recurrente. Mientras que la antagonista se consagra al culto por lo profano y material, Cecilia y Leonides se disponen a cumplir una ley suprema presidida por la imagen de San Miguel, el arcángel que sostiene la espada castigadora, junto a las milicias angélicas, para infundir la fe en el pueblo de los servidores de Dios. Consecuentemente, para Gostchilch:

Ceremonia secreta es creada, de este modo, como una breve y a la vez profunda relación de acciones aparentemente cotidianas, marcadas por designios oscuros o malignos; otros que buscan, o sin saberlo encuentran, la antinomia eterna de la luz y las tinieblas, del bien y el mal, de la locura y la luminosidad del espíritu, o quizás de la eterna lucha —conjunción y disyunción— entre espíritu y materia (2008:13)

Cristina Piña (1983:330-336) en cambio, prefiere interpretar la evolución de los personajes de *Ceremonia Secreta* desde una matriz psicológica. La autora analiza la serie de actores en la narrativa deneviana desde una isotopía de rasgos existencialistas que vincula al individuo con la soledad existencial. En este sentido,

la ausencia del otro amado, la reclusión y el enclaustramiento son características que se reiteran en la configuración de los personajes de sus primeras dos obras y que serán un lugar común en las producciones posteriores.

Leonides está enferma de soledad, como Camilo Canegato, pero a diferencia de éste, la encarna como paradigma. De allí que, ante el llamado de Cecilia, se entregue ciegamente a la aventura para salir del desamparo. La “trasmutación interior” que experimenta en el trato cotidiano con la huérfana implica para ella “salir de sí misma” y vencer sus limitaciones a partir de la “donación de sí” (1983:331). La asunción de las máscaras de Guirnalda y Anabelí son elementos que configuran una realidad doblemente ficticia y contribuyen a la asunción plena de la primera identidad usurpada.

Queriendo comprender el cambio en la actitud de Leonides cuando enfrenta a Encarnación y Mercedes como una mutación de su personalidad, Piña advierte que el gesto implica “la necesidad de pasar por un estadio intermedio entre su egoísmo primero y la donación total que entraña el papel de madre” (1983:332) el cual implica aceptar al ser amado y, entre otras cosas, admitir el sexo —su principal y gran represión— como parte del amor.

El asesinato de Belena como la inmolación ritual de la víctima, respondería, desde un punto de vista psicológico, “eliminar de su nueva dimensión total al símbolo del sexo paralizante y monstruoso encarnado en la mujer” (1983:334). En este sentido se produciría un corrimiento desde la tradición religiosa más ortodoxa que paraliza el hacer del individuo por medio de prejuicios y adoctrinamientos, potenciado por el aura carnavalesca que tiñe la escena final y que, simbólicamente, se corporiza en las máscaras asumidas por la protagonista.

Simulación, sustitución, apropiación y disfraz emergen como términos fuertemente marcados al traer a consideración el universo deneviano. Por tal motivo, coincidimos con Cristina Piña cuando concluye en que:

Esta idea de Denevi acerca de la mayor realidad de lo irreal, tanto como nos remite a su valoración de lo imaginario, justifica las ficciones del autor [...] así como, en general, las “di-ersiones”, “falsificaciones” y “recuentos” que dan una nueva oportunidad a la imaginación, frente a los hechos de la historia, las creaciones fantásticas y los mitos de la humanidad. Aquí conviene unir el concepto de imaginación al de libertad, como el elemento propio del hombre en el cual se sustenta toda la ontología del autor. Éste, implícita y

explícitamente, parece decirnos sin cesar que el ser humano sólo es tal si es libre, y es libre si ejerce su imaginación creadora. Todo cercenamiento de su autonomía es, en la perspectiva deneviana, una forma violenta de deshumanización. (1983:335)

Finalmente y, desde otra perspectiva, Ana Lía Amores (2006:279-284) propondrá una lectura didáctica del texto sobre la base de una serie de premisas interpretativas que posibilitaría establecer conexiones y correlaciones entre las distintas obras que el autor publica entre los años sesenta y setenta, tema que abordaremos con más detalle en el próximo capítulo.

Actualizando aspectos metodológicos del “estructuralismo genético goldmanniano” esquematiza su análisis partiendo de: a) la delimitación de la estructura significativa de la novela, que es una extrapolación del lector crítico; b) la inserción de esa estructura en la inmediata englobante: la ideología de la clase media rioplatense que es más abarcadora aún y c) la caracterización de dicha ideología que comporta una visión de mundo particular.

Interesa destacar, en este espacio, la confección del modelo de lectura que la autora realiza puesto que posibilita complejizar y generar cruces significativos entre los discursos sociales, empresa que sugiere el manual pero que no desarrolla en profundidad. Las premisas de análisis, a saber: transgresión; confesión; mentira-verdad; distintos registros narrativos; ascenso social; nominaciones; política; jerarquía sociales; trasgresión interna o externa (sic); sexo; dinero; escritura; Estado, justicia, ley; locura, conductas patológicas; sueños en realidad (sic); misiones especiales; motivos significantes: textos cerrados o abiertos operan, en primer lugar, como nexos comparativos entre las obras y, en segundo lugar, como instructivos y catalizadores de elementos significativos a explorar.

Sin embargo, desde esta perspectiva, de marcada impronta estructural, se sobredimensionan aspectos argumentales dejando abierta la posibilidad de ahondar en otros criterios de interpretación pero sin desarrollarlos. Destaquemos que, concretamente, el relato interpretativo de *Ceremonia secreta* adolece de precisiones significativas, como las que desarrollamos con anterioridad, en aras de atender al funcionamiento del entramado textual.

En resumen, la *nouvelle* que Marco Denevi escribe en 1960, puede concebirse como una síntesis particular de un estilo que irá reapareciendo, en mayor o menor medida, a lo largo de sus producciones. Las diferencias compositivas con

Rosaura a las diez son notorias, especialmente en lo que concierne a la dimensión metafórica y simbólica que activa el texto. No obstante, tópicos reiterados, configuración de ambientes y personajes, acciones y situaciones se reiteran, instaurando una especie de sistema alegórico que autoriza a leer el universo deneviano desde aspectos sociológicos y humanistas.

La poética del simplismo

No parece fácil definir la simple complejidad del mundo deneviano. ¿Es una indagación o el uso de una indagación? ¿Es la palabra herramienta o la palabra fin? ¿Es el cuerpo que hacen el mito personal y la escritura o es el uso del mito personal para la escritura? ¿Es la sencillez coloquial o la densidad de una metáfora organizada? ¿Es un pensamiento o la literatura que se vale de un pensamiento? ¿Cuál sería el ideal: que la literatura hiciese invisible ese lazo presentándose como una reflexión sobre la soledad o que la literatura fuese esa reflexión? ¿Son “ciertas” las percepciones literarias o son un uso literario de los grandes temas? Y, yendo más allá, ¿importan estas preguntas o la literatura deneviana es su propio fin?

Eduardo Balestena

«Los rostros de la muerte, los juegos de la locura»

Hemos examinado dos de las obras más emblemáticas, a la vez que dispares, de la narrativa de Marco Denevi con la intención de perfilar un estilo que, en adelante, no ha de sufrir mutaciones bruscas. La *nouvelle* de 1960 según lo señalamos, podría calificarse como una especie de *rara avis* dentro del universo narrativo del autor, debido en fundamental medida a la ornamentación sugestiva que tiñe el lenguaje con el que se compone. No obstante, insistimos en la coincidencia y reiteración de motivos argumentales como elementos particulares de un patrón compositivo singular. Las novelas y cuentos escritos a partir de los años sesenta estarán, estilísticamente, más cerca de *Rosaura a la diez* que de *Ceremonia secreta*.

«Los anteojos», publicado en EL HOGAR en septiembre de 1956, es un relato breve en el que vuelve al tema de la soledad del individuo y la búsqueda del ser amado a través del desarrollo de un acontecimiento trivial como la decisión de

una joven enferma de miopía de abandonar el uso de sus anteojos. La situación no deja de ser narrada con los guiños tragicómicos de un observador que se mofa de la angustia del personaje por asumir una condición distinta acorde con los patrones de aceptación del mandato social.

El cuento, interesa por dos aspectos fundamentales. En primer lugar, porque acentúa, a la vez que inaugura de manera decisiva, el hecho de apelar a situaciones banales⁶¹, de poco valor o importancia, comunes o triviales como el elemento central que estructura la narración. En segundo lugar, tematiza la relación entre percepción, relato y particular configuración de mundos posibles.

La base de esta indagación es hacia dónde Balestena (2010:2) apunta su inquisición retórica. La aparente sencillez en el modo de narrar de Denevi es factible de complejizarse al tensionar los alcances del discurso mimético del narrador en el simulacro que pretende traducir y disponer en palabras la impresión que los personajes tienen del entorno en el que se desenvuelven. Esta razón, quizá sea “el mejor modo de la escritura de enmascararse, de borrar su percepción como escritura” y trasladarla a aspectos destinados a nunca satisfacer la pregunta acerca de ella, detenida en sus motivos, en sus imágenes, y en los recursos del narrador”

Por añadidura, a través de este recurso, el lector se distrae y es retenido en lo que se cuenta antes que pueda involucrarse en disquisiciones a cerca del modo en el que opera el texto para producir tal efecto. Se trataría, entonces, de una escritura transparente que instala a la instancia receptora en lo mostrado desde una invisible orfebrería cuyo mejor efecto es convencernos de que no existe o, mejor, de que no reparamos en ella en una operación que encubre que ella es en realidad el mundo narrado

La escritura como orbe que todo lo contiene, como operación que irradia algo que es su propio centro, un centro que desde esa irradiación, remite a lo “central”, escritura que si bien busca la plenitud en sí misma, está destinada a nunca satisfacerse. En este proceso de construir lo que nos

⁶¹ Interpretamos libremente el término banal como un calificativo empleado para designar cierto tipo de actitudes, contextos o circunstancias consideradas, habitualmente, poco importantes, superficiales y no comprometidas. Al mismo tiempo, lo banal podría caracterizar la forma de ser de una persona y permite referirse a fenómenos de la vida privada de personajes famosos. Si bien la idea de lo que se considera banal es subjetiva es habitual emplearlo en cuestiones relacionadas con la apariencia, con el mundo del espectáculo, los chismes y la ostentación de bienes materiales. Aunque se trate de un término que puede resultar condenatorio atrae, al mismo tiempo, a gran parte de la sociedad porque muchas veces las cosas banales son, justamente, las que hacen olvidar las preocupaciones de lo cotidiano.

construye, el contenido es el continente y, como en la música, no es posible discernir la forma del fondo (BALESTENA, 2010:4)

Tal asociación que parece indisoluble es también producto de la elección de un registro de habla que, como vimos, se apega a las modalidades cotidianas del decir en el entorno del lector y desde el cual se recorta el personaje. Las inflexiones de una lengua vernácula⁶², entiéndase por tal la mixtura del español hablado rioplatense, familiarizan y acercan el texto al lector y el lector al texto en una relación simétrica que suspende los límites de identificación.

El mundo configurado por la escritura de Denevi es resultado de una particular lectura que los personajes hacen de la realidad y de su contexto. Son percepciones e interpretaciones cargadas de subjetividad que advierten del inabarcable deseo por aprehender, desde la ficción, la totalidad. En este sentido, el interés está puesto sobre los modos de representación de sujetos cuyas historias mínimas, en ocasiones insignificantes, bien pueden ser materia de una narración. Recordemos que, en el epígrafe que abre el presente capítulo, el propósito del escritor consiste en reparar en las vicisitudes de estos individuos des-historiados cuyas vivencias o son desatendidas por fútiles o se desarrollan de manera subliminal para una conciencia burguesa que establece normas y parámetros acerca de lo valioso y significativo.

Tal intencionalidad se reconoce, como no podría ser de otra manera, en la exposición fragmentaria de registros y experiencias, en algunas ocasiones de gran simplicidad, en otras un tanto más complejas, aunque siempre verosímiles por tratarse de personajes que el lector puede encontrar en su entorno inmediato. Cada vivencia vale por sí misma y, si bien se recorta dentro del plano de lo social como un todo orgánico, confluye en la búsqueda por otorgarle un sentido de humanidad a múltiples existencias alienadas.

Por tal motivo, las narraciones proponen el recorte de una 'realidad' particular que corresponde al plano del personaje, dentro de la 'realidad' externa que

⁶² En la actualidad, con vernáculo se hace referencia a lo nativo o propio de una región o país, y su uso más específico es el ámbito de la lengua. Cuando se dice *idioma vernáculo* es la lengua originaria de un pueblo, que pudo haberse sustituido por un idioma extranjero, especialmente en virtud de las conquistas. Sin olvidar las lenguas de los pueblos originarios a las cuales hace alusión directa, utilizamos el término para referir a la modalidad lingüística propia del ámbito porteño como particularidad generada por el entrecruzamiento de jergas, dialectos y variedades del español peninsular en su proceso de transculturación.

corresponde al orden de lo colectivo. Implícitamente se activa un patrón de “enunciación moral” por medio de un narrador que supone detentar una visión infalible de las cosas, del cual se apartan los actores para establecer desde sus ideas, materiales y mecanismos, su propia mirada. La realidad exterior de algún modo se personifica, al decir de Balestena, proponiendo un orden de los que es correcto, alertando la falta en la que incurren. El rol decisivo que juega el narrador, más allá de las técnicas de camuflaje que señalamos, nos insta a convenir en que “nunca los personajes denevianos son espontáneos” sino que están gobernados por razones “morales”, represiones y aun si se lanzan a explorar una “naturaleza” desconocida, no lo hacen espontáneamente sino cumpliendo un cometido.

Esta instancia rectora, como veremos con detalle en el próximo capítulo, actualiza, las más de las veces de manera insidiosa, pautas culturales y normas de comportamiento típicas de un sector socio-cultural determinado, lo que no hace sino encerrar a sus actores dentro de un orden de cosas que, a la vez que les presenta vías de escape, los enclaustra nuevamente en la situación de desolación e incertidumbre de la que buscan evadirse.

El ejemplo de los anteojos de Luisilda es representativo del pacto sarcástico que anticipa el mecanismo del autor: alentar al personaje para que asuma su realidad imaginada a sabiendas de que, pasado el éxtasis, no se generarán cambios significativos en la situación en la que se encontraba. La narración, de este modo, se encarga de urdirles una treta para mofarse o apiadarse de acuerdo con la empatía que pueda generar ante la conciencia autoral.

Sintetizando, los aspectos que señala Balestena y que, añadiríamos como elementos centrales en la poética deneviana, pueden resumirse en dos premisas fundamentales:

- La escritura se concibe como una matriz de configuración de universos simbólicos autónomos. Es a partir de este propio mecanismo de significar donde la escritura se “ontologiza”, convirtiéndose en un fin; de este modo el escritor “sacerdote” u “oficiante”, como lo denomina, plantearía “combinaciones” que sólo tienen por finalidad su escritura, sin virajes. Asumiría, entonces, un lugar de sumisión y de entrega, de desplazamiento pero también de seguridad, “en el pensar en un destino de martirio que explica aquello que resulta inaccesible”. Los

personajes denevianos suelen moverse en esta renuncia-asunción que sólo conduce a un mundo nuevo en contadas ocasiones.

- La escritura se configura desde la vida y la vida desde la escritura, representando antes que un producto acabado, un proceso dialéctico. Los hechos o motivos narrados forman parte de ese proceso donde no puede discernirse –como en el fondo y la figura– una forma que predomine, sino formas que se alternan. El proceso requeriría de sus dos momentos para significar los mismos hechos. Por lo tanto, “la sola narración y la sola vivencia no aparecen como instancias independientes. Es un circuito donde los sentidos necesitan atravesar la enunciación, pero no la de los propios hechos sino la de la escritura. Los hechos de la vida, nombrados, significados, son hechos de la escritura constitutiva del registro de la vida”.

Por lo expuesto, cuando procedamos al análisis pormenorizado de arquetipos e imágenes estereotipadas en este tipo de narrativa habremos de suspender, necesariamente, la división teórica entre forma y contenido, puesto que una es la consecuencia del otro y viceversa. O, en palabras de Cristina Piña (1983:400) la interdependencia de los dos términos “queda demostrada cuando comprobamos que los contenidos temáticos determinan las estructuras y técnicas narrativas, así como el estilo de la obra”.

De acuerdo con esta idea, la “técnica prismática” o del punto de vista es complejizada de tal manera en *Rosaura a las diez* que autoriza a la crítica a hablar de “técnica *calidoscópica*, de paneles corredizos o del palimpsesto” cuyo indisimulado efecto consiste en agregar a las diferencias individuales en la captación e interpretación de los acontecimientos, una distinta información acerca de ellos, para demostrar que una realidad se configura entre todas las interpretaciones posibles de los sujetos involucrados.

Para finalizar repasemos otro de los recursos técnicos que complejizan la simplicidad de la prosa deneviana y que consiste en la inclusión del nombre propio del autor como personaje de ficción. De este modo lo real puede presentarse como ficticio y lo ficticio puede adquirir el estatus de real. Con esta perspectiva y la utilización de la palabra como “objeto en movimiento” el texto literario difumina los límites tradicionales entre experiencia y manifestación.

Sin embargo, el lector avezado advertirá que una obra literaria es un acontecimiento semántico a la vez que un acto de lenguaje. Reparando en lo primero, entenderá que es una proyección de un mundo imaginario, que involucra tanto a los narradores como a los lectores implícitos. Y, como acto de lenguaje, la ficción se entiende en relación con el “discurso natural” o no ficticio al que imita. En palabras de Culler (2000:48) la mimesis de la literatura no consistiría tanto en la imitación de los personajes y de los acontecimientos como en la imitación de los discursos “naturales” sino en “un acto de lenguaje específico, por ejemplo, el de contar una historia”.

Los resultados de esta poética resultan en objetos estéticos de ágil lectura y divertida comprensión. No es casual que, ante tales cualidades, hayan sido relegados por el aparato conceptual de la crítica “seria”. Sin embargo, la escritura deneviana no es iniciática ni ingenua; es una escritura de oficio, a tal punto que las obras son sometidas a un proceso de rescritura constante por el mismo autor para lograr tal efecto de transparencia.

La modelización de una escritura compuesta desde el lenguaje cotidiano atendiendo a la organización interna del texto en el que esa palabra se dice puede ocasionar riesgos y beneplácitos. En el tipo de literatura que propone Denevi la escritura no es vehículo del mensaje sino que es el mensaje. Si dejamos de pensar en la tradicional dicotomía que analiza el discurso literario teniendo en cuenta el *qué* y el *cómo* de la expresión, en este caso el *cómo* es el *qué*.

CAPÍTULO 2

Inflexiones del antiperonismo en la obra temprana de Denevi

La discusión contemporánea sobre política y literatura se da a través de una serie de 'entrancias' que provocan a la vez que son provocadas. El peronismo es una notable entrancia geocultural de los últimos 50 años para debatir literatura, arte y consumo. Reflexionar y crear una nueva retórica a partir de esa entrancia geocultural importa discutir sobre el supuesto que el peronismo permite asumir, lo popular.

Domingo Ighina.

«Los 'Negros Reprofundos' y los sentidos de estas lecturas»

El peronismo está indisolublemente ligado a nuestro tiempo. La nueva generación, aquella que quiere inaugurar ahora su propia aventura, abrió los ojos al país y al mundo bajo el peronismo. Hoy quiere y necesita [...] partir de la asimilación de la historia que ha vivido.

Rodolfo Pandolfi

«17 de octubre, trampa y salida»

Fue a partir de 1943 cuando la política irrumpió en mi familia. Perón hizo estallar la política ante mis ojos, en mi vida cotidiana. Ya no podía hacerme el indiferente o el despreciativo.

Marco Denevi

Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido.

Durante los años en los que el presidente Juan Domingo Perón desarrolló su política de profundas transformaciones sociales en el país, Denevi era uno de esos jóvenes a los que apela Pandolfi en el artículo «17 de octubre, trampa y salida» publicado en el número 7-8 de CONTORNO en julio de 1956. La franja etaria de la población a la que remite, comprendida entre los 25 y los 35 años, se ve involucrada en un hecho histórico trascendental y, en consecuencia, debido al ambiente de politización

imperante, habrá de manifestar su punto de vista acerca del Movimiento. Las “relaciones objetivas” que Denevi fue estableciendo como ex alumno del Colegio Nacional, estudiante en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y empleado en la Caja Nacional de Ahorro Postal en la que se desempeñaría como Segundo Jefe de la Asesoría Letrada desde 1952, contribuyen a identificar un *habitus*⁶³ determinado que lo acerca a los espacios configurados por una clase media antiperonista, como veremos en detalle.

De este modo, nos proponemos indagar en este capítulo, en las manifestaciones del antiperonismo en el ámbito intelectual, del cual el escritor abreva de manera implícita en la configuración de una narrativa de tintes opositores para luego profundizar en los alcances del antiperonismo en el ámbito de la política propiamente dicho que se hará explícito en su incursión dentro del periodismo de opinión, materia de estudio de un próximo capítulo. Si bien ninguno de los ámbitos aludidos se discrimina, consideramos que una distinción de este tipo resulta operativa y contribuye a organizar la exposición.

Elementos centrípetos del antiperonismo

La polarización que generó entre los intelectuales el régimen de gobierno del General Perón se puede registrar en la confrontación discursiva librada dentro de un área que se enmarca entre la publicación oficialista HECHOS E IDEAS (1947-1955) y su contraparte cosmopolita SUR (1931-1992). En el medio, un variado espectro de revistas complementarias y derivadas como SEXTO CONTINENTE (1948-1949), CONTINENTE (1947-1955), MUNDO PERONISTA (1951-1955) y REALIDAD (1947), LIBERALIS (1949-1961), IMAGO MUNDI (1953) entre otras⁶⁴ reúne las voces de escritores, universitarios, historiadores, sociólogos y analistas que se posicionan desde la afinidad o desde la confrontación, respectivamente. Dentro de esta rápida mención —que no persigue otro fin que ser ilustrativa— la revista

⁶³ Bourdieu lo define como el sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, generan y unifican el conjunto de las prácticas y de las ideologías de un grupo de agentes («Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase» en *Campo de poder, campo intelectual*. 2002:106)

⁶⁴ Para una profundizar en la historia y el contenido de las publicaciones de la prensa escrita durante el período peronista véase FIORUCCI, Flavia: *Intelectuales y peronismo (1945-1955)*, Bs.As. Biblos, 2011 y ALTAMIRANO, Carlos-SARLO, Beatriz: *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Bs.As., Emecé, 2007.

CONTORNO, a la que hemos aludido reiteradamente por su particular ejercicio en relación con el ámbito de la crítica literaria, intenta establecer una postura 'equilibrada' pero 'denuncialista' de los excesos éticos y morales entre los órganos de difusión ideológica de las partes. Es decir que se configura como espacio de impronta de un pensamiento liberal 'moderado' que cuestiona tanto el idealismo purista como la 'propaganda laudatoria'.

Los "contornistas" rivalizarán con SUR y con el modelo liberal, pero esta posición contraria a un frente antiperonista podía acarrearles "consecuencias identificatorias tan inevitables como indeseables" (CROCE, 1996:125) por lo que se esforzarán en marcar los puntos de diferencia irreconciliables sin que ello implique "estar en connivencia con el peronismo" sino proponiendo una "tercera opción": la izquierda nacional⁶⁵ (CROCE, 1996:126).

Pablo Heredia (2012) interpretará el lugar desde el cual se dicen los enunciados como un espacio definido desde el "contorno de la clase obrera" y el "borde del antiperonismo". Del análisis pormenorizado de los artículos que conforman el número 7-8 de la revista nos interesa destacar algunas conclusiones que consideramos, a priori, significativas:

- a) los intelectuales no 'alinean' sus discursos en un homogéneo antiperonismo [sin embargo] comparten, de modo heterogéneo, el interrogante que abre la tesis de que el peronismo, si bien no fue un movimiento revolucionario, movilizó al proletariado otorgándole, sin esfuerzos para él, derechos y beneficios que nunca antes en la historia había tenido (HEREDIA, 2012:92)
- b) el antiperonismo se presenta menguado y apunta a un principio intelectual que persigue el registro de una cristalización "sincera" del lugar que ocupan los intelectuales con respecto al proletariado peronista (2012:92)
- c) el monstruo de la barbarie se torna en una referencia desprovista de "prejuicios" de clase para reflexionar sobre el posible encausamiento [del peronismo] en las posibilidades 'democráticas' de la revolución social (HEREDIA, 2012:95)

⁶⁵ Ningún 'contornista' se identificará, finalmente, con la corriente de pensamiento de la "izquierda nacional"; sí estará sistematizada en la labor de otros intelectuales críticos igualmente activos de esos años, como Juan José Hernández Arregui, Jorge Abelardo Ramos, Rodolfo Puiggrós (historiador este último) y otros. Sin bien todos, de una u otra manera, se acercaron al peronismo, de los de CONTORNO, sólo Rodolfo Kusch terminará siendo peronista, pero no de la "izquierda nacional", aunque no muy lejos de sus postulados. (Véase TERÁN, 2008:274-275)

- d) el intelectual de izquierda se ubica en un lugar “impreciso” cuando habla del peronismo; dicho lugar “está identificado entonces con el rol de describir el objeto de su política para modificarlo: el proletariado que se equivoca y está alienado” (2012:124)
- e) los intelectuales burgueses —entiéndase, SUR— están cerrados al diálogo, prefieren el espiritualismo, la puerilidad y el estancamiento, snobs que consideran la política como una actividad baja y sucia y en cambio adoran el libro como la forma superior de la literatura, aun cuando sus publicaciones nadie las lee. Son los dueños de los medios de comunicación y continúan escribiendo “insignificancias” (2012:125)
- f) los opositores antiperonistas, burgueses, socialistas y los intelectuales jóvenes [el *nosotros* contornista], sin asumirlo, se constituyeron en minorías que no pudieron comprender que sus razones pueden ser válidas para ellos como así también las de los peronistas para sus seguidores (2012:128)
- g) El intelectual de SUR no comprende la historia, continúa siendo liberal del siglo XIX, identifica caudillos y dictadores con barbarie y no comprende el ‘hecho social’ que lo sustenta [al peronismo]. Esta ‘miopía intelectual’ es resultado de su posición social real, que va más allá de su condición social o su ideología política (2012:129)

Las consideraciones expuestas nos permiten operar desde la imagen de un intérprete que, distanciado de los partidismos extremos, intenta encausar el fenómeno de las masas dentro de un marco político de la nación que, inevitablemente, necesitará ser reconfigurado. Una posición que, reparando en el epígrafe de Ighina, permita reflexionar y crear una nueva retórica que asimile lo popular como supuesto intrínseco que el peronismo permite asumir.

En este orden de ideas, no es casual que al novel Denevi se le adviertiera, como vimos, un compromiso con la escritura para que, alejándose del pintoresquismo, abordase de manera consistente las representaciones ideológicas y culturales de los sectores sociales en los que se enfoca y a los cuales dirige su narración. Sin embargo, aunque soslaye y eluda, en sus primeras obras, el elemento político propiamente dicho, el contenido ideológico presente en la descripción de personajes y situaciones, marcará un derrotero que lo acercará al liberalismo

burgués en cuanto a lo estético y al liberalismo democrático en relación con la política, tema que desarrollaremos oportunamente.

Las publicaciones del arco antiperonista que mencionamos defienden, con diferentes particularidades, el liberalismo. A excepción de EXPRESIÓN, publicación efímera de tendencia izquierdista que acentuaba el valor de la identidad nacional y valorizaba la pluralidad de culturas en aras de una integración americanista, REALIDAD 'lee' a Sartre y al resto del mundo desde el mirador argentino, calificando a las masas de 'poco ilustradas' mientras que LIBERALIS e IMAGO MUNDI lo hacen desde el seno universitario 'no controlado' (Cfr. FIORUCCI, 2011: 157-162). Cabe recordar que esta publicación nucleaba a los pensadores quienes, después de la Libertadora, habrían de ocupar cargos importantes en instituciones estatales; ideológicamente, homologaba el anti intelectualismo con las tendencias fascistas de persecución y censura y criticaba al nacionalismo como una plataforma para el cesarismo. Movilizados por el clima de tensión política y subjetividades laceradas se ven impelidos a reaccionar ante el apotegma "Alpargatas sí, libros no".

Arturo Jauretche (2008:220), refiriéndose a estos intelectuales que constituían la "intelligentzia" —colonizada pedagógicamente— enfatizará en el reconocimiento que sus miembros hacen entre sí —muchos de los nombres se reiteran en los comités de redacción de las respectivas publicaciones— ya que se respetan como intelectuales por encima de sus "disentimientos ideológicos"; tal actitud manifiesta la creencia "de que ellos, y sólo ellos, de derecha a izquierda, de liberales a comunistas, son la cultura, la parte del país que tiene la exclusividad de las orientaciones y las decisiones" (2008:220).

De este modo, cuando José Luis Romero —enlistado en el staff de IMAGO MUNDI— fue interventor de la UBA después de la "Libertadora" se intentó restaurar "tanto en la universidad como en el país la tradición Mayo-Caseros" (TERÁN, 2009:271) a sabiendas de que lo sucedido —el hecho peronista— "había develado dimensiones subterráneas, más profundas, de la realidad nacional y que aquella emergencia había significado un auténtico parteaguas en la historia de la Argentina moderna" (2009:270).

Denevi, no será ajeno a este clima y vivirá el peronismo desde una posición de observador no militante. No encontramos registros, salvo declaraciones siempre escuetas, vertidas en las escasas entrevistas concedidas de manera extemporánea en las que se condene o encumbre al Movimiento. Promediando la década de los

setenta y, particularmente, la de los ochenta, el escritor habrá de explicitar su ideología política que no deja de abreviar en la coyuntura que estamos analizando. Recordemos que es a partir de 1968 cuando decidirá ser escritor de oficio y no más funcionario de la administración pública; cambio de roles y, por lo tanto, de posiciones discursivas⁶⁶.

Asimismo, dentro de este contexto, es forzoso mencionar la emblemática polémica entre el número 237 de SUR y el 7-8 de CONTORNO que se establece, proscrición mediante, en relación con el peronismo. No abundaremos al respecto puesto que el estudio de Heredia (2012: 83-141) se encarga de profundizar de manera exhaustiva en el contenido y alcance de los contrapuntos. Reparemos en que juicios cargados de tintes virulentos van — “SUR no convence... Espíritu, arte, moral, ciencias: es necesario salvar a las élites de la irrupción de las masas en la historia” reproduce Masotta (1955:40) — y vienen — “Perón mentía a los obreros haciéndoles creer que ellos eran el gobierno, cuando en verdad no lo eran” dice Sebreli (1956:49) —.

Notamos, entonces, que el momento histórico exigía compromiso político para con la realidad social. Y, así, remitiendo a los epígrafes, no se podía ser indiferente con el modelo de país que diseñaba el peronismo porque generó cierta incomodidad sobre todo en los sectores de clase media y alta que veían la irrupción como una agresión de grupos sociales ajenos que intentaban apropiarse indebidamente de espacios políticos y culturales que no les correspondían.

En consonancia con esta “subjetividad lesionada” Andrés Avellaneda (1983:31-37) advertirá que la frecuente utilización del topos de invasión y el reiterado empleo de la oposición sémica civilización-barbarie se hicieron habituales en la literatura de la época, lo que produjo una literatura inconfesadamente ideológica,

⁶⁶ Tanto es así que, muchas de sus ideas políticas en este período de transición se acercan al socialismo democrático. Susana Bonetto de Scandogliero y María Piñero apuntan que los socialdemócratas se enmarcan en la concepción que reconoce el carácter mediador del Estado, el cual sería la “fundamentación exteriorizada de la validez de las estructuras normativas de la sociedad”. De la lectura que realizan de la tradición de la socialdemocracia alemana se detienen en el último programa de 1989 formulado por esa agrupación, específicamente en los aspectos más ilustrativos de su propuesta. “El programa de la socialdemocracia revaloriza la política como instrumento democrático de conformación de la sociedad, sostiene que la política es una dimensión necesaria de la convivencia humana, debe ser algo distinto y algo más que la administración, debe asegurarse un espacio de acción y debe ponerse nuevos objetivos” (1995:245). Apartándose de la interpretación estricta de estas consideraciones Denevi denunciará el modo “sucio” de hacer política por parte de los dirigentes y militantes y la pereza del sistema administrativo que tiene como enemiga fundamental a la burocracia.

que se ajusta a las prácticas culturales de los estratos sociales que proveían el circuito escritor-lector de la época.

Asimismo, por más que el autor soslaye la condena directa del universo peronista, pueden rastrearse silencios, omisiones y guiños que son factibles de descifrarse por medio de la apelación a un código de interpretación común entre el lector y el contexto al que se remite. De modo que, en el plano del discurso, las diferentes formas culturales antiperonistas practicadas por las capas medias —las formas culturales simples y las complejas, las “altas” y las “bajas”, pero también sus discursos políticos, sus bromas, sus reglas de conducta, su literatura—, se interconectaron por dentro de un sistema retórico común dominado por la figura de la contradicción, la parodia, la alegoría y la estructura del relato policial. Y esa literatura es ideológica, o sea “antiperonista”, porque establece un pacto de lectura que requiere la reposición de sentidos que están ausentes en el texto, pero presentes en los códigos de sus lectores. Es por esto una literatura enlazada con una situación de discurso exterior y previa a los textos literarios, una “situación discursiva donde circulaban profusamente oposiciones del tipo civilización y barbarie, silencio y ruido, armonía y conflicto, certidumbre y confusión” (AVELLANEDA, 1983:38-39)

Para ciertos sectores, en aquel momento el estereotipo de escritor se asociaba a la sofisticación de gente “paqueta”, “rica” y “aristócrata” y quienes no tenían estas distinciones trataban de aparentarla. Ideológicamente, los integrantes de esta “generación” —David Viñas, Beatriz Guido, Marta Lynch, Roger Pla, Héctor Murena, entre otros— tematizan en sus ficciones las contradicciones de una burguesía conservadora venida a menos en la que hacen crisis los valores de clase: el marco de las casas lujosas, los sirvientes, los objetos, son signos de un poder en decadencia. La mentira, la falsificación y la ostentación; la primacía del *parecer* ante lo que realmente se es, son tópicos recurrentes en la narrativa deneviana, tanto en lo que refiere a personajes y ambientes como a acciones y situaciones.

La irradiación de la revista SUR

El citado número 237⁶⁷, publicado en noviembre/diciembre de 1955 suponemos que fija, de manera canónica, los presupuestos básicos del antiperonismo burgués.

⁶⁷Contiene: Victoria Ocampo: «La hora de la verdad»; Jorge Luis Borges: «L'ilusion comique»; Francisco Romero: «Anotación sobre la universidad»; Vicente Fatone: «Universitas»; Juan Mantovani: «La formación del

Autorizados por las 'miradas al mundo actual' de Paul Valéry, los intelectuales allí nucleados habrán de derivar su afán universalista y, en concomitancia, cosmopolita, como necesidad y efecto de la modernidad, para estar en línea con el orden cultural hegemonizado por Europa.

Sobre la base de este criterio, desde el Editorial, procede a denunciar el estado de cosas en que el régimen recientemente depuesto ha dejado al país. Intelectuales enfrentados, favoritismo, represión, desprecio por la investigación, censura, amiguismo, detrimento de los creadores independientes, declamaciones, terror, vigilancia, control y servilismo estatal son apenas los elementos visibles de una política de constricción y parálisis cultural. De acuerdo con esta interpretación, la conclusión de que política y libertad se excluyen es inevitable puesto que mientras la primera significa voluntad de conquista y conservación del poder, a la vez que exige sumisión y coacción, la segunda es un movimiento ininterrumpido por el deseo de independencia individual.

La remisión a un estado de tradición democrática, con una cultura auténtica, con una sociedad no contaminada, justa, sin dictadores y en pleno ejercicio de la libertad de expresión configura un modelo que se vio avasallado en 1943. Carlos Altamirano (2007:40), estudiando las apreciaciones vertidas en relación con el gobierno de Perón, señalará que, en su mayoría, son escritos narrados en primera persona en los cuales quien toma la palabra tiene parte en el asunto por experiencia, por derecho a pronunciarse o por insistencia, concluyendo en que "del peronismo no podía hablarse como observador no implicado". De esta manera el tono intimista, testimonial y vivencial permea en los textos del número 237 que delinean un oponente discursivo innominado, aludido y proscripto.

Las representaciones del Movimiento, en líneas generales, se resuelven en la imagen de "un monstruo invasor, mero cuerpo sin conciencia, desde la cosmovisión cultural de la clase media invadida y ocupada por ese emergente que obedecía a una gran conspiración desatada por su líder y sus adléteres" (HEREDIA,

hombre libre»; Sebastián Soler: «La ley y nuestra impaciencia»; Carmen Gándara: «¿Libertad?»; Manuel Río: «La consolidación de la libertad»; Manuel Mercader: «Catolicismo, intransigencia y libertad»; Héctor Pozzi: «Sobre la defensa del espíritu»; Silvina Ocampo: «Testimonio para Marta»; Alberto Girri: «Acto de fe»; Eduardo González Lanuza: «Rescate de la cordura»; Carlos Mastronardi: «El periodismo laudatorio de ayer»; Guillermo de Torre: «La planificación de las masas»; Bernardo Canal Feijoo: «¿Qué hacer?»; Aldo Prior: «Apelación a la conciencia»; Jorge Paíta: «Aproximación a ciertos problemas»; Fryda Schultz de Mantovani: «La América abstracta»; Ernesto Sábato: «Aquella patria de nuestra infancia»; Víctor Massuh: «Restitución de la verdad»; Norberto Rodríguez Bustamante: «Crónica del desastre»; Carlos Peralta: «La fosa negra»; Tulio Halperin Donghi: «La historiografía argentina en la hora de la libertad»; Hugo Cowes: «Nuestra enseñanza secundaria»; Héctor Oscar Ciarlo: «Sindicalismo y Estado»; Victoria Ocampo: «El hombre del látigo»

2012:51). Esta amenaza se materializa en imágenes que comparten por un lado, y en términos irónicos, la isotopía de la farsa, y por otro lado, en términos fantasmales, la de la cárcel.

Por eso, para el espíritu liberal que aglutina a los colaboradores de la revista, el peronismo es una dictadura cuya vigilancia continua erige una “cárcel invisible que nace del miedo” (OCAMPO, 1955:4); es, al mismo tiempo, una puesta en escena en la que todo está dirigido y nada es espontáneo porque manipula “necedades y fábulas para el consumo de patanes” (BORGES, 1955:9)

Sobredimensiona los “estatutos y reglamentaciones” motivando la “inconexión interna” el “fragmentarismo” y la “dispersión” en las cátedras universitarias (ROMERO: 13) e instaura la “irracionalidad, [el] miedo y [el] odio como enemigos del espíritu” (FATONE: 15) lo que contribuye a generar un “aislamiento” que atenta contra el fin último de la educación que “debe proponerse a llegar a la seguridad del yo” (MANTOVANI: 18)

El régimen es una tiranía frente a la cual “suena hueco predicar el hedonismo liberal” (SOLER: 24) porque acarrearía el infortunio; además, “anula el presente” porque se desarrolla a contramano de la historia (GÁNDARA: 27) configurándose en una “época ominosa” en manos del “despotismo” (RÍOS: 34) que se respalda en el uso de las mayorías para revestirse con “rasgos nazifascistas emulados desde el totalitarismo extranjero” (POZZI: 45) Por ello, no es casual que el gobierno se haya servido de un aparato comunicacional ‘laudatorio’ con la “función burocrática destinada a recoger y amplificar la voz oficial” (MASTRONARDI: 57) y propagar “las dos sílabas siniestras” (DE TORRE: 70).

Con el peronismo emergen la “corrupción”, la “burla a la ley”, el “fraude”, la “mentira”, la “violencia”, la “chabacanería”, la “vulgaridad” y la “grosería” (BUSTAMANTE: 111) como los instintos más oscuros del ser humano lo que deviene en una literatura que “expresa nuestra soledad y tristeza, desesperanza y oscuridad [porque] todos somos culpables de todo y en cada argentino hay un fragmento de Perón” (SÁBATO: 107)

De modo que, para restituir el orden de cosas anterior se hace imperioso difundir el conocimiento, luchar contra “la ignorancia, el error y el malentendido” (PERALTA: 112) y educar a las masas para el “civismo” (MASSUH: 109) lo que no deja de significar plegarse a los preceptos constitucionales de la tradición liberal inaugurados en 1853.

Estas configuraciones ideológicas del grupo SUR, que no pretenden ser exhaustivas ni acabadas⁶⁸, habrán de articularse tanto en la convicción política de Denevi como en su producción discursiva. Los vínculos que mantuvo con la revista se reducen a la publicación de la fábula «Las abejas de bronce» en el número 269 de mayo/abril de 1961 y una nutrida correspondencia que acusa una cincuentena de cartas intercambiadas con la directora Victoria Ocampo.

A resguardo en el fuero íntimo del escritor podemos sólo acceder al comentario que realiza Denevi en el artículo «Cartas a Victoria Ocampo (1972-1975)» aparecido en el diario LA NACIÓN el 5 de enero de 1986. Recuerda que el contenido de las cartas era de distinto tenor pero nunca de vuelo intelectual: anécdotas, cine, literatura y música. Por causas que no menciona, el intercambio se interrumpió bruscamente, aunque por el arrepentimiento que confiesa intuimos que pudo haberse ocasionado de manera unilateral.

El cuerpo de la nota reproduce, fragmentariamente, un diálogo entre “dos escritores” que no escatima en citas en inglés y francés, en elogios, vanagloria y falsa modestia. Pero lo que nos interesa destacar es la referencia al peronismo que campea en los segmentos que selecciona Denevi. Activando el correlato testimonial en el que relata la experiencia de encarcelamiento en el Buen Pastor, la solidaridad que demuestra el escritor por el ‘ultraje’ del que fue objeto la interlocutora deja entrever la actitud crítica ante la coyuntura política desde los lugares comunes que manifestaba el antiperonismo más radical.

Según Denevi cuando Victoria Ocampo sentencia “lamento no ser santa”

Lo escribe en una época de exaltación del *populismo más demagógico*, de ese que cree o finge creer que la democracia es la administradora de todas las pobrezas y la custodia de todas las ignorancias. ¿Cómo ella no iba a entusiasmar el rencor y la inquina de los apóstoles de la *mediocridad institucionalizada*? (DENEVI, LA NACIÓN, 1986a:1—las cursivas son nuestras—)

⁶⁸Heredia (2012) agrupa los textos por afinidad temática: «Educación y adoctrinamiento»: Fatone, Mantovani, Lanuza, Prior; «Propaganda y adoctrinamiento»: Mastronardi, De Torre; «Liberalismo: Libertad, Espíritu y Orden»: Soler, Gándar, Ríos, Mercader; «El monstruo que no ‘es’»: Pozzi, Massuh; «Políticas de la Libertadora: historiadores, intelectuales y escritores»: Paíta, Schultz de Mantovani, Canal Feijoo, Ciarlo, Halperín Donghi; «Dos poemas y algunas críticas»: Ocampo, Sábato, Sánchez de Bustamante.

De la cita interesa subrayar dos aspectos reiterados en su práctica discursiva. En primer lugar, el empleo de preguntas retóricas va a ser un elemento recurrente para interpelar al lector y movilizar su atención hacia los juicios de valor que subyacen en la configuración del enunciado. Y, en segundo lugar, el tenor de los descalificativos posibilita afiliarlo a una línea de interpretación del peronismo que, si bien se manifiesta en toda la intelectualidad opositora a la política de Perón, cobra especial significación en escritores como Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato⁶⁹.

La “luminosa”, “bella”, “políglota”, “inteligente”, “cultura” y “refinada” Victoria Ocampo dentro de este contexto funcionaría como alegoría de un modelo de país añorado que resultó avasallado por la irrupción de las masas en 1945. Sin embargo, la voz reproducida manifiesta un dialogismo oculto que se mueve en un mismo sentido.

Estoy contenta de saber que seguimos viviendo en el mismo mundo. Aunque no sea un mundo demasiado agradable. Necesitamos saber que estamos cerca, unos varios ¿o muchos? No puedo soportar la atmósfera de *hostilidad* de estos tiempos. No puedo soportar que *distorsionen* lo que digo y no soy capaz de ser santa. ¡Qué situación absurda! ... ¿es que uno deja de ser porque alguien lo decreta? A fuerza de vivir oyendo *disparates* (no escuchando porque trato de no escuchar), todo se vuelve disparate. Y qué más disparate que este: tomar en cuenta los disparates (DENEVI, LA NACIÓN, 1986a:1—las cursivas son nuestras—)

Por medio de esta operación Denevi nos instruye a reconocer que los interlocutores comparten vocación, pretensión, oficio, haber intelectual y, en definitiva, manejo de los mismos códigos, tanto políticos como culturales.

En este sentido, la alusión, el eufemismo y la ironía son los recursos que predominan en la «Las abejas de bronce» y que lo acercan al tono general de las composiciones que, con respecto del peronismo en particular y de la política en general, circulan en la revista SUR. Haciendo uso de las características del género,

⁶⁹ «L'ilusion comique» (1955) y «El otro rostro del peronismo» (1956) respectivamente. Los textos aludidos tuvieron —y tienen— gran resonancia dentro del campo literario al punto que se transforman en referencias obligadas para ilustrar el antiperonismo literario. Borges, por ejemplo, determina que con el peronismo hubo “dos historias: una, de índole *criminal*, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de *carácter escénico*, hecha de *necedades y fábulas* para consumo de patanes” (1955, 9 —las cursivas son nuestras—). Sábato, por su parte, concluye que “la maquinaria peronista” no se desmoronará sino que se convertirá “en una tremenda, incontenible y trágica aplanadora”, respaldada por el “fervor multitudinario” (1956, 61) La postura de Denevi habrá de mantener afinidad con la idea del peronismo como “farsa” del primero y como “fatalidad” del segundo.

cristalizadas en la estética renacentista, Denevi actualizaría, además, la concepción aristotélica que define a la fábula como un elemento de la retórica del que se vale un orador para persuadir.

José María Carranza (1972:477-494) es uno de los primeros en analizar estos escritos denevianos. De su interpretación acerca del concepto de fábula⁷⁰ interesa resaltar que el origen de este tipo de relatos responde a un “impulso universal” del hombre de expresar sus pensamientos por medio de imágenes concretas, de necesitar ver representadas o “exteriorizadas” sus vivencias interiores por lo que “mantiene estrecha relación con el uso de la metáfora en el lenguaje poético” (1972:483). Al mismo tiempo, reconoce que el estilo de la narración debe ser fácil, sencillo e ingenuo haciendo parecer inocente lo que se dice. Tales características tienden a lograr que, en un primer momento, “no se establezca una mediación crítica entre lo narrado y el receptor, para que éste pueda aceptar las reglas peculiares de constitución de la fábula”. Sin embargo, por medio de una lectura atenta, ciertos elementos como comentarios, comparaciones, referencias y descripciones tratan de establecer esa mediación, y se conforman, según nuestra hipótesis, en manifestaciones ideológicas de la voz autoral.

Ejecutando esta idea, la lectura del argumento, en clave política, permite extraer elementos de impronta ideológica de un texto presuntamente escolar⁷¹. El texto gira en torno de un Zorro que comercia miel utilizando mano de obra y recursos nacionales. El Oso, su mayor cliente, demanda y exige mayor cantidad, y comete el exabrupto de romper una balanza. Ante la presión de la muchedumbre de abejas obreras que lo miraban de manera intimidatoria y esperando la orden para atacar, paga una indemnización extorsiva.

El avance tecnológico presenta en el mercado una producción, en serie, de abejas de bronce. Con similares funciones a la de las obreras pero con menos demandas, van a desplazar de su lugar a las primeras, quienes, sin una orientación

⁷⁰ “Una ficción con que se encubre o disimula una verdad. En este tipo de relato, generalmente breve, de una acción alegórica, los personajes son por lo general animales, ocasionalmente seres humanos; sus conductas y comportamientos (narrados) encierran una instrucción, un principio general (de orden ético) que se desprende naturalmente del caso particular a que se refiere. La convención poética exige que al hacer hablar a los irracionales (y raras veces también a objetos inanimados), aunque hagan uso de modismos que imiten a los de los hombres, sólo se les atribuyan caracteres y costumbres que guarden alguna analogía con sus instintos y cualidades naturales, o con los que la tradición y la mitología les han atribuido” (CARRANZA, 1972:482)

⁷¹ Por sus características se transforma en un elemento utilizado con un fin didáctico. Esta fábula en particular circula como material de trabajo en los manuales escolares de enseñanza de la lengua castellana, tanto para hispanohablantes como para extranjeros que aprenden español.

definida, desaparecen de la narración. La producción aumenta de manera directamente proporcional al capital del comerciante. El volumen de miel es cada vez mayor pero la calidad se resiente. Para el Oso y su esposa, el producto anterior era mejor; en cambio para sus hijos, la miel de ahora es inigualable.

Ante la prosperidad el Cuervo es contratado para administrar el trabajo de las abejas y el correcto funcionamiento de la colmena dentro de la comarca. La sucesión de perjuicios ocasionados al medio ambiente como la destrucción de los recursos naturales y la alteración del equilibrio ecológico, sumada a los resarcimientos exigidos por sectores damnificados, son minimizados por el administrador a la vez que usufructuados en beneficio personal, siempre con el beneplácito ingenuo del Zorro.

La exigencia del consumidor se hace cada vez mayor. Los recursos nacionales comienzan a escasear por lo que las abejas vuelan a las comarcas vecinas, primero, y al planeta entero, después, para regurgitar la miel. La parálisis en la producción y la merma en las reservas son motivos suficientes para que el Zorro, con lo que había logrado atesorar, se marche de un país que no le redituaba en beneficios económicos.

Si bien el texto no alude específicamente al peronismo —más allá de la imagen de un zorro que ostenta, de manera eufórica, una capacidad de negociación entre los diferentes sectores sociales, configuración que circulaba en el imaginario colectivo— su circulación en 1961, dentro del marco de la política desarrollista⁷² promovida por el gobierno de Arturo Frondizi, coadyuva a identificar elementos ideológicos que avienen con una posición clasista determinada. Por ejemplo, la composición en general la entendemos como una alegoría irónica de los postulados del proyecto económico aludido y la radicación de capitales extranjeros en detrimento de las economías nacionales. Si bien este último sentido podría acercarla al ideario de Perón, sobre todo en la defensa de la industria nacional, la suerte de exclusión y exterminio que sufren los enjambres de abejas obreras la alejan inmediatamente. Ciertas representaciones como la presencia amenazante de las

⁷² “De alguna manera, el desarrollismo integraba en un nuevo marco muchas de las ideas que desde 1930 se consideraban antagónicas. Era nacionalista, pero también progresista. Era ‘popular’ y hablaba de distribución de la riqueza, pero sin descuidar las necesidades del empresariado. Atacaba a la ‘oligarquía’ y al liberalismo mezquino, pero daba la bienvenida al capital privado. Se proponía liberar al país de todo imperialismo, pero abogaba por la instalación de empresas transnacionales (si eran norteamericanas, mejor). No era peronista, pero tampoco antiperonista. A su modo, el desarrollismo parecía ofrecer una síntesis superadora y una salida hacia adelante después de tantos años de discordia” (ADAMOVSKY, 2012:344)

masas que presionan y amedrentan al consumidor tienen su correlato implícito en la visión de una clase media antiperonista que, en esa coyuntura histórica, había cobrado gran protagonismo. Asimismo, la actitud de ciertos sectores, personificados en la familia de los Osos del relato, alerta sobre la tendencia que desmerece la manufactura nacional en aras del consumo de mercancías extranjeras en un afán de distinción social.

En líneas generales, las fábulas de Denevi⁷³ escritas a partir de los años sesenta en simultáneo con sus “ejercicios de literatura menor” comparten rasgos temáticos específicos que, en complemento con el análisis de Carranza, resumimos en:

- a) la deshumanización y la alienación como consecuencias del avance tecnológico («Boroboboo», «La Mosca», «Las abejas de bronce»)
- b) la estereotipia y la rigidez en los comportamientos individuales con la consecuente despersonalización y pérdida de identidad producto de la masificación («La existencia y la esencia»; «La inmolación por la belleza»; «La verdad sobre el canario»; «La revolución de los gavilanes», «La hormiga»)
- c) la aceptación indiscriminada en ciertos sectores sociales de elementos y valores nuevos: el *snobismo*, la ingenuidad “irreflexiva” («Boroboboo», «Las abejas de bronce»; «La existencia y la esencia»)
- d) las crisis y los enfrentamientos tanto personales como sociales que intensifican la intolerancia y la agresividad capaces de llevar al individuo a la aniquilación («La cola del perro»; «El mal corre»; «Todo a su tiempo», «La existencia y la esencia», «La revolución de los gavilanes»)
- e) la invasión a la vida privada y la violación de la intimidad («La mosca», «La hormiga»)
- f) la desvalorización y la marginalización de la naturaleza en favor de la actividad de los hombres («La hormiga»; «Las abejas de bronce», «Boroboboo»)

⁷³ «La cola del Perro» (1960); «La hormiga» (1966); «Boroboboo» (1966); «Un cuento de hadas», «El guardián del reino», «Los lobos», «El mal corre», «Todo a su tiempo», «La inmolación por la belleza», «La verdad sobre el canario» en *Fabulillas* (1970); «La mosca» (1970); «La existencia y la esencia» (1970); «La revolución de los gavilanes» (1974)

Si bien el alcance moralizante de las fábulas, en una lectura superficial, alcanza los aspectos señalados, consideramos que prestando atención a particulares claves de lectura es cómo podemos establecer conexiones con matrices ideológico-políticas. En este sentido y apelando nuevamente a Avellaneda coincidiremos en que:

A partir de rasgos de habla, de costumbres, de situaciones específicas de discurso, se fue organizando una especie de gramática o código que sólo puede ser advertido en esta literatura a condición de pasar de una lectura del texto aislado a una lectura del texto en conexión con otros textos, lo cual provee la *retícula que permite otorgar sentido y estructura a elementos que de otra manera quedan sujetos a la relatividad interpretativa* (1983:39 –las cursivas son nuestras–)

De acuerdo con esta hipótesis y atendiendo a elementos descriptivos de los relatos, se pueden inferir alusiones no gratuitas y cargadas de subjetividad. Por ejemplo, el apotegma que subyace en las actitudes del zorro de «Las abejas de bronce» y el mono de «Boroboboo» advierte que la intelectualidad, como valor supremo, puede constituirse en una herramienta de dominación y sojuzgamiento para las masas; del mismo modo, la individualidad de «La hormiga», del perro o de «Los lobos» se diluye ante el interés de la comunidad o los decretos de un superior.

Este último aspecto nos permite reparar en la configuración de la imagen de un líder que se recorta sobre la homogeneidad de los demás actores. Los personajes que ocupan una posición dominante en relación con el resto, se caracterizan por ostentar una gran capacidad oratoria que “embelesa”, astucia y sagacidad para negociar, carisma “inteligencia, refinamiento, don de gentes y gran seguridad de sí mismo” («Boroboboo»: 48). Si la dominación no resultase efectiva por estos medios, la arbitrariedad, la violencia y el despotismo son los atributos del otro tipo rector que administra tanto relaciones intersubjetivas, como situaciones y acciones entre los gobernados.

Dos de las piezas no parecen gratuitas. En la fábula referida, Boroboboo es el presunto seudónimo de una computadora sofisticada. El fin último de su diseño consiste en suplir todas las actividades intelectuales, espirituales y lúdicas del ser humano, previa formación en el conocimiento del sistema. Para tal fin, el instructor elige a cien discípulos a los que, a diario, adoctrina y evalúa. En simultáneo, el ecosistema irá siendo destruido para que su lugar lo ocupe la máquina. Finalmente,

en un entorno aniquilado, el líder revela su verdadera identidad ante los discípulos debidamente formados: Boroboboo es una invención puesto que la máquina es él mismo.

Por otro lado, «La revolución de los gavilanes»⁷⁴ muestra signos evidentes de injerencia política, sobre todo si atendemos a la coyuntura que activa el año en el que es publicada la fábula, de marcada violencia armada. Enfocada en el comportamiento de los revolucionarios ‘gavilanes’ habrá de advertir sobre la necesidad de no desvirtuar el objetivo por el cual se pronuncian, lo que implicaría alienar su intrínseca condición, ni caer en el fundamentalismo extremo porque terminarían siendo aniquilados. Desde una visión conservadora, acusa la condición paradójica de un proceso revolucionario —que para ser válido debe precisamente ser extremo— que quiere asimilarse a un Todo y hacerse sistema. Ante tal contradicción lógica, una revolución para que sea válida requeriría criterio y equilibrio. Desde esta operación, el lector involucrado habría de otorgar el sentido en avenencia con la coyuntura.

Los isótopos⁷⁵ del antiperonismo en Denevi

En el ámbito político propiamente dicho, Marco Denevi habrá de justificar su posición ante el peronismo con opiniones contradictorias. En su familia, dice, había peronistas y antiperonistas porque al pertenecer a la “clase media” *no pudo escapar* de la escisión que provocó el Movimiento en todos los estratos de la sociedad argentina. “Como la inmensa mayoría de los estudiantes universitarios de entonces”, explica, se inclinó por el antiperonismo. Y continúa argumentando que

⁷⁴ Los Gavilanes, aves crueles y carniceras, resolvieron convertirse en animales mansos y pacíficos. “¡Basta de sangre!”, anunciaron en una proclama. “A partir de hoy seremos las bestias más buenas de la Creación”. Y así fue: desde entonces no atacaban a nadie, se hicieron vegetarianos, protegían a los pájaros más débiles. Hasta cantaban, si no con agradable voz, al menos sin desafinar. Pero uno de ellos, que se distinguía por su ardor revolucionario, dijo: — Linda revolución la nuestra. Todavía volamos. Señal de que algo nos queda de nuestra antigua condición. Dejemos de volar y habremos triunfado en toda la línea. Como nadie quería que lo confundiesen con un antirrevolucionario, todos siguieron el consejo. Después de una generación habían olvidado las técnicas del vuelo, caminaban pesadamente sobre sus patas y eran tan parecidos a las gallinas que los zorros los devoraron. *Moraleja*: Una revolución que no distingue entre lo bueno y lo malo no es una revolución, es un suicidio. (DENEVI, 1974:115)

⁷⁵ (De *iso-* y el gr. τόπος, lugar). 1. m. *Fís.* y *Quím.* Cada uno de los elementos químicos que poseen el mismo número de protones y distinto número de neutrones. Todos los isótopos de un elemento ocupan el mismo lugar en la tabla periódica y poseen las mismas propiedades químicas (DREA, 2001) Empleamos el término para aludir, figurativamente, a los lugares comunes y a los elementos que Denevi comparte con la corriente del antiperonismo.

Yo había heredado de mi padre el desdén hacia la política, que era para mí *res inter alios acta*, el negocio ajeno y, encima, sucio, que se desarrollaba lejos, en otra parte, con otra gente y poco menos que a escondidas... Debieron pasar muchos años para librarme de aquel maniqueísmo juvenil: todos los buenos, de este lado; todos los malos, del otro (PELLANDA, 1995:69)

Una actitud apartidista como la indicada, refuerza la defensa acérrima del liberalismo y su consecuente reacción antiperonista⁷⁶.

Con todo, dentro del antiperonismo podemos reconocer matices. María Estela Spinelli nos habla de un *antiperonismo radicalizado* que sería el que otros críticos denominan “liberal” o “revanchista” y aclara: “la denominación de *liberales* se ajusta a la formación ideológica de estos partidos (socialistas, demócratas progresistas, demócratas cristianos y demócratas) pero sus propuestas en materia de política económica durante estos años no fueron en general liberales sino mayoritariamente dirigistas” (SPINELLI, 2005:133) La calificación de “revanchista” hace referencia al impulso no reprimido de estos sectores en alentar el castigo al peronismo o lo que en otros términos vendría a implicar “la revancha de las clases ilustradas sobre la plebe peronista” usurpadora e invasiva⁷⁷.

En este sentido, y en un primer momento, Denevi se declarará un demócrata progresista confiando en que las condiciones lógicas para el desarrollo armónico de la nación tienen que ajustarse a los principios constitucionales que datan de 1853. Habrá siempre, dice en uno de sus artículos polémicos que Pellanda compila, “personas bien intencionadas que creen que bastarán los moldes vacíos de las

⁷⁶ El liberalismo es antiperonista. Oscar Terán (2009:272) nos advierte de esta conclusión descalificativa y de sus alcances a toda esa tendencia ideológica

⁷⁷ “Los políticos e intelectuales de la élite liberal afirma[ban] que, siendo todos los ciudadanos iguales ante la ley, y habiendo oportunidades para el enriquecimiento abiertas para cualquiera, la política no tenía por qué hacer distinciones de clase... sostenían que las decisiones políticas debían estar guiadas por los más altos ideales de la nación y no por los intereses materiales de tal o cual grupo: de acuerdo a su ideología mezclar intereses particulares de clase en la política no era aceptable, ya que se trataba de velar por los intereses generales de la patria (para ellos era fácil pensar de este modo porque consideraban que los propios intereses de la élite coincidían con los de la nación)... las intensas luchas sociales obligaron al liberalismo argentino a incorporar la dimensión de las diferencias de clase dentro de su pensamiento. Mientras los más conservadores siguieron resistiéndose a pensar en ese sentido, surgió un liberalismo más “reformista” que intentó reconocer como algo legítimo el hecho de que hubiera diferentes intereses de clase. Aceptando entonces que no hay un interés general abstracto y compartido por todos los ciudadanos, intentaron en cambio pensar la política como el arte de combinar y equilibrar los intereses plurales y concretos de diversos grupos” (ADAMOVSKY, 2012: 17)

instituciones, convenientemente aceitados y ajustados. El formalismo de las instituciones prevalecerá [sobre el cuerpo social]" (PELLANDA, 1995:118-119)⁷⁸.

Ante tal convicción, la irrupción de uno de los poderes sobre los otros que conforman el sistema democrático, es uno de los errores, sino el más grave, que atenta contra el desarrollo 'natural' y equilibrado de la nación. Sin eufemismos, el avasallamiento del Ejecutivo sobre la legislación y la justicia es ejemplo de los vaivenes políticos del país y se entronca con una tradición de raigambre histórica en la que el poder unipersonal —en sus variantes caudillista, dictatorial y autoritaria— significaba la única legitimidad posible de ejercicio político. Por lo mismo, los mecanismos democráticos, contemplados en la Carta Magna, se anulan o se hacen funcionales al sistema reflejando una consecuencia lógica del despotismo. De este modo según Denevi:

Para millones de argentinos, el presidente Juan Domingo Perón fue, entre 1946 y 1955 un soberano que si no podía decir, como Luis XIV, "el Estado soy yo", muy bien habría podido afirmar "el Gobierno soy yo"...Y puesto que el soberano los beneficiaba, el asunto del cumplimiento o del incumplimiento de la Constitución les parecía mezquino, indigno de ser planteado a tan gran monarca (DENEVI, LA NACIÓN, 1987a:7)

La crítica, de acuerdo con esta postura, tiene más que ver con la manera en que Perón hace su política antes que con la impugnación del sujeto que conforma las "bases materiales" del peronismo. De todos modos, la descalificación por subestimación de la inteligencia de las masas demuestra la distancia entre los que *son* materia manipulable y *los que no* se dejan seducir fácilmente por la oratoria. Sobre ese terreno fértil es dónde el peronismo habría encontrado las condiciones ideales para desarrollarse. Así es como escribirá para CLARÍN en el artículo que citamos anteriormente, «La Argentina del silencio», que lo que debe preocupar a los que aspiran a vivir en democracia es la manera tendenciosa de "adiestrar" a una zona del pueblo que es "acaso, la más amplia de todas":

Para colmo, esa Argentina voluntaria o forzosamente silenciosa es la misma que ayer, seducida y engañada por la demagogia, había saboreado si no la realidad al menos la ilusión de ser protagonista de una empresa política que le acarrearía la felicidad.

⁷⁸El artículo original de Denevi fue publicado en CLARÍN, el 29 de mayo de 1980

Terminó por ser, no más, protagonista, pero de su propia tragedia, y sobre su cabeza llovieron las calamidades que le fraguó el hado tramposo de la demagogia. Después vino la antidemagogia harta de fiascos y le mandó quitarse el disfraz de primer actor, salir del escenario y mantener la boca cerrada. (DENEVI en PELLANDA, 1995:116)

Si bien apuntamos que Denevi, en el contexto al que hacemos referencia, era una figura prácticamente desconocida consideramos que la remisión a este ambiente ideológico es necesaria para intentar dar cuenta de su posicionamiento con respecto de los sectores sociales que irán a ser los actores privilegiados de sus ficciones⁷⁹.

Algunas remisiones en el discurso de los personajes de *Rosaura a la diez* no nos parecen inocentes en lo que a este aspecto refiere. Cuando David Réguel, estereotipo del hombre letrado, le dice a la instancia destinataria: “los demás tipos de La Madrileña han vivido en Babia. Son todas buenas personas, pero muy ignorantes, gente que no ha profundizado, que no ha salido nunca del medio metro cuadrado donde nacieron” (DENEVI, 1974a:129) no hace sino, reactualizar la clásica dicotomía sarmientina, zoncera madre que parió a todas las demás zonceras argentinas al decir de Jauretche.

Como escritor “liberal” Denevi, de acuerdo con la lógica de Andrés Avellaneda, ejemplificará las características específicas de esta tendencia. Por un lado, la de ser un intelectual representativo de “un entronque histórico con la

⁷⁹ Rodolfo Puiggrós en *Las izquierdas y el Problema Nacional* [enero de 1966] Ed. CEPES. Bs.As. s/f., recreará esquemática y puntualmente el campo ideológico del antiperonismo del que resumimos los aspectos más significativos de dos de esas fuerzas. “Con el derrocamiento del gobierno nacionalista popular de Yrigoyen... quedó clausurado el período en que los partidos creados durante la colonización capitalista (1862-1930) podían aspirar a la conquista del poder...y conservar las formas de la democracia liberal, sin la intervención de la fuerza militar”. “Los *nacionalistas de derecha*...perdieron pronto las posiciones de fuerza conquistadas en 1930 y 1943...pues su ideología antipopular y antihistórica negaba una realidad social que exige transformaciones de estructura y expansión de la democracia de masas”. “Los *socialistas* –que se integraron, casi desde su origen, al orden jurídico de 1853 y defienden las libertades y la legalidad del individualismo liberal burgués patrocinado por la oligarquía tradicional- se dan por objetivo la obtención de bancas parlamentarias desde las cuales prometen realizar una política de mejoras del orden establecido. Están enajenados a la estructura socioeconómica vigente; para conservarla fueron antiyrigoyenistas y antiperonistas...conciben la conquista del poder a través de los instrumentos jurídicos liberales de 1853 y a los cambios por vía legislativa. Son una minoría sin porvenir. Actuaron como grupo de presión en 1946 (*Unión Democrática*) y en todo el período peronista para preparar el golpe militar de 1955” “Los *comunistas* comenzaron por enfocar el problema del poder de manera abstracta...y luego pasaron a una política de alianzas...su antiyrigoyenismo (elogiaron a Yrigoyen varios años después de su muerte y en vida lo calumniaron y atacaron por “tirano”, “demagogo”, “clerical-fascista”, etc) y su antiperonismo (como norma tratan sin resultado de separar a las masas populares de los líderes naturales que ellas eligen espontáneamente) los llevaron a...sostener candidatos de la oligarquía, de la burguesía intermediaria y de sectores burgueses manejados por centros extranjeros de poder” (:189-190 – las cursivas son nuestras –)

corriente de interpretación de cuño decimonónico que postula para la realidad argentina el uso de la dicotomía sémica “civilización/barbarie” (AVELLANEDA, 1983:11). Por otro lado, las relaciones objetivas que mantuvo con otros agentes del campo, coadyuvan a otorgarle otro rasgo de identificación que tiene ver con la adscripción a un “sistema cultural” establecido y aceptado como dador de “prestigio”. Es decir, la inclusión dentro de un grupo representativo de escritores para “cierto tipo de lectores” —clase media y alta ilustradas— como forma sectorial de actitud que muestra un tipo de “confrontación” expresada en niveles no sólo políticos e ideológicos sino también “expresivos y retóricos” (1983:11)

En este sentido, hemos señalado en Denevi el deseo de pertenencia aunque no su efectiva inclusión. Mientras que en sus primeras novelas el estilo irónico está levemente insinuado, a partir de *Un pequeño café* (1966) la crítica punzante, paródica y mordaz contribuirá a establecer una especie de distancia entre el escritor y los elementos constituyentes de la creación literaria. Tal efecto se colige de la manera en que concibe sus obras —auto referenciales, tematizadas y parodiadas— y le imprimen un halo de misterio a su credo estético. Siempre habrá una especie de “mediación distorsiva” entre eso que se dice y la manera en que es dicho, lo que hace que se le reste seriedad a tal o cual juicio valorativo: síndrome de la “desconfianza” y la “picardía” que el escritor deposita en la forma de ser del argentino.

Otra de las maneras en que la ideología liberal concibe al peronismo es la de calificarlo como un “fenómeno accidental y pasajero”. De acuerdo con esta idea las cosas volverían a ser como antes fueron una vez que haya sido proscripta la intención y “desperonizado” el ser social. Coincidiendo con esta idea, Juan Carlos Portantiero (2011:83) resumirá que la “oposición intelectual” al peronismo estaba dada por un “liberalismo abstracto y enmohecido” que funcionó como un “instrumento” de la política oligárquica que no entendió nunca el fenómeno de las masas. “Para ese liberalismo, el peronismo era la culminación de una gran crisis nacional: por ello, con tranquilidad de espíritu, sus partidarios sólo propugnaban la vuelta a las condiciones de 1942 como solución a los dramáticos problemas argentinos” (2011:84)

En resumidas cuentas, según consigna Terán (2009:271) de acuerdo con esta idea el peronismo habría sido, en el fondo, un “fenómeno artificial” promovido

por la “demagogia de un líder”⁸⁰, ejercidas sobre “masas ingenuas o ignorantes” y que por ende desaparecería cuando esas mismas masas despertaran del engaño. En este sentido, Denevi distinguirá entre las masas que en el 45 seguían, hipnotizadas, al líder y las que han seguido el “desarrollo lógico hacia la maduración democrática”. Esta idea es la que recorrerá todo el ensayo de 1989, *La República de Trapalanda*, en el cual analizará los males de la política nacional a través de la metáfora del “adolescente colectivo”, tema al que volveremos más adelante.

De este modo, escribirá para LA NACIÓN ni bien empezado el año 1991:

Los *pobres* no renegarán de su fe en la democracia... no reincidirán en el error que cometieron entre 1946 y 1955, cuando, a cambio de un poco de vil bienestar económico, les importó un bledo que el gobierno de entonces fuese democrático o no lo fuese para nosotros, los *demócratas espiritualistas*, porque para ellos sí lo era, puesto que los rescataba de la marginación social.

Las grandes masas de descamisados del 17 de octubre de 1945 han reaparecido, pero *nosotros* creemos que no son las mismas. Nuestros *pobres* de ahora, tan debutantes en experiencias democráticas como los políticos, se han democratizado a una velocidad y con un entusiasmo que nos permiten dormir tranquilos, sin que nos desvelen ni las amenazas del autoritarismo ni las seducciones de la demagogia. Quien lo dude es un fascista, un nazi, un comunista. (DENEVI, LA NACIÓN, 1991a:7 –las cursivas son nuestras–)

En concatenación, el comunista Héctor Agosti diferenció en la tradición liberal argentina una línea “oligárquica” y otra “democrática” (TERÁN, 2009:275). Estuvimos enunciando algunos rasgos del liberalismo oligárquico del que alejamos la figura de Denevi, en primer lugar, por falta de linaje e inclusión social. Dijimos que el escritor se alinea dentro de una doctrina demócrata liberal, que no representa al antiperonismo acérrimo ni al properonismo partidario. Portantiero (2011:85) refiriéndose a los “jóvenes del 45”, nos alertará de una vertiente intelectual que se levantará “simultáneamente” contra la cultura oficial y contra la oposición liberal, sin que esto significase la “ruptura” con la clase social de origen, “de modo que la

⁸⁰ En el artículo «El proteico nacionalismo» (En AA.VV. *La ideología contemporánea*, Córdoba, Advocatus, 1995: 285) Christian Buchrucker anotará: el pequeño Partido Libertador orientado por los Irazusta asumió una posición totalmente autónoma, aunque intensamente opuesta a la línea sindicalista inaugurada por Perón, a la que se acusaba de *espíritu demagógico* y fomento de una *envidia enfermiza* en la población. Este tipo de argumentación se repetiría en los años siguientes, terminando por constituirse en uno de los lazos de unión entre las heterogéneas fuerzas políticas que en 1955 se aliaron para impulsar la sedicente “Revolución Libertadora”.

discusión se mantenía sobre una base común de conciencia pequeñoburguesa de la realidad”. Es decir, un sector de la clase media que no se identificaba con la polarización y que el crítico identifica con lo que dio en llamarse *frondizismo* entre los años 56 y 58. Analizando a los intelectuales de CONTORNO, que ubicásemos en el “entre”, Marcela Croce (1996:147) advertirá que el apoyo a Frondizi se entiende al querer la izquierda nacional proponer una “salida inmediata” ante la caída del peronismo y la “disponibilidad” de la masa trabajadora. Conviene aclarar que no podemos afirmar que Marco Denevi comulgue con esta tendencia —recordemos «Las abejas de bronce»— de manera explícita aunque sí notamos mucha afinidad con su credo político: “una actitud que permitiría, en el plano sintético de lo político, sustentar la ilusión de transformar a las masas peronistas en masa de maniobras del ‘progresismo’ de las capas medias” (PORTANTIERO, 2011:85).

a. Partículas en el mediopelo

La lectura de la historia nacional a través de un prisma liberal es la materia argumental de la *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, novela collage de 1986 que se reeditarán en 1998 con el nombre de *Una familia argentina a secas*, sin la estructura caótica ni las digresiones temáticas que caracterizaban a la primera. Los Argento son la réplica literaria desfigurada de los Pérez García o la familia Falcón, distorsionada por pinceladas paródicas y caricaturescas y con un ácido sentido del humor. El conflicto que atraviesa a las diferentes generaciones de Argento se resume en la aspiración a un modelo de vida enajenante que, obviamente, no se condice con la condición social que ostentan; el esfuerzo por mantener y reforzar ese mundo de apariencias es lo que hace que recurran a todo tipo de artificios, falsedades y amaneramientos, rayando los límites de lo ridículo en más de una ocasión.

Adamovsky (2009:58-66), estudiando el proceso de conformación de la identidad social de la “clase media” argentina habrá de reparar en el papel decisivo que tuvieron ciertas “operaciones de clasificación” en la configuración de este sector. Enmarcadas dentro de la política del “divide y reinarás” de las élites que gobernaban el país, tanto los instrumentos de la educación formal como las estrategias políticas de “redefinición de la ciudadanía” —el voto “popular” de la Ley Sáenz Peña por

ejemplo— no hacían más que agrandar la brecha entre las clases sociales, ocultando una marcada tendencia racista detrás de la imagen de una Argentina de “clase media”, blanca y de origen europeo.

Con esta convicción los personajes de la ficción deneviana no hacen sino actualizar una actitud de “medio pelo” que subestima lo propio y sobrevalora lo extranjero, y ve con preocupación el acecho de la plebe, problema que comienza a ocupar un lugar en su “agenda” cuando esos agentes sociales adquieren protagonismo histórico en la ciudad pulcra y ordenada a partir del yrigoyenismo. Como *alter ego* de su autor, el típico Argento fue devorado por la historia el legendario 17 de octubre, día en que la cultura plebeya tuvo su revancha.

Tal como acusa Kusch (2007a) ese tipo de intelectual al que quiere adscribirse Denevi pertenece “a una clase media que vive una vida segregada del país y la ciencia le sirve para asumir una actitud pontifical y heórica, con la cual encubre en el fondo un amargo desarraigo y una total falta de compromiso con la realidad” (2007a:323) No es casual que el pesar que agobia a los personajes de “una familia argentina” tenga una ausencia como sustento; esa ausencia es el vacío que significa construir una imagen de espaldas al suelo que los sostiene y adopta. Para este tipo de aspiraciones en las cuales la idealización es materia y principio, todo elemento, actor o estampa de la realidad circundante ha de entrañar la deformidad, la degradación y la barbarie. El componente plebeyo así, de acuerdo con esa manera de ver las cosas, es vergüenza y atraso, al tiempo que exceso y seducción.

De manera inmediata, para los sectores conservadores, los rasgos plebeyos del nuevo agente social se vuelven materia de impugnación. Sus ropas pobres, sus modales groseros, el hecho de “retozar” en las plazas con sus cuerpos sudorosos a la vista y “refrescar” sus pies en el agua de las fuentes, les causa escozor y extrañamiento. Pero son esas características de “humanidades pobres y despreciadas” que atañen sobre todo a la vestimenta y al aseo personal —los “descamisados” serán símbolo del carácter popular del movimiento— y esa condición de “chusma maloliente, pobre como las ratas” las que deben ser —y fueron— asumidas con orgullo, en una actitud que hizo que las definiciones de lo educado y lo culto se volvieran más visibles y afloraran como un mecanismo de defensa ante la embestida de la barbarie (ADAMOVSKY, 2009:267-276).

Queriendo entender desde dónde proviene un odio tan persistente contra el peronismo, el citado trabajo de Adamovsky habrá de reparar en que el hecho más irritante para las clases “decentes” fue, sin duda, que las jerarquías sociales tradicionales y los ideales de decencia se vieron profundamente alterados por efecto de ese componente plebeyo. En este sentido, “para los patrones lo que era insoportable eran menos los aumentos de sueldo que la indisciplina de los trabajadores y la constante intromisión de sus delegados y sindicatos” (2009:266) dice y concluye afirmando que, aspirando a un modelo de país democrático e incluyente, “el vendaval del peronismo sacudió varios de los pilares que definían el lugar de cada cual en la sociedad” (2009:266). Por ejemplo, en los sitios de recreo popular de la zona Norte se dejan de bailar los ritmos que gustaban a los inmigrantes y se reemplazan por las zambas, gatos y chacareras que preferían los provincianos. Se asiste de este modo al desfile variopinto de bombos y tamboriles, de carnaval y comparsa, de candombes y chamamés (2009:273).

Con el movimiento de las masas una estructura social se resquebraja y emergen otro tipo de elementos “residuales” o “contrahegemónicos”, al decir de Williams⁸¹. Y no es casual que, en este enfrentamiento, los componentes típicos de una mentalidad de “clase media” como la confianza en el progreso, la medida, el equilibrio, la racionalidad al modo de la Europa Ilustrada, tanto personaje como escritor sientan, fatalmente, el “llamado de la barbarie” y sucumban ante pulsiones “irracionales”. El plan del mundo del decoro y la buena presencia no logra satisfacer íntimamente al individuo que confina las transgresiones al ámbito de lo privado. Esa es la causa de la “mala vida porteña”: el esfuerzo descomunal por sostener un mundo mítico de apariencias

Y hasta tenemos una historia fabricada para sostener ese mito. Es la historia oficial, esa que es inculcada en la escuela y que consiste en mover las clases medias, y que no abarca de ninguna manera a todo nuestro pasado. Es una historia simplificada, en la cual se cree que Argentina sigue el plan progresivo, que parte de la oscura montonera para terminar en un espléndido futuro industrial, y en la cual se alaba el período de la organización nacional, porque entonces el país recibió el impacto de la revolución, y, por ende, [somos] herederos de productos industriales que se traducen a todos los órdenes, aun al de la cultura. (KUSCH, 2007a:306-307)

⁸¹ Véase la nota 33 de la Introducción.

Los personajes de las ficciones de Marco Denevi tienen su génesis en este momento de la historia nacional. Hay en su obra, nos arriesgamos a enunciar, una especie de registro sociológico de esta franja de argentinos que se vio “tironeada” entre esas dos fuerzas. Cristina Piña (1983: 311-416) realizará una descripción minuciosa de este tipo de representaciones sociales y las clasificará en dos grandes grupos: los *condenados* y los *encerrados*. Si bien este tipo de análisis interpretativo involucraría otras herramientas conceptuales que desviarían nuestro actual enfoque consideramos que nos resulta útil al momento de establecer una referencia al sujeto social en el que el escritor pone el ojo, con sus pretensiones y contradicciones.

Arturo Jauretche, al momento de analizar la “partida de nacimiento” del “medio pelo” nos revelará que

La presencia del “cabecita negra” impactó fuertemente la fisonomía urbana, y la lesión ideológica al colonialismo mental se agravó con una irrupción que alteraba la fisonomía de la ciudad inundando los centros de consumo y diversión, los medios de transporte, y se extendía hasta lugares de veraneo. Hasta los descendientes inmediatos de la inmigración se sintieron lesionados. De ellos salió lo de “aluvión zoológico” y lo de “libros y alpargatas” y no de la gente tradicional en la que pudo ser comprensible (2008: 257-258)

Como apuntamos en la Introducción, la inclusión de Denevi dentro de esta línea es una consecuencia lógica ya que al pretender considerarse en una parte constituyente de la “intelligentzia” ha de mostrar en distintos pasajes de sus obras esa “transferencia de la propia subjetividad lesionada” (JAURETCHE, 2008:258). Las referencias descalificadoras y peyorativas nunca son dichas “de manera directa” por el autor; es decir que no encontramos juicios explícitamente despectivos que ilustren el “resentimiento” del que habla Jauretche para con el sujeto social como el de “lumpem proletariat”, pero tampoco es casual que sus personajes protagonistas se sepan “diferentes” del “resto”, del “otro” que se ubica siempre en una escala social más baja. Las estrategias de enmascarar la voz, ironizar o parodiar son también elementos que permiten ilustrar tal o cual ideología.

Decíamos que este sector de la “clase media” que se sentía el depositario de la cultura fabricó una interpretación del fenómeno peronista en la que los marxistas aportaban su “terminología científica” y los liberales los elementos de la cultura tradicional. De ahí que para esta franja de intelectuales

Perón era indistintamente Franco, Hitler, Mussolini, Rosas o Facundo con los cuadros nazi-fasci-falanjo-peronistas de la clase media y los depravados residuos de la digestión social, las multitudes obreras que lo apoyaban; alternativamente los degradados del proletariado, o los indígenas anteriores a la civilización (JAURETCHE, 2008:259).

Es en el libro-ensayo *La República de Trapalanda* de 1989 donde Denevi manifestará esta idea apelando a la predisposición psicológica del pueblo argentino que aún transita su adolescencia. Para argumentar el por qué del peronismo la contrapondrá a la tesis de “ciertos estudiosos” que ven la figura de Juan Domingo Perón —y el poder político— como “paternalidad sustituta”. De acuerdo con una reinterpretación libre de la mitología universal Perón reuniría las condiciones del gobernante mítico, del héroe:

Joven, apuesto, de orígenes mantenidos en la nebulosa, criado en secreto por ayos militares: de allí emerge, huérfano de antecedentes familiares, limpio de antecedentes políticos, nimbado por ese don que el lenguaje religioso llama carisma y que en las cosas profanas es el don de agradar, y revestido de la valentía de carácter y del ascetismo de las costumbres que la gente humilde atribuye a los hombres de armas. Sólo le faltaba postularse como el Robin Hood de los pobres. Perón lo hizo. (DENEVI, 1997:65)

Con estas marcas distintivas, habiendo sorteado con éxito una serie de pruebas “calificativas” y los penosos ataques del antiperonismo —“razonamientos jurídicos, melindres morales, diatribas culturales, chismes de porteras”— se transforma en el “más grande”, en el que “más vale”, de los “muchachos peronistas” lo que ilustraría no una autoridad unilateral sino una “reciprocidad en los dones de la que nace la autoridad de un ungido” (DENEVI, 1997:66). Su accionar heroico —sigue escribiendo el extranjero que inventa Denevi— lo lleva a declararle la guerra a los de arriba: “los poderosos, los ricos, los sabihondos y los prepotentes” por parte de los de abajo: la masa peronista, los pobres, los obreros —advírtase que no el “pueblo”—. De este modo, y por mandato masivo, Perón ‘podrá subordinar todos los poderes a su Poder’, ‘acomodar las leyes a sus designios’ y ‘burlarse de las vigilancias y los controles’ “sin que a los muchachos peronistas se les ocurra pensar que se trata de una ilegalidad” (DENEVI, 1997:67).

En “conversación” con Juan Carlos Pellanda, sostendrá, seis años después, la misma tesis aunque poniendo de manifiesto las contradicciones políticas del vapuleado sistema democrático que había empezado a aplicarse en 1983:

El gobernante democrático sufre de un género de intolerancia que la propia democracia le fomenta... Pero no ninguna paradoja. El gobernante democrático llega al poder por haber sido elegido por el voto de la mayoría. Eso lo lleva a pensar que es el mejor... El ejercicio del poder político en una democracia siempre tiende a ser antidemocrático... Nuestra constitución prohíbe el gobierno del pueblo y por el pueblo. Sólo admite al gobierno de y por los representantes del pueblo y demás autoridades creadas por ella misma. Queda en pie la democracia como gobierno “para” el pueblo... pero... el ejercicio del poder político democrático puede torcer la dirección del “para” y orientarla hacia los propios gobernantes, hacia camarillas y corporaciones, hacia tales y cuales segmentos de la sociedad y no hacia todos los gobernados (PELLANDA, 1995:78)

La obediencia ciega de las masas es lo que molesta a este sector pequeñoburgués, no tanto por la “manipulación” —que denuncian— del Poder sino porque, como supo ver Jauretche (2008:259), existe una plataforma mental, que históricamente se repite, a la que nunca se le ocurriría que el peronismo se trataba de un hecho “original” y “propio” del país; una transformación “inevitable” que estaba en la “naturaleza de las modificaciones en las formas de producción y el consumo”. La teoría del “plato de lentejas”, designación con la que se quería explicar la adhesión al Movimiento fundada en los beneficios materiales obtenidos, resulta insuficiente para explicar el fenómeno (Cfr. TERÁN, 2010:274). De eso, Denevi es consciente:

La extrema pobreza es la enemiga número uno de cualquier sistema político, y si ese sistema político es la democracia, me alarmo...una democracia sin pan, escribió Sorman, no sirve de mucho y dura poco...me refutaron que los pobres no venden la libertad por un *plato de lentejas*. Lo decían los que se atracaban no de lentejas sino de buena comida (DENEVI en PELLANDA, 1996:78-79 –las cursivas son nuestras–)

Pero, al mismo tiempo, reproducirá el esquema mental que diseña la imagen de dos países, o a nuestro entender, la presencia de un país virtual ante la emergencia de un país real

Lo único que pretendo es que la democracia no haga, de la pobreza, una marginación social. Vea, si no, lo que le sucede en nuestro país. Hay dos Estados: uno para los que no son pobres, otro para los pobres. Para ambos ni funciona la misma Justicia, la misma educación, el mismo sistema de salud, la misma seguridad, ¡el mismo grado de civilización! Los gobiernos que han dividido al Estado en dos Estados diferentes y a menudo antagónicos, ¿son gobiernos “para” el pueblo? (DENEVI en PELLANDA, 1996:79)

Y ante la posibilidad de unificar las piezas, de derrumbar el muro entre los dos Estados, una de las salidas, poco feliz por cierto ya que significa la imposición de un modelo sobre otro, tendrá que ver con la represora fórmula del “mano dura”. No es que Denevi haya estado de acuerdo con los golpes de Estado —*dixit*—, un demócrata no podría estarlo; reconoce, sí, el beneplácito con que ciertos sectores de la clase media aplaudieron la ruptura del orden constitucional.

El día en que se produjo un golpe de Estado, ese día, la mitad de la población lo festejó alborozada y la otra mitad se resignó porque, si no lo deseaba, al menos lo esperaba como algo inevitable....el golpe de estado del 4 de junio de 1943 ¿es motivo de vergüenza para los peronistas o es un motivo de alborozo? y el de 1955 ¿colmó de remordimientos a los antiperonistas o los hizo salir a la calle, en masa, a celebrar un maravilloso triunfo? Por fin: en marzo de 1976 no había un solo argentino que diese dos centavos por el gobierno de entonces. No sigamos mintiéndonos, no sigamos mitificando la historia argentina... los militares probaron hasta la saciedad que estaban tan enfermos como aquellos a los que les aplicaban el bisturí. La enfermedad de la que los golpes de estado son la erupción se extendía por toda la clase dirigente: políticos, gremialistas, empresarios, jefes de las Fuerzas Armadas. Ahora estamos convencidos de que la última dictadura militar... nos ha quitado de la cabeza... la idea de que un golpe de estado sirva al menos para vendar las heridas de la sociedad. Sólo la encona. Pero junto con esa falsa idea la clase dirigente debe sacarse de la cabeza la otra falsa idea: que puede inferir nuevas heridas sin que la salud de la sociedad se agote. (DENEVI en PELLANDA, 1996:84)

Hemos tratado de ejemplificar, hasta aquí, el complejo panorama político e ideológico que significó el peronismo para la historia del país; Movimiento que, democráticamente, desaloja del poder a la clase dominante minoritaria que dominaba desde 1860, con el intervalo yrigoyenista, siguiendo los lineamientos

generales de la Constitución de 1853⁸². En el antiperonismo habrán de converger diversos argumentos de diversas agrupaciones políticas que intentarán justificar su posición ante un modelo de país que desvirtúa la realidad nacional. Una de esas tendencias es la que sobredimensiona el concepto de “civilización” el cual, como hemos tratado de marcar, no deja de ser sino un producto del colonialismo intelectual.

Y los efectos de esta matriz del pensar colonizado son los que alientan las diferencias, producen la división y enfrentan a los agentes. En relación con esta cuestión, lúcida y amargamente, Rodolfo Kusch habrá de señalar:

Es que tenemos un profundo miedo de apartarnos del gran plan. Del otro lado siempre se da el demonio, algo así como la anti-materia en física, algo que nos pudiera hacer zozobrar y que denominamos, un poco tapándonos las narices: peronismo, “cabecitas negras”, montonera, indios, villas miseria, lumpen o lo que fuera (KUSCH, 2007a:316)

b. Resonancias sobre el *pueblo*

La fisonomía del concepto *pueblo* se diluye, en la prosa deneviana, en epítetos que determinan su extrema vaguedad. Las operaciones clasificatorias que realiza como juez y parte de un colectivo, configuran un tipo de individuo de caracteres específicos digno de ser considerado dentro del continente aludido: un sujeto con pleno ejercicio de su deber ciudadano. El *resto*, aunque en términos más moderados, es multitud, pobrerío, chusma y, en ocasiones, perversión y monstruosidad⁸³. Sin embargo, lo que más le irrita a Denevi y que vendría a funcionar como el corolario de la lista, es la ignorancia y el escaso desarrollo de las facultades espirituales e intelectivas, siempre dentro de la matriz de un pensamiento colonizado que estudiamos en detalle.

⁸² “En uno de sus libros –*Constitución y Pueblo*, Ediciones Cuenca, Bs.As., 1973– el Dr. Arturo Sampay –constituyente en la Convención que sancionó la Constitución de 1949– afirma que fue Aristóteles el que por primera vez afirmara que *como la clase social que ejerce el gobierno conforma el régimen político, resulta que Constitución y clase social dominante significan lo mismo*. De lo cual se deduce, para el Dr. Sampay, que *si la Constitución es impuesta –yo hubiera dicho ‘aplicada’– por la clase de los ricos, clase minoritariamente por tanto y ésta invierte en su utilitado lo que pertenece a la comunidad –esta última frase la extrae de Santo Tomás de Aquino– se tiene una Constitución oligárquica*” (TAGLE ACHÁVAL, 1995:336)

⁸³ Remitimos al “epiterario del odio” en el que Heredia (2012:207-213) recoge las imágenes y los calificativos con los que los intelectuales liberales designaban al pueblo peronista.

Si bien estas representaciones irán a emerger, tímidamente, en las ficciones anteriores a 1985 es en la trilogía mencionada donde irán cobrando representatividad. *Manuel de historia* y *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986) se concibieron, en realidad, como una sola obra con un mismo el tenor. Denevi se proponía contar en la historia de un individuo y su familia, la historia de la génesis y el desarrollo de la nación argentina. Así, en las páginas, están reproducidos de manera irónica y paródica los estereotipos sociales y los acontecimientos políticos más importantes que tuvieron lugar en este suelo. Desprendido, en cierta medida, de esta concepción en el ensayo *La República de Trapalanda* (1989) dará su interpretación, desde otro registro, acerca del “ser nacional”⁸⁴

Siguiendo con la línea de lectura que propusimos en el presente capítulo, nos detendremos en algunos de los lugares en los que se simboliza el peronismo, representaciones que, no es de extrañar, reflejan el ideario político del escritor que hemos venido detallando. La familia Argento, como toda familia argentina clasemediera y pretendida pegueñoburguesa —según Denevi— habrá de ser, inevitablemente, antiperonista aunque ha de contar con algún que otro elemento ‘rebelde’, por peronista; en este caso nos referimos puntualmente a *John William Argento, la oveja negra del ilustre linaje* (DENEVI, 1986:13).

Pero, consecuente con la línea de pensamiento liberal, la impugnación alcanza a todo tipo de populismo, por lo que la chusma que rodeó al presidente Yrigoyen será también, motivo de escarnio. Así, y como estrategia politiquera de comité, las masas serán manipuladas por sujetos poco decorosos como

Justino del Jesús (apellido, se ignora). Hombre de grosor achaparrado, facciones gauchescas, porte severo y manos de mujer ociosa, soltero o viudo y de todos modos misógino, le plagiaba a Patrocinio la ropa, el bombín y el bastón... Se dice que tenía un prostíbulo en la provincia... Se instala en una casona vieja del barrio de San Telmo, donde a diario recibe al pobrío parroquial. Todos los santos días el patio se le colma de hombres mal trajeados que esperan a la intemperie... Se murmura que oye voces celestiales... Un poncho sobre los hombros, en una mano el mate de plata y en la otra la pava de aluminio, va deteniéndose delante de cada uno de los pedigüeños... Le pregunta: — “¿Qué se le ofrece mi amigo?”... Después

⁸⁴ Expresión de uso general que traemos a colación para referir a un supuesto “ethos” argentino. Denevi, detrás de la máscara del extranjero que analiza *La República de Trapalanda* (1989), la empleará de manera recurrente aunque precavida (Cfr. DENEVI, 1989:121-ss.)

mascullo con los dientes apretados algún versículo de un evangelio esotérico de redención de los pobres y concluye impartiendo siempre el mismo edicto: — “Ya sabe, usted me vota por el doctor Irigoyen”, que rubrica con un eructo del mate a modo de última intimidación. (DENEVI, 1986:83)

Detrás de esta crítica reconocemos que lo que molesta a esta franja de la “intelligentzia” —de la que Denevi pretende ser parte— tiene que ver con la utilización del elemento *pueblo* en función de una contienda política en la que el objeto por el que se lucha es finalmente el Poder y no los intereses comunes. De este modo es que escuchamos de boca de algunos de sus personajes juicios como los siguientes

Amé a mi Patria y traté de servirla. Sólo que, liberado de la humillación de mendigar sufragios, a la vez me liberé de prostituirme a la demagogia. En cambio, los cívicos, dependen de una clientela a la que hay que conquistar arrebatándosela a los rivales... Esa puja... los ha arrastrado... a la sustitución del arte de gobernar por el arte de ganar elecciones. [Discurso de Santiago de la Traslación que él nunca pronunció] (DENEVI, 1986:99)

El pobre pueblo, dedicado a ganarse el pan de cada día, nada sabe de los entretelones de una guerra entablada entre el embuste de las promesas y la sordidez de las injurias, las cree una lidia entre caballeros del ideal. El pueblo vota a ciegas. Se deja guiar por el lazarillo de la demagogia, por las corazonadas o por el azar. (DENEVI, 1986:100)

Siendo consecuente con su ideario y tratando de incluirse dentro de esa franja social que se consideraba depositaria de la cultura y capacitada, por ende, para llevar adelante una política progresista en la que estén contempladas las demandas, sobre todo de los sectores medios, y encauzar las riendas del Estado por la vía democrática, redundará en que

El gobierno del pueblo por el pueblo es imposible y hay que confiarlo a un pequeño grupo de hombres. Por lo demás, el pueblo desconoce el arte de gobernar. No es su oficio ni dispone de tiempo para aprenderlo.... ¿de qué datos dispone para elegirlos y no equivocarse? De los que los propios candidatos proclaman de sí mismos... de un repertorio de fanfarronerías a las que debe dar crédito (DENEVI, 1986:100)

El golpe de Estado del 43 abrió una nueva etapa para el país. Fue el comienzo del fin de un modelo que se construía sobre bases virtuales: la pretensión de querer ser otra cosa de lo que se es, de negar el presente, de identificarse con un objeto que siempre está en otro lugar. De esta manera los Argento fueron configurando su linaje, entre aspiraciones y contradicciones, pero con la “distinción” que les concede ser un “puente” con Europa. Sin saber comprender cabalmente la realidad nacional sucumbieron ante la embestida del “hecho maldito” del país burgués, ante el “grito de la tierra” articulado en las gargantas de la turba salvaje.

El 4 de junio de 1943 empezó el Apocalipsis del Anticristo Juan Perón (DENEVI, 1986:182).

En la noche del 17 de octubre de 1945 el belvedere se vino abajo, se extinguieron los Argento y la mansión fue saqueada e incendiada por la *turba apocalíptica*. Durante una década nadie removió esos escombros humeantes. En 1955 el terreno fue *limpiado* de ruinas y se transformó en un baldío propicio para amores furtivos y acumulación de basura. En 1956 se *construyó* una casa de departamentos, cuyo frente, por *gestiones del general* descendiente de Perpetua del Socorro, lucía una placa de mármol con esta inscripción: “Aquí se alzó la mansión solariega de la ilustre familia Argento, destruida el 17-X-945 por la barbarie”. En 1975 las renovadas *hordas del Apocalipsis* arrancaron la placa y la destrozaron in fraganti. (DENEVI, 1986:216 –las cursivas son nuestras–)⁸⁵

Reducidos a escombros, los restos de la familia han de esperar una década antes de que un “digno” representante “limpie” y “ordene” el terreno para edificar las bases de una modernidad urbana progresista. Quedará el testimonio de la violencia que será destruido, de manera igual de violenta, veinte años después.

El 29 de mayo de 1980 Marco Denevi publica, en el órgano difusor de la “intelligentzia” —que aún persiste en su parcialidad— el artículo del que hicimos referencia «La Argentina del silencio». Ese silencio —dice— es producto de una represión y como toda represión origina un *desplazamiento* de la cosa que se reprime. Hacia dónde va ese desplazamiento se pregunta y se responde que hacia “adentro”, hacia “lo subterráneo”, hacia el mutismo. Ese silencio —continúa— es importante para quienes creen en la democracia. Pero, si el pueblo es manipulable y

⁸⁵ Es importante destacar que Denevi configura su texto sobre la libre interpretación de los datos históricos. Tal intención deliberada sumada a la falta de veracidad y a la utilización de fuentes y elementos apócrifos nos advierten que la *Enciclopedia* se aleja de la Historia, institucionalmente entendida.

se deja seducir fácilmente por la demagogia, qué tipo de democracia se podría alcanzar, cuestiona. El pesimismo del artículo —consigna Dellaney (2006:152) — generó polémica y obtuvo adherentes y detractores.

La remisión a este dato nos muestra la faceta de un Denevi que opinaba acerca de la realidad nacional y marcaba, explícitamente, su posición ideológica. En lo que a esto concierne, cabe mencionar que, unos pocos años después, recibirá la propuesta de alistarse como candidato a diputado por la Unión de Centro Democrático creada por Álvaro Alsogaray, partido conservador de orientación económica liberal.

Tal inclusión partidaria nos parece reductiva ya que, como vinimos tratando de visualizar, en el credo político de Denevi convergen diferentes aspectos del antiperonismo que no se pueden englobar en una sola corriente específica. La negativa a la candidatura ofrecida así parece ilustrarlo; no quiere alinearse a una doctrina sino que quiere defender su postura liberal ante todos los ámbitos de la vida social.

No es de extrañar que, ante tal reconocimiento, el periódico LA NACIÓN también le solicite su colaboración. Con el tono irónico que lo caracteriza escribía opinando sobre la democracia, el comunismo, la viveza criolla, el 'habla de los argentinos', la corrupción en las esferas políticas, la manipulación de las masas, la burocracia, entre otros temas de actualidad. De este período de gran productividad intelectual nos quedan obras significativas y testimoniales que abordaremos en un próximo siguiente capítulo.

Pero no por eso habrá de contradecirse al momento de reproducir las convicciones típicas del "medio pelo" de la sociedad argentina:

Mitre no sólo fue político y militar sino un hábil traductor de *La divina comedia* y autor de dos monumentales obras históricas; el presidente que lo sucedió, Domingo Faustino Sarmiento, es uno de los más grandes escritores argentinos; Joaquín V. González, dos veces ministro, escribió *Mis montañas*; Ángel Gallardo, canciller de Marcelo T. de Alvear, era un sabio recibido con honores en la Academia dei Lincei; Enrique Larreta fue embajador en España; Estanislao C. Zeballos, juez y jurista respetado internacionalmente... Comparando el nivel cultural de esa gente con el de quienes nos gobiernan desde hace más de medio siglo se comprenden muchas de las cosas que nos ocurren (DELANEY, 2006:154)

La cita habla por sí misma. Operativamente, Denevi sorprenderá con la intención de crear un Consejo de Ciudadanos como institución privada dedicada a la defensa de los derechos republicanos y democráticos y de los derechos civiles de la ciudadanía frente a los poderes públicos, en la que él fungiría como titular honorario. El 30 de agosto de 1990 LA NACIÓN informaba que el acto inaugural se realizaría en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Algunos pocos años, durará la buena intención.

Antiperonista, liberal, conservador, socialdemócrata y demócrata espiritualista, el pensamiento de Denevi tiene una dirección pero, al mismo tiempo, es contradictorio en sus actos y en los registros que sus ficciones nos permiten descubrir. Indudablemente, pertenece a esa franja social que quiere “distinguirse” del resto por ser “educada”. Explica, detalla y argumenta la defensa de un modelo de país que, como Rosaura, o Rosa Chinca, o Marta Córcega, no deja de ser sino una entelequia, una invención, una sustitución de identidades.

El medio pelo en sus variantes. Atípicos, burócratas y frustrados: *Un pequeño café* (1966), *El emperador de la China* (1970) y *Parque de diversiones* (1970)

Si se sigue el razonamiento de la tradición ensayística liberal, el individualismo es el núcleo de definición del argentino por lo que su gesta y desgracia es llevada a cabo en soledad como en su orden social: la suma de individuos es solo la violencia y la ficticia comunidad que la ciudad agrupa. La lectura evidente del canon literario argentino es que el individualismo es la condición ontológica de los euroamericanos. Sobre esa condición construye su postura y su política, siempre renuente a la asociación de comunidad porque el otro es siempre un desconocido e incluso hostil

Domingo Ighina

«'El mundo ve tuerto': aproximaciones a los proyectos culturales del nacionalismo argentino»

Y es que en el fondo toda la literatura americana es una literatura del vacío en la que se vuelca sólo el plano ideal del escritor, los prejuicios colectivos que lo animan –que hace a su literatura eminentemente

*crítica y social– pero carece de aquel clima que da
el creador que se reconoce en su suelo y en su
tiempo*

Rodolfo Kusch
«La conclusión herética» en
De la mala vida porteña

Tercera de las narraciones extensas de Denevi, la novela corta *Un pequeño café* (1966a.) presenta la particularidad de hacer ingresar el elemento político como un componente de la ficción. Aunque la acción rectora se focaliza en los vaivenes ciclóticos del personaje principal, gran parte de sus vacilaciones son efecto del contexto en el que se circunscribe su labor administrativa. Precisamente, la coyuntura política que sirve de marco e interviene en las relaciones que establecen los actores del relato actualiza una de las variadas huelgas sindicales que tuvo que afrontar el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962).

Adalberto Pascumo es un empleado administrativo del Archivo del Ministerio de Trabajo, denominado internamente “Las catacumbas”. Configura su carácter a través de un relato confesional que se dirige a una segunda persona que se supone el lector. Es un personaje de poco carácter, que no sabe imponerse ante los demás y, por tal motivo, es objeto de burlas y atropellos. Para evitar la humillación y la incomodidad esquivo el trato con la gente, escudándose detrás de una conducta mitómana y huidiza. Miedoso, obsesivo, maníaco y paranoico es capaz de quedarse toda una noche en vela reconstituyendo un expediente accidentalmente dañado por un descuido doméstico. Ante una personalidad tan poco definida, desarrolla como mecanismo de defensa la capacidad de representar cualquier papel y asumir distintos roles con tal de evitar enfrentarse con el otro.

En un contexto en el que la confrontación política era manifiesta, la predisposición apartidaria, que no apolítica, del protagonista determina una actitud camaleónica que hace que se desligue de compromisos y no aspire a una mediación.

Subía a un taxi. El conductor, por ahí, empezaba a hablar, me tiraba de la lengua. Era, por ejemplo, un peronista. Y yo en seguida me convertía en un peronista, bramaba contra el gobierno, me calzaba instantáneamente los modales y el léxico de un *descamisado*, y terminaba entonando, a dúo con el chofer, un himno el loor de Perón. Y a lo mejor descendía de ese automóvil y

subía a otro y en ese otro el taximetrista me resultaba un fanático del Gobierno, y entonces yo me volvía tan fanático como él. (DENEVI, 1966a:11–las cursivas son nuestras–)

En este clima de confrontación ninguna de las tendencias extremas logra convencerlo porque “cada verdad encerraba dentro de sí, como un carozo amargo, una verdad opuesta que la negaba y la destruía” (DENEVI, 1966a:11). Tampoco la política oficial, puesto que Pascumo habrá de mostrar en sus juicios de valor, como veremos seguidamente, una subjetividad lejana de la propuesta de integración entre las clases sociales⁸⁶.

Si prestamos atención a las instancias correlativas que mantiene el texto con el ‘afuera’ podríamos inferir algunos elementos que concuerdan con tintes biográficos del autor. El tono testimonial y la conexión con el personaje en cuanto a lo ideológico, la descripción de ambientes y caracteres deslucidos y la decadencia y el abandono en el que se encuentra la administración pública activan las informaciones que suministra el extratexto. En este sentido, el registro intimista de un narrador involucrado, quien en veinte años de trabajo conoce todos los intersticios de ese laberinto, lo autoriza a desmentir los esquematismos con los que se prejuzga el quehacer administrativo, al tiempo que refuerza su crítica a la manera perezosa de hacer las cosas.

El jefe autoritario, gritón, ensobrecido que aparece en todos los relatos de la burocracia, quizás sea un convencionalismo de los escritores. Por lo general los jefes de oficinas son personas amables....con sus subalternos, entendámonos, no con el público...habitualmente ignoran lo que firman, desconocen los pormenores del trabajo. La burocracia, tan complicada, tan absurda, mueve infinitos resortes. Cada empleado tiene a su cargo uno de esos resortes...por eso los jefes son esclavos de sus inferiores (DENEVI, 1966a:16)

Reincidiendo en el motivo de la sustitución de identidades la trama de la nouvelle se complica al aparecer Isabel Lacolla, quien llega a “Las Catacumbas”

⁸⁶ “La idea de ‘integración’ refería al tipo de sociedad a la que debía tenderse. Desde el punto de vista social, debía apuntarse a una mejor distribución de la riqueza. Desde el punto de vista político, la ‘integración’ se lograría mediante un ‘movimiento nacional’ que se apoyara en la ‘alianza de clases’. En tal alianza, los trabajadores tenían que tener un lugar central –*aunque subordinado, como a todos quedaba claro sin necesidad de explicarlo*– junto al empresariado y a los demás grupos sociales que estuvieran interesados en el desarrollo (que eran todos, con excepción de la “oligarquía importadora-exportadora)” ADAMOVSKY, 2012:343

solicitando el estado del expediente jubilatorio de su padre. Pascumo, ante la confusión de la interesada, asume el rol jerárquico que le adjudica y comienza a “dejar correr aquella confusión de ella, primero, aquella mentira mía, después” (DENEVI, 1966a:21)

El personaje inaugura una línea temática que habrá de transformarse en lugar común en la narrativa deneviana y es la propensión por establecer una conexión especial con las personas que sufren algún defecto físico. Posiblemente se trate de marcas distintivas que configuran al héroe aunque elaboradas desde el revés del relato tradicional, tanto épico como romántico. Específicamente, nos referimos a que estas cualidades no son sino “taras” de un antihéroe que desarrolla su programa narrativo en oposición al convenido socialmente. Camilo, Leónides, Lucrezia, Michel, Borja y, en algún aspecto, la casi totalidad de los personajes encarnan esta mácula que los condena o encierra, según Piña (1983), en la soledad, aspecto que iremos desarrollando en profundidad.

Disquisición mediante, la búsqueda del expediente de Liquidación es el comienzo del noviazgo entre los personajes, una relación que, debido al valor proléptico de los indicios suministrados por el narrador, no podría desarrollarse de manera corriente. No es casual que la ansiedad libidinal genere angustia en una conducta represiva como la de Pascumo quien, ante el deseo lúbrico y una excitación considerada perversa, concluye en decretar: “¡qué pozo de inmundicias somos los tímidos!”, ilustrando un carácter de permanente inhibición (DENEVI, 1966a:31)

Sin embargo, el burócrata se realiza íntegramente en el claustrofóbico Ein Kleines Kaffee. Adornado exquisitamente al estilo de la *belle époque* alberga a un conjunto de eternos parroquianos conformado por una aristócrata, un matrimonio judío, un hombre joven que parece haber tenido un accidente, una ex cantante de ópera y su madre que esperan a un desconocido que nunca llega y el “yo” protagonista. La información que el narrador le da al lector sobre las características de los clientes del pequeño café está cargada de irrealidad dada la naturaleza conjetural del relato. En este sentido, Denevi explota uno de los recursos fundamentales en su concepción literaria que concibe a la imaginación como configuradora de mundos posibles. La irrealidad del protagonista es finalmente, una de las verdades que la ficción diseña. Y, en este sentido, reflejo de un vacío, de una huída existencial que recuerda a los personajes de Sábato pero que, en el fondo, es

manifestación de un sujeto escindido en la ambivalencia entre el *ser* y el *estar* puesto que si no experimentase tal dualidad no cabría la perturbación: “la soledad, señor, se parece a la locura”, dice Pascumo.

El requisito para ser parte de la cofradía es la indispensable filiación, tanto sanguínea como filantrópica, con las potencias de Europa que dieron su impronta a Buenos Aires: Francia, Inglaterra y Alemania. Con respecto de los españoles y los italianos hay una distancia crítica marcada. Para el narrador son brutos, malos, defectuosos marcando una de las características del mediopelo porteño: el afrancesamiento como signo de distinción social, actitud que Pascumo extrema tanto en su predisposición por el consumo de sus bienes culturales como en la impostación de ese idioma nacional. De este modo la ostentación, la simulación y la apariencia están dirigidas a modelizar las conductas estereotipadas de los sectores de la clase media que aspira a ocupar otro estatus, aunque sea por propensión. No en vano, Pascumo puede asegurar que conoce Europa luego de haber leído catálogos de museos, libros de arte y guías turísticas.

Sobre la base de este patrimonio cultural impostado se encarga de clasificar y, por ende, discriminar prácticas, usos y costumbres de quienes no se ajustan a la normativa del ideal. Cualquier falta o desvío es sinónimo de exclusión y cualifican despectivamente al destinatario. De modo que cuando Isabel confiesa: –“Yo también le quiero, Adalberto. Le quiero desde el día en que le conocí” despierta una molestia en Pascumo que lo hace sospechar de los intereses reales de la mujer. El hecho de usar el dativo en lugar del acusativo denota su cursilería y ante el error, inconcebible para una conducta histriónica, la actitud del juez muta desde el embeleso a la sospecha. Por eso, no sin un dejo de culpabilidad, sentencia: “mientras los ojos veían un hermoso paisaje, la nariz percibía un feo olor. Y el paisaje seguía siendo bello [...] esas dualidades, esas contradicciones eran otra de mis características” (DENEVI, 1966a:51) Tales expresiones contribuyen a añadirle al diseño, además de los rasgos cualitativos que anteriormente anotamos, visos de perplejidad delineando un ‘sujeto cultural sin cultura’, fragmentado entre la modelización colectiva del *ser alguien* y el *dejarse estar*, interpretado en términos kuscheanos⁸⁷.

⁸⁷ “La primera intención es establecer una diferencia nítida, por una parte, entre los que se dejan estar, a quienes siempre ponemos entre los de abajo, y, por la otra, nosotros, que estamos arriba, y que siempre nos movemos y ejercemos nuestra voluntad para procurarnos lo que necesitamos; aquellos nadie son, nosotros en cambio somos alguien” (KUSCH, 2007a:430)

La incomodidad se exagera cuando Pascumo se desplaza desde su claustro hacia la ignota periferia con el fin de visitar a los padres de su novia. De la pulcritud de la ciudad ordenada se produce un viraje a un escenario que es caos y desconcierto para el protagonista. Un desplazamiento hacia la barbarie. En este sentido, la descripción de ambientes y caracteres articula la concepción esquemática de un individuo que observa desde la distancia. Tal enajenamiento está dado por elementos objetivos que configuran una subjetividad de clase y sirven de vara para medir lo social: una posición en la administración pública y un acervo cultural que determina un gusto refinado son variables que coadyuvan a excluir al otro del modelo. Este tipo de mirada se manifiesta tanto en la animalización de los rasgos con los que describe a los padres de Isabel como a los términos que emplea para manifestar el “olor nauseabundo” —hedor kuscheano⁸⁸— de los suburbios. Los objetos son “vulgaridades”; los individuos, “energúmenos” (DENEVI, 1996a:54) Desde otra clave de lectura, el personaje se ve obligado a salir del ‘recinto sagrado del *pa’mí*⁸⁹ y en la aprehensión del afuera median las distorsiones.

Casi al promediar la nouvelle la política ingresa como un elemento constitutivo en la narración. El grosero, tosco e indecoroso suegro es un suboficial del ejército ya retirado y su tema de conversación se estructura, las más de las veces, en opiniones e interpretaciones acerca de la coyuntura que el contexto evoca portando elementos discursivos que funcionan como reminiscencias de un nacionalismo castrense⁹⁰

Increpado a pronunciarse, Pascumo elude el compromiso en términos vagos y ambiguos, tan característicos como una personalidad que busca despertar interés por medio de falsificaciones.

- Jefe, ¿qué opina de la situación política?
- Le diré, esto no marcha. Así no se puede seguir.
- ¿Usted cree que va a pasar algo?
- Algo, sí. Y muy pronto.
- ¿Una revolución?
- No me pregunte más. He prometido guardar el secreto
- ...

⁸⁸ «Introducción a América» en *América profunda* (O.C. Tomoll, 2007c.:12)

⁸⁹ «Nuestro recinto sagrado del *pa’mí*» en *De la mala vida porteña* (O.C. Tomo III, 2007a: 336-342)

⁹⁰ Cfr. Riccardo Forte: «Génesis del nacionalismo militar. Participación política y orientación ideológica de las fuerzas armadas argentinas al comienzo del siglo XX». Rev. SIGNOS HISTÓRICOS. UAM. México. 1999. 103:135

- Oiga, jefe. ¿Y el ministro? ¿Buena persona? ¿O, como todos los ministros, un farabute? Diga, diga, usted que lo conoce.
- [...] ¿Quiere que le diga cómo es? Jugador, mujeriego, corto de entendederas. Un mediocre que no serviría ni para ordenanza.
- [...] ¿Ven cómo yo tenía razón, que a ese ministro hay que sacarlo? (DENEVI, 1966a:59-61)

Es significativa la manera en que el oficinista, una vez de vuelta a su resguardo y a sus ‘cosas sagradas’, le presenta al lector un cuadro totalmente opuesto al ambiente de amenaza e incomodidad que hubo experimentado. Una vez interpretada la situación con la distancia crítica que supone el estar a salvo en el ‘medio metro cuadrado’ de su domicilio existencial, personajes y escenario se metamorfosean en imágenes idealizadas, cargadas de un romanticismo lunático. Don Próspero y doña Filomena Lacolla se transforman en ‘viejitos simpáticos’ y “la casa atiborrada de mamarrachos, en un hogar al antiguo estilo, pleno de calidez y buenos aromas, con una chimenea donde ardía el fuego de mi infancia” (1966a:66). Pascumo entrevé una humanidad solapada detrás de las apariencias distorsivas que, si bien se explica por su afán fantasioso, moviliza la interpretación hacia aspectos que hacen a la dualidad existencial que apuntamos. Sin embargo, ni bien terminada la cita, los suegros lo apuran a casarse provocando su espasmo.

La huelga de los empleados públicos en el Ministerio de Trabajo adquiere, desde el presente enfoque, dos dimensiones que se resuelven en estrecha conexión. En primer lugar, actúa como marca extratextual que contribuye a instaurar un marco referencial preciso a la narración: nos referimos, concretamente, a la política frondizista para con los sindicatos y el recordado incumplimiento del pacto con Perón que le sirvió en su campaña electoral para ganar las elecciones. En segundo lugar, permite visualizar las representaciones acerca del sindicalismo en particular y del concepto de muchedumbre en general —colectivos que emergen de manera intrínseca con el peronismo— que articulan y sistematizan las tendencias ideológicas tanto de los personajes como del narrador.

Ante el clima de agitación reinante y en señal de agradecimiento por haber obtenido su jubilación por falso intermedio de su yerno, Don Próspero Lacolla concurre a diario al trabajo de Pascumo como una especie de guardia personal. En este sentido, resulta imperioso recordar que, ante los ojos del suegro, se trata de un Jefe de Archivo y no de un empleado raso, convicción que lo motiva a actuar, desinteresadamente, para la custodia y la defensa de un férreo verticalismo y el

respeto por las jerarquías. Sobre la base de este criterio, los reclamos son 'insubordinaciones' y los demandantes, agitadores. Así, la decisión de Pascumo de solidarizarse con la huelga es criticada de manera imperativa:

— Ah, ¿todavía quieren ganar más esos *atorrantes*? Pero un aumento de sueldo para ellos, para los soldados rasos, no para los jefes. Y usted pensaba salir a la calle a hacerles el juego. Esos *anarquistas* ya lo habían convencido, ¿eh? Miren un poco: ¡un jefe haciendo huelga! ¿Y para qué? Para que a ellos les aumenten el sueldo y a usted lo dejan cesante por insubordinación. ¿Sabe lo que estoy pensando? Que usted es un débil de carácter [...] ¡Justo hoy tenían que declararse en huelga estos *comunistas*! (DENEVI, 1966a:72-73 –las cursivas son nuestras–)

Con iguales términos el Jefe de Personal, a instancias de una orden ministerial, se encargará de elaborar una lista de los empleados 'honestos' y los huelguistas en un guiño que delata una de las prácticas más nocivas que se habrá de aplicar en el terrorismo de estado. Para aquellos, recompensa; para estos, en el mejor de los casos, cesantía.

—En nombre de la Superioridad los felicito a todos, señores. Están cumpliendo con su deber. Esta huelga insensata...

Habló de los comunistas, de los peronistas. Se me figuró que plagiaba a don Próspero Lacolla.

Los viejos carneros habían puesto todos la misma cara: una cara agria, torva, nueva en ellos.

— Y ahora firmen esta declaración jurada por la que se comprometen... [...] por pura formalidad. Para que quede constancia de quienes... En los próximos ascensos se tendrá en cuenta... (DENEVI, 1966a:77)

Los sucesos, iniciados de manera pacífica pero tensa, fueron cargándose de violencia. La huelga que se desarrollaría durante 91 días, permite datar los acontecimientos de la narración entre finales de agosto y principios de noviembre de 1959. Específicamente, el 29 de octubre Pascumo escucha la confesión en su domicilio del "muchacho boxeador" que, desde el inicio de la protesta, lo hubo intimado para que actuara de informante. Desde entonces, se encargaba de rendirle

el parte diario acerca de las decisiones ministeriales y el listado de los empleados que quedarían cesantes, sin otro tipo de interacción.

Por medio de esta indicación y coadyuvado por la presencia de marcas y señales, el relato articula elementos del contexto, otorgándole, en primer lugar, matices de veracidad histórica y, en segundo lugar, una lectura ideológica precisa a pesar de la imparcialidad con que se pretende abordar el hecho. Nos referimos, concretamente a una crítica de las acciones llevadas a cabo en el plan de lucha de los sindicalistas y a la política de represión por parte del oficialismo a través del plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado):

Fue uno de los conflictos sindicales más virulentos. Se entrometió la política [...] Ninguna de las partes quería dar el brazo a torcer. Y en cuanto una asestaba un golpe, la otra le replicaba con un golpe más fuerte. ¿El Ministerio decretaba cesantías? Los huelguistas cascaban a los desertores. ¿Los huelguistas embardunaban con alquitrán el frente de las casas de los grandes jerarcas del Ministerio? El Ministerio metía en la cárcel a los dirigentes gremiales. Entonces los huelguistas organizaban manifestaciones relámpago con vuelcos de coches y pedreas a los escaparates de los comercios. A continuación, los policías los molía a golpes, los arreaba en los celulares, los soltaba al día siguiente. Y todo recomenzaba [...] Se modificó el horario de trabajo. Entrábamos por una puerta lateral, con policía a la vista. Nadie hacía nada. El Ministro se mantenía mudo e invisible. Y en el Congreso los diputados se peleaban entre ellos a causa de la huelga, varios sindicatos realizaron mitines de adhesión, la C.G.T. amenazó con decretar paros parciales en todos los gremios (DENEVI.1966a:113-114)

Pero esa noche, como corolario exitoso del fin de la medida de fuerza —“Hoy renuncia el Ministro. Mañana nombran a otro. Y pasado mañana quedan sin efecto las cesantías, conceden los aumentos de sueldo, todo el mundo vuelve al trabajo”, dice el gremialista (1966a:128) — se produce la anagnórisis en el protagonista que anticipa el final abierto de la historia, que desarrollaremos en breve. Mientras tanto, Pascumo asume diversas máscaras ante el conflicto aludido, que corresponden a los intereses de los actores en pugna: es, simultáneamente, “jefe” anti-huelguista, informante y empleado fiel para las autoridades, actitud que no le resultará benéfica. Previsiblemente, cuando se resuelve la situación, los engaños se develan al mismo tiempo: Lacolla descubre que no es jefe y lo excluye inmediatamente del círculo íntimo, los compañeros vencedores lo ignoran por no

haberse adherido al reclamo y las autoridades lo despiden por filtrar las listas. El desarrollo precipitado de las acciones provoca tal extrañamiento en el personaje que casi muere atropellado por un automóvil en la calle.

La problemática existencial del protagonista, por lo expuesto, puede sintetizarse en la auto-marginación social lo que comporta la falta de patrones de identificación con un colectivo que lo incluya. En cada representación habrá elementos de los cuales distanciarse y a los cuales abrazar, en un juego de seducción y rechazo. Tal ambivalencia se muestra al momento de aprehender, conceptualmente, la multitud: amenaza, intimidación, peligro a la vez que pasión, embriaguez y éxtasis. Ante el clima enrarecido previo al inicio de la huelga, Pascumo se ve de pronto rodeado por la “marea negra” y, contra su voluntad, escoltado de dos “padrinos” y cientos de “gemelos”.

Cristina Piña (1983:337ss.) propone leer la metamorfosis del protagonista en términos existencialistas, señalando que el mecanismo que destraba el conflicto de su personalidad embrionaria, consiste en la manifestación discursiva de las diferentes representaciones que del *otro* hace el *yo* en una confesión que bien puede interpretarse como terapéutica. En este sentido, la rehabilitación del individuo como tal se resuelve en el reconocimiento del *otro* en cuanto hombre, sin mitificaciones ni espejismos burocráticos. Complementariamente, esta actitud es síntoma de un divorcio entre proceso y estado, y se produce porque, según Kusch, todo lo que se piensa del hombre, se refiere únicamente al yo, pero como integrante de una ficción que ninguna relación mantiene con este ‘aquí y ahora’. Por ende, “falta el nexo vital con la comunidad, la pequeña forma para nuestros intereses inmediatos, la expresión de nuestra verdad cotidiana y su traducción a un espíritu” (KUSCH, 2007b:18)⁹¹ La circunstancia de la multitud, ya sea sinrazón o barbarie, es el ‘contrapeso’ que libera y distiende una existencia convencional y acartonada.

⁹¹En «Introducción» a *La seducción de la barbarie* Rodolfo Kusch ahonda en la ambivalencia en la que se desarrolla la vida del individuo en la ciudad, ámbito en el que las relaciones sociales se esfuman y el “transeúnte” pasa a convertirse en “cifra, en producto, en máquina, en partícula necesaria para la totalidad de la ciudad” (O.C. Tomo I, 2007b:19) En el reverso de la vida ciudadana, continúa, hay una verdad más intensa que “esa urdimbre racional que traemos de afuera”. La tensión se registraría, entonces, entre una “verdad de fondo” y una “verdad de forma”. “Llegamos así a la conclusión de que vivimos dos verdades, una ficticia, que percibimos, y otra real que apenas alcanzamos a percibir. La dimensión irreal de aquella y la dimensión demasiado real de ésta crean un conflicto. Basta cualquier situación vivida con hondura, para que perdamos todo nexo entre lo que hemos pensado y lo que creíamos que correspondía a ese pensamiento” (2007b:20)

En línea con las figuraciones del pensamiento burgués más ortodoxo⁹² la muchedumbre que se aglutina con un fin político —en este caso, el peronismo es génesis y catalizador— se califica desde el campo semántico del salvajismo y la aberración, desde la amenaza y la seducción:

Más de mil personas, como por un golpe de varita mágica, como partículas atraídas por un imán, brotando de todas partes, se habían metamorfoseado en un solo *organismo gigantesco y monstruoso*, en ese *animal terrible* que es la multitud (DENEVI, 1966a:81)

...

[...] el animal de la muchedumbre era una *bestia* joven y vigorosa que ahora se conformaba con ondular y aullar, pero que en cualquier momento podía también morder, y esa sospecha volvía patibularios a los espectadores (DENEVI, 1966a:83)

Sin embargo, Denevi libra la suerte de Pascumo a la fuerza arrolladora de sus congéneres, al seno protector de la comunidad, a la guardia defensiva del colectivo. Y por tal cobijo, exterioriza y sublima sus pasiones

Cientos de gemelos míos me rodeaban, mellizos míos que me defenderían de cualquier ataque, que me incorporaban a una musculatura común en la que cada uno debía ajustar sus movimientos a un movimiento único que así se volvía invulnerable y nos levantaba por encima de nuestras propias fuerzas. Y por eso grité, yo también, y silbé [...] y golpeé las manos. Y seguramente tenía el rostro congestionado y las ropas un poco en desorden y le habré parecido, a quienquiera me observase (ay, como en efecto le parecí) el más exaltado de los huelguistas (DENEVI, 1966a:86)

La experiencia de la multitud, entonces, le revela su verdadero rostro. Contribuye a dotarlo de una humanidad que se había desdibujado detrás de archivos y jerarquías ministeriales y de un ser alguien impostado y artificioso. Asimismo, le posibilita mirar al otro desde el prisma del estar situado sin la desfiguración que genera la oquedad calidoscópica de la cultura europea.

Finalmente, cuando vi lo que me servían en la mesa (sopa, puchero, una mandarina) ya no dudé. Los Lacolla me notificaban que estábamos situados

⁹² Nos referimos concretamente a los cuentos «La fiesta del monstruo» de Jorge Luis Borges y «Las puertas del cielo» de Julio Cortázar

todos a la misma altura y que yo no podría apabullarlos nunca más con mis *delicatessen* europeas y mis *merci* y mis *si'l vous plait* (DENEVI, 1966a:105)

No queremos concluir sin reparar en dos aspectos viables de complejizar desde otro tipo de análisis. En primer lugar, el lenguaje de *Un pequeño café* está teñido de elementos lingüísticos, giros expresivos y términos que, desde una lectura de cierto tipo de discursos que circulaba en el contexto histórico, portan caracteres sociopolíticos específicos de la coyuntura en la que se circunscribe. Concretamente, la igualación entre anarquistas, comunistas y peronistas es un lugar común en el decir del viejo Lacolla que tiene su correlato en las intervenciones de Frondizi en relación con las protestas gremiales que tuvo que enfrentar. Por otro lado, las referencias presuntamente inocentes a la política pro-imperialista y a las implicancias de la guerra fría en el plano nacional e internacional (DENEVI, 1966a:94) y la manipulación de la información por parte de los órganos de difusión de la prensa escrita (DENEVI, 1966a:93), son marcas de una subjetividad de clase y contribuyen a configurar el lugar de enunciación en el que se apoya la obra.

Finalmente, Denevi muestra una clara distinción entre las características de las multitudes peronista y antiperonista. Mientras que el grito intimidatorio de la primera advertía de la presencia de un destinatario proscripto, la movilización de la segunda amedrenta más por el sigilo. Intuimos que, detrás de este *tropos* subyace la convicción de que una revolución efectiva tendrá como agente al 'pueblo' conformado por los sectores de la clase media, actualizando toda una interpretación de la historia de cuño liberal:

Aquella palabra, Huelga, repetida tres veces a un ritmo muy rápido...se transformó en otro, en una palabra desconocida, terrible, una fórmula mágica, una melopea ritual, un encantamiento para retar a enemigos próximos e invisibles o, mejor, para invocar a un dios desconocido y obligarlo a que despertase y apareciese y realizara algún milagro espantoso (DENEVI, 1966a:82)

...

Los ruidos insinúan provocaciones que, sin embargo, se cuidan de revelar...recuerdo haber visto, en tiempos de la revolución del 55, una procesión de obreros que marchaba hacia la Plaza de Mayo. Ni un grito, ni un canto. Nada. Pero los obreros, acompasadamente, hacían con los labios un sonido que, no le miento, intimidaba más que todos los insultos. (1966a:85)

Con diversos matices, la tensión entre existencia y esencia, ser y estar, ficción y realidad conforma el núcleo temático que permite aglutinar la mayoría de las narraciones denevianas. Tal confrontación dialéctica, adelantemos, se resuelve en la concepción de un personaje anclado en la perplejidad, la soledad y la incertidumbre, estados que lo encierran o condenan y de los cuales intentará librarse por diferentes medios, aun grotescos e ilícitos.

La dualidad, incluso, se circunscribe al proceso creativo. En este sentido, mientras observamos el esfuerzo de los personajes por salir de la situación que los determina, la actitud irreverente de Denevi ante la literatura con mayúsculas representa también una alternativa a la clausura del sentido consagrado por la tradición. No en vano, sus *Falsificaciones* (1966b) son textos breves que reinterpretan, de manera distorsionada por la actitud paródica, motivos, personajes y situaciones de la literatura universal, concebida desde la matriz ideológica occidental greco-latina.⁹³

El libro reúne los textos que a partir de 1956 se fueron publicando en periódicos, revistas de entretenimiento y espectáculos y antologías. Con variaciones, a veces imperceptibles, alguna pieza habrá de aparecer, de manera posterior, en los libros genéricamente híbridos, *El emperador de la China* y *Parque de diversiones* ambos de 1970. En líneas generales, se trata de ejercicios de “varia y breve narración” que proponen una lectura inversa, complementaria e imaginativa de los

⁹³ La primera edición de la Serie de los contemporáneos de la editorial Eudeba contiene: «El maestro traicionado», «La reina virgen», «En nombre del emperador», «El primer cuento de Kafka?», «El juez», «Antígona o la caridad», «Apocalipsis», «El castigo», «Cainismo», «El precursor de Cervantes», «La anunciación al traidor», «Los silencios de Lanzarote y Ginebra», «No le cortéis la cola al pavo real», «El retrato y el rostro», «Grandeza de la burocracia», «Biografía secreta de Nerón», «El ruiseñor», «Festival de Stendal 1965. El globo amarillo», «Monólogo de Calígula», «El público siempre pide más», «Versión bárbara de Tristán e Isolda», «La caída de los héroes», «Justificación de la mujer de Putifar», «Festival de Stendal 1965. No hay que complicar la felicidad», «Edipo cambiado», «La hormiga», «Más vale hacer el bien que evitar el pecado», «El honor», «La verdad sobre Paolo y Francesca», «El culpable», «Función de la crítica», «El diablo», «Festival de Stendal 1965. Las conciencias tranquilas», «Historia fantástica», «El secreto de Roxana», «Boroboboo», «El trabajo nº 13 de Hércules», «Las pruebas», «Sombras», «El que recibe las bofetadas», «Veritas odium parit», «The female animal», «Una carta», «La cigarra en el hormiguero», «El amor que no se atreve a llamarse amor», «Medida por medida», «Festival de Stendal 1965. La tragedia del doctor Fausto», «La literatura», «Origen de la risa según Nietzsche», «Un fanático de la etiqueta», «Schehrasad en la noche 1002», «La cicatriz», «Catequesis», «Los animales del Génesis», «Parque de diversiones», «El eterno militar», «The male animal», «Otra versión», «Los ideales se gastan con el tiempo», «Festival de Stendal 1965. Romeo frente al cadáver de Julieta», «Orden de matar en Bizancio», «Los animales en el arca», «La soledad», «La propaganda», «Divina comedia», «El mensajero mendaz», «Festival de Stendal 1965, El origen de la guerra», «Dies Irae», «La sucesión de los elencos», «Génesis 2», «La vuelta de Odiseo», «Excepto yo», «Las mujeres sabias», «Anunciación de la Muerte», «Alegoría de los destinos y los honores», «Fragmento de un diario íntimo» y «Declaración».

textos clásicos. Este trabajo del que Denevi se siente especialmente orgulloso, coadyuva a otorgarle notoriedad en el campo literario latinoamericano especialmente en los estudios relacionados con el análisis de los procedimientos de escritura minificcional que comienzan a circular con mayor asiduidad en las dos últimas décadas del siglo XX.

Complementariamente, remitirse al contexto en el que comienzan a aparecer las ‘falsificaciones’ nos permite insistir en la posición de Denevi en lo que respecta a la valoración de la literatura en general: lejos de un ‘nacionalismo vernáculo’ su objeto de estudio –y estima– se recorta dentro de los límites fijados por la “tradición”, concepto del cual Borges hubo de explayarse, de manera concisa pero determinante, en el ensayo pionero incluido en su libro *Discusión* (1932).

Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, «El escritor argentino y la tradición» polemiza con la idea – “relativamente nueva”– de que una literatura debiera definirse por los “rasgos diferenciales del país que la produce” (BORGES, O.C. 1974:270), advirtiendo que “el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (1974:270) En franca adversación con esta postura Borges entiende que la tradición argentina “es toda la cultura occidental”, porque lejos de “limitar” las “capacidades de la mente argentina” a “algunos pobres temas locales”, los escritores –“lugar antropológico” desde el cual habla y hacia el cual se dirige–:

Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (BORGES, 1974:274)

En consonancia con esta directiva, a la que los de SUR se adhieren y suscriben, se entiende que Denevi vaya en busca de temas y motivos al repertorio fijado por la tradición literaria “universal”, consideramos que con la intención de vincularse con el campo mediante la utilización de un código común. Sin embargo, tanto por la manera en que resignifica argumentos y moralejas como por la forma en que los resuelve compositivamente, sus “ejercicios de escritura menor” adquieren

singularidad, al punto que se transforman en lugar de referencia para los analistas de la minificción rioplatense, en particular, y latinoamericana, en general.

En «Algunas hipótesis sobre el boom de la minificción en Hispanoamérica»⁹⁴ Lauro Zavala se encargará de sistematizar el concepto de minificción separándolo del de minicuento. En este sentido, la característica excluyente de la primera es que “propone una serie de estrategias para una relectura irónica o poética de la tradición literaria y extraliteraria”. Complementariamente, desde una perspectiva técnica advertirá que mientras el minicuento tiene un “inicio catafórico” (es decir, que anuncia lo que va a ser narrado), un “tiempo secuencial”, un “lenguaje literal”, un “narrador confiable” y un “final epifánico, anafórico y concluyente”, la minificción tiende a ser “lúdica”, “alegórica” e “intensamente intertextual”, y en su interior los rasgos señalados del cuento clásico aparecen en forma de simulacro.

⁹⁴Este trabajo fue presentado durante las Primeras Jornadas Universitarias de Minificción, que tuvieron lugar en la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, en julio de 2007. Disponible en la revista virtual Letras de Chile: <http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/microcuentos>

El dispositivo fundamental consiste en el poder creativo de la relectura irónica. Sobre la base de esta hipótesis y recorriendo la historia del género, señalará que en la minificción latinoamericana las formas que adquiere este mecanismo consisten en a) una relectura irónica de los bestiarios surgidos durante la Colonia, b) una relectura irónica de la literatura universal y de los mitos preliterarios, c) una relectura irónica de las vanguardias de entreguerras, d) una relectura irónica de la narrativa intimista del medio siglo y e) una relectura irónica de la novela del boom en la década de 1960. Dentro de la segunda tendencia destaca, “sin duda” el trabajo de Marco Denevi.

Las figuraciones preliterarias que dispone Zavala se completan con una actitud lingüística particular que consiste en una tendencia colectiva al empleo lúdico de la palabra oral y del lenguaje metafórico que, de acuerdo con las regiones, adquiere matices peculiares; asimismo se refuerza en la propensión a utilizar el humor frente a tragedias colectivas y a la democratización de los productos de la alta cultura por los sectores medios⁹⁵.

Es en este último aspecto en el que centraremos la atención porque un estudio detallado de los procedimientos literarios empleado en la constitución de las minificciones requiere de un trabajo más exhaustivo y al que referimos en la bibliografía. Con esta obra Denevi inaugura una práctica común en su escritura que anunciáramos en el capítulo anterior. Examinando las diversas versiones de la obra reconocemos la impronta del escritor en cuanto organizador activo de un material textual heteróclito al que somete a modificaciones, supresiones, sustituciones y recontextualizaciones de fragmentos del corpus original, así como también adiciones de piezas inéditas. En este sentido, Stella Maris Colombo (2009) se encarga de examinar pormenorizadamente la fisonomía de las obras, analizando las transformaciones y las mutaciones a las que las somete la intervención de la instancia autoral.

En el nivel de la manifestación, la primera edición de *Falsificaciones* se presenta ante el lector con un comunicado, práctica habitual en Denevi, en el que se

⁹⁵ Finalmente, enumera diversas condiciones extraliterarias que han determinado el surgimiento de una sensibilidad específica en los lectores durante la década de 1980 en adelante como la estética del trailer cinematográfico (inicio anafórico y final catafórico), del spot televisivo (político o comercial), del cine posmoderno (hibridación genérica, metafiction generalizada), del hipertexto (narratividad interactiva), de la brevedad extraliteraria (influencia de solapas, reseñas, viñetas), de la novela sincopada (capítulos elípticos pero sin autonomía narrativa: entre novela fragmentaria y cuentos integrados) y del detalle (nostalgia de totalidad desplazada por autonomía del fragmento: caso extremo: novela a través del teléfono celular).

pretende inscribir los ejercicios de escritura breve en una filiación tradicional y legitimante. Las “falsificaciones”, de este modo, son eslabones de una cadena de prácticas discursivas que apelan al engaño deliberado como procedimiento constructivo, y, dentro del ámbito local, reconocen en Borges⁹⁶ la causa y el magisterio en tales artificios.

Las narraciones establecen un pacto de lectura que se resuelve en la suspicacia con afán lúdico. En general, envuelven un objeto —léase argumento, personaje, moraleja, situación— distorsionando el sentido clausurado por la interpretación convencional. Muchas veces, la falsificación declara la fuente de procedencia, otras tantas debe ser reconstituida por la información contextual. Las competencias que se activan, en este caso, son las de un lector escolarizado, no especialista, que se haya acercado a los contenidos básicos comunes de un plan de enseñanza disciplinar. Lejos de un excursus filológico moralizante, la intencionalidad es mostrar, desde una perspectiva mordaz e irreverente, la sujeción de los acontecimientos tanto al libre albedrío como a los vicios de la conducta humana.

Por lo demás, en lo que refiere a características genéricas, dice Colombo, se asiste a una “flagrante transgresión del uso académico parodiado”, en tanto las “atribuciones autoriales” señalan de igual manera a escritores inexistentes y a “escritores reales” cuyos nombres quedan involucrados en un juego de remisiones erróneas o de deliberadas distorsiones. En esta línea de interpretación, el uso de los anagramas Ramón Civedé, Omar Denice, Iván Dorcème, recurso que será un elemento constitutivo de las ficciones durante los ochentas, refuerza la mediación paródica y transgresora del texto como actualización discursiva.

El nombre de Denevi, resuelto en términos de impostura y artificio, aparece asociado tanto al rol de traductor como al de autor, amén de concluir en el de “anotador” de la “antología apócrifa”. En este sentido

⁹⁶ Denevi utilizará algunos elementos característicos del estilo borgeano como la remisión a autores y materiales apócrifos, la inclusión del nombre propio del autor como personaje y el relato conjetural, aunque pueden establecerse contactos más tempranos. Por ejemplo, las composiciones incluidas en *Historia universal de la infamia* (1935), dice Borges en el Prólogo a la Primera edición, “derivan de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton [y] abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas...en cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector” (BORGES, 1974b.:239) No es inexacto reconocer en estos “ejercicios de prosa narrativa” el antecedente inmediato de las “falsificaciones”, sobre todo en lo que respecta al impulso creativo: para Borges “leer...es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual” (:239), fuente directa de la que Denevi se nutre.

El corpus aparece rematado por una insólita “Declaración”, donde “los abajo firmantes” -léase: el conjunto de escritores a los que se les atribuye el material antologado, incluidos el propio Denevi y sus máscaras- denuncian al unísono (a pesar del arco temporal que separa a unos de otros) la inautenticidad de tales atribuciones y deslizan la sospecha acerca del carácter apócrifo de todo el volumen. (COLOMBO, 2009:27)

Las posteriores ediciones presentan diversos cambios de los cuales apuntaremos los más significativos. En 1969 la obra se inaugura con un texto preliminar que funciona a modo de un prólogo de marcada ironía, titulado «Falsificación de las falsificaciones» y suscripto por un imaginario vizconde presentado como miembro de la “Academia Iliria”. Este personaje será portavoz del ideario estético de Denevi y firmará también algunos artículos de opinión. La edición de 1977 muestra alteraciones mínimas pero en 1984 el número de narraciones se multiplica considerablemente, superando las 300. Finalmente en 1996 aparece la última edición supervisada por Denevi que selecciona algunas de las primeras falsificaciones y recoge otras desperdigadas en libros anteriores a la edición en cuestión. Complejizando aún más el tema de la autoría en 1984 el nominado Marco Denevi será instituido como el traductor al español, e introductor, en las letras argentinas, de las obras del vizconde Illiria.

Lo expuesto nos permite identificar que, pese a una actitud relativista y de aparente menosprecio por la propia autoría, la estrategia de la voz autoral consiste en embragar al sujeto *de* la escritura *en* la escritura, a través de un juego de despistes que activan en el lector la cooperación inmediata para el reconocimiento de la naturaleza imaginativa de la ficción, es decir, actualizando una concepción de la literatura que “privilegia su constitutiva intertextualidad”⁹⁷.

El impacto que produjeron en el mundo académico las ‘falsificaciones’ no fue el mejor⁹⁸. Sin embargo, muestran de manera singular el credo estético de Denevi y

⁹⁷ Repárese en los vínculos argumentales que mantiene con el relato breve «Borges y yo» (BORGES, 1974d.:808)

⁹⁸ Algunos cambios indican la movilización que habrán producido en Denevi ciertos comentarios poco favorables suscitados por el libro en el momento de su aparición: el agregado del mencionado prólogo apócrifo es uno de ellos. Recordemos que en el texto preliminar de 1966 se establecía un vínculo prestigioso para esta escritura; falta agregar que la crítica tomó debida nota de la influencia borgeana, pero despachó el dato despectivamente, sin calibrar la singularidad que aportara la personal inventiva deneviana: “A la sombra de Jorge Luis Borges, surgen estas Falsificaciones de Marco Denevi”, se lee en una reseña de la época. Al tiempo que retacea el reconocimiento de méritos, el reseñador afirma que el libro “a ratos se torna monocrorde y fastidioso por la excesiva inserción en el mundo sin aire del juego estético”, en coincidencia con expresiones similares que pueden leerse en el ya citado artículo de Yates y en otros comentarios desdeñosos sobre la escritura brevísima de Denevi que reputan

habrá que esperar hasta que el género se consolidase para encontrar estudios que rescaten los procedimientos formales como una técnica pionera a nivel continental, utilizando herramientas heurísticas particulares que desviarían la atención de la presente investigación.

De este modo, en vistas del contenido y del método empleado, podríamos establecer una división de la narrativa deneviana entre los textos que abordan representaciones sociales desde un realismo en el que el narrador asume un papel activo, en las diferentes modalidades de omnisciencia, protagonismo y testimonio y el corpus que tiene como objeto la literatura en el cual se ponen de manifiesto las más variadas estrategias de distanciamiento y mediación.

Ciertos cuentos breves escritos en este período aunque compilados con posterioridad en *Cartas peligrosas* (1987) muestran indicios del mensaje que, con mayor o menor evidencia, establecerá una línea de continuidad dentro de un grupo heterogéneo de obras. Nos referimos a la imposibilidad del individuo de desarrollarse de manera íntegra ante un sistema de control social que lo coopta, natural o arbitrariamente. «La niña rosa» (1966b) por ejemplo, debe recluirse en su palacio de ensoñaciones idílicas puesto que el mundo pagano resulta una presencia amenazante. En una actualización modernista de la romántica ‘torre de marfil’, el orbe preciosista de tapices, porcelana, reverencias y minués se configura como un espacio hermético emplazado a resguardo de la realidad circundante. El afuera es contaminación, pestilencia y miseria.

Un día el palacio se derrumbó y la niña rosa salió al mundo. Vio los paisajes de sal y de arena. Vio el barro donde chapoteaban los cerdos, el agua fétida de los albañales, los charcos de inmundicia. Vio la boñiga de las bestias, olió el tufo del sudor y de la sangre, oyó juramentos, blasfemias, la música canalla de los prostíbulos. Vio rostros de matarifes, de ladrones, de rameras, rostros barbudos, siniestros, deformes, rostros con heridas, con cicatrices, con pústulas y con verrugas, rostros pintarrajeados o desdentados. Un cojo escupió delante de ella una saliva verdosa. Un ciego le tendió una mano llagada. Un marinero borracho quiso besarla y la besó. Viejas patibularias le guiñaban un ojo cegado por la catarata, la invitaban a entrar a tugurios alumbrados con luz roja. Niños desnudos orinaban a su paso y una pareja de leprosos copuló en su presencia. A través de ventanucos sin visillos distinguió el alumbramiento de un feto muerto, el asesinato de un anciano a

como superficial y estéril su veta lúdica; juicio que salpica, de paso, al nuevo género por entonces en emergencia

manos de su mujer embarazada. Un jorobado se masturbó delante de ella. Un paralítico le arrebató los anillos de oro y, arrojando las muletas, echó a correr. Una muchacha bizca la despojó de la peluca. Perros sarnosos y gatos lúbricos le mordieron las piernas. Perdió, no se sabe cómo, los escafpines de raso (1966b:174-175)

Inmediatamente el narrador se encarga de advertirnos de que la niña rosa puede ser, indistintamente, un hombre tuerto o una mujer de ubres secas. Los contrarios, aún más extremos, son susceptibles de la misma corrupción. Ni los más vistosos oropeles enmascaran la condición indecente de la naturaleza humana. La salida, es un círculo vicioso de evasión en la apariencia o de entrega a la degradación. No hay, en este cuento de Denevi, posibilidad de reconciliación.

También el orden adolece de imperfecciones. La desidia y la abulia del sistema alegorizado en «El juez» (1966b) contribuyen a acrecentar el absurdo de las instituciones reglamentarias. De modo que no es extraño que el personaje, citado a comparecer como testigo de una causa en el Palacio de Justicia, para entretener un tiempo que se dilata considerablemente entre expedientes y arbitrariedades, colabore con la tarea administrativa y termine ocupando, por decreto de la cotidianidad, el escaño de juez sin previa instrucción más que su estoicismo. De igual manera, la suerte de Inostratzof, ministro de un emperador incorpóreo, sucumbe ante la cimitarra del verdugo cuando comente la osadía de querer interpretar el estado de cosas imperante. En un reino donde el rol está dado por el lugar que ocupan los súbditos, no hay espacio para la insurrección. El sistema perfectamente trazado desde una mirada panóptica, apelando a los términos con los que Foucault analizará el sistema carcelario occidental en *Vigilar y Castigar* (1975), funcionaría como una alegoría de la arbitrariedad con que el poder interviene en la configuración de las relaciones sociales, limitando las libertades individuales. La ciudad moderna, insinúa Denevi en «Los destinos y los honores» (1966b), se transfiguraría en el correlato de tal alienación.

«El escriba feliz» (1968) y «Carta a Teófilo Cosma» (1970) son narraciones de tono confesional en las que los personajes reconocen su falta de carácter y el papel determinante del mandato social en las decisiones que, contrariamente, asumen en la trama. En el primer relato, un mecenas se transforma en corrector ortográfico y posterior discípulo de un joven escritor, sin técnica ni prosapia, al que el gusto del público consagra, dejando entrever que el éxito puede más que la técnica.

En el segundo, a través del desdoblamiento de un “yo” en narrador y destinatario se asiste a la justificación de una separación conyugal que no hubiese resultado traumática si esa felicidad aparente no se hubiera transformado en padecimiento a causa de la opinión ajena. En síntesis, las narraciones analizadas actualizan de manera particular el conflicto dialéctico que se establece entre aspiración y posibilidad, mediado siempre por el afán de parecer.

Las dos líneas indicadas anteriormente han de imbricarse en los distintos trabajos que publica a partir de 1970 dando como resultado obras genéricamente híbridas por la heterogeneidad. En *El emperador de la china y otros cuentos* por ejemplo conviven el drama breve, el cuento y la fábula de diversos motivos argumentales. Metodológicamente, interesa abordar de aquí en adelante los textos que clasificamos dentro del primer grupo propuesto. «Los anteojos» y «Janóvice» son cuentos que, a pesar de sus diferencias temáticas, se centran en la perplejidad de un individuo que busca afanosamente su estadio existencial fuera de las representaciones con las que lo determina el *otro* colectivo.

La protagonista del primer relato, en el cual ya habíamos reparado, aún una década después sucumbe ante el mandato social que instituye un patrón de inclusión basado en la apariencia física. Los anteojos de carey que necesita para reconocer el mundo son efecto y causa del enclaustramiento espiritual que sufre y del que intenta liberarse. El razonamiento, entonces, concluye en que suprimiendo esa mácula logrará reconocimiento y aceptación. Las peripecias, de tintes tragicómicos, que afronta al salir al afuera ilustran el sacrificio de ser alguien por y para la mirada ajena. Su personalidad inestable tiene como síntoma un objeto que la confina al mutismo, al menosprecio y a la especulación. La búsqueda del ser amado, sin la mediación refractaria del lente, fracasa ante el desconcierto que supone un mundo de imágenes distorsionadas. La impostura en sus actos para justificar su miopía son reflejo de la condena para consigo misma que deposita en el otro. No hay salida para la protagonista sin un cambio de actitud porque, ante la promesa de una cita incumplida y pese al esfuerzo por ajustarse a un modelo de belleza convencional, su soledad existencial no se resuelve.

Nadie la vio entrar en su casa. Palpando las paredes como un ciego, llegó hasta a su habitación. Sus manos encontraron la llave de luz, el cajón de la mesita, el estuche con los anteojos.

Se los colocó.

Instantáneamente el mundo se ordenó en una geometría lúcida donde ningún muchacho la esperaba (DENEVI, 1970a:45)

De igual manera, aunque con distinto tenor, Bolislav Janóvice después de cuarenta años de servicio se jubila en el cargo de oficinista de los Grandes Depósitos del Estado. Sin otra alternativa posible continúa asistiendo a diario a trabajar resultando finalmente más que una ayuda, un incordio. Falto de carácter y pródigo en atenciones su presencia fue diluyéndose en la ignorancia de sus anteriores compañeros, que se renuevan ante su mirada insistente. Perseguido y obligado a retirarse se desvanece entre archivos y recovecos transformándose en un ente que adquiere presencia en el desorden de los expedientes que, a diario, necesitan ser revisados. Sujeto alienado por la burocracia Janóvice se concibe como un fenómeno, paranormal o sobrenatural, que adquiere notoriedad en cada agente del sistema. La crítica se dirige al interior de un mecanismo que perfecciona sus métodos de exclusión e indiferencia en la medida en que se agiganta y reorganiza. El trabajo obsesivo resulta obsoleto y las nuevas disposiciones degluten la ortodoxia de años anteriores, pero siempre con la misma finalidad, la deshumanización.

El proceder del señor Janóvice no hubiera sido censurable si no fuese porque sus intervenciones comprometían el buen trámite de los expedientes y alteraban los sistemas de trabajo. Porque el señor Janóvice se había jubilado hacía ya mucho tiempo y no estaba al tanto de las novedades. Seguía adherido a viejas rutinas, ignoraba el manejo de las computadoras, usaba el lenguaje arcaico. Todas las mañanas había que rehacerlo todo (DENEVI, 1970a:58)

También de 1970 es *Parque de diversiones* obra de naturaleza similar a la anterior. De mayor extensión, recoge narraciones breves, piezas dramáticas y ficciones de contenido dispar aunque unificadas por la intención de dotar de otro sentido y nuevas probabilidades a las versiones literarias convencionales. La trilogía de cuentos referidos a los crímenes del espectador: «Goulad debe morir», «El cuento de invierno en verano», «No meter la pata con la pata de mono», además de su carácter netamente intertextual interesa por el motivo de la preeminencia de la ficción sobre la realidad. Actualizando esta convicción, los protagonistas de los cuentos asisten a representaciones teatrales de asuntos literarios y, jugando un papel activo, interfieren en la trama eliminando al personaje que se opone a la

manera en que, creen, deberían desarrollarse los acontecimientos. El espectador, así, no puede disociar entre verdad y convención y altera el orden de cosas en favor de su interpretación.

De este modo, el libro es una apelación al proceso de lectura creativa y, como ya hemos señalado, un llamado al 'mejor' lector que sabe que "todo cuanto lee es un palimpsesto y descubre, bajo la copia visible, el original invisible" (DENEVI, 1970b:230) En este sentido, parece advertir Denevi, que la literatura para crear, debe recrear y con tal propósito distribuye un amplio repertorio de recursos literarios, (re)inventando, (re)interpretando y examinando móviles, acciones y caracteres trazados por la acción figurativa del lenguaje.

Siguiendo a Valdivia Baselli (2005) la re-creación en Denevi procede en dos planos básicos: 1) el replanteamiento semántico y simbólico del referente y 2) el replanteamiento del género literario en que está construido el libro como soporte (especie y género literarios) En el primer plano, Denevi repasa los tópicos más diversos de la literatura (Shakespeare, Don Juan), de la exégesis bíblica (Judas, Jesús, el Paraíso, el Diablo, los ángeles, el Infierno), de la geopolítica (China, las guerras, los lugares utópicos), la mitología general (el Dragón, los magos, los malabaristas, las sirenas). Aunque sus mayores búsquedas temáticas se centran en las variantes míticas –y literarias– del amor, las relaciones de recepción literaria (espectador y actores o autor), los cambios de percepción frente a la realidad y la búsqueda de la identidad. En el segundo plano, Denevi, de la misma forma en que se diversifica en sus ampliaciones temáticas, también plantea a la literatura como un "gran múltiplo de sí", "agenérico" y, por lo tanto, confluido por todos los géneros: la pseudo-greguería (con o sin humor), el aforismo (con o sin sentencia), el comentario narrativo, la narración glosada el texto dramático con apuntes de escena, el cuento ortodoxo y el teatro del absurdo en enajenación poética.

A los efectos de la presente investigación en las «Ingeniosidades del señor Perogrullo», Denevi expresará su opinión sobre temas políticos, filosóficos y literarios, práctica que reiterará, resumida y transformada, en las «Divagaciones del paseante solitario» publicadas en LA NACIÓN el 2 de octubre de 1989 y el 15 de marzo de 1991. Sobre la estructura del aforismo y el comentario breve, conforman la lista de enredos del vagabundo en el ciclo neoliberal motivos como la tensión entre capitalismo y comunismo, la disociación entre el pueblo y las clases dirigentes, el rol del intelectual y la parcialidad del periodismo, la conducta egoísta y sectaria de

ciertos sectores de la clase media, entre muchos otros que, oportunamente, abordaremos.

Si bien las “ingeniosidades” no apuntan directamente al plano de la política partidaria, a través del tenor de algunos razonamientos se manifiesta una opinión crítica lo suficientemente explícita, sobre todo cuando se trata de asuntos que incumben a la concepción del Arte en general y el rol que le compete en la sociedades modernas. En este sentido, y como hemos venido señalando, sobre la base de una definición que restringe el valor de las producciones a una sensibilidad excluyente propia de la ‘alta cultura’ Denevi se posiciona como mediador e intérprete, instituyendo su práctica desde la versatilidad con el fin de liberar los sentidos enclaustrados por la tradición, restarles solemnidad e imprimirles el tinte de imperfección que determina las conductas humanas. Sin embargo, las escrituras que se configuren, de manera exclusiva, *por y sobre* lo adyacente “envejecen un día antes que los periódicos” (DENEVI, 1970b:228) La contradicción se resuelve, de este modo, en fundamento y causa de la literatura deneviana:

a) conciencia de oficio y apelación al lector

Lo sé —decía el escritor honrado—. He escrito la mitad de lo que quería escribir y publicado el doble de lo que debí publicar.

Si se espera el tiempo suficiente para que quien habló se vaya y lo reemplace el que sólo escucha, el eco se vuelve original.

Biografía de un joven artista: corrió tan rápido que llegó antes que él. (DENEVI, 1970b:229)

b) relación ambivalente con la actitud crítica censora

Estrabismo crítico: si nuestra admiración y nuestro desdén por los artistas del pasado no coinciden con los de sus contemporáneos, decimos sueltos de cuerpo que éstos eran unos imbéciles o estaban culturalmente atrasados respecto de aquellos artistas, lo que no nos impide admirar y menospreciar a los artistas del presente (DENEVI, 1970b:239)

c) recogimiento y egotismo del sujeto creador

Me parece que en la República Argentina no disponemos de genios del arte porque el arte está demasiado difundido. Falta esa concentración en algunos pocos individuos que, a costa del desvalimiento general, produce los genios (DENEVI, 1970b:240)

d) actualización permanente de la cultura clásica

Una de nuestras grandes ilusiones, de nuestros grandes engaños: que la cultura recoja, como en bandeja todo lo mejor de las culturas del pasado. El progreso de la cultura es siempre un trueque (DENEVI, 1970b:235)

Pero no se trata, como tematiza el cuento «Los viajeros» (DENEVI, 1970b:73-77), de una acumulación desmedida de bienes culturales lo que garantiza la distinción. El matrimonio Poncevov, viajeros aristócratas incansables, llega al paroxismo alienante luego de coleccionar y apilar innumerables *souvenirs* como objetos representativos de una cultura que, suponen, ya han conocido por haberla visitado. Hiperbólicamente, las discusiones entre los esposos resienten el lazo antropológico que los une a un lugar determinado para resolverse en un espacio tan virtual como su aspiración por abarcar el universalismo. En la versión de 1979 que publica en *Cartas Peligrosas* los viajeros reconocen en Buenos Aires el lugar situado desde el cual especulan, a diferencia de la anterior que se resuelve en el no lugar de una discusión falsamente erudita y vistosamente enciclopédica. En un final que deja abierta la interpretación, el narrador protagonista se desestabiliza porque reconoce la futilidad de sus intentos por transformar una realidad cultural inmediata que se resiste o bien porque comprende lo ilusorio y lo extemporáneo de sus fabulaciones: “Dear, no estamos en Big Stone City, estamos en Buenos Aires”. Mi mujer se reía. Pero a mí, señor, se me llenaron los ojos de lágrimas (DENEVI, 1979:36)

Raros y extraños: su incidencia en el discurso

(Los) *Asesinos de los días de fiesta* es una obra especialmente significativa para el escritor. Desde su aparición en 1972 cuenta con diferentes versiones que alteraron su fisonomía superficial aunque conservando el mismo núcleo temático. El discurso narrativo progresa de manera fluida en la voz de un narrador colectivo que va asumiendo la naturaleza de cada uno de los personajes, alternadamente. De allí que

se considere que los hermanos González sean un solo actor y realicen las acciones en conjunto. La originalidad estilística también es destacada por Amores quien interpreta el procedimiento como una derivación de la estrategia definida como “el repliegue del narrador a favor del personaje”. Justificando esta idea señala:

En esta novela aparece un instante mismo de simultaneidad absoluta de la enunciación y lo enunciado, la coincidencia de un nosotros que hace y narra (o un yo que escribe como seis, para decir que está entregado a escribir, a narrar lo que recientemente les ha sucedido); así se entabla un juego de superposiciones, porque cada uno de estos “yo” es una identidad situada fuera de la situación de discurso, mencionada a partir de ella: un ser provisto de referencia objetiva, y como tal sujeto posible de predicados atributivos y funcionales, uno de seis pero que el lector no reconoce (AMORES, 2006:293)

De este modo, Iluminada, Anacarsis, Honorato, Meneranda, Patricio de la Escosura y Lucrezia son la representación de un colectivo que dispone episodios, saberes y valores *desde* el texto que involucran situaciones, conocimientos y valoraciones compartidas por un sector social determinado *fuera* del texto. Concretamente, perfilan la imagen de una familia del medio pelo porteño que vive en La Paternal y que recurre al insólito método de visitar velorios de ‘gente bien’ con el fin de poder asimilar su estilo de vida y salir del lugar en el que se encuentran.

Por medio de la descripción burlona y caricaturesca, Denevi exhibe estampas que articulan estereotipos sociales que podrían resultar verosímiles. En este sentido, confiesa que el motivo sobre el que estructura la obra resultó de una experiencia personal que el autor vivió en el velatorio de su padre⁹⁹. La imaginación procede, entonces, a configurar las posibilidades de una práctica que podría considerarse habitual y, en cierto sentido, aceptada como válida por el modelo de lector al que se dirige. De todos modos, la trama tejida con ribetes tragicómicos irá incorporando elementos poco comunes como la taxidermia y el travestismo, los que contribuyen a reforzar la atmósfera sugestiva que instaura el ‘yo’ protagonista y testigo escondido detrás del ‘nosotros’ de la enunciación enunciada.

Como en las obras anteriores, la novela exhibe los tópicos recurrentes de la escritura deneviana (búsqueda de la identidad, predilección por los ambientes cerrados, la soledad como correlato de la ausencia de amor) a los que se agrega de

⁹⁹ Véase DELANEY.2005:36

manera significativa, la sexualidad en sus variantes, aspecto medular de una escritura que, a partir de aquí, se hace evidente y explícita. Sumado a estas consideraciones, siguiendo a Delaney (2005:107) otro tipo de ‘revelaciones’ constituyen los resortes de las desopilantes acciones de la fraternidad, a saber: 1) la de que se les ha encomendado la misión de sacralizar los ritos de las muertes ya que “Todos somos los deudos de todos los muertos”; 2) la de que su misión será el camino que satisfará sus deseos de posesión; 3) la de que el sexo “es la única llave que vence todos los cerrojos” y 4) la contenida en el pasaje que Patricio de la Escosura lee al final de la novela según el cual ellos, privados del amor “convierten los días de fiesta en noches de duelo”.

Por consiguiente, se podrían establecer diversas lecturas de acuerdo con el objeto de interés a analizar, de las cuales optamos por el modo en que está actualizado el elemento sociopolítico que es causa y efecto de la narración. Dentro de este orden de ideas, los hermanos se mueven, en primer lugar, con la convicción de que por medio de su acción misericordiosa conseguirían elevar a los deudos al “Paraíso del júbilo a través de la escala santa del dolor”. Sus fracasos fueron contundentes ante la indiferencia, la frivolidad y el egoísmo manifiesta entre los individuos del sector de clase media que visitan. Convencidos de que “en las clases humildes podríamos encontrar discípulos” porque todas las muertes “deben ser lloradas por igual y con la misma pompa” (DENEVI, en DELANEY, 2006:36) huyen despavoridos ante el miedo de poder alterar un ‘orden de cosas’ que suponen instituido

Las clases humildes entienden que la muerte forma parte de la pobreza y es, en cierto modo, su culminación, así que no se sorprenden de que alguien entre ellos muera y su muerte siga siendo una condena a la que hay que resignarse, como a no tener dinero o andar sin trabajo. Pero ahora veníamos nosotros a enseñarles que la muerte era un acontecimiento, de yapa injusto e inmerecido, como que hasta nosotros, ajenos a la cuestión, nos sentíamos obligados a llorar. La consecuencia fue que empezaron a *creerse víctimas* de quién sabe qué *postergaciones e iniquidades*, y a pretender que la equiparación con los huéspedes de los catafalcos se hiciera en vida. En cambio de distribuir bálsamos repartíamos venenos. No insistimos más. *Convertir la muerte de un pobre diablo en una catástrofe pública resulta peligroso y francamente subversivo.* (DENEVI, 1972:37—las cursivas son nuestras—)

Ante el peligro que representaría igualar los merecimientos tanto simbólicos como materiales de los que se describen en un estadio más bajo de la escala social, el móvil muta a un segundo interés y, a partir de entonces, eligen las casa de duelo que estén en el Barrio Norte. Adscribiéndose al ‘justo medio’ resultaría menos indecoroso emular el *habitus* de una aristocracia en decadencia que el resentimiento atribuido a los postergados que ‘valen menos’, vivos o muertos. De modo que, aunque parezcan un ‘bicho raro’, la incomodidad puede transformarse en agradable al entrar en ‘los palacetes de la avenida Alvear’, recorrer los ‘salones que salen fotografiados en las revistas’, sentarse un sillón tapizado de terciopelo y codearse con ‘gente bien’ (DENEVI, 1972:40) reforzando, nuevamente, el dominio de las apariencias.

Sin embargo, la intransigencia, la ortodoxia, la exhibición y la prosapia son interpretadas por Iluminada como anacrónicas porque han perdido el prestigio que tuvieron a fines del siglo XIX cuando la epidemia de fiebre amarilla los obligó a confinarse en los barrios más altos de la ciudad. Los palacios, ahora, son torres de departamentos cuando no oficinas públicas en manos del Gobierno. Entonces, la impostura es gratuita ya que, en definitiva, se trata de “familias copetudas, de las que se podría esperar que hubiesen salvado al menos el gusto por las tradiciones, liquidan el mobiliario ancestral y lo reemplazan con feas modernidades” (DENEVI, 1972:42) Por eso, ante el descuido y el desinterés por el patrimonio, los hermanos inauguran el hurto, como práctica del ‘descuidismo’, que ellos prefieren llamar ‘decomisos’.

No sientan remordimientos. No robamos. Los ricos dejan una fortuna que todo el pueblo les ayudó a amasar, ya que nadie llega a rico por sus propios merecimientos o con el sudor de su frente. Y esa fortuna los herederos casi nunca se la merecen y encima van a derrocharla a París. Nosotros no hacemos más que confiscar la parte que nos corresponde y todavía así nos quedamos cortos (DENEVI, 1972:50)

Parodiando la imagen de un Robin Hood moderno, el beneficiario del botín no es el colectivo popular que anteriormente posicionaron en una escala inferior, sino el sector que contribuye y, por lo tanto, merece las mismas condiciones: o sea ellos, en este caso. Ante tales convicciones, resulta natural comprender que lo que hacen no es grave, que el delito sea trivializado e, incluso, la identidad sustituta deba

creerse como verdadera. Precisamente, esta última apreciación se conforma en el núcleo constitutivo de un nuevo disparador de acontecimientos.

La cofradía se instala de manera oportunista en la mansión del recientemente difunto Claudio Aquiles Lalanne en la calle Arenales al 1600, entre Montevideo y Reconquista -hoy Juncal-. La vida 'recoleta', en línea con el nombre del barrio porteño en el que se emplazan, los excita y enseñoorea inmediatamente. No obstante, el entusiasmo vira en sorpresa cuando en una habitación recóndita encuentran el cuerpo embalsamado de una mujer, revestida con todos los atributos de una santa.

Denevi explica que a este motivo lo toma de un hecho verídico del que dio cuenta la prensa en 1969, desautorizando todo tipo de interpretación política en relación con la suerte del cadáver de Eva Perón. Katsusaburo Miyamoto, botánico nipón nacido en Tokio a principios de siglo y radicado en Rosario, experimenta la técnica de la taxidermia con los restos mortales de su mujer Americana Carmelina Colombo –apelativos dignos de un personaje deneviano—. Con el fin de preservar a su amada, muerta por enfermedad en un hospital, de la corrupción del tiempo traslada el cuerpo a su domicilio para embalsamarlo. Una denuncia vecinal moviliza a la policía que halla a 'la mujer de piedra' recostada en la cama matrimonial. En el «Colofón exculpatorio» la aclaración se ofrece en estos términos:

El inventor de la eonomía es, como ya lo sabrá el lector, el doctor Miyamoto, y también fue él quien en la ciudad de Rosario de Santa Fe, hace muchos años, realizó el acto de desesperado amor que en esta obra atribuyo al imaginario Claudio Aquiles Lalanne (DENEVI, 1972:214)¹⁰⁰

¹⁰⁰ La crónica periodística del 6 de febrero de 1969 dice literalmente: «**MURIÓ EL SABIO JAPONÉS QUE SALVÓ DE LA MUERTE AL PINO DE SAN LORENZO**. NOTICIAS procedentes de Japón dan cuenta que ha dejado de existir en ese país, el doctor Katsusaburo Miyamoto, sabio japonés que residió en la Argentina entre 1919 y 1968. Médico, veterinario y biólogo, su labor científica fue intensa y conocida en todo el mundo, ejerciendo su actividad de investigador bajo contrato del Ministerio de Agricultura. Radicado en Rosario, contrajo matrimonio con Americana Carmelina Colombo. Al fallecer, ya anciana, su esposa, el doctor Miyamoto aplicó al cuerpo su método de embalsamamiento, que se desconoce, para lo cual permaneció un año casi sin salir del mismo dormitorio donde se encontraban los restos de su esposa. Médicos especializados en esa clase de trabajos expresaron su asombro ante los resultados obtenidos por el sabio japonés. En la técnica de momificación y embalsamamiento Miyamoto conservaba, en los cuerpos y animales de su colección, todas las vísceras y en ningún lugar del cuerpo ni en los ojos se observaban cambios o alteración de ninguna especie. Uno de sus más notable éxitos fue el descubrimiento de la hormona auxesina, vinculada al crecimiento vegetativo, con cuya aplicación salvó de la muerte al histórico pino de San Lorenzo». *Botones perdidos de la historia Argentina*, martes 9 de octubre de 2007 en http://botonesdelpasado.blogspot.com.ar/2007/10/katsusaburo-miyamoto_09.html

Sin embargo, consideramos que de no mediar una intencionalidad determinada, la omisión en este caso, no sería necesario un acto de contricción. En el espectro de beatitud que envuelve la figura de Esmée Roth activa en el lector una serie de figuraciones que representan la mejor iconografía de Evita: melena retinta y espesa, cejas anchas y nítidas como dibujadas, labios gruesos y sombreados, cutis lechoso motivo por el cual, suponemos, Denevi se siente en la necesidad de explicar la inclusión de un tema tan delicado y presente en el ideario político colectivo. Dentro de este orden de ideas, y recordando el agnosticismo declarado del autor¹⁰¹ que aleja la interpretación de toda cuota de misticismo, no es casual que el narrador se detenga en la descripción de la sonrisa maternal de esa mujer:

Y esa Virgen se sonríe, les sonríe a los devotos que la contemplan después de haberle ofrendado las alhajas y les promete el Paraíso. La sonrisa de Nuestra Señora es como un guiño, un santo y seña, el gesto en clave que a quien sepa descifrarlo dice: ¿has comprendido? La Muerte no existe. Y uno espera, con un estremecimiento de voluptuosidad y de pánico, que ella de pronto se incorpore, le toque la frente con un dedo y lo fulmine, y después lo conduzca de la mano hasta esa eternidad desde donde nos sonríe como dándonos valor e invitándonos a seguirla (DENEVI, 1972:105)

De cualquier manera, el encuentro con Esmée Roth se transforma en otro resorte de la narración y determina el tercer móvil de los personajes quienes empujan a Lucrezia a asumir la personalidad de la viuda de Lalanne para reclamar la fortuna de su herencia. Sigue todo el proceso de travestismo del travesti y la elucubración de coartadas ante las instituciones forzosamente involucradas en el trámite de testamento –con “e” para los personajes–. A partir de aquí emergen dos de las configuraciones más complejas, abordadas por el universo narrativo deneviano que establecerán tensiones y contradicciones en el ideario estético e ideológico del escritor. Se trata de dos representaciones marginales y contrapuestas que se atraen, al tiempo que se repelen, en gran medida, por determinantes socio

¹⁰¹ “Soy agnóstico. [*Vale decir que toda noción de Dios...*] Me resulta inaccesible. ¿Cómo podría, desde mis pobres dimensiones humanas, concebir la noción de un Ser que ha creado este universo de galaxias que se miden por millones de años luz? No hablemos ya de Jehová, esa deidad tribal colérica, rencorosa, que sólo se manifiesta a un puñado de elegidos, mientras el resto de las criaturas le sirve de pasto para sus maldiciones. En cuanto al rudo mocetón que se proclama su Hijo, y al que únicamente un convencionalismo lo califica de dulce y de manso, tampoco me convence. Las muchas manos que intervinieron en la redacción final de los evangelios han terminado por hacer, de la supuesta biografía de un Dios encarnado, un cúmulo de contradicciones y absurdidades” (PELLANDA, 1995:68)

culturales. Por un lado, la imagen del travesti, saturada de ornamentos y la del “cabecita negra”, cargada de clichés y términos peyorativos.

Valerio Cáceres es un provinciano oriundo de Utracán, La Pampa, que estudió en Buenos Aires la carrera de abogacía. Con mofa, prejuicio y marcada xenofobia el discurso del narrador lo exhibe de naturaleza bárbara y, hasta cierto punto, salvaje: ojos achinados, piel cetrina y lustrosa, pómulos prominentes, pelo negro, lacio, tupido y duro, “feo por donde se lo mire, pero con una fisonomía despejada y la expresión de recibir estoicamente un castigo” (DENEVI, 1972:144) Contradictoriamente, resulta comportarse de manera profesional, ética y honrada generando la sorpresa de un observador que se enfoca superficialmente en el estereotipo culturalmente adjudicado. Sin embargo y a pesar de que las acciones demuestren lo contrario, la reproducción de los esquemas es tan rígida que impide la total aceptación del sujeto aludido. La construcción parentética demuestra la resistencia de ese ‘núcleo duro’ en la interpretación:

A lo largo del año que duró nuestra vinculación [...] pudimos darnos cuenta de que ese negro es, desde cierto punto de vista, una joyita. Tan educadito y tan servicial (no hay caso, estos chinos todavía llevan la esclavitud en la sangre) y con una decencia que no sabemos cómo la profesión no le contaminó pero que a nosotros, si por un lado nos tenía sobre ascuas porque si pispeaba el fraude nos denunciaría sin asco a la policía, por otro lado nos servía de desodorante contra el olfato del juez y demás buitres de Tribunales. En fin, bajo sus exteriores humildes esconde tienen que ver qué energía (DENEVI, 1972:155)

En su idolatría fetichista no es extraño que los hermanos deshumanicen y excluyan de sus pretensiones el elemento que no se ajusta al modelo de vida que se esfuerzan en personificar. Significativamente y a pesar de la inmolación de Lucrezia¹⁰², la actitud de hostilidad e indiferencia ante la realidad circundante pareciera manifestar una ‘apertura’ hacia el no tan simple hecho de comprender y aceptar la naturaleza del *Otro*. La transformación interna de la falsa Esmée demuestra la tensión intrínseca entre espíritu y materia, apariencia y realidad. La mirada del narrador la presenta como el producto de un artificio, llamativo y

¹⁰² Para Cristina Piña (1983:348) el suicidio “adquiere el valor de un sacrificio expiatorio que Lucrecia, asumiendo el pecado de desamor de sus hermanos, realiza para abrirles la posibilidad de redención. En este sentido, se justifica el paralelo con la figura de Cristo que establece la ensayista House, reforzado, además, por la indicación de que los acontecimientos centrales —la última entrevista de Lucrezia con Valerio y el posterior suicidio—ocurren ‘mientras se ofician los ritos iniciáticos del Adviento’”

sugerente, viable de atribuirse características actanciales auto-determinadas. Recordemos, en este sentido, que la idea de representación atraviesa toda la puesta en escena que concibe *Iluminada*. Sin embargo, la presencia de la máscara ante los impulsos pasionales coadyuva a la emergencia de una personalidad que no lograba manifestarse en el primer estadio de figuración. De allí la sorpresa y el vaticinio del desenlace trágico de quien fractura un esquema de rígidas convenciones socioculturales.

Del efebo que hacía el *travesti* no quedó nada, ni la estatura, porque para igualar su talla con la de Esmée ahora se empina sobre tacos de diez centímetros de alto que además le han afeminado la forma de caminar. Pero es que ha cambiado las inflexiones de la voz, los modales, hasta el carácter. Antes tan varonil y tan dejada que ni los labios se retocaba nunca, andaba con el pelo alborotado y las uñas comidas, y siempre oscilando entre la insolencia y la despreocupación. Ahora ha sacado a relucir, no sabemos de dónde, el cuerpo y el alma de una mujer fatal.

La melena retinta, las cejas anchas y negras, las pestañas recargadas de *rimmel*, los párpados sombreados, la piel como una película de nácar, las uñas larguísimas y barnizadas de rosa, los vestidos extravagantes (ligeramente provocativos), los perfumes y las joyas la vuelven irreconocible.

Nosotros la miramos y nos parece mentira que sea Lucrezia. A cualquier hora del día es una extraña criatura nocturna, recién llegada de un lejano país, todavía con la ropa que lució en alguna fiesta y el aire de trasnochamiento y de intriga que le dejaron las turbulentas aventuras corridas en casinos, teatros de ópera, saraos y viajes en transatlánticos de lujo (DENEVI, 1972:129-130)

La preocupación constante de la fraternidad, como vinimos analizando, tiene su correlato filosófico en la oposición existencial entre *ser* y *hacer* o, en otros términos entre existencia y actividad. Leída desde esta clave, que ameritaría un abordaje en mayor profundidad, el individuo es producto de un acto de auto-creación basado en su libertad individual, como quiere el existencialismo sartreano. En esta primera aproximación a la problemática de las identidades sexuales diferentes de la norma, no es casual que Denevi señale en más de una ocasión que Lucrezia se 'hacía' el *travesti*, puesto que los estudios de género en formación no contaban con el reconocimiento ni el impulso que irán a adquirir en la década del ochenta. Interpretamos que, por medio de este tipo de concepción, al tiempo que se le está otorgando visibilidad a este tipo de representaciones marginales no se le concede

rasgos de identidad subjetiva ya que producirían un extrañamiento en la concepción burguesa que conforma el lugar antropológico desde el cual se proyecta la práctica discursiva.

El verdadero ser de Lurezia está condenado a manifestarse sólo en el ámbito del secreto, de la complicidad tácita, de la negación de los deudos y el silencio de quien hubo establecido el contacto más íntimo. Por eso, la verdadera causa de la expiación, se resuelve en el espectro de lo no dicho, “como si ese suicidio fuese un secreto que sólo él conoce y guarda celosamente, o que nadie conoce, del que nadie puede hablar” (DENEVI, 1972:212) Los hermanos intuyen la asunción de una conducta que desconocen y tampoco pueden comprender porque se contradeciría con sus esquemas vivenciales de exclusión y condena a toda manifestación de impulso sexual. Y aún más aterrador les representa una inclinación que, para no alterar el orden de cosas, debería mantenerse latente y reprimida como la homosexualidad de Honorato, el fetichismo de Patricio y el celibato patológico de las mujeres de la familia.

Ante este estado la emergencia de Lucrezia-Esmée provoca el desconcierto y la incapacidad de conceptualización:

Evidentemente antes de su metamorfosis había mantenido su verdadera personalidad en estado de hibernación o es una estupenda comedianta. Cuando la oíamos conversar con el negro nos parecía que teníamos en la sala a una desconocida, a una Esmée Roth que no era la fabricada por nosotros en reemplazo de la auténtica, sino una tercera Esmée que procedía por su cuenta y riesgo pero con tanta habilidad que nosotros en comparación éramos unos aprendices (1972: 182-183)

A diferencia de Camilo Canegato que puede alegar su defensa en el desvarío de su imaginación, de Leónides Arufat que se ve involucrada por un mandato divino en una trama de venganza y de Adalberto Pascumo que por su falta de personalidad se deja manipular por los acontecimientos, la situación de Lucrezia es mucho más compleja porque hace ingresar la sexualidad como elemento constitutivo de la realización del individuo. En este sentido, las conversaciones que mantiene con Cáceres antes de su acoplamiento se encaminan a criticar los tabúes y las restricciones que, en cuanto a la conducta erótica, manifiesta la sociedad de perfil machista a la que aluden los diálogos: “En la Argentina la cama es un honor para el hombre y una vergüenza para la mujer”; “¿Usted qué opina de una mujer que

pretende para ella la misma libertad en el amor que el hombre?”, “Para los porteños hay sólo dos clases de mujeres: las prostitutas y las santas”, “Las argentinas miden el valor de un hombre por la linda cara o por la conveniencia de casarse con él” (Cfr. DENEVI, 1972: 179-180)

Y si a este panorama, le añadimos la condición transgénerica de Lucrezia, comprendemos su decisión de evadirse de un rígido sistema de normas y regulaciones tanto morales como culturales.

“Me enamoré perdidamente de Cáceres. Y ahora sé *que enamorarse es como desnudarse. Es ser uno mismo sin ningún engaño ni disfraz. Pero yo no puedo ser Lucrezia porque él me miraría como miró a la asesina de Lalanne*¹⁰³, ni puedo seguir siendo Esmée porque ésa no soy yo, porque a Esmée la odio. Así que *no quiero ser ninguna de las dos*”

O las dos, porque la que encontramos en el dormitorio era rubia como Lucrezia y estaba vestida como el efebo que hacía el travesti, pero tenía la frialdad y la rigidez de Esmée Roth (DENEVI, 1972: 210-211 –las cursivas son nuestras–)

Los asesinos de los días de fiesta es un engranaje clave en la maquinaria narrativa de Marco Denevi por dos aspectos fundamentales: en primer lugar, ilustra el cambio de perspectiva –que supimos anunciar– en su narrativa, ya que a partir de aquí los personajes que han de cobrar mayor representatividad y frecuencia son aquéllos individuos particulares, por diferentes, que encarnan el mandato de incluirse en un colectivo con el que no se identifican y, en segundo lugar, porque aparece de manera directa el tratamiento literario de las diversas manifestaciones de la sexualidad humana, aunque, todavía, estereotipadas.

¹⁰³Vale decir con espasmo y temor, porque Esmée-Lucrezia le hace creer que fue ella quien mató al embalsamador clavándole un clavo en la nuca para que el cadáver registrase síntomas similares a los que manifiesta luego de haber sufrido un infarto (Cfr. DENEVI, 1972: 199-200)

CAPÍTULO 3

Estereotipos y representaciones en la narrativa deneviana

*AMORAL: (Jerga periodística y policial)
Homosexual.*

*BRUJAS, CACERÍA DE: Toda acción contra los
comunistas*

*CARENCIADO: Muy pobre. Después de haberlo
pateado/lo llamaron carenciado (Corujo, Qué
tiempos aquellos, Buenos Aires, 1988)*

Adolfo Bioy Casares
Diccionario del argentino exquisito

*En la elección de un otro entre tantos otros ya el
escritor se delata a sí mismo. Ese es el elemento
autobiográfico del que ningún escritor se libra.*

Marco Denevi
*Conversaciones con Marco Denevi, ese
desconocido*

Después de *(Los) Asesinos de los días de fiesta* habrá que esperar casi una década para que Denevi vuelva a publicar una novela. Durante este periodo el cuento es el género que mayor desarrollo adquiere y que, de manera casi excluyente, comanda su tarea. Los ejercicios de escritura breve ornamentan las misceláneas publicadas y, a fines de la década del setenta, se ocupa de escribir el guión de la serie televisada "División Homicidios".

La heterogeneidad de asuntos y peripecias cobra un sentido de unidad en la interpretación y reelaboración de una 'ajenidad' que se circunscribe a la ciudad como ámbito específico en el que se desarrollan las historias. De este modo, la literatura, que quiere Denevi, revelaría experiencias vivenciales contribuyendo a enriquecer la expresión sensible de una realidad compleja. En este sentido, la instrucción es lo suficientemente explícita:

Por debajo de esa revelación aparentemente desprovista de propósitos didácticos, yace una intención: la de proponer modelos de la realidad, modelos atroces o sublimes del mundo en que vivimos. El papel de la imaginación consiste en desplegar todo el abanico de nuestras posibilidades, y con él delante de los ojos, precavernos contra el mal, proponernos el bien. (DENEVI, 1977:10)

Por consiguiente, el foco de la narración estará dirigido hacia personajes que, de una u otra manera, tensionan un universo de cánones axiológicos y morales por medio de la manifestación de comportamientos y conductas, en ocasiones, no convencionales. Como insinuamos en el capítulo anterior, el papel protagónico lo adquieren las configuraciones de sujetos marginados, subalternizados o excluidos de un sistema de representación en el que son frecuentes los esquemas y los estereotipos.

La estrategia consistiría, entonces, en disponer una escritura que, actualizando una matriz de imágenes estereotipadas, se encargue de desmontar la rigidez y la clausura intrínsecas del modelo para dar apertura a una interpretación más compleja de la realidad social.

Posibilidades de la estereotipia

El *Diccionario del argentino exquisito* que Adolfo Bioy Casares publica en 1971 y luego amplía en posteriores ediciones, recolecta de manera satírica algunos términos con los que ciertos sectores de la clase media argentina se encargan de interpretar la realidad cotidiana. Aunque referido exclusivamente a hábitos del lenguaje como los excesos verborrágicos y las frases hechas utilizadas de manera irreflexiva con el fin de establecer una distinción con el resto de los hablantes, permite leer entre líneas la emergencia de una crítica hacia los comportamientos sociales que subyacen a lo discursivo.

Dentro de este orden de ideas, interesa subrayar la distorsión que podría establecerse entre la manera ‘correcta’ de interpretar una realidad de dominio público sin tomar la distancia adecuada con el objeto que sirve de mediación. Es decir, reproducir y naturalizar un diseño conceptual podría, al mismo tiempo, desvirtuar la experiencia del sujeto que dice con la naturaleza de lo que es dicho. Al transformarse en “ideas comunes” propias del pensamiento burgués, se corre el

riesgo de reforzar prejuicios y preconceptos en aras de un consenso general o al menos representativo¹⁰⁴ Advertidos, en este punto, la problemática consiste en identificar aquello que se admite sin pensar y el tipo de rol, ya sea activo o pasivo, que desempeña el individuo situado en la sociedad y en la historia.

Con el mismo sentido deberían ser tratados los estereotipos. Si las “ideas comunes” tienen mayor injerencia en el ámbito del lenguaje, aquellos designan a las *imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad con el entorno* (AMOSSY, 2010:32) En el proceso de socialización la interpretación del mundo se resuelve en torno de los estereotipos porque son la expresión de un imaginario social, sin embargo como resultado de un método de categorización y generalización, podría provocar una visión deformada y esquemática, no exenta de prejuicios, sino media una actitud reflexiva.

No obstante, las ciencias sociales recurren a la productividad de esta noción para la comprensión de los procesos y las relaciones interhumanas. El trabajo de la semióloga francesa Ruth Amossy, recorre las investigaciones que se desarrollaron a lo largo del siglo XX en relación con las representaciones colectivas. Tales exámenes estaban dirigidos a desentrañar la rigidez de los estereotipos y su aprendizaje social.

Los resultados demostraron que, *grosso modo*, en la conformación del estereotipo intervienen tres tipos de componentes, a saber: cognitivo, afectivo y comportamental, que no necesariamente se relacionan. En este último aspecto serían los mandatos grupales los que determinan los prejuicios, siempre a priori, acción que motiva la búsqueda de justificaciones movilizándolo todos los estereotipos disponibles.

En las sociedades modernas, ilustra, son los medios de comunicación, la prensa y la literatura los órganos que contribuyen a su difusión:

La visión que nos hacemos de un grupo es el resultado de un contacto repetido con representaciones enteramente construidas o bien filtradas por el discurso de los medios [...] es principalmente resultado de un aprendizaje social. Lo que vemos es lo que nuestra cultura ha definido previamente por

¹⁰⁴ Las *idées reçues* son los prejuicios comunes, relacionados con las conveniencias, con la moral social. Por tal motivo, definen juzgamientos, creencias, formas de hacer y de decir, en una formulación que se presenta como una constatación de evidencia o una afirmación categórica (AMOSSY.2010:27-28)

nosotros, de modo que puede determinar la visión del otro hasta el punto de moldear el testimonio de los sentidos y de la memoria, produciendo efectos flagrantes de percepción selectiva (AMOSSY, 2010:41-42)

El giro conceptual con que se aborda el proceso de estereotipia rescata la utilidad o la inutilidad de las representaciones, no si son correctas o incorrectas. Siguiendo a Amossy, estereotipos de todo tipo (sexistas o de género, étnicos y raciales, clasistas, etarios y profesionales) comparten características que exponemos de manera resumida y no acabada:

- a) la desvalorización del estereotipo se lee en términos de tensión social
- b) aparecen como instrumento de legitimación y de dominación
- c) atraviesan el encuentro con el “otro”
- d) es un factor de cohesión social, de construcción de relaciones interhumanas
- e) refuerza la autoestima, definida como la “evaluación que efectúa el sujeto de su propia persona”
- f) confirma o niega las expectativas
- g) es índice de un “universo de opiniones”

En este orden de ideas, adherir a una opinión acarrearía la inclusión indirecta del individuo al grupo que establece el consenso. De este modo, expresa su identificación con un colectivo al que le interesa integrarse, al tiempo que reivindica su sentido de pertenencia.

Los estereotipos son para las ciencias sociales, lo que los *clichés*¹⁰⁵ para la literatura. La utilización de esta fórmula lingüística puede ser un elemento constitutivo de la escritura de un autor, convirtiéndose en una “marca de género” o puede cumplir una función mimética de los estilos y los idelectos cuando están representados por el escritor a través de un distanciamiento dado por diversas marcas, tanto tipográficas como narrativas o contextuales —palabras o

¹⁰⁵ A comienzos del siglo XIX, la imprenta inventa un nuevo procedimiento de reproducción masiva de un modelo fijo: es el procedimiento del cliché o del estereotipo, que reemplaza a la composición con caracteres móviles. Hacia mediados de los años '60 del siglo XIX, sabemos que la palabra ‘cliché’ se utilizaba en el campo de la fotografía (1865) donde designaba el negativo a partir del cual se podía sacar un número indefinido de copias. Por una extensión analógica, se usó luego para denominar “familiarmente” según P.Larousse (1869) a una “frase hecha, que se repite en los libros o en la conversación” o bien “un pensamiento que se ha vuelto trivial” (AMOSSY, 2010:15)

pensamientos expresados en discurso directo o indirecto libre—, reforzando el uso paródico.

El cliché es lo que marca la especificidad genérica de una obra literaria y su relación con otros textos, ya sea de la literatura popular o de textos más elaborados, reclamando un lector más ingenuo o una lectura paródica. Pero los clichés marcan también y muchas veces de un modo inseparable de los recursos formales, la relación del texto con las representaciones cristalizadas, y su alcance sociohistórico (AMOSSY, 2010:66)

El vínculo de lo social con el texto se realizaría a través de estas mediaciones ideológicas o “ideologemas” que definimos anteriormente, en una interpretación libre del concepto de Angenot, como ese “halo de significación social que rodea los enunciados”. De acuerdo con la intención, manifiesta u oculta, del autor estereotipos y clichés establecen vínculos con el *afuera* del texto y son lugares de condensación y producción de sentidos que posibilitan construir un mundo de espacios y personajes verosímiles o criticar y desmitificar los valores éticos y morales de una sociedad. Para efectivizar tal o cual fin, el escritor utiliza los esquemas representativos de un sistema sociocultural supuestamente compartido por el lector.

De allí que la tarea de este último consista en reconstruir un esquema abstracto a partir de datos a veces indirectos, esparcidos o fragmentarios ya que con frecuencia los personajes están delineados más por sus comportamientos que por un retrato. El destinatario debe reunir comentarios dispersos, inferir rasgos de carácter a partir de situaciones concretas y reconstruir el conjunto relacionándolo con un modelo preexistente. Entonces, el lector activaría el estereotipo reuniendo en torno de un tema un “conjunto de predicados”, mediante un proceso de *selección* —elige lo términos que le parecen pertinentes—, *recorte* —descarta como restos o detalles aquello que no entra en el esquema—, *combinación* —reúne porciones de discurso dispersas en el espacio de la obra— y *desciframiento* —interpreta indicaciones indirectas asignándoles un sentido— (AMOSSY, 2010:78).

El recorrido teórico concluye significativamente en afirmar que el estereotipo no existe en sí, no constituye un objeto palpable ni una entidad concreta, *sino que es una construcción de lectura* y su activación depende de la competencia del lector

para construir el esquema a través de su saber enciclopédico, de su *doxa*¹⁰⁶, y de la cultura en la que está inmerso.

Operando desde esta perspectiva resulta factible interpretar que la escritura de Denevi se consolida sobre la base de procedimientos ficcionales que rodean los estereotipos de un sector de la sociedad porteña configurado como el destinatario modelizado *en y por* el discurso. La línea de su producción que aborda como materia argumental elementos de la literatura universal adopta el artificio de la parodia y de la sátira para establecer un nuevo pacto de lectura de marcada intencionalidad suspicaz, presentándole al lector una visión familiarizada de la conducta de héroes y personajes. En esta disposición las variadas formas del humor corriente movilizan la complicidad del destinatario en el novedoso tratamiento de modelos y esquemas estereotipados por la tradición académica, lugares comunes que en ocasiones son caricaturizados, distorsionados e hiperbolizados.

La línea que denominamos ‘realista’ se encarga, por un lado, de desmontar los estereotipos socioculturales, sobre todo aquellos que se presentan en algunos sectores como anacrónicos e impostados. Por otro lado, se esfuerza por recomponer las representaciones de identidades subalternas marginalizadas por la estereotipia conservadora en lo que atañe a las diversas manifestaciones “anormales” de la sexualidad humana. A pesar de explorar un campo que podría resultar incómodo e indecoroso para la opinión de ciertos sectores, el enfoque no escapa, en un primer momento, del “horizonte de expectativas” que vincula su pertenencia de clase. Por ejemplo, y trayendo a colación las notas de Bioy Casares apuntadas en el epígrafe, el individuo “carenciado” tanto desde un plano social como económico, no tiene ni siquiera posibilidad de representación en sus escritos como iremos indagando.

Por último, el proceso escriturario en líneas generales, reposa sobre un estilo que amplifica y desvirtúa estereotipos y clichés, busca la complicidad del lector, activa su cooperación, da indicios de irresponsabilidad, se mofa de la vacuidad de las imágenes prediseñadas y configura un contorno propio por medio de la crítica del “otro”, a través de la mediación del verosímil como producto de un proceso de observación empírica que no es tal. Denevi autor, personaje o lector a veces escapa y otras sucumbe al imperio de los estereotipos sociales.

¹⁰⁶“La Doxa es la Opinión pública, el Espíritu de la mayoría, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio” (BARTHES, 1975:51)

Marginales, desviados, subalternos y oportunistas

Publicado en su *Antología precoz* de 1973, «El autor de la caza del lobo» es un cuento que aborda, por primera vez de manera explícita, el tema de la homosexualidad masculina. Con algunas alteraciones, volverá a aparecer en *Música de amor perdido* en sus dos versiones, yuxtaponiéndose o coordinándose con las acciones nucleares de *(Los) Asesinos de los días de fiesta*.

De manera casi deliberada, la narración activa los elementos conceptuales que vinimos describiendo y manifiesta las inflexiones particulares de un estilo que irá adquiriendo su particular fisonomía. Argumentalmente, se trata de la “insólita” relación amorosa entre dos abogados procuradores que, por su naturaleza “amoral”, está condenada a la desdicha. De no mediar la advertencia de que se asiste a la composición de una ficción dentro de la ficción, la historia se desarrollaría sin grandes atractivos exceptuando la intriga y la curiosidad que el narrador deposita en el hipotético lector, como posibles efectos movilizados por el contenido abordado.

Sebastián Matrícula, quien en su autoficción se resuelve en el *alter ego* de Augusto Zilany, es el autor del cuento “La caza del lobo” que llega a las manos de Ladislao Kodaly, sujeto que asume personalmente la redacción del cuento que tiene como sustrato el texto de Matrícula. Este yo-narrador-lector se involucra en la trama reescribiendo, ampliando, refutando, corrigiendo e imaginando pasajes enteros de la narración original legitimado por la idoneidad que le confiere ser perito en el oficio literario, testigo involucrado en los hechos y, vanidosamente, modelo físico en el que se inspira Matrícula en la descripción de su personaje.

En este juego de espejos que propone el narrador se involucra el tema de la autobiografía como guiño que apela a la atención del lector y naturaliza la explicación acerca de la conducta de los actores. Marca, al mismo tiempo, la presencia determinante del receptor con el que aspira cooperar, y da indicios de “correlaciones subjetivas” camufladas en la estética de la exhibición, como quisimos señalar en el epígrafe.

Y con todo sigo creyendo que el cuento es autobiográfico. Matrícula, prudentemente, le atribuye su experiencia a un tercero con quien es imposible identificarlo. Hizo bien. Yo hubiera hecho lo mismo. El *común de la gente* es suspicaz y cuando uno le habla de amor está viendo una cama (DENEVI, 1973a:83—el resaltado es nuestro—)

La mirada del *afuera* está tematizada tanto en la descripción física de los personajes como en los juicios de valor que explicitan. De este modo, un individuo grotesco como Matrícula —gordo, de cara ancha, sonrosada y vulgar como la de “un campesino con digestiones difíciles”, mal vestido, de andar ridículo por sus “piececitos de geisha, diminutos y curvos” y fácilmente confundible con “uno de esos tenores de morondanga que berrean canzonetas en una fiesta de barrio”— vigila hasta la obsesión a un Zilany que se ajusta a ciertos patrones culturales distintivos —es un hombre alto, delgado, que se viste con sobria elegancia, que tiene un rostro de músico a lo Antón Rubistein (cabellera leonada, frente amplia, ojos azules y soñadores, boca sensitiva), que habla varios idiomas y que, según Matrícula, parece “un aristócrata de la Europa Central anterior a la guerra del 14”— (DENEVI, 1973a:82)

En el mismo nivel de interpretación, el “yo” se autoriza a desmontar la imagen idílica del procurador proponiendo, desde su re-escritura, una descripción de la conducta como manifestación de la personalidad que complementa, a la vez que tensiona, el retrato que se le ofrece al lector. Será esta incongruencia, el móvil en el que el narrador-autor estructura la intriga. Por otro lado, en el personaje de Venossi están depositadas las configuraciones más vesánicas relacionadas con el ambiente “gay” y los “vicios” que representa para una conducta regulada por las normas sociales.

Para este sujeto «repugnante» según el escritor del cuento, el mundo de los “maricas” era inmundo y corruptor. Los relatos con los que atosiga “el silencio herido” de Zilany se refieren a “fiestas negras, a bailes de *travestis*, a *taxiboys*, a bares donde entraban hombres solos y salían acompañados por jovencitos, a esquinas en las que bastaba pedir fuego para que se iniciasen misteriosos conciliábulos” (:86) como prácticas reiteradas y, por ende, representativas del sector sobre el cual generaliza. Manifiestas las dos miradas contrapuestas, Denevi-Kodalzy-Matrícula encaminarán la intriga hacia la dilucidación del ‘verdadero’ comportamiento del ambiente involucrado.

Ante esta complicación, se incluye en el programa narrativo un actor que irá a desentrañar la clave del enigma: Guillermo Mendilarzu, conocido por los amigos como “el Lobo”. Previsiblemente, el joven viene a alterar el orden de relaciones establecidas entre los personajes y a sublimar el contenido pasional encerrado en la

configuración de los caracteres dispuestos en el relato. El vínculo que se establece entre Zilany y el joven abogado de veintitrés años será, ante los ojos de Matrícula, una concatenación de suposiciones, intrigas y deseos reprimidos. Con marcada suspicacia el narrador le atribuye rasgos autobiográficos a la imagen ambigua del “tercero” involucrado:

De él sólo sabemos que tiene veintitrés años. Sus amigos son muchachos de su misma edad, “siempre bien vestidos, muy desenvueltos, evidentemente de buena familia”. Uno deduce que Mendilarzu comparte esas excelencias. Pero su imagen física no lo conocemos. Me resisto a atribuir a don Sebastián Matrícula una astucia de literato que confina a un personaje en la penumbra para que así cobre cierta ambigüedad y estimule la fantasía del lector. Yo creo que él ignoraba esos recursos. Me inclino, pues, a suponer que eludió el retrato físico de Mendilarzu por dos motivos: la pluma que se ensañó con Venossi se detuvo, paralizada por el pudor, delante del ser amado; Matrícula borró todas las pistas para evitar el peligro de las identificaciones; al tiempo de escribir su cuento, Matrícula ya no podía rescatar de Mendilarzu sino las señales que había impreso en su espíritu. Y como Guillermo Mendilarzu es evidentemente un nombre apócrifo y no sé de nadie que, entre los abogados de Matrícula, sea capaz de despertar, ni siquiera en un esteta como Zilany, ningún amor a lo Sócrates por Alcibiades, no puedo, desgraciadamente, colmar esta laguna del cuento (DENEVI, 1973a:91)

Evidenciado el pacto de lectura, el romance de los personajes se encamina hacia intersticios tanto idílicos como clandestinos. La música clásica establece su comunicación espiritual y “no conversan de mujeres ni de fútbol ni de política, como harían otros” (1973a:92) sino que la fuerza que atrae a un Zilany maduro hacia un joven “Telémaco dócil, rendido y apasionado” es un principio de belleza pura como la que el arte resguarda y despierta. De modo que el amor, para una de las partes, estaba “purgado de deseos carnales” (1973a:94).

A partir de aquí, Matrícula explica las conductas con generalizaciones de tipo doxológico¹⁰⁷ en una actitud que fatiga todos los “lugares comunes que la literatura ya no se atreve a distraer del olvido. Desolaciones, nostalgias, edificios enteros reducidos a ruinas por la ausencia de uno solo de sus habitantes: no duplicaré esos

¹⁰⁷ “El amante busca su identificación con el amado”; “es la ley: uno ama, vela y envejece; el otro duerme, indiferente y siempre joven”; “el amor se contradiría a sí mismo si renunciase al sacrificio”; “tampoco sería amor si desconociese los celos, el pánico de que otros le disputasen su presa”; “al amante le gusta fantasear con el amado” (DENEVI, 1973a:94-97)

ominosos regodeos” (1973a:97) Sin embargo, ante las actitudes sospechosas y la advertencia de testigos no involucrados Zilany-Matrícula se obsesionan por desentrañar la autenticidad de un comportamiento tan idílico como ambiguo puesto que, un amor que “no coincide con los esquemas que el mundo ha fijado para amar, está amenazado de muerte” (1973a:101) y los rumores, en este sentido, pueden más que la credulidad.

El lobo que, según los dichos ajenos, se rodeaba de ‘malas compañías’ y era amigo de un muchacho que se traviste en las fiestas negras del cuerpo diplomático, forzosamente debería esconder algo detrás de su comportamiento sumiso. Y allí se encamina la persecución de Zilany, su descubrimiento y, finalmente, su angustiada incertidumbre. El desenlace abierto le presenta al lector, tanto al explícito (Kodalzy) como al modelo, la decisión de optar por la imagen que de Mendilarzu configura el ‘rumor’ o solidarizarse con la congoja del procurador figurada por el carácter especular de una pesquisa que no alcanza a encontrarse con el sujeto, a esta altura objeto, fugitivo.

En *Hierba de cielo* (1973b) el motivo de la búsqueda de la identidad y la tensión entre las representaciones sociales e individuales adquieren un contorno preciso. Se trata de historias, a veces mínimas, que comparten la lucha interna de un sujeto que se resuelve de manera dialéctica en la oposición entre el *ser* y el *parecer*, entre la norma y su desobediencia.

«Charlie», por ejemplo, relata en tercera persona, las estrategias del chofer de una empresa de remises para seducir a la señora López Zinny, una “tipa muy bacana” y “engrupida”, que utiliza el servicio habitualmente. Mientras que los hermanos de Mendilarzu fueron descritos con los patrones de belleza que dicta la revista de moda Harper’s Bazaar, el perfil de Carlitos Squilla es digno de compararse con el de John Barrymore.

A pesar de la reticencia, pedante y distintiva de la pasajera, el remisero comienza a entablar una relación por medio de comentarios fútiles y superficiales. Seguro de que a este tipo de personas la música clásica lo identificaba, sintoniza la radio en esa frecuencia e improvisa conocimientos imprecisos. El narrador omnisciente deja en claro la estrategia de impostación del protagonista interviniendo como una especie de director que acota, indica, enfatiza y aclara la utilización deliberada de las celebridades y los lugares comunes de consumo cultural masivo.

Los “enganches” de la charla quieren movilizar la pasión del oyente a través de la dramatización de aspiraciones personales que se ven obstaculizadas por la impersonalidad y la indiferencia que estimulan en el otro, el oficio. Sin embargo, la Sra. duerme o se hace la que duerme.

A estas interpretaciones las dirige el narrador que se encarga de *hacer saber* que se monta un engaño, una farsa, un interés. El énfasis en el lenguaje coloquial y el empleo de términos del lunfardo marcan la pertenencia a un colectivo porteño diferenciado: Carlitos Squilla modela la imagen arquetípica del ‘chanta’, embaucador y oportunista que se ufana por conseguir un buen pasar económico. La indiferencia de la ‘jovata’ persiste a pesar de las bruscas maniobras que, literalmente, realiza el chofer para llamar su atención. Llegados a destino, la Sra. se dirige para preguntarle cuánto le debe y le ofrece una propina que su pose le impide aceptar. Enfrentándola de manera irresistible, consigue el efecto deseado ya que “la mujer, sorprendida por esa belleza como por una obscenidad, escondió la cara” (1973b:15) ante un Carlitos que ya le había visto las arrugas — “tendría sesenta” — y también le había visto las alhajas y el tapado.

En algunos pasajes, sobre todo en aquellos relacionados con la “subjetividad lesionada” del protagonista cuando no puede cumplir con sus expectativas, emergen elementos de un pensamiento discriminador, típicos del mediopelo jauretcheano. Piensa que la vieja había caído en la trampa como “un cabecita que sale por primera vez con el choma y se ríe de cualquier gansada” y dice que su oponente en la competencia por disputarse los viajes de la Sra. “es un gallego bruto” y “no comprend[e] cómo en la agencia tienen a un tipo así [que es] una bestia” (1973b:16). Por consiguiente, la manipulación es clara y se refuerza en la conducta obsecuente, insinuante y artificial a la que contribuye su aspecto de símbolo sexual¹⁰⁸ que lo lleva a despertar el interés homoerótico del doctor Miquelena, cliente de la empresa, a quien luego de varias insinuaciones “tenía que pararle el carro” (1973b:19)

¹⁰⁸La reproducción de estereotipos socio-culturales ornamentan la descripción física del personaje, como se registra en los siguientes pasajes: “Y cuando un muchacho tan buen mozo es pobre...Porque si fuese rico o fulero...Pero yo soy éste, mirame. Soy Carlitos Squilla, veintiún años, perlo negro, lacio y tupido, ojos grises, nariz recta, boca pálida, mentón pronunciado, cuerpo de atleta, un metro ochenta de estatura. Y pobre. Ahí está el negocio, viejita. Ahí está nuestro negocio, ¿entendés?” (DENEVI, 1973b:17) “La esperó de pie en la vereda, recostado contra el Valiant que lo enmarcaba como una escenografía hecha para él...con los brazos cruzados sobre el tórax, las piernas separadas, los ojos fijos...se había pasado quince días planchándose la ropa todas las noches: ese pantalón de corderoy, ese rompevientos celeste. No le faltaba nada: la cadena de oro al cuello, la otra cadena de oro en la muñeca derecha, el ciclópeo reloj en la izquierda, hasta un poco de agua de colonia en el pañuelo” (1973b:22)

La misma antipatía le genera las actitudes infatuadas de aristócrata venido a menos relacionadas tanto con el trato despectivo para marcar las jerarquías, como con las actitudes culturales sobreactuadas. El objeto de la crítica en este punto está referido a esos sectores conservadores enclaustrados en “mansiones donde se reunían los hombres y las mujeres que tienen en sus manos los secretos hilos del mundo” (1973b:25) de filiación pro-militar: la mención de un apócrifo general Villarino, que fue jefe de la SIDE, coadyuva a dar rasgos de importancia a los interlocutores. Asimismo, a pesar de las muecas “cachadoras” y el hermético uso del francés Carlitos repara en la naturaleza artificiosa de los “cogotudos” cuando, fuera de la vista de sus congéneres, la Sra. “se reía como una tilinga que va en taxi al hotel con su macho de turno” (DENEVI, 1973b:25)

La doble personalidad de la Sra. López Zinny está determinada por el contexto; una dualidad en el juego de interpretaciones sobre el cual la mirada ajena condiciona hábitos y costumbres. Similar desdoblamiento lo hallamos en el chofer, amante disponible pero enredado en una relación de pareja que el narrador se encarga de insinuar para contribuir a dar señas al perfil del retratado.

Durante un mes las relaciones contractuales se afianzan en simultáneo con las interpersonales donde Carlitos despliega todas las técnicas de seducción (1973b:28). Premeditadamente, la trama se complica cuando, dentro de la diégesis, la pareja en ciernes va a una confitería acompañada por Silvia y, vinculando informaciones del extratexto, los personajes dialogan sobre literatura. En este sentido, el nombre propio del autor aparece nominado dentro de la línea Borges, Bullrich, Sábato escritores de tradición liberal que funcionan como indicio circunstancial. “—Vas a vivir siempre joven según la teoría de Denevi. Decime, ¿sabés quién es Marco Denevi?” (1973b:31) le preguntan a Carlitos, y mencionan al pasar a Cora Roca la escritora apócrifa que va a ser quien escriba el cuento «Charlie». Anticipando el desenlace la mención a Genette no es casual ya que el pacto de lectura actualiza su teoría acerca del intertexto.

El automóvil fantasmal, guardia y vigilante, es otro elemento que analizado con distancia irónica, establecería un guiño hacia el lector. Símbolo de virilidad y machismo se transforma, en este caso, en un arma de conquista y clandestinidad. En este sentido, no parece inocente la información del narrador que se detiene en destacar que: “Se quedaron los dos solos, los dos muy juntos, a las cuatro y media

de la mañana, en el Valiant cómplice, los únicos sobrevivientes en una ciudad de *dormidos, de enfermos y de muertos*” (1973b:34 –las cursivas son nuestras–)

Una vez cazada la presa, comienza la extorsión sentimental de ‘Charlie’ —como le dice familiarmente la Sra.— movida por el deseo de ascender socialmente, a expensas de negar su condición de ‘cafisio’ y defender una inclinación afectiva sincera.

—¿Será posible que todos la peguen menos yo? No es que me crea una cosa del otro mundo pero no me negués que hay muchos que valen menos que yo y sin embargo están parados para toda la cosecha. Me faltará estudio, no digo que no. Pero me sobran otras condiciones. Además soy un tipo que cuando me dan una mano...

A ella le crecía entre las cejas, un pliegue como una costura. Y seguía con la expresión de sospechar que, de golpe, él era un loco que se había puesto a desvariar (1973b:40)

Esta intervención marca el final del cuento de Cora Roca. El relato que sirve de marco vuelve dos meses atrás cuando Carlitos comienza a trabajar en la agencia. Es una narración en primera persona de eminente contenido confesional y de marcado registro coloquial. Se dirige al Flaco, con el apelativo “boludo”, típica inflexión argentina y familiar. Aunque el lector tenga la expectativa de escuchar la explicación certera de los móviles que el narrador insinuaba, en el relato la construcción de la Sra. López Zinny es tan eufórica como romántica. Destaca sus atributos de clase, su fineza, su amabilidad y su apariencia física que no daba más de cuarenta años. A estas instancias se delata la fabulación. Como todo relato transpuesto en estilo directo en boca de los personajes, el registro se adecua al símil de la oralidad, naturalizando modismos lingüísticos e inflexiones del discurso social. Sobre estos presupuestos se estructura el monólogo del protagonista, refiriendo su versión de los hechos.

Bueno, después pasaron como quince días [...] Te lo juro, Flaco, yo me hubiese olvidado de la mina, pero resulta que como a las dos o tres semanas voy a buscarla y ahí sí, ves, ahí cambió la sonada. Yo me avivé en seguida, uno no es un gil. Me miraba de otra manera, qué se yo, y meta conversarme, meta servirme cigarrillos, meta reírse y hasta quiso que la paseara por los bosques de Palermo [...] Pero no pasó nada. Sí, jodete. Me tiro un lace con la mina y reboto y después me echan de la agencia y me mantenés vos [...] me apalabró para que esa misma noche fuera a buscarla

a las doce en punto a una casa de departamentos del Barrio Norte. Y, sí, pensé que a las doce podría ser que tirase la chancleta. Pero salió con una barra de gomías y en el auto empezaron a hablar de no sé qué mongos y porongos. Conoce a Dios y a María Santísima la mina esa. Hasta al jefe de la Side, mirá si me tiraba un lance, boludo. Y después se pusieron a hablar en francés [...] Bueno, tampoco esa noche pasó nada. Esperá, Flaco, tiempo al tiempo. Una mina así no es un yiro que anda desesperada [...] la mina me dió el tubo. En la agencia se avivaron. Pero como mi tío es amigo de Don Pascual [...] me arregló el fato con la agencia [...] Un mes la laburé de chofer particular [...] no me la doy de langa pero tampoco soy Frankenstein, qué joder [...] La cosa es que yo la veía todos los días [...] así que imaginate porque te diste cuenta, Flaco, viajar juntos en un checo casi casi es como estar en una misma pieza. No, todavía no, esperá. O qué te crees, que a una mina así la vas a atropellar como una negra cualquiera [...] Una noche se trajo a una amiga, un escracho más loca que una cabra [...] Fuimos a un boliche de Pueyrredón cerca de la Recoleta [...] no tenía un sope en el bolsillo pero no me iba a perder esa oportunidad [...] la amiga meta querer franelearme por debajo de la mesa [...] pero yo me quedaba en el molde por ella, sabés, que estaba tan linda que hasta de las otras mesas la miraban [...] como a las mil y quinientas nos levantamos con una mamúa de novela [...] a la loquita la llevamos hasta su casa y después la llevé a ella. Yo, imaginate, con todo el alpiste adentro y la mina sentada al lado y a esas horas y los dos solitos, imaginate, se me saltaban los botones [...] ahí fue cuando me dijo que me iba a llamar Charlie, una viaraza que le agarró [...] Eso no me gustó, yo soy Carlitos, viejo, Carlitos Squilla pero me quedé piola. Ahora, atendé. Llegamos, bajamos, la acompaño hasta la puerta [...] y justo ahí me dice y ahora qué querés, querés que también te invite a tomar un café y tenía los ojos todos llenos de lágrimas y temblaba como una hoja y yo sentí que me estaba diciendo: te pagué las copas, te pagué el viaje y ahora también querés encamarte conmigo, rufián, y me vas a cobrar la encamada, y por eso me había llamado Charlie, entendés, un nombre de cafisio [...] a mí también se me saltaron las lágrimas, de rabia, Flaco, de rabia, porque lo único que yo quería era que los dos pasáramos un rato agradable [...] entonces para que no me viera lagrimear me di vuelta y me fui, como lo oís, me fui (DENEVI, 1973b:46)

La delación se resolvería en la ficción dentro de la ficción. Carlitos encuentra en el asiento de atrás del coche el cuento «Charlie» escrito por Cora Rocha, seudónimo fácilmente reconocible de la otra instancia involucrada en la trama. Aleccionado por la narración enmarcada el juego de engaños fue descubierto sagazmente desde el principio porque, advierte el narrador omnisciente: “Ese

Carlitos era él, pintado de cuerpo entero. Él con todas sus tretas, sus telarañas, sus ardidés de aprendiz de gigoló” (1973b:48)

La inversión de la perspectiva podría significar una alteración en el orden de las representaciones sociales pero, de manera equilibrada, la visión del narrador distribuye las personificaciones desde una misma matriz ideológica que le evita incurrir en contradicciones. Es una sensibilidad de clase la que configura las dos esferas sociales que entran en contacto. A pesar de las revelaciones el orden de cosas no se altera. Se presenta la imagen de un victimario que se convierte en víctima pero que persiste en el móvil que le otorga sentido a su empresa.

Yo creo que [al cuento] lo escribió nada más que para joderme a mí. Para hacerme ver que yo, para ella, era un cafisito y que me había junado de entrada [...] a lo mejor fue ella la que desde el primer día quiso joderme y me enamoró, la guacha, y cuando me tuvo bien metido, tomá, me largó los papeles como una patada en la verija (1973b:47)

Entonces para iniciar un programa narrativo alterno pero con el mismo objeto de deseo, a Carlitos no se le presenta otra opción más que “Volver a armar las trampas, a buscar, a esperar. Y entretanto, seguiría siendo uno más entre los rascas de la agencia” (1973b:49) pero con la decisión de convertirse en playboy e ir a buscar a su casa al doctor Miquelena.

En «Viaje a puerto aventura» la preocupación por figurar dentro de la misma escala social es llevada al extremo del ridículo. En este sentido, el automóvil se transforma en elemento dador de reconocimiento y prestigio. En realidad, la mirada ajena conjeturaría que conductor y acompañante se entrelazan en la felicidad de la realización personal y reciben, por la capacidad adquisitiva, presencia e individuación. En el otro extremo, se ubicarían los transeúntes como excluidos sociales en una actualización del *tener* para *pertenecer*, idea común a ciertos sectores. Jocito y Carolina Mercedes se proponen dejar de mirar pasar el bienestar desde la vereda y consiguiendo prestado un Lincoln President modelo 1933 se alistan para viajar al imaginario y exótico Port Adventure en la desconocida Nueva Zelanda.

Si bien de modo burlesco, la crítica se dirige hacia el desdén con que la guaranguería genera el sentimiento de menosprecio y humillación en el “otro” excluido. Interpretado anacrónicamente, el razonamiento de los personajes que

reclama la libertad, la igualdad y la fraternidad deposita en el consumo de los bienes materiales el principio de equidad social. En consecuencia, la morocha se transforma en rubia platinada y el viejo en gángster, cafisio o adúltero, sinónimos de éxito y buen pasar desplegados por la estética del cine y la novela estadounidenses. La actuación delataría su impostación sino remedara, histriónicamente, el inglés y el francés como lenguajes distintivos. Pero, al tiempo que comienzan la farsa, van experimentando una realidad que se aleja del idilio. De este modo, la narración se enfoca en el motivo central sobre el que versa:

En la calle se ve la fisonomía de un país. Los [automovilistas] más fuertes atropellaban a los más débiles, lo más veloces les hacían una jugarreta a los más débiles. Nadie quería sacrificar nada, ni un minuto de espera. Nadie respetaba las ordenanzas y menos la buena educación por no hablar de la cortesía. Todos pretendían ser los primeros, adelantarse al otro, ganarle de mano aunque resultase un terrible nudo y al fin nos quedáramos todos empantanados sin poder movernos. La desgracia común ganada con el sudor de nuestras pequeñas ventajas personales. Y salir después de ese embrollo a cualquier precio, dejando atrás el tendal de víctimas. Sí. Me di cuenta de que somos un pueblo adiestrado para la mutua explotación. Y la zancadilla al prójimo es el mayor alarde de nuestra inteligencia (DENEVI, 1973b:77)

Denevi, en esta ocasión y como irá a explayarse en sus artículos de opinión, enlista una serie de antivalores en su concepción del ser nacional. La imagen de una sociedad competitiva requiere del sujeto para su asimilación cualidades como la falta de respeto, la altanería, el atropello, el individualismo extremo y la descortesía. Jocito decodifica el mensaje y entiende que la salida inmediata le presenta dos opciones: convertirse en un “matón”, en un “granuja” o emprender la retirada y volver al estado de cosas alterado. Sin embargo, el amor propio herido y el miedo al ridículo lo hacen persistir en el simulacro que, como símbolo de lo nacional, lo conduce a ningún lugar.

¿Acaso mi mujer y yo no éramos otro símbolo de la Argentina? En un automóvil ajeno, ella, la falsa *cocotte*, y yo, el falso *gángster*, simulando una felicidad que no sentíamos y una riqueza que estábamos lejos de poseer, viajábamos a un imaginario Puerto Aventura. Sí, ese triste simulacro podía resumir toda nuestra historia. Pero argentino hasta la muerte, seguí adelante con los faroles porque más poderoso que mi vergüenza era el amor propio y el miedo al ridículo (DENEVI, 1973b:78)

Transitan por barrios privados y residenciales ante la total indiferencia de los habitantes, señal de que la subestimación es una actitud privativa de su condición. Si “para esos egoístas los seres anónimos de la calle valemos menos que un montón de bosta” (DENEVI, 1973b:82) no es extraño suponer que la ostentación sea parte de un proceso de falsificación para que “a través de la ventana los transeúntes piensen: qué lujo, y qué dichosos esos dos, ahí besándose y tomando champán” (1973b:83)

Sorpresivamente, y de modo imprevisible, los viajeros llegan a un *ghetto* emplazado en los bajos fondos de un Buenos Aires de pesadilla. La masa informe de “sucuchos” y de “casuchas” significaban la amenaza de un revoltijo sin orden desde donde brotaron los fantasmas, las diez mil sombras que se abalanzaron sobre el pobre Lincoln como una nube de langostas. Fue un minuto de laboriosa destrucción, y en seguida la manga se dispersó no dejando un tornillo del “tremendo armatoste”.

Finalmente, se quedan a vivir en los suburbios, compartiendo casa con un matrimonio boliviano “de lo más simpático”. La mujer pierde las ínfulas y Jocito se dedica a ser peón de albañil y logran la aceptación del “otro” como un igual. De este modo adquieren una identidad que antes se obliteraba en una imagen artificial y caprichosa. Terminan viviendo en “una villa que por irónica paradoja se llama Puerto Miseria [...] una lección que nos deparó el destino” (1973b:86).

Por su parte «Michel» es un relato que se alinea con «El autor de la caza del lobo» en más de un aspecto. En este sentido, Denevi vuelve al tema de la homosexualidad masculina al tiempo que retoma el asunto de una advertencia que Venossi le hace a Zilany en relación con las fiestas negras de las que Mendilanzu habría participado en sus vacaciones en Punta del Este.

Gonzalo Maritti se llama el narrador en primera persona de un relato confesional que se dirige a un ‘vos’ con el que establece una relación de cercanía. Pero en *Le matelot* todos los mozos tenían que tener nombres franceses. “Una chifladura de Gastón, del trompa, que en realidad se llamaba Héctor” (DENEVI, 1973b:103) y al nombre Michel se lo otorga Freddy —su ex-pareja que de golpe se había secado y vuelto un jovato por la enfermedad— “porque yo, la verdad, de francés no manyo ni medio”.

Desde el habitual registro de oralidad, el discurso se estructura sobre la base de inflexiones del lunfardo con presencia de italianismos y giros lingüísticos propios del habla rioplatense. Cuando su vieja “sonó” y para escapar de la “porca miseria” consigue el “rebusque” en la whiskería como mozo al principio y Barman después, en el antro alternativo. Integrante nuevo, despierta suspicacia e interés entre los clientes habituales que se abalanzaban como a la caza de una presa —“tendrías que haber visto a la mariconería de la barra, dice Michel, a cada rato me pedían fuego”—, marcando una conducta frecuente entre los “puntos” del ambiente. Pero y a pesar de su galantería, no se confina a la promiscuidad porque “Yo no quería pibes, quería otra cosa”, declara, “un punto estable, no un levante”.

Una noche aparece un tipo como de cuarenta años que despierta el interés del aprendiz y altera a los “maricones” que se codean entre ellos, mueven las plumas y “sacan las polveras” (1973b:104). Michel despliega sus técnicas de seducción con la intención explícita de conquistar, debido a la imagen de magnate, un puesto de guardaespaldas o secretario privado que le garantizase estabilidad, al tiempo que intimidad, una vez terminada la jornada, “o que me adoptara como hijo... ¿Quién iba a avivarse?” (1973b:104) confiesa el mozo anunciando el desenlace. Porque el visitante es su padre, quien alertado de su estado de orfandad, viaja desde Córdoba a reconocerlo por pedido expreso de su madre antes de morir.

El malentendido se desarrolla de manera gradual hasta que la pareja se encuentra sola en el cuarto de un hotel. Uno con la intención de reconstruir la historia de filiación y el otro con el deseo de posesión carnal, la confrontación es inevitable.

Lo besé en la boca [...] Sé que con las dos manos separó mis brazos de su cuerpo. Vi que había puesto una cara espantosa. Y en seguida empezó a fajarme [...] cuando el punto me dio las primeras piñas me vino una locura. No sé lo que hice. Lo único que sé es que lo vi tirado en el suelo, con los ojos abiertos y el pelo rubio todo mojado de sangre. Le palpé el pecho. Estaba muerto (1973b:122)

Rastreado por la carta que advertía al doble de Buster Crabbe, según la descripción icónica del narrador, de su paternidad, Gonzalo Maritti se entera de la verdad por su locadora, confiesa todo ante la policía y, algún tiempo después, le relata los acontecimientos a su compañero de celda.

La interpretación de Cristina Piña (1983:353) trata de explicar la elección sexual de Michel desde la aprehensión de un discurso clínico que, con distintos alcances y matices, estructurará las notas a pie de página de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Dentro de este orden de ideas, la homosexualidad de Gonzalo respondería a una carencia psicológica causada por la ausencia de la figura del padre, identificándola, al mismo tiempo, como el motivo que lo llevaría a llenar ese vacío por medio de la relación sexual con otro hombre. No es casual, advierte, que deposite en su pareja el deseo de “llamarlo papá delante de todo el mundo y hasta hacerle una caricia y que nadie se avivara, y a la noche ser su amante y seguir llamándolo papá. Ese había sido mi sueño. Pero Freddy no quería que lo llamase papá” (DENEVI, 1973b:114) Desde este enclave explica el comportamiento y la suerte de la mayoría de los personajes denevianos, sobre todo de aquellos que abordan de manera manifiesta el tema de la sexualidad, ámbito que iremos a profundizar en el próximo capítulo.

En relación con la configuración de ambientes y caracteres subrayamos la sordidez y la clandestinidad como aspectos particulares de la representación aludida. Se confrontan dos visiones diferentes de las cuales una funcionaría como determinante de la otra. En este sentido, la sospecha y la desconfianza son actitudes que responden a una condena social que excluye en términos éticos y morales pero que no se detiene en discriminar entre las distintas subjetividades que involucra el colectivo. De este modo, cuando Michel se refiere a que hay que saber distinguir entre doble moral e hipocresía evidencia que hay sujetos que hacen las mismas ‘porquerías’ que los otros pero no quieren ser confundidos con los otros, mostrando que la reprobación obedece más a patrones socioculturales que a prácticas individuales y concretas.

—¿Acostumbrás a aceptar invitaciones de clientes de ese bar?

—Esta es la primera vez

—¿Y esta vez por qué aceptaste?

—Porque sé distinguir

—Pero creías que yo era policía

—Mayor valor de que haya aceptado

—¿Ese ambiente no te corrompió?

—¿Corromperme en qué sentido?

—No sé. Pienso que en *Le matelot* debe haber drogadictos, ladrones de automóviles, prostitutas...

—...amorales

—No creo. Son todos muchachos de familia bien.

—Sin embargo vos mismo dijiste que *Le matelot* tiene mala fama.

—Sí, como todos los boliches de la zona. La gente habla, pero...

—No todos los boliches tienen mala fama.

—Usted vio, está lleno de parejas.

—Me refiero a los del mostrador.

—Si son amorales, yo no lo sé. Yo los conozco únicamente como clientes de la whisquería. Y allí lo único que hacen es tomar una copa y conversar entre ellos (DENEVI, 1973b:118-119)

Vigilado y castigado el 'ambiente' imprime los códigos de comportamiento entre sus miembros cuya heterogeneidad se diluye en un constructo homogéneo y peyorativo. El miedo ante la penalización efectuada por los mecanismos de control genera el recelo y la suspicacia ante la presencia de un elemento ajeno. Una conducta autodefensiva ante la marginación producto del dogmatismo y la ortodoxia hegemonizadas por un vasto sector del discurso oficial.

Denevi, en este primer acercamiento al ambiente gay, establece distinciones entre: a) los amanerados y promiscuos, calificados con sarcasmo: mariconcitos, pibes, locas, alborotados e histriónico "Jorge, alias Jorgelina, un maricón que se drogaba y daba unas festicholas en su casa que madre querida" (DENEVI, 1973b:107); b) los que conservan un porte adusto, varonil y disimulado: Freddy, su primer pareja y c) los seductores, curiosos y aprendices: Gonzalo Maritti. A este panorama un tanto esquemático, en obras posteriores relacionadas con la misma temática, irá añadiéndole otras tipologías para culminar en el desfile heteróclito y carnavalesco de *Nuestra Señora de la noche* (1997)

La ambigüedad y el vértigo que siente el lector de «El autor de la caza del lobo» ante las máscaras que asume el narrador, reaparecen en «Carta a Gianfranco», relato epistolar de tinte confesional a un hipotético destinatario de una soltera poetisa obsesionada por el críptico lenguaje del Arte. Es natural, entonces, que la misiva se inaugure con la manifestación explícita del deseo de ir a París, lugar cosmopolita por excelencia y de culto obligado en ciertos sectores de la cultura letrada.

El protagonismo, más allá de las excusas argumentales, lo adquiere de manera exclusiva, la literatura en su expresión poética. Se trata de un largo

monólogo en el que el intertexto es el basamento de la soledad existencial del artista, quien delata la intención de colmar el vacío por medio de la palabra. De este modo, la referencia a escritores y actividades privativas del ambiente literario está filtrada por un prisma melancólico que descompone las imágenes otorgándoles el patetismo de la indolencia. Búsqueda de la trascendencia por el lenguaje, ni el fracaso ni la incompreensión circunstanciales pueden ante la esperanza de un dudoso reconocimiento póstumo, motivo por el cual, los elementos de la cotidianidad se transforman en banales y prescindibles. Románticamente, la entrega al acto de escritura es absoluta, aunque el destino signifique enloquecer o morir. Sobre la base de este convencimiento en la Carta aparecen los lugares comunes que le conferirían al poema su legitimidad y consagración. Mencionado el afrancesamiento en sus manifestaciones bohemia y existencialista, se añade una suerte de extrañamiento en la búsqueda de la atemporalidad, aún a costa de no ser comprendido por sus contemporáneos.

Singularmente, el texto progresa en la medida es que es leído por Gianfranco, recurso que pone de manifiesto la recíproca dependencia entre las instancias intervinientes en la comunicación literaria, motivo recurrente en Denevi. Establecida la conexión con el lector, la narración desarrolla una concatenación de experiencias de carácter fabular y ornamentadas con el ingrediente idílico de la imaginación lírica. De acuerdo con este proyecto, la hipotética Aglonga Gonuyaz, renunciando a Europa enseñará a leer y a escribir a niños en algún país latinoamericano, o si decide quedarse en Buenos Aires no tendrá reparos en mendigar o prostituirse para subsistir ya que la metrópolis “no es una ciudad para poetas. Aquí todo el mundo tiene la vista fija en un punto a mi derecha o a mi izquierda, nadie en mí” (DENEVI, 1973b:147)

Pero si logra viajar, de polizón, a París, se alojaría en un hotelito “que hay en una novela de Francis Carco” llevaría una vida promiscua y arrabalera con el añadido de que su poesía sería valorada como corresponde. Porque en 1961 recibió un premio de poesía y César Tiempo escribió en *Davar* que su libro “parecía una colección de estampas coloreadas e iluminadas por los Limbourg” (1973b:143) pero los lectores no apreciaron ni la estética miniaturista ni la liturgia hebraica. Entonces se recluye en su cuarto y escribe a Gianfranco. Se siente excluida del acartonamiento y los convencionalismos de las relaciones sociales (1973b:144) y manifiesta un natural anacronismo que la desconcierta al no conseguir trabajo por la

edad como al sentirse extemporánea a las tendencias de la moda exhibida en las vidrieras (1973b:145) Relata el desencuentro amoroso con Juan Carlos Birelli o Julio Wialicki quien manifiesta una inclinación sexual distinta y se trastorna ante los chismes de la farándula literaria (DENEVI, 1973b:152), en una inflexión de sesgos autobiográficos que configura una parodia seria y oculta del ámbito literario que se nucleaba en torno del cosmopolitismo y otras actividades distintivas por excluyentes.

Ante un contexto impenetrable la salida es entregarse como materia narrativa para un autor que pueda rescatarla del anonimato eligiéndola como el tema del escritor frustrado que alcanza la fama siendo un personaje de una narración. Denevi, anuncia así, el motivo del cuento «Enoch Soames (¿-1897)» incluido en *Reunión de desaparecidos* como un intertexto explícito del escritor inglés Max Beerthom. Por consiguiente constatamos la idea de que la literatura es el medio que canaliza la realización de las identidades marginales aunque se resuelva dentro del mismo circuito.

En esa dirección se encamina el desenlace que anteriormente anunciamos de la «Carta a Gianfranco». En una actitud de cuestionamiento de las categorías “duras” del análisis literario, Denevi pone es cuestión dos temas fundamentales que reaparecen de manera constante a lo largo de su producción: la obra como artificio y el autor como recurso. La (in)conclusión del relato presenta las siguientes posibilidades:

1. la primera opción, “esta carta no es una carta. Ni usted existe ni existe esta mujer tan loca y tan infeliz”, significaría una embestida al sentido clausurado en la arbitrariedad de la forma lingüística, específicamente literaria; sin embargo y como tautología, la voz autoral reasigna la naturaleza ficcional del escrito y establece como canales para su manifestación espacios donde circula literatura: “en alguna revista, en algún suplemento literario saldrá publicado un cuento y el cuento se llamará ‘Carta a Gianfranco’. Incluirá este mismo párrafo que ahora escribo para desconcertar a los lectores” (DENEVI, 1973b:161) Este posible final es resultado de la intención deliberada de la instancia destinadora, reconocida tanto en un nivel textual como extratextual.
2. la segunda posibilidad responde a un agregado, de carácter probabilístico, en la trama: “quizá la mujer existió, pero la encontraron muerta en su cuarto, muerta de hambre [...] sobre la mesita de luz estaba el cuaderno donde

había escrito este fatigoso monólogo [...] alguien acudió citado por la policía [...] vio el cuaderno [...] alteró nombres y lugares [...] y al fin publicó esta 'Carta a Gianfranco' como una invención suya" (DENEVI, 1973b:161) el autor de este modo queda encerrado dentro de los límites del relato e iría indisolublemente ligado a la composición, manifestándose en el proceso de lectura

3. desprendida de la anterior la tercera posibilidad subraya el comportamiento ético del plagiario que no alteraría los derechos de autoría pero difumina su alcance: "sintió la punzada de la culpa, lo invadieron los remordimientos [...] y publicó la carta, claro que corregida para que su autora no fuese individualizada, inútil precaución [...] porque son muchos los poetas que podrían suscribirla" (DENEVI, 1973b:161)
4. finalmente, existiría la opción de que la estrategia de la poetisa fuera efectivizada al transformarse en Enoch Soames; en este sentido, el destinatario es destinador en coautoría y se esconde detrás de la máscara del personaje: "que esta carta, sea realmente una carta y usted su destinatario. La ha recibido, la leyó, y después de reelaborarla [...] y de cambiar su nombre por el de ese Gianfranco al que se empeña en presentar como personaje de ficción, la publica [...] sin saber que cayó en la celada que yo le tendí: usted será mi Maz Beerbohm" (1973b:161-162)

De todos modos, sea cual fuere la interpretación elegida, serían manifestaciones de una instancia previa a la escritura que despliega ante el lector la simultaneidad de opciones para elegir, a sabiendas de que toda salida quedará circunscrita a un itinerario laberíntico, que podría resolverse siguiendo el trazo de la tinta en la última página. Figurativamente, son dos planos los que se interceptan en el cuerpo del texto: el *adentro* y el *afuera*.

¿Y quién habrá escrito, entonces, esta última página que pretende poner al descubierto o un robo o un recurso literario, y en la que son evidentes ciertas modificaciones en el sentido? ¿Yo, la mujer de carne y hueso, o usted? ¿Yo, para vengarme por anticipado de usted y usted no la elimina porque, como escritor que es, no sabe resistir la tentación de hacerles creer a los lectores que Eugenia Grandet existe? ¿O usted, por esa misma razón, por ese gusto

por la ambigüedad que, apuntando simultáneamente a la realidad y a la imaginación, está en el origen de toda literatura?

Ojalá la tinta me alcance para poner, al pie de esta carta, mi nombre” (1973b:162)

La inclusión del narrador como mecanismo articulador de la historia también está presente en «He aquí a la sierva de los señores» un relato de naturaleza confesional que es referido explícitamente al “escritor” o al “rematador” por boca de Zirza Illanes, partícipe involucrada en los acontecimientos. Se trata de la delación del crimen, en defensa propia, a la que se vio obligada a actuar en pos de las buenas costumbres.

Movidos por un altruismo que raya la histeria¹⁰⁹ de la beneficencia y el asistencialismo la familia adopta a una muchacha correntina que se encontraba en aparentes condiciones de explotación laboral en una “mezquita egipcia” ubicada en la esquina de Pozos y Cochabamba. Orgullosamente, los deberes cívicos y patrióticos son legado de la doctrina de Leandro N. Alem, padrino de bautismo de Zirza, a tal punto que el hijo menor lleva su apellido como nombre, entendemos que a modo de homenaje. Tal referencia, contribuye a señalar de manera irónica la idiosincrasia de sus acciones puesto que “si hoy nos brindamos más en lo espiritual que en las efectividades conducentes (como jeringozeaba el innombrable) es porque vivimos de pensiones y jubilaciones de las que sería una jactancia decir que nos mantienen” (DENEVI, 1973b:169). Lo que, en otros términos, coadyuva a identificar linaje y conservadurismo, pragmatismo y demagogia en una interpretación intencionada de la historia. No en vano, el eufemismo para nombrar a Yrigoyen: “yo a la calle Victoria la sigo llamando Victoria, para no mencionar al que traicionó a mi padrino”, actualiza una toma de postura en defensa del ideal de justicia social antes que su implementación política concreta, contradicción visible entre prédica y acción en la que incurren los personajes, materia parodiada en el cuento.

¹⁰⁹Los antecedentes caritativos de la familia son marcados en situaciones exageradas. En primer término, la enfermedad y posterior muerte de Eduardito por encontrar en el curso de la Avenida de Mayo a un niño abandonado; en segundo lugar, la relación de noviazgo que Rosamunda mantiene con el Mauro Arriola por lástima, quien era rechazado por su halitosis y su fealdad y finalmente en la intervención de la relatora ante la agresión verbal a una viejita. Para defenderla de los insultos procede a entregarle dinero a las agresoras para que dejen de fastidiar a la anciana.

La muchacha de nombre Árgela, derivación del incómodo *argel*¹¹⁰, utilizado para referir a una persona sin gracia y al “que después ella [le] corrió el acento para disimular” (DENEVI, 1973b:169) se transformaría de joven sumisa en manipuladora. Acostumbrada al trabajo doméstico y, en señal de agradecimiento, de a poco va desplazando a los integrantes de sus roles habituales estableciendo una relación de dependencia para y con sus servicios. Pensando en que había obrado correctamente al rescatar del abandono a quien no tenía documentos de identidad y había sido “abandonada en las garras de los negreros de la mezquita” (DENEVI, 1973b:171) la sospecha de Zirza irá in crescendo hasta adquirir verdaderos rasgos xenófobos.

Qué mano tenía la *negra* esa [...] a fuerza de herirnos diariamente el altruismo casi le diría que nos los consumió todo [...] *despóticos* nos volvimos casi sin darnos cuenta [...] ese afán por frotar, lavar y planchar [...] respondía a otras intenciones: a acostumbrarnos a su esclavitud [...] apenas entendió que nos había agotado el altruismo la emprendió con nuestras buenas costumbres. *No, si por algo donde hubo esclavitud siempre hubo depravación* (DENEVI, 1973b:177-178 –las cursivas son nuestras–)

Sobre juicios de valor tales como el sabotaje de las buenas costumbres al despuntar la virilidad del nieto, la complicidad ante las salidas indecente de la hijas mayores, la conversión de la casa en un burdel, el narrador justifica la aniquilación del elemento extraño e invasor no sin antes contribuir a la sospecha de que tales situaciones se realizaban fuera de la mirada vigilante de Zirza, lo que transformaría a Árgela en un chivo expiatorio. Sin embargo y como resultado de la ambigüedad característica en Denevi, el personaje confiesa: “le descerrajé las cinco balas del revólver del genovés. En ese momento vi, sobre la mesita de luz, el dinero de los clientes. Ahora está enterrada en el jardín del fondo y nosotros hemos recuperado el altruismo” (DENEVI, 1973b:181)

De este modo, el objeto parodiado, atenuado por el humor, se descubre en la exclusión disfrazada de buenas intenciones y en la impunidad justificada en nombre de las normas de comportamiento de determinados sectores sociales. La

¹¹⁰Otra acepción del Diccionario de la Real Academia Española (22° edición, 2001) lo señala como adjetivo que se emplea al referirse a un caballo o una yegua: Que solamente tiene blanco el pie derecho, de donde algunos entienden que es malo y que trae mala suerte a quien monta en él. La doble acepción la actualiza Denevi en la descripción del personaje ya que, distintivamente, la muchacha es renguea de un pie.

presencia del “cabecita” es entendida como catalizador de las pulsiones reprimidas, del desacato a las regulaciones morales, de la desobediencia ante las órdenes impartidas. Ante el contagio en las conductas que significa tal inclusión la solución inevitable es su exterminio o, en términos políticamente correctos, su inmolación.

«Hierba de cielo» es un cuento que reitera procedimientos y tópicos de la narrativa deneviana, como el narrador plural de *(Los) Asesinos de los días de fiesta* y la soledad fatídica que sufre el personaje, motivada, en gran medida, por su deformidad física en este caso. Denevi confronta en el mismo plano dos visiones de mundo. Una idílica, fabuladora y especular propia del mundo de la infancia y otra racional, tendenciosa e indiferente privativa del “bando de los adultos”.

Luego de una nutrida correspondencia epistolar tía Alexia Catasús y Piedraflores de Fagés y Dulcina, herboristas y homeópatas, viajan desde Posadas para instalarse en la casa de la familia porteña a causa de haber enviudado la una y quedado huérfana la otra. El lenguaje hiperbólico y figurativo de las cartas que oían los hermanos contribuye a alimentar prejuicios y quimeras de todo tipo, tanto de la apariencia de las signatarias como de los alcances de su oficio, refiriendo al poder hipnótico que la palabra despertaba entre los escuchas.

La alusión a la apropiación ilegítima de Dulcina por parte del matrimonio ya que, como explica el narrador, “esas adopciones sin ningún valor legal eran muy comunes en el Norte, donde abundaban los hijos naturales y abandonados” (DENEVI, 1973b:188) y el recetario de medicinas regionales, prácticas alternativas y supersticiones contribuyen a dotar de sugestión el retrato de la protagonista, pronto convertida en guardia e instructora de sus primos.

Se produce, entonces, un efecto de mutación de lo cotidiano en extraordinario, de lo real en imaginado en el que seres y objetos se transforman. Por ejemplo, el ferrocarril es un carruaje, Misiones es el Trópico, la tía una bruja y Dulcina una maga. En el mismo sentido, el misterioso brebaje “hierba del cielo” es definido como un elixir que mantiene la eterna juventud del personaje o como una tisana insípida, activando la cooperación del lector que puede consentir la ilusión o rechazarla.

Pero la pócima no puede proteger de la muerte a Aguedita, la menor y protegida de Dulcina, por lo que los niños comprenden que “la hierba del cielo no era un filtro para el amor... ni para la belleza” (1973b:190) La pérdida de la hija putativa y

el amor no correspondido de Fernando de la Medalla Milagrosa, le otorgan el verdadero perfil a la protagonista — “esa niñita que no era una niñita” — y la sumen en el solitario “limbo de la infancia”.

A nivel estructural este acontecimiento señala el tránsito de un plano al otro significando la pérdida de la ilusión puesto que el “nosotros” se proyecta hacia afuera del mundo de la infancia y descrea de la veracidad de esa historia que, a partir de ahora, no tiene nada de extraordinario. Reveladoramente esta vacilación que estructura el relato está señalada tanto en el principio como el final, encerrando el sentido en la circularidad

Teníamos mucha imaginación, pero ella la estimulaba con excentricidades de las que hoy nos reímos y que en aquel entonces nos sobrecogían como conjuros mágicos

Y con esto pongo punto final a mi historia. De golpe me doy cuenta de que, si excluimos a Dulcina, es una historia vulgar y nada extraordinario sucede en ella. Pero, ¿qué voy a hacerle si nada extraordinario nos sucedió nunca? (DENEVI, 1973b:194)

En «Efímera, peligro amarillo» el tema de la levedad ante el desarrollo acelerado del tiempo se transforma en motivo central. El narrador protagonista, Juan Cristóbal, relata la vida de su esposa María del Sagrario quien se hacía llamar efímera porque, como los insectos de los que toma el nombre, viven poco, unos días apenas, razón por la cual la experiencia de la temporalidad adquiere otras dimensiones: “Vivo un tiempo más acelerado que el tiempo de los mortales. Lo que para ustedes es un día para mí son muchos días” (DENEVI, 1973b:51)

Tal naturaleza, comparada con la de una libélula o la de un colibrí, determina la reducción de todo efecto a lo mínimo, la economía en el lenguaje y los juicios acelerados en materia vivencial. En el plano compositivo, el culto por la brevedad lleva al narrador a prescindir de descripciones y ornamentos lingüísticos innecesarios, restituyéndole importancia a epítomes, axiomas y aforismos a pesar de que defiende la contemplación detenida de la belleza en el arte.

La advertencia, de este modo, está puesta sobre la vertiginosidad y la aceleración en el consumo de bienes culturales motivados en gran medida por la estética de la simultaneidad y del “instantaneísmo” que, desde su impronta

vanguardista de principios de siglo, adquiere estatuto significativo en la tendencia de la posmodernidad, tema del que nos ocuparemos en detalle en el capítulo cuarto.

Como el divorcio no estaba todavía reglamentado por la ley a Juan Cristóbal no le queda otra opción que alejarse del “peligro amarillo” debido a que su manera de experimentar el mundo no concuerda con el que le propone su mujer. De todos modos, el “contagio” es inevitable y estructura proceso creativo sobre la base de los elementos que critica sarcásticamente. En este sentido y con la convicción de que las grandes obras perduran para el que se toma el tiempo para disfrutarlas, erigiéndose en una muralla contra la fugacidad, el cultivo de la forma breve es, ironía mediante, considerado menor pero, al mismo tiempo, indicio de la contemporaneidad. Por ende, concluye el narrador, “toda nuestra cultura está amenazada, sépanlo” (1973b:58) en un guiño al lector que le advierte que sobre la base de estos supuestos, no sería extraño encontrar a Denevi escribiendo minificciones.

«Gaspar de la noche» es una narración en tercera persona sobre un niño pródigo para tocar el piano pero feo, desagradable, de pelo aindiado y, por si fuera poco, parálítico. Visita con su padre “organillero napolitano” al maestro de piano Koszwinski para que valore las dotes del niño con la intención de salir de pobres. La intriga se irá construyendo a partir del pensar de los personajes acerca de las capacidades del aprendiz. Pinuccio, entiéndase Pinocho, el mentiroso de los cuentos para niños no entiende de limitaciones y se lanza a la interpretación de piezas clásicas tan complejas como variadas, siempre aprendidas de oído. Para impresionar al maestro le propone tocar Gaspar de la noche, “porque es la obra que culmina el pianismo de la era tonal” (DENEVI, 1973b:95). Con la ambigüedad habitual el maestro se emociona y ofrece instruirlo, no sabemos si por conmiseración o talento.

Mención especial merece, por último, «Decadencia y caída», cuento fantástico que, al modo de las fábulas analizadas con anterioridad, actualiza una lectura en clave política. Concretamente, relata el motivo de la “invasión” de seres extraños que denomina, transformando el pelicascariplumidonte de Constancio C. Vigil en pelidontes. Ante esa presencia amenazante, una familia aristocrática, cuyo linaje se remonta a épocas del Virreinato, se ve obligada a abandonar el lugar en el que habita: una mansión construida, con materiales traídos de Europa, en las cien

mil hectáreas en Azul que Julio A. Roca le da en premio por su ayuda en la Campaña del Desierto. Tal situación, entendemos, tiene como correlato la pérdida de privilegios de ciertos sectores ante la irrupción en el seno de lo social de un nuevo sujeto político que provoca, entre otras cosas, el reordenamiento de clases. En este sentido, los miembros de la familia se ven impelidos a ocupar espacios y posiciones en el conglomerado social de la clase media urbana, que identificamos de filiación antiperonista. Los pelidontes, entonces, se transforman en la causa que los mueve a:

[...] abandonar la mansión y desperdigarse por departamentos, hoteles y hasta pensiones [...] y llevar *un estilo de vida que no se condice con sus antecedentes*, porque [...] los niños trabajan en la administración pública y en compañías de seguros y las niñas hacen de maniquí viván (DENEVI, 1973b:127 –las cursivas son nuestras–)

Para algunos el pelidonte es un animal gordo y amarillo. Para otros, negro y peludo. Procede del bajo fondo y su presencia se conservó latente desde el inicio de los tiempos. Según el narrador se trata de “un monstruo antediluviano que estuvo cien mil años dormido en los fondos del jardín y ahora se despertó” (DENEVI, 1973b:132). La emergencia vertiginosa se lee en términos de depredación y reproducción desmedida razón por la cual las autoridades deberían intervenir con métodos de control y profilaxis.

Pero tanto la burocracia como la anarquía de las oficinas públicas, confabulan para que el número crezca y adquiera una proporción tal que, en poco tiempo, se escapó del control del Estado. Ni la “chusma” de la servidumbre puede aniquilarlo porque sencillamente no lo diferencia. Sin embargo, no poder identificarlo no los libraba de la molestia causada por el hedor, la plaga, el color y la fetidez. La solución, lejos de ser armónica, consistiría en su caza y exterminio. Porque, de lo contrario:

Depositarán sus repulsivos excrementos en aquellas salas ahora vacías y que alguna vez encerraron tantas riquezas traídas de Europa. Y seguirán reproduciéndose [...] Más tarde o más temprano las autoridades tendrán que intervenir. Porque de lo contrario la plaga de los pelidontes cundirá a otros palacios (DENEVI, 1973b:136)

Especuladores, obsesos, paranoicos y soberbios

Me gusta hablar de política. Lo he hecho a menudo, por escrito y públicamente. Pero mis ideas no creo que caigan bien en "Mayoría" y podrían traerte dolores de cabeza. Soy anarquista, como Borges. No confío en ningún gobierno, en ninguna ideología política. La Historia me parece un enorme fracaso, precisamente porque cada día hace más necesarios a los gobiernos y cada día exige más de los gobiernos. La Historia, en lugar de ir despojando de razón de ser al Poder político, cada vez lo afirma más y más. Y yo creo que todo hombre que ejerce el Poder político se transforma, a la corta o a la larga, en el verdugo de sus semejantes. De ahí que los tipos como yo –que tampoco creemos que hay (sic.) que tirar bombas a los grandes duques– miremos el espectáculo de la política con terrible pesimismo y, en el fondo, total indiferencia.

Marco Denevi

Carta a Gustavo García Saraví. 24 de septiembre de 1974

El retorno de Perón a la conducción política del país, parece molestar a Denevi quien, a pesar de su renuencia a manifestarlo explícitamente, dispone en sus cuentos, indicios e informaciones precisas que refieren a esa etapa convulsionada en la historia nacional. Mientras que los pelidontes salieron a la luz en 1973, los cuentos incluidos dentro de la línea del realismo social en *Salón de lectura* (1974b) abordan este elemento de manera sugerente pero, significativamente, directa en algunos pasajes.

Genéricamente híbrido, como *El emperador de la China*, *Parque de diversiones* y *Antología precoz*, el *Salón de lectura* se presenta como un espacio de mediación entre las singularidades del estilo deneviano y la inclusión de la política como elemento constitutivo de la ficción. Cuentos, poesía, teatro y ejercicios de literatura menor se clasifican de esa manera otorgándole un principio de unidad al material discursivo heterogéneo, complementando su enlace ideológico y pragmático. En otros términos, las piezas, aunque disímiles, manifiestan una misma intencionalidad autoral que, como vinimos indagando, consiste en expresar las

perplejidades e incertidumbres del sujeto alienado sin abandonar la veta humorística.

En «La caída del ángel de la señorita Ágata» Denevi parodia y lleva al extremo el enajenamiento que produce el culto al amor idílico y la imagen deformada, por virtuosa, que genera en el amante. Acusa la ridícula predisposición trágica de un romanticismo exacerbado que sufre el personaje ante el accidente que provoca la muerte de Gustavo Adolfo, su prometido. Tal pérdida ocasiona una distorsión en el carácter que la sume en la depresión y el autismo del que se recupera, veinte años después, al encontrar sorpresivamente una foto del falso poeta. Se produce, entonces, un proceso de *anagnórisis* que desnuda la falsedad de las representaciones idealizadas por la ensoñación. Recuperando la cordura, el destino de la señorita Ágata rueda, junto con ella, por las escalera cumpliendo con el sino del héroe trágico.

En cierta forma, la parcialidad y la intransigencia en la manera de concebir la realidad están cuestionadas, desde el irónico título, en «Ya los libres del mundo no responden salud». Relata, en una primera persona que hace presuponer rasgos autobiográficos, las opiniones de un sujeto que, a modo de confesión, dirige a un hipotético lector, tan necesario como modelado. Por medio de un registro que se quiere íntimo, el discurso imbrica referencias coyunturales configurándose como una especie de testimonio de honestidad, a la vez que justificación y descargo de su lineamiento político e ideológico.

La problemática en la que se encuentra el “yo” de la enunciación se puede resumir en términos de la defensa de las libertades individuales frente al poder coercitivo tanto de las instituciones como de las corporaciones. En este sentido, la defensa acérrima de la autonomía en todos los planos de la actividad social es extremada al punto tal que provoca la exclusión y el exterminio de su promotor.

La constricción de la libertad está representada en la crítica a los distintos órganos de regulación de la vida espiritual, profesional, social y política áreas que son confrontadas discursivamente en duros términos. Así, las distintas manifestaciones del culto religioso son caracterizadas como sectas que se ocupan de mantener subyugados a los fieles en aras del dominio efectivo de una representación teísta. Sin embargo, el sectarismo alcanza a todo tipo de organización con fines lucrativos, del que no escapan los partidos políticos. En este

sentido, el apartidismo del narrador pretende posicionarlo en un lugar neutral que le permite objetar las prácticas coercitivas del sindicalismo, entendidas como una de las causas de la polarización social puesto que, reflexiona, “el que se afilia adhiere a una porción de la verdad y niega sistemáticamente todas las otras” (DENEVI, 1974b:19)

En consecuencia, como técnico reparador de televisores que regula su propia actividad el “yo” irá sufriendo represalias que atribuye a la exclusión del colectivo gremial. Pero, y por añadidura, tal independencia de criterio le autoriza, falazmente, a idear una perspectiva panóptica y no contaminada por factores de presión externos, entiéndase injerencia patronal, “escalafones”, “contratos”, “huelgas” y “sabotajes”. El hermetismo y la circunspección que lleva implícito todo orden determinan la arbitrariedad en la imposición de una verdad relativa y tendenciosa porque

Ustedes, con anteojeras, sólo distinguen un sector y lo que no está dentro de ese sector no existe o les es extraño. Empobrecen la realidad, la parcializan a sabiendas para que los hombres seamos como las hormigas, que atraviesan todo un jardín y van a devorar la única yema que les han mandado que devoren (DENEVI, 1974b:20)

El afán autárquico lo lleva a ‘horrorizarse’ de la disciplina de todos los ejércitos, incluso los ideológicos que reclutan soldados con la “promesa de una aventura heroica” y después reducen la aventura a “marcar el paso de ganso que dirige algún sargento analfabeto”. En este último aspecto, el texto se abre a conjeturas que tienen su correlato en el clima de violencia armada, antesala del Proceso de Reorganización Nacional. Prescindiendo de marcas explícitas, no es improcedente reconocer que el objeto al que apunta la crítica refiere a cualquier principio de organización verticalista que lucha por imponer su hegemonía a expensas de sus adeptos, quienes parecen responder más a un dogma que a una verdad prescrita.

Por la negativa a circunscribirse ante un orden de interpretaciones se cree víctima de un complot urdido en su contra, ya que sistemáticamente lo van rechazando tanto de los lugares de trabajo como de las dependencias del Estado. Hasta en el Banco habían perdido su documentación y sus depósitos prescribieron. El sujeto en la narración se va diluyendo de tal forma que pierde su identidad y va

despojándose de atributos. La inclusión al sistema garantiza su individuación; la renuencia, su 'desaparición' como persona de derecho. La suerte del 'disidente' está marcada por la vigilancia y el control. Luego de experimentar la exclusión, la síntesis a la que arriba es lo suficientemente ilustrativa de un pensamiento liberal que no se alinea con las políticas orgánicas pero que tampoco encuentra un lugar de acción, ni siquiera en el Rotary Club cuya asociación rechaza

Las religiones, los partidos políticos, los sindicatos, los clubes, las cooperativas y las fraternidades son apenas las máscaras, las pantallas de las verdaderas, de las secretas logias de los hombres, el paso previo para ingresar en otras sectas que actúan en las sombras, aparentemente invisibles, subrepticamente todopoderosas. Sus miembros se reconocerán entre sí [...] tendrán santos y señas, fórmulas de iniciación y de reconocimiento. Y las instrucciones [...] se difundirán mediante claves disimuladas [...] ahora todos actúan según las órdenes de las sectas a las que pertenecen (DENEVI, 1974b:24)

En líneas generales, Denevi alegoriza una práctica que en el extratexto iría a tornarse recurrente, consistente en la eliminación, simbólica primero, física después del elemento ideológico disidente. Los mecanismos de control no tolerarían la emergencia de una conducta ni colaboracionista ni cooperativa que no se involucra ni participa. A pesar de las advertencias e intimidaciones, el "yo" persiste en su postura apática, motivo suficiente para que "varios policías, haciéndose los distraídos" se le acerquen con sus "revólveres desenfundados" para ajusticiar al perturbador por omisión. Protegidos por la inmunidad, el narrador se despide indicando que "luego dirán que yo era un ladrón y que me resistí" (DENEVI, 1974b:25).

En «Día de asueto para un oficinista cansado», vuelve a embestir contra el alineamiento que produce la burocracia a través de la figura del señor Guimaraes, un oficinista gris quien luego de treinta años falta por primera vez al trabajo y se encuentra en la estación de subte con Airela, una niña etérea. Enviada a su encuentro lo rescata del ostracismo y lo lleva con su madre iniciando un pequeño idilio familiar que se diluye en el minuto de ensoñación que dura el episodio antes de la muerte del desolado. Como Janóvice, la ocupación le administra la manera en que debe organizar su vida, no existiendo otra posibilidad fuera de su ámbito.

Más cercano a la sátira, «La Carta del tío de Europa o Epítome de Historia Argentina», es un cuento que representa la génesis de *Una familia argentina* (1986). Bonifaz Argento recibe una carta del tío de Europa augurándole el beneficio de la herencia de una fortuna “que entre paréntesis no es moco de pavo” (DENEVI, 1974b:42) Excitados por la futura prosperidad justifican el merecimiento reconstruyendo un linaje de abolengo e inician el comportamiento impostado y artificioso de una supuesta aristocracia.

Distribuyen roles y actitudes anacrónicas, cercanas a la idiosincrasia virreinal aprendida de los manuales de historia. Manolito, por ejemplo, se educará en el ocio para sobrellevar “los rigores de la fortuna” y Rosa Argentina, predestinada para un matrimonio pudiente, se preparará “para hacer un buen papel en la alta sociedad”. La exageración en los buenos modales los conduce a adoptar un protocolo cursi (1974b:43) debido a que, entienden, “los ricos son el blanco de la atención general” por lo tanto para disimular distracciones y debilidades, plagiarán a “las estatuas en la tiesura y a los cadáveres en la indiferencia” (DENEVI, 1974b:44)

Con la máxima de ver sólo ese futuro feliz y no el falso presente Denevi anticipa el ‘manuelisma’, metáfora que será el motivo estructural en el análisis que realiza de la personalidad del argentino y que desarrollaremos in extenso en un próximo capítulo. Sin embargo, interesa destacar que el proyecto que dará continuidad a su escritura durante los años ochenta, se insinúa en este momento de su producción y dentro de un contexto “grave”, reflexión que nos permite predecir que el empleo del humor “flexibilizaría” y “haría más tolerante” una situación que, en los cuentos anteriores, reconocimos angustiosa.

Por lo pronto, distinguimos en la narración la cercanía con el lector establecida en torno de la reelaboración de imágenes arquetípicas y estereotipos reconocibles como “signos de distinción” del comportamiento que los personajes buscan emular. Por ejemplo, tocar el piano, caminar de manera impostada, sentarse recto, pisar sin arrugar las alfombras, conservar un porte adusto mirando siempre la horizontal porque “todo lo que se hace mirando al suelo es vil y despreciable. Por ejemplo cavar la tierra o leer y escribir. [Y para arriba miran] los bobos, los soñadores [y] los débiles que se encomiendan a Dios” (DENEVI, 1974b:45)

La falsificación de fórmulas y hábitos los conduce a exacerbar el sentido de pertenencia de clase discriminando al “otro” en términos de marcada hostilidad. La

incorporación de Tránsito como la empleada doméstica cumple una doble función: cataliza su aparente “distinción” de clase a la vez que inicia el deterioro de una simulación que no tiene sustento más que el envanecimiento.

En lo que respecta al primer aspecto, el trato ante la *negra* es siempre despectivo y el obsesivo enclaustramiento los aleja de la contaminación con el afuera donde “sonaban voces y ruidos y hasta uno que otro disparo [:] alborotos de la *chusma*” (1974b:46 –las cursivas son nuestras–) El segundo aspecto marca la decrepitud física de los “patrones” que sólo se alimentaban del mate que les cebaba su empleada. El extravío por la espera de un bienestar que no ha de llegar los conduce a la muerte por inanición, antes que a la pérdida de la impostura. La conjunción entre las dos actitudes resulta en la aleccionadora “revancha de la cultura plebeya”, al decir de Adamovzky (2012:265-276)

Tránsito se quedó sola. Entonces llamó a los hijos, tan negros como ella y más, que la bandida había tenido durante todos aquellos años sin que nosotros, dedicados a esperar la herencia, nos percatásemos. Ahora esa negrada pulula en nuestra casa, transformó el comedor en un taller mecánico y cultiva hortalizas en el jardín, qué profanación (DENEVI, 1974b:50)

Marco Denevi es personaje en «Viajeros insomnes en trenes nocturnos» relato que, según Piña (1983:352) tematiza el rechazo al destino y la condena a una existencia solitaria y sin amor por miedo al esfuerzo, riesgo y renuncia que entraña dicha aceptación. Dentro de un vagón de tren se le presentan al protagonista tres apariciones que, envueltas en un halo onírico, parecen resumir el oficio de escritor: sabiduría, reconocimiento y fama simbolizados en una vieja que le da un mensaje indescifrable, un lector entusiasmado y una mujer pulcramente ornamentada que lo abandona al bajar al andén.

«Orfeo no murió en Tracia» progresa en la yuxtaposición de niveles narrativos. El escritor de *Las mujeres de Tracia* relata la cónica de Fabricio Soler escritor que, como aquél, viaja al interior invitado a dar una conferencia sobre “La problemática de la literatura argentina”. En la materialidad del relato enmarcado el narrador-personaje-escritor comienza a interactuar con el escritor-personaje diluyendo los límites entre texto y metatexto. La misma estrategia compositiva se

registra en el nivel textual debido a que la lectora del cuento que protagoniza Soler es Liliana, esposa celosa del escritor, a quien conoce en el pueblo al que va a dar un cursillo de literatura como pretexto para hablar de su obra.

En la descripción de las actividades académicas los tiempos evocados, uno cronológicamente dos años posterior, se imbrican en la simultaneidad que le confiere la lectura, lo que contribuye a igualar los relatos en el mismo nivel. Ilustrativamente el narrador-escritor de “Orfeo no murió en Tracia” señala: “yo diserté durante una hora y la verdad es que al público me lo metí en un bolsillo, porque ya dije que tengo un pico de oro. Pero el infeliz de Fabricio hizo un papelón” (DENEVI, 1974b:68). En otros términos, Denevi establece un engarce entre una ‘ficción constitutiva’ y una ‘ficción constituyente’ procedimiento que, con diferentes matices, habrá de reiterar en otras composiciones, especialmente en *Manuel de historia* (1985) al que volveremos oportunamente. La autonomía del metatexto determina, a la vez que necesita, el texto rector; personajes, motivos y temporalidades transitan libremente desde un espacio a otro, diluyendo los límites tradicionales.

Los locos y los cuerdos (1975) es, también, una obra miscelánea compuesta por “cuentos y recuentos”, “ejercicios de escritura vertical” y una pieza de “teatro para leer” que le da nombre al volumen. Singularmente, la narrativa ocupa mayor espacio y no registra cambios figurativos con respecto del material anterior aunque sí profundiza en las representaciones esquemáticas de una clase media que le da la espalda a la fisonomía nacional. Mediada por la sátira, critica la inconsciencia y la frivolidad en la mentalidad y la actitud de los sectores burgueses que desde la vida independiente del país, se desentienden de ‘lo propio’ para sobredimensionar ‘lo ajeno’. Tal ‘pecado histórico’ tiene, según Piña dos caras:

Por un lado está el continuo mirar hacia Europa, siguiendo sus dictados en cualquiera de los campos de la actividad humana como si se tratara de la “palabra revelada”, en una actitud de desprecio por la propia realidad nacional y de ceguera ante sus posibilidades. La consecuencia de esa admiración boquiabierta es el intento de imponer moldes extranjeros en nuestro medio, sin percibir el trágico mamarracho que sí se engendra. Y decimos trágico porque con esa conducta, no sólo se instauro el imperio del remedo carnavalesco, sino que se impide el crecimiento armónico de una nación con características propias y se condena a la asfixia a la verdadera realidad del país [...] La segunda cara de ese delirio de grandeza consiste en creer que estamos llamados, como nación, a un glorioso destino de poder y

opulencia, pero que nos llegará, no por el humilde trabajo diario, sino por vía mágica y como un gratuito regalo del cielo por nuestras innatas virtudes (PIÑA, 1983:377-378)

Dentro de este orden de ideas, «El collar de perlas» se estructura sobre la base de una intertextualidad explícita con «El Collar» (1884) de Guy de Maupassant, “pequeña obra maestra que muchos habrán leído o que conocerán a través del cine”, especula Denevi, narrador de un relato referido por uno de sus personajes (1975:15) A través de este mecanismo el “yo” reseña una historia que, por más que sea una copia distorsionada del cuento del francés, adquiere importancia al citar la autoridad de Oscar Wilde y su idea de que la realidad plagia al arte. La historia, en fin, se quiere verosímil porque fue contada, relatada, transmitida oralmente por un actor involucrado en los hechos, Finita.

Consecuentemente, el pacto de lectura modeliza un lector instruido al tiempo que prevenido en escuchar una historia desde un registro cotidiano, relatado en un lenguaje coloquial sin hermetismos ni barroquismos. El narrador-escritor pone en evidencia el proceso de escritura y muestra los mecanismos de la narración. “Hace unos diez años, cuando yo era todavía joven, fui testigo de un caso con el que usted podría hacer un cuento” (DENEVI, 1975:15) Tales marcas del proceso de producción suponen la competencia de la voz autoral que da forma a la materia discursiva.

En este plano, la protagonista tiene su correlato en el estereotipo de una ‘tilinga’ que es descrita en una situación subalterna a la que la relatora ostenta, quién por oposición se ubica en una esfera superior pretendidamente aristocrática. De este modo, cuando señala que “se pasó todo el tiempo mirándonos como si fuésemos orangutanes en la jaula” (DENEVI, 1975:15) activa una representación que en la coyuntura adquiere interpretaciones políticas que remiten a una imagen figurativa del antiperonismo.

Con la misma intencionalidad, la enunciación se encarga de evidenciar los mecanismos clasistas descalificadores para con otros actores sociales. En este sentido la ‘condición social’ se avizora tanto en el aspecto como en los modales, elementos dispuestos en el escandalizado juicio de valor que reproduce el Denevi escritor: “le hubiese visto el vestido, el peinado de alto. Y los modales, sobre todo los modales. Dime cómo comes y te diré quién eres. Daba lástima verla manejar los cubiertos” (DENEVI, 1975:16) Por oposición, la identidad de clase puede

interpretarse como la configuración de un “discurso social” que excluye y discrimina. Complementariamente, Gladys, el nombre de la protagonista, contribuye a incrementar de manera hiperbólica la “estupefacción” de los anfitriones, que funcionan, metafóricamente, como el ojo regulador que vigila y castiga. La manera más directa en que se registra la discriminación es en los prejuicios que ornamentan los chismes y las críticas posteriores de Finita.

El descrédito también alcanza a Fernando, el otro en cuestión, quien se describe, lastimosamente, como un pobre que “no tenía donde caerse muerto” (DENEVI, 1975:16), aunque ostentara “aires de gran señor”. Había heredado la casa de sus padres y mantenía una figura y un tono que aparentaba distinción pero tenía “una mucama y gracias”, cualidades suficientes para identificarlo con el modelo del nuevo rico que molestaba a la aristocracia. Las descalificaciones a Gladys se tornan violentas cuando se supone, siempre por lo que otro dice, que tomó confianza y empezó a soltar la lengua y a “ejercer su profesión de *mersa* –el resaltado es nuestro–”. De lo que se desprende la sospechosa ambición por ascender en la escala social casándose con Fernando y utilizándolo de “trampolín para otros fines”. Pero a sabiendas de la condición del pretendido, por más que “la *idiota*” se obnubile al ver a su alrededor tanto mueble y tanto cachivache “si hubiese sabido la verdad, seguro que lo habría dejado plantado” (DENEVI, 1975:17) El falso estatus de Fernando era producto de tratar con “gente como uno”: Georgie, Monona y yo, dice Finita, evidenciando las impostaciones y el amaneramiento que se ante ponen al sentido de pertenencia.

Con el axioma de que todos “los hombres, aunque sean de buena cuna, cuando llegan a cierta edad parecen complacerse en amores de pacotilla que los obligan a hacer el ridículo” (1975:17) justifica la decadencia de Fernando que se agudiza con la presencia de “esa *bruta*, que decía marágnum en lugar de maremágnum” y echaba abajo todo un modelo de vida distinguida. Cuando Gladys comete la osadía de ir a una función de gala en el Teatro Colón se desencadenan las peripecias que reescribe de las acciones cardinales del cuento de Maupassant.

El disgusto de Finita, ante la invasión del otro en espacios consagrados como dadores de prestigio, es evidente: “últimamente ya no se puede ir al Colón ni en funciones de gran abono. Está lleno de colados. En aquel entonces se respetaban las diferencias sociales” (DENEVI, 1975:18) funciona como una

referencia indirecta al peronismo al tiempo que delata una rememoración nostálgica de la vida aristocrática en la época del liberalismo oligárquico.

Ante la inevitable intromisión Finita, en complicidad con sus cófrades, se preocupa por enmascarar la cualidad de la intrusa. Le da indicaciones de cómo ir bien vestida y Fernando le presta el collar de perlas de su madre. Gladys pierde el collar en el taxi y sigue la consecución de circunstancias para restituir la joya. La angustiosa situación motiva el endeudamiento de su familia y el final de su actuación en la trama. Como en «El collar» Fernando confiesa que se trata de una pieza de imitación. Pero en este caso, Denevi invierte el sentido agregando al relato un colofón en el que acusa que Finita fue y es amante de Fernando, advirtiendo de la sospecha de que hayan confabulado para tenderle una trampa a Gladys y ganar dinero por la treta. Esta cruel re significación subraya una conducta fraudulenta, instigadora y lesiva basada en la impericia, el desconocimiento y la buena voluntad del otro que, en los personajes no genera culpa sino regodeo al aprovecharse de la humildad y la presunta ignorancia del marginado.

«Pobre Carolina», en cambio, vuelve al motivo central de *Rosaura a las diez*. Precisamente Denevi confiesa que el cuento fue el germen de la novela¹¹¹ y, por lo tanto, la intriga en la que se ven envueltos los personajes es similar. En este sentido el relato simula la confesión de un “yo” protagónico, que en ocasiones se incluye en un “nosotros” colectivo, y se dirige a un tercero, oyente-lector. Del mismo modo que en la historia de Rosaura, tematiza la mirada del otro como factor constitutivo de una realidad que no vemos, destacando que la percepción ajena permite ver otras cualidades de las cosas que se escapan de nuestra atención.

Argumentalmente, la señora Matilde cuando enviuda le alquila una habitación al señor Pórpura, un hombre soltero, “un viejo inofensivo”, al mejor estilo de Camilo Canegato. La gente “mal educada” con la que lidiaba Matilde eran

¹¹¹ “Abrigo la doble ilusión de que alguien lea este cuento y de que antes haya leído mi novela *Rosaura a las diez*. Si esas dos locas esperanzas no son defraudadas, el lector advertirá cierto parentesco entre el cuento y la novela. No se equivoca. *Rosaura a las diez* es el largo y quizá demasiado tortuoso desarrollo de una idea que, tal como se me presentó originariamente, no daba sino para un cuento que ahora, veinte años después de haber escrito la novela, rescato del olvido donde desde entonces lo sepulté. ¿Con qué propósito lo hago? Como el Enoch Soames de Max Beerbohm, sufro el delirio de creer que, de aquí a cien años, a algún estudioso le interesará cotejar *Rosaura a las diez* con *Pobre Carolina* y servirse de ese cotejo para ejemplificar una teoría sobre los mecanismos de la creación literaria. Lo más probable es que se sirva de esta nota para ilustrar un tratado sobre la vanidad humana” (DENEVI, 1975:31)

personas que regateaban el precio del alquiler: “protestaba y empezaba a encontrar que la habitación era húmeda u oscura” (DENEVI, 1975:24). Pórpura tenía un carácter muy formal y los tratos eran respetuosos, distantes y protocolares. Había ganado el cariño de los hijos de Matilde.

Una mañana Matilde ve en el periódico un recuadro que alarmaba en letras impresas P.P. ¡VUELVE! C. Cada tres días la información de la esquila iba aumentando hasta que confiesa: PASCUAL PÓRPORA: POR ÚLTIMA VEZ TE LO PIDO: ¡¡¡¡¡VUELVE!!!! CAROLINA. Tal denuncia hace que la actitud de la pensionista cambie rotundamente la percepción del inquilino. Lo ve apuesto y un buen partido, señal de que se había enamorado.

Cuando lo increpa por la situación Pórpura le cuenta su versión de la historia: Carolina era una mujer de posición, casada y con cinco hijos que se había enamorado perdidamente de él. Pero como buen caballero, la rechaza para no descomponer una familia. La señora Matilde ante tal gesto accede a ser su esposa. Tiempo después, Pórpura quema los recibos del periódico por los avisos que publicaba de la pobre Carolina. Singularmente, el engaño fue costoso pero efectivo.

El propósito de Denevi al publicar este cuento se muestra explícito en la nota al pie que se incluye como colofón y que reproducimos en su totalidad. Consideramos que tal aclaración cumple una doble función. Por un lado, establece las líneas de interpretación del relato, al tiempo que instruye sobre posibles lecturas. Con respecto a la primera idea, «Pobre Carolina» se podría analizar como las acciones cardinales, en lenguaje formalista, del relato mayor que es *Rosaura*. En cuanto que la falsa vanidad señalada por el autor al que refiere la nota, no deja de actuar como un gesto para configurar la imagen de un escritor sistémico y, por eso, transparente ante los ojos del lector.

En cambio, la línea de lectura que genera una interpretación sociopolítica asoma nuevamente en «Un sándwich de queso gruyère». La familia de inmigrantes alemanes Astrid, Hans y Helmut se distingue del entorno en el que se emplazan tanto por sus costumbres como por su apariencia física. El espacio abierto, a la vez que delimitado, del jardín es un ejemplo de ello.

Las demás casas no tenían jardín o, si lo tenían, no valían nada: malvones, caléndulas, plantas ordinarias [...] mezcladas a menudo con hortalizas y con yuyos [...] árboles frutales, siniestras higueras, gallineros, la casilla del perro,

algún galpón de chapas de cinc, el infaltable retrete. La señora Astrid odiaba esa fealdad, esa miseria. Odiaba el barrio (DENEVI, 1975:33)

Establecerse en los suburbios fue una indicación médica por la deteriorada salud de Hans que, además, se encontraba desempleado. Herida en sus pretensiones, la señora Astrid no puede más que sentirse a disgusto con el presente y añorar un futuro confortable, creyendo que el estar no es más que transitorio puesto que “En cuanto se nos pase la mala racha nos mudaremos a un sitio como la gente”, pensaba.

Helmut, en cambio, jugaba en el jardín pensativamente. El foco de la narración lo incluye dentro de un panorama cercado por baldíos, ámbito barbarizado donde “bandas de mocosos” jugaban al fútbol y en la noche era frecuentado por parejas y “malvivientes”. Pese a las advertencias, el niño se siente atraído por ‘la amenaza’ que implica traspasar el límite.

Una familia de provincianos comienza a construir en el baldío de al lado, apareciendo, en principio, sólo los domingos. En la descripción que el narrador pone en boca de Astrid emergen los descalificativos recurrentes que, desde su irrupción en el escenario nacional, priman en la imagen del ‘cabecita negra’: “varios hombres de *piel oscura, pelo negro y áspero, cuerpo esmirriado*. Vestían miserablemente y hablaban un vertiginoso idioma dulzón en el que abundaban las íes y las úes (un idioma que la señora Astrid no sabía que se llamaba guaraní)” (DENEVI, 1975:35 – las cursivas son nuestras–) Tomaban mate y comían asado.

Ante tales cualidades emergen los prejuicios culturales que alterarían los comportamientos y las buenas maneras, porque ni bien se mudasen habría “gritos, borrachera, guitarreadas” (1975:35) prácticas odiosas para la señora Astrid y su tradición germánica. Por lo mismo y ajena a la regulación que tiene en mente, la casa que se iba levantando tendría “paredes toscas” y no era construida sobre la base de ningún plan: un desorden de cuartitos producto de la improvisación de los pretendidos albañiles. “Cuando terminen será una especie de conventillo” pensaba Astrid.

En este orden de cosas, una vez le arrojan por la medianera una naranja a Helmut como gesto de amistad, pero la madre lo lleva adentro de la casa evitando el encuentro. Un domingo el espacio de lo privado es invadido por un “intruso” que estaba en el jardín jugando con el niño de la familia. Se realiza de este modo el

encuentro temido por un lado y forzoso, por otro, con las inevitables representaciones esquemáticas que responden al orden de la tradición letrada en relación con el proceso del Descubrimiento. Astrid quiere separarlos pero fue como si “una *secreta orden* le mandase no avanzar. Algo, no sabía qué, el *extraño*, el *misterioso temor* de cometer una *profanación* le impedían dar un paso más” (DENEVI, 1975:36–las cursivas son nuestras–) Denevi deposita en este acto la cualidad de una fisonomía nacional que se resuelve en el cruce de culturas y al que la ficción no puede eludir.

Helmut, con un sándwich de queso gruyère en la mano, le da la mitad al visitante, en signo de agradecimiento y hospitalidad. La narración recurre a los lugares comunes de la sorpresa, el desconcierto y la extrañeza que siente el niño guaraní ante un ‘manjar’ que nunca había probado. Luego de compartir la comida, los niños se ponen a jugar al fútbol amicalmente ante la mirada de la madre que continua en conflicto con los prejuicios raciales y los mandatos morales.

Si bien en la narración se actualizan los tópicos de la dádiva, la condescendencia y la desigualdad étnica y cultural, el final abierto deja abierta la posibilidad de una solución a la problemática depositando en las nuevas generaciones la eventual integración pero a expensas de compartir las prácticas de una de las franjas sociales, la clase media, puesto que no presenta alternativa en asimilación del comportamiento del “otro”.

Los mellizos Comnena y Teófilo Basíldes se sienten, en el cuento homónimo, «Llamados y elegidos» para brindar su altruismo a una mujer que observan en el diario transitar desde Santo Lugares a la Capital. Previsiblemente denevianos, el narrador involucrado describe a los personajes de manera caricaturesca resaltando la complementariedad de los opuestos: alto y flaco, bajita y regordeta con la vocación estoica de amar al prójimo. Porque

En esta época de mala educación, de guaranguería y prepotencia se los podía tomar por tímidos porque eran corteses, amables, respetuosos y considerados con los demás. Pero no eran nada tímidos. Debajo de sus pastelerías físicas y de sus dulzuras de temperamento ocultaban una voluntad, un coraje y una decisión que ya se quisieran para sí más de uno de esos que, porque gritan y atropellan, están convencidos de ser muy fuertes y lo cierto es que a menudo no llegan a ninguna parte ni consiguen nada de lo que se proponen (DENEVI, 1975:71-72)

De acuerdo con esta referencia un clima de descortesía, irrespeto y desconsideración cabrían a la coyuntura aludida por oposición a los 'valores' que encarnan los hermanos, los cuales mutarán, junto con la narración, en móviles exculpatorios de la intromisión y el hostigamiento para con el otro, concebido como chivo expiatorio en la consecución del objeto deseado.

Habitaban una casa en la provincia de Buenos Aires, grande, vieja, triste y fea que tiene su doble, su copia del original, en los límites de la Capital, motivo suficiente para que los personajes comprendan que pueden realizar su tarea de redención y, por lo mismo, su sanación espiritual en ese otro lugar, imaginado, contradictoriamente, de manera eufórica.

La extrema vocación de servicio se fue manifestando en el cuidado de sus familiares quienes por su frágil salud, los fueron dejando solos de lo que acrecienta el carácter angustioso y sombrío de los hermanos: sin nadie a quién atender sus vidas carecían de objeto. Por lo que llegan a pensar alquilar las habitaciones o en mudarse de casa. Pero no concretan lo uno ni lo otro porque Teófilo, que viajaba a diario en tren a trabajar como empleado en las Grandes Mercerías Aladur, se obsesiona con la casa verde: una construcción vistosa emplazada en un entorno periférico, humilde y caótico (DENEVI, 1975:78)

Descontado el carácter fabular del acecho, luego de varios viajes espías, determinan que la mujer, una Claudia Muzio imperial, necesita de sus cuidados por lo que, con la colaboración de la trama, una mañana azarosamente el tren se detiene frente a la casa y los personajes se reconocen. La mujer mueve los labios pretendiendo enviar un mensaje que Teófilo decodifica como un pedido de ayuda: tenían que salvarla. Un Alguien, un Otro, un Quien, un Aquel manejaba los hilos del destino, llamando y eligiendo a sus querubines porque "el común de la gente está dedicada a mirarse en el espejo de su propia conveniencia" (DENEVI, 1975:88)

Previsiblemente, los hermanos deciden mudarse a la casa de La Paternal, a la que arriban con muebles y todo:

Entraron portando los gérmenes de aquellas misteriosas fiebres ondulantes que a la mujer, por todo el resto de su vida, la tendrían postrada en cama durante el invierno y, a lo sumo le permitirían, cuando hacía buen tiempo, sentarse en un sillón de mimbre bajo las alfajías del patio y tomar sol y mirar el paso de los trenes, mientras Comnena Basíldes se atareaba en la limpieza de la casa y Teófilo Basíldes lidiaba con las clientes de las Grandes Mercerías Aladur" (DENEVI, 1975:89)

En «Memorias de Margarita» Jenara, una mujer joven y hermosa aunque orgullosa y huraña, recuerda en primera persona la acción en tiempos de la segunda presidencia de Yrigoyen aludiendo, cínicamente, a la burocratización de la esfera pública representada en el cargo de “secretario del subsecretario” que cumplía Jenaro Chaves Urreta, el tatita. Cuando muere, la madre del narrador decide alquilar el altillo de los fondos, una habitación de servicios, al profesor Jorquera: un hombre feo y casi viejo que no representaba peligro para dos mujeres solas.

Jorquera repugna a la narradora por ser el estereotipo del ‘cabecita negra’: tipo provinciano, muy morocho, casi negro, bajito y flaco a quien, encima, le faltaba la mano izquierda, activando marcados prejuicios sociales:

Hay muchos hombres de tez oscura y tan buenos mozos. Pero Jorquera tenía la piel como un cuero poroso, y en cada poro un barrito. La cara larga y huesuda, una cara para el hombre alto, con arrugas finas y profundas cicatrices, provocaba sencillamente, náuseas. Olía mal [...] a fritura y ropa sucia. Y encima este mono se vestía de una manera grotesca (DENEVI, 1975:92)

Al igual que en otras narraciones, las particularidades físicas entrañan para Jenara una monstruosidad psicológica. Por tal motivo, quiere deshacerse de la molestia echándolo pero una ley que prohíbe los desalojos y las subas del precio de los alquileres, promulgada en el gobierno yrigoyenista, enfurece a la propietaria, dato que parece ser indicio del disgusto de la clase media ante la protección de los derechos los inquilinos, lo que se traduciría en una pérdida de su potestad (DENEVI, 1975:95)

La madre muere en medio de la crisis de los 30, dentro de un clima político convulsionado ante el derrocamiento de Yrigoyen y la mano dura de Uriburu. Se suspenden los favores políticos, con la salvedad, dice Jenara, de que “gracias a antiguos protegidos de tatita (jóvenes que había hecho entrar en Defensa Agrícola sin otra obligación que cobrar el sueldo y que hoy son diputados y senadores) fui incluida en una lista de pensionistas graciabiles del Estado” (1975:97) pero cuyo monto no le significaba una remuneración suficiente.

Cercada por la política social, la xenofobia de la narradora se exagera de tal forma que se interpreta como la manifestación patológica de rasgos obsesivos y paranoicos. Jorquera, de este modo, muta de “rata verde” a “insecto a punto de

morir”, de “mico” a animal con “hocico de caballo” (DENEVI, 1975:98) La intriga, luego, irá a desarrollarse en clave fantástica. La apariencia de Jorquera era una fase larvaria de su verdadero rostro. Jenara encuentra en un cuaderno de notas, especie de diario íntimo, la confesión del amor incondicional que siente por ella y el reconocimiento de su carácter físicamente repulsivo, por lo que acude a prácticas esotéricas y sobrenaturales para transmutarse en otro ser.

Una noche ocurre la metamorfosis kafkiana a la inversa. El insecto se transforma en un joven alto, rubio y fornido, de tipo nórdico, alemán o escandinavo. Revela que fue profesor, que trabaja como corrector de pruebas en varios diarios, que gana poco, que por desquite o desesperación le gusta el juego, el alcohol, frecuenta los bajos fondos. Es amigo de delincuentes y otro corrector de pruebas lo inicia en una misteriosa, extraña religión egipcia que concibe al hombre como dualidad. De este modo, imágenes hermafroditas, repetición de palabras sugestivas, el pacto con un ente suprahumano lo transforman en el modelo añorado. Así, “mientras en Buenos Aires, a medianoche, el alma de Jorquera, cambiaba de cuerpo, el alma de este muchacho [alemán o dinamarqués] se desprendía de su propia envoltura carnal y adoptaba la de Jorquera” (DENEVI, 1975:100) Fatídicamente, el joven suicida el cuerpo espantoso y el alma queda al cuidado de Jenara, quien no la desprecia por su aspecto.

En «El honor de Lucrecia» el “yo” es un escritor que jura vengarse de Lucrecia Ovando, su enamorada, haciendo pública la relación de sus amores; se vale para ello de la literatura como método catártico, buscando la condena pública. Lo mueve, de este modo, el despecho. “Por qué rompí con Lucía Ocantos” es el cuento que va a escribir obliterando nombres, en un procedimiento metatextual que diseña una ficción que escribe una ficción no escrita, lo que, en otro lugar, llamaremos intratexto¹¹². De modo que el relato es la descripción del proceso de elaboración, la antesala del cuento y sus posibilidades.

El narrador escritor, entonces, muestra su intencionalidad y su proyecto de escritura. El primer párrafo del cuento, piensa, debe tener el “gancho” y por eso escoge una sentencia precisa y sensacionalista. Posteriormente describe la fisonomía grotesca de la protagonista (DENEVI, 1975:102) para que se burlen de

¹¹² Desarrollaremos este concepto en el análisis de *Manuel de Historia* en el CAPÍTULO 5 de la presente investigación.

ella pero, advirtiendo la recepción de la crítica vuelve sobre el párrafo anterior para reescribirlo —acto que se anuncia en el primer nivel de la narración pero que no se consustancializa— porque “como los argentinos somos así, siempre hacemos causa común con el perseguido, se pondrán a defenderla y a atacarme”.

El narrador no escatima en calificativos eufóricos para consigo mismo. Acusa de error técnico el presentar a un personaje que estimule el repudio, la antipatía y la sospecha de que esconde un carácter abominable. Por eso luego de mostrar el proceso mental de incubación, la intencionalidad y los posibles efectos de lectura escribe un segundo inicio posible menos virulento. Vuelve sobre sus ideas y explica sus palabras en una imbricación de representaciones mentales más y menos probables o posibles. Configura el retrato de Lucrecia sobre la base de comparaciones con otras mujeres. Muestra las dudas que se le presentan. Se explica. Lo que no logra entender es el abandono de una mujer de menos edad hirviendo su orgullo de hombre adulto.

Desolados, transgresores, presumidos y resignados

Junto con *Hierba del cielo*, la *Reunión de desaparecidos* (1977) reúne los cuentos mejor logrados de la literatura deneviana. Si bien no hay, en apariencia, una línea de continuidad que recorra los textos, cada uno, de un modo particular, refiere a la, ya a esta altura, clásica temática de la búsqueda de la identidad individual en oposición a las determinaciones sociales¹¹³.

El título moviliza en el lector, la sospecha. Visiblemente, en la contratapa, Marco Denevi argumenta que no debería leerse en términos políticos puesto que retoma una expresión de un poema de Olga Orozco, que analizamos con anterioridad, cuyo significado le “viene de perillas a una obra de ficción, a la convocatoria de sus personajes, al relato de sus peripecias” (DENEVI, 1977:14). Sin embargo, al cotejar el índice de las narraciones incluidas en el volumen, se advierte la existencia de un cuento homónimo, ya que todas las piezas corresponden a este

¹¹³ En la contraportada, anuncia tal independencia como un acto deliberado en una estrategia que, por oposición, quiere brindar una sensación de organicidad a la antología: “he tratado de compilar una antología de cuentos que, sin dejar de ser todos míos, disimulen el parentesco en común. Quiero creer que me gustaría que los lectores, al pasar de un cuento a otro, tengan la impresión de que pasan de uno a otro autor. Al fin y al cabo los cuentistas debiéramos despersonalizarnos y permitir que cada cuento hable con su propia voz, parezca contado por sí mismo”.

género, que no se encuentra en la materialidad discursiva. Es decir, cuando el lector se dirige a la página a la que lo envía el índice se encuentra con la aclaración de M.D., reiterada, como vimos, en el exterior del libro, y no con la «Reunión de desaparecidos» en un guiño que, intuimos, se vincula implícitamente con la coyuntura y busca sortear la censura: el texto se conceptualiza, se anuncia, pero no tiene existencia; es una “incógnita”, no “tiene entidad”, “no está”. Esta remisión del discurso de Videla, si bien posterior, nos parece significativa de la intencionalidad subyacente en el proceso enunciativo, ya que Denevi no se caracteriza precisamente por la ingenuidad. Aún más, dentro de esta línea y promediando el libro, «Hombre al margen» es un relato explícito y sugerente del clima de vigilancia y sospecha que los textos que describen el período del terrorismo de Estado se encargan de evocar.

El motivo del cuento parece trivial: Juliá un tipo de clase media, viaja en colectivo a visitar a Polola de noche. El ojo avizor del narrador, luego de recorrer el panorama desolador del transporte público, repara en dos “barbudos y melencolados con sus gamulanes de cuero y sus botas y sus aires izquierdistas” (DENEVI, 1977:75) que se ubicaban en el asiento del fondo, “ése que va del lado de la carrocería”. El mismo dispositivo discriminador se despliega ante los lugares por los que transita el recorrido, sobre la base de criterios de orden, limpieza, poder económico y urbanidad, configurando una mirada de tenor amenazante y peyorativo: “villas de emergencia, barrios pobrísimos, lóbregos cementerios, siniestras fábricas, baldíos, yuyales, charcas de agua pútrida, gente humilde y mal vestida, fea por los cuatro costados, chiquilines harapientos, todavía carros con viejos caballos famélicos” (1977:76)

Una conversación entre el chofer y un hombre corpulento refiere a una huelga en el transporte público a la que aquél no quería plegarse “lo que provocaba los distraídos temores del gordo por las posibles represalias de los huelguistas”, demandas sindicales que alertaban a los “los barbudos” pero que se mantenían callados. “Dormitaban o andarían rumiando sus odios contra la sociedad, contra los hombres como Juliá”. Este fragmento es rico en alusiones contextuales. Mientras que, por un lado, registra el temor por parte de individuos de ciertos sectores ante el clima de violencia y la atmósfera de represión reinante, activa, por otro, la sensación de cautela constreñida en el personaje, quien mira a través de la ventanilla el reflejo de los demás pasajeros o lo hace de reojo, siempre circunspecto y a la defensiva.

Asimismo, el narrador expone sugestivamente una visión estereotipada de los “zurdos” en referencia a la crítica recurrente de la sociedad burguesa, y subraya la diferencia entre la gente incluida en el sistema y los revoltosos, a través de una matriz ideológica que esboza los patrones de adhesión y connivencia de algunos sectores para con el golpe de Estado cívico-militar.

Dentro de este orden de representaciones, no es casual que tanto individuo como actitudes sean sospechadas. Por lo mismo, cuando sube “un muchacho de mameluco gris grasiento y roñosas zapatillas de básquet”, la mirada desconfiada de Juliá lo persigue hasta que se sienta junto a los barbudos, “pierna con pierna con uno de ellos”, a pesar de que sobran lugares en el colectivo. Consecuentemente, razona, es un “tipo sospechoso” (DENEVI, 1977:77) y por lo tal, estigmatizado en la generalidad poco certera de que los sujetos “mal entrazados y con ganas de conversación o de camorra” son temibles y poco confiables. Sin embargo, tal prejuicio apresurado se atenúa al considerar otro tipo de variables existenciales. De tal forma, el pasajero que usa el servicio a esa hora tiene el perfil de “un hombre solitario y aislado en frío, en cansancio, en indiferencia, en ropa barata, en olor a tabaco, a pobreza” (1977:78), exponiendo la dualidad característica de un personaje confuso.

La voz del joven, de acento correntino, se dirige a uno de los melenudos con marcada indignación: “Qué hijo de puta el coso ese, el chofer”, buscando un interlocutor que, intuyendo un peligro o una cooperación, desciende, indiferente y a la carrera, del micro. Ante el desplante, sube una pareja madura, jadeando, resoplando y secreteando murmullos misteriosos a la que el correntino se le acerca. Le cuenta al hombre con el mismo disgusto, la situación: El chofer es un hijo de puta porque lo insultó llamándolo “negro de mierda” porque le pagó el boleto con “un papel de diez lucas”. Advertido de la descalificación xenófoba el hombre lo ignora y se pone a hablar con su mujer de “un enfermo o de un muerto” y se mudan de asiento. Sin una confirmación fidedigna, como implica el prejuicio, Juliá, desde la voz del narrador, determina que “algo temible debía haber notado en el muchacho del mameluco gris [...] quizás aquella contradicción entre las palabras y el tono risueño, quizás alguna otra señal de que [...] estaba tomado o loco” (DENEVI, 1977:78)

Le toca el turno a un viejo que, por corajudo o cobarde, tardó más en ignorarlo. Pero cuando no lo secunda más es porque “se habría dado cuenta de que convenía abstenerse. Aristía del deuteragonista, pensó Juliá para no pensar que

tenía miedo” (1977:78) leyendo, en términos trágicos, la representación de un escena en la que el miedo juega el papel principal. El viejo se va.

El correntino busca un nuevo interlocutor a mitad del colectivo. Una voz acatarrada y mandona lo asiste. Quizá un policía vestido de civil. El joven le agrega datos al comentario como el reclamo de las lucas de vuelto y su negativa, previa amenaza de golpiza. “¿Y yo qué quiere que le haga?” pregunta el interpelado, desligándose del compromiso, “Asunto suyo, mi amigo”, decreta con frivolidad. Mientras tanto, los demás pasajeros se bajan rápidamente del colectivo excepto Juliá quien, simulando dormir, continúa vigilando. Cuando, fatídicamente, el correntino le habla se hace el dormido pero adivina “que el muchacho, desde el pimer momento, había contado con él” (1977:79), con su complicidad, específicamente.

— Qué hijo de puta el coso ese. El chofer. Me insultó. Me llamó negro de mierda porque le pagué el boleto con un papel de diez lucas. Encima se me quedó con el vuelto. Ocho lucas y media me afanó. Y cuando se las pedí, me dio con una llave inglesa. Me pegó con un fierro. Todavía me sale sangre. Pero el hijo de puta me las paga. Como que hay Dios me las paga (DENEVI, 1977:80)

Dormido Juliá siente que el colectivo se detiene y se abre la puerta. “¿Y maestro, baja o no baja?” increpa el chofer al tercero involucrado. Sin abrir los ojos, siente el sonido de los ruidos que delatan el asesinato. Después de un rato levanta los párpados. Baja de colectivo todavía impecable como por la mañana y llega a la casa de Polola a las once. Nada había pasado.

Denevi, entre otros motivos, describe la crónica ambigua de un asesinato anunciado. La violencia en la resolución del conflicto encuentra en la indiferencia y el menosprecio sus móviles premeditados. El relato naturaliza la reacción sin interferir desde ningún plano. Estructura los acontecimientos sobre la conducta instituida del “no te metás” una de las inflexiones más perniciosas de la acción de la violencia de Estado sobre el cuerpo de lo social, empleando la metáfora biologicista recurrente en el discurso hegemónico que matizaba el momento histórico evocado.

La impunidad alcanza tanto al delito como a sus causas. El victimario es víctima de un entorno prejuicioso y estigmatizador. La indiferencia y el menosprecio lo llevan a hacer justicia por mano propia. Las culpas, de este modo, se distribuyen

en el anónimo colectivo y su impacto se mide en el comportamiento y las actitudes perentorias.

Otro es el tenor de «Cuando un amigo se va de Alberto Cortez», relato de la aflicción de Lucy, la cantante de un bar nocturno que gerencia el Polaco. Tiene alrededor de sesenta años y está sufriendo el abandono de Jimmy. Sus dotes artísticas son cuantiosas, según nos advierte el narrador: “ahora fondeó en el Varsovia, pero muchos se acordarán de los tiempos en que hacía comedias musicales en el Politeama y hasta filmó una película donde no sería la protagonista pero trabajaba al lado de Mario Fortuna y de Olinda Bozán” (DENEVI, 1977:88) Exageradamente, Lucy Zogbe, estrella del cine, del teatro y de la canción melódica mantuvo una relación con un pibe de veintidós años que habrá “encontrado otra mujer que le da más plata”.

La narración que quiere ser folletinesca emplea, previsiblemente, giros coloquiales e inflexiones del lenguaje popular. Se enfoca en la vida nocturna de revistas y varietés donde pululan las imágenes arquetípicas de cafisios, vedettes e imitadores. Lugar importante lo ocupa la vestimenta artificiosa y el maquillaje cobertor de rasgos que no se quieren destacar, como una Lucy que “sin peluca y en batón, parece una vieja de cien años” (DENEVI, 1977:90). Hasta “un comisario y dos oficiales de civil” asisten al show de Lucy y se acodan en la barra para ‘vichar’ todo. Pero esa noche, el dolor era muy grande porque

Lo quería a Jimmy como no quiso antes a nadie y eso que tuvo muchos hombres en su vida, pero desde hace un año andaba con Jimmy todas las santas noches, ella le cocinaba, le compraba ropa, le daba plata, le pagaba los whiskies, enamoradísima de Jimmy que será lo que será pero tiene veintidós años y la pinta loca, y en cambio ella anda por los sesenta años y los ochenta kilos, así que por más comedias musicales que haya representado cuando era joven, disfrutar de un muchacho como Jimmy era un regalo del cielo y ahora la pobre está que se muere de angustia (DENEVI, 1977:92)

En líneas generales, el tratamiento estilístico del lenguaje y los motivos relatados posibilitan establecer puntos de contacto con la escritura de Manuel Puig, cuyos textos, en más de un aspecto, “dialogan” con los denevianos, tema que podría formar parte de una investigación posterior. De igual modo, el narrador hace

progresar el cuento reiterando ideas, acumulando información, volviendo a un tema para luego proseguir modulando un tono melodramático desde un registro coloquial.

Aunque las condiciones no son le son favorables, el profesionalismo de Lucy motiva que cante los boleros aún más dolorosos para deleite de la concurrencia. Por tal razón entona, como nunca, la canción de Cortez ante la ovación general. El duelo de la protagonista continúa hasta que un muchacho se le acerca y comienzan una relación igual a la que tenía con Jimmy, dando paso a una narración intensa y reflexiva.

«Tiempos del verbo amar» es el simulacro de un diálogo entre misia Carmen y un Ud., inclusivo del lector, al que le relata la relación entre Felicitas Esquivel y Natalio Caprozzi iniciada el 17 de febrero de 1923 cuando se abre al mundo la tumba de Tutankamón y los protagonistas se enamoran.

El escenario recreado es el de una clase acomodada cuya casa de tres patios, ángeles de mármol y aljibe lujoso desaparecieron por el avance de la urbanidad. El presente de la enunciación añora ese pasado idílico en el que una mucama negra servía de signo de distinción. Felicitas, entonces, pertenecía a “la mejor sociedad” (DENEVI, 1977:127) aquella que naufragó en la tragedia marítima del transatlántico Principessa Mafalda el 11 de octubre de 1927.

El “sinvergüenza” de Natalio dijo que se iba a Europa a visitar museos “pero yo no me tragué esa albóndiga”, sospecha misia Carmen. Felicitas, “aparte de no ser fea es una muchacha de apellido [que] no se enamoraba si no era para casarse” (1977:129), hace del inmigrante sin linaje criollo un “buen partido” y se presta obsesivamente a esperarlo, ornamentando la charla que tuvieron en el zaguán aunque haya sido no más que un monólogo de Natalio. Pero el viajero, vuelve cambiado, con finos modales y elegante vestir, la transformación de la chusma por el donaire del afrancesamiento:

Porque Natalio, lindo y todo, había sido un muchacho sencillote. Qué quiere, se crió en un hogar de italianos. Don Josué Caprozzi tendría mucha plata pero instrucción ninguna, y la madre era una mujer de pocas bujías (DENEVI, 1977:134)

La enamorada se decepciona ante el reencuentro porque, incongruentemente, “no podía enamorarse de verdad de un hombre que creía que la Gioconda era de Miguel Ángel y que el Museo del Prado quedaba en París”. El

asombro se produce porque Natalio esa tarde no habló de esos temas sino que lo hizo un año atrás, el 17 de febrero de 1923. El tiempo se detuvo para Felicitas y adquiere un nuevo significado al notar los errores señalados que delatan a un hombre inculto vuelto educado.

Nuevamente situando la acción en las primeras décadas del siglo XX cuando la presencia de la masa inmigratoria iba moldeando la fisonomía del argentino de una manera particular, «Salvación de Yaya» presenta una sucesión variopinta de personajes y caracteres que desfilan por la peluquería de Doménico Scaricamusuzzo, alias Musú, inmigrante siciliano que tiene su local en la zona de los bancos porteños.

La clientela estaba conformada por hombres de negocios, formales, de buen pasar, algunos extranjeros (DENEVI, 1977:201) entre otras representaciones de profesiones y oficios característicos de una clase media en ciernes. El lustrabotas, por ejemplo, es otro siciliano que tenía el “alma ennegrecida por el dolor, torvo y silencioso” (1977:202) remitiendo al estereotipo del ‘tano’ melancólico y sufrido por las luchas contra la vida en un país lejano a su patria de la que huye porque la mafia en Italia le había matado a sus tres hijos.

Yayá era la “mejor manicura del mundo”, ni linda ni fea, “gorda de cuerpo y flaca de piernas [...] El pelo, paja seca. Los ojos, ceniza fría [y] se vestía mal” (1977:203). La clientela, exclusivamente masculina, hace del sexo y de las mujeres un tema obligado en las visitas reiteradas al salón. De este modo, Denevi establece un denominador común en la heterogeneidad de estampas y situaciones elaboradas a la manera costumbrista, elemento crucial para comprender la transformación del personaje. Con algún prurito al principio y luego desfachatadamente, los clientes van descubriendo que Yayá es “una criatura asexuada, un ser excluido y desinteresado de la sexualidad, un cero a la izquierda para los cálculos, las maniobras y las trapisondas del sexo” (1977:209) Por lo tanto, los hombres confiesan, sin reparos, sus experiencias, en una manifestación reelaborada del machismo como institución.

Dentro de esta perspectiva el cófrade debería ajustarse a una serie de principios como: a) manejo sutil del humor, vinculante y cómplice, en relación con los temas de amor; b) reconocimiento de las diferentes maneras en que los géneros conciben la realidad; c) defensa del pragmatismo ante el idealismo y d) empleo de un código de costumbres, diversiones, gustos, oficios e ideas exclusivos y

excluyentes del mundo masculino. Sobre la base de estos criterios, cualquier elemento que no se ajuste es considerado “distinto”. Y en la ficción Beppe es gay, condición que se manifiesta en la conducta, incómoda y exasperada, de la clientela ante su presencia.

Eufemísticamente, es la “oveja negra”. A su alrededor se espera “una atmósfera malsana” debido a que “anda en malos pasos” lo que genera un “muda reprobación que, sin embargo, renuncia a manifestarse”. La imagen de Beppe, en síntesis, “infunde una amedrentada admiración o más bien un respetuoso temor que sofoca los reproches”. Pero a Yayá no le dirige la palabra porque le tiene un pánico irracional. Tal “anomalía” escandaliza a los clientes a la que se añade la mención de prácticas pedófilas para las que reclaman una punición, ya “va a terminar en cafúa. Anoche fue un chico de doce años” (DENEVI, 1977:215)

El orden de cosas se altera cuando Musú emplea a una segunda manicura, Coralín, una mujer sin educación, arrabalera, pero con buenos atributos físicos dispuesta a comportarse como *femme fatale*. Previsiblemente mantiene una relación antagónica con Yayá mientras que es histriónica y sugerente con los hombres, actitud que provoca el cambio de modales entre la clientela que se queda siempre expectante, observando comportamientos y “maquillando su nerviosismo” (1977:218) Consecuentemente, las hormonas se alborotan hasta que logran reconocer que la intención de la ‘putana’ era seducirlos para escalar socialmente.

Yayá, impasible, contempla desde su mesa en un rincón. Suceden una serie de hechos fortuitos que quieren adjudicársele a una maldición de Coralín antes que a la cobardía de los hombres. De esta manera la segunda manicura es catalogada de mufa, de bruja, de rendirle culto al Diablo. Razón por la cual, la echan y todo vuelve a la normalidad, excepto el carácter de Yayá que muta de mujer sumisa, no dispuesta a enamorarse, a una entendida en el arte de la seducción ya que aprende las técnicas de la manipulación.

En línea con el relato anterior, «La sonrisa de la gorgona»¹¹⁴ es el simulacro de un discurso epistolar en el que Ignacio se dirige a un destinatario específico, Beatriz, a la vez que inclusivo del tu/vos que involucra al lector. Lo motiva la confesión del estrangulamiento de su mujer y la espera de su corrección punitiva

¹¹⁴ Curiosamente el cuento no aparece en la primera edición publicada por Macondo en 1977 pero sí en la versión que Corregidor incluye en el Tomo 3 de las *Obras Completas* (1984), desde donde lo extraemos para el análisis.

puesto que el poeta profesional, tímido, corto de genio y sentimental se ha convertido en un otro que escribe desde su casa, “y ha podido convertirse en criminal” (DENEVI, 1984:464)

El móvil del crimen no fue el desgaste del amor o la relación que mantuvo con la interlocutora, sino su sonrisa en una actualización libre de la deidad de la mitología griega. De este modo, la sonrisa de Beatriz, dice el poeta que publicó una vez en *La Nación*, “no me transformaba en piedra sino en barro, me dejaba vivo pero hecho un emplasto de barro, una masa blanda y amorfa” (DENEVI, 1984:465)

Cuando pierde su trabajo, relata Ignacio, luego de dos años de casados, se encuentra por primera vez con

[era] una mueca que descomponía la boca. Era como un reflejo, una contracción visceral. Como si del estómago le subiese una arcada y la arcada, a mitad de camino, se deshiciese en un espasmo que al llegar a la boca la obligaba, contra su voluntad, a distender los labios en un rictus sardónico [...] brotaba de todo un pasado, de convicciones anteriores, de una lenta elaboración previa (1984:465)

Una sonrisa que, eufemísticamente, interpretaba como una especie de provocación que mostraba la satisfacción de la mujer ante los fracasos del marido. En este sentido, Denevi alegoriza la relación conflictiva entre oficio y consagración. La Beatriz, de Dante, es a quien mata el poeta, motivo que adquiere sentido en las reiteradas comparaciones que refieren a la impostación del ambiente literario y a las aspiraciones frustradas de todo escritor poco valioso.

Debido al desprecio, la exclusión y el sectarismo de los ‘intelectuales’ Ignacio se escuda en el idealismo romántico — “Los dos sabíamos que el oficio de poeta es otro. Es como el del amante: hallar un ser amado con el que vivir un goce secreto, un éxtasis íntimo y misterioso del que no participan sino ellos dos” (DENEVI, 1984:468)— y disemina su resentimiento por medio de reflexiones, quejas y reproches de un escritor que ocupa una posición marginal frente al canon.

En simultáneo con los cuentos que toman como motivo aspectos de una realidad sociocultural reconocible, en *Reunión de desaparecidos* se pueden agrupar otro tipo de narraciones que, sin discriminar el estilo, se estructuran sobre la base de la intertextualidad literaria.

En este sentido, «Simulacro de la persecución y muerte de Dormicio Hereñu» es un texto con explícitas reminiscencias borgeanas. Aborda la temática del doble envuelta en una atmósfera fantástica y verosímil, en la que Dormicio Hereñu se encuentra con su otro yo entrando en años pero al que no le ve la cara. Hereñu es la imagen cuidada del compadrito

Chambergo gris, saco entallado, pantalón bombilla y de fantasía, botines muy aupados de taco [...] lengue con las iniciales bordadas en cursiva azul, tiradores de seda, meñique de uña larga y filosa como un estilete [...] saboneta de dublé [...] sortija de piedra en el anular; el fierro bajo el sobaco (DENEVI, O.C:1984:540)

Pero la fama no se la da la estampa sino el renombre que, como cuchillero, ostenta entre los barrios porteños del sur, localización arbitraria de una fama trascendente que amerita ser rescatada por la escritura ya que “si el norte y el oeste ignoran la gesta de Dormicio es porque Buenos Aires es una ciudad de varias ciudades remotas y enemigas” (1984:542) El viejo es la promesa de la perennidad por la letra impresa porque confiar en la transmisión oral no la asegura. Por tal motivo, el encuentro involucra dos dimensiones en el mismo plano de la narración: “el viejo procede de la lejanía del tiempo; Dormicio, de la del espacio. Aquí a los dos se les estropea la fama, no les sirve de nada la que el uno obtendrá en el futuro, la que el otro se ganó hace tiempo” (1984:542).

Los dos, que son uno solo, se encuentran y se miran, “como en un espejo encontrado por carambola” (DENEVI, 1984:544). La cara de Hereñu es un “insulto para la imaginación del viejo”, a estas alturas, creador quien se asombra al ver, distorsionando el modelo,

[...] los rasgos ratoniles, chupados, con asimetrías de monórquido [...] las cejas finitas y acaso depiladas, los ojos de soslayo, la nariz que titubeando entre la izquierda y la derecha se desploma sobre el raquíptico bigote, los labios como repulgo de empanada cruda, el mentón mal ubicado, las orejas en desnivel, toda esa cara propende a la incomodidad y al disgusto de quien la mire (DENEVI, 1984:544)

Ante tales facciones la heroicidad y la destreza se desploman junto con el mito anteriormente construido por la imaginación del escritor sobre la fisonomía de Hereñu. Ahora lo piensa como un sujeto ruin, mezquino, cobarde que se envalentona en potreros “ahuecados para la ramulla del lenocinio y del despojo”. Tal

deformidad no engendraría sino infortunios, por lo que antes de que terminase de pasar un tren, el viejo lo mata o, figurativamente, lo borra y, entonces, se disipa como un mal pensamiento. La suerte de Hereñu se circunscribe a la imaginación de un pasado de mocedad y compadraje significando “que el único pasado real es el que perdura en la memoria y que la única perdurable memoria es la de la escritura” (DENEVI, 1984:545) de modo que, cíclicamente, el escritor seguirá brindando a los hombres, en su literatura, un pasado apócrifo, perfecto, “para que el porvenir se proponga no ser menos”.

La ficción como elemento constitutivo cobra especial sentido en «Enoch Soames (?-1897)» cuento varias veces aludido en la concepción estética de Denevi. El motivo consiste en la reescritura del singular relato homónimo de Max Beerbohm, publicado en la *Antología de la literatura fantástica* (1940) compilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo.

Argumentalmente un escritor sin talento, Enoch Soames, celebra un pacto con el diablo para conocer el futuro de su fama. Según nos describe el autor del cuento, al momento de cerrarlo, el diablo le ofrece una mirada “vulgarmente triunfal”. Ocurre que este personaje conoce que el pacto será una tremenda frustración para el pobre Soames. Su viaje al futuro, acordado con el diablo a cambio de su vida, donde aquél visitará una biblioteca para ver cuánto de su obra alcanzó la posteridad, le revelará a Soames una realidad diabólica. Sólo ha trascendido como un personaje de fantasía, justamente a raíz del relato de quien se propuso describirlo como alguien real. Soames, que soñó con ser un escritor afamado, advierte gracias al diablo que el mundo lo considera sólo una ficción.

En «La obra maestra de Anohuil» perdida el yo narrador es un crítico literario, que escribe en LA VOZ DEL PUEBLO, un periódico del interior. Por medio de ese recurso, la voz autoral, que se supone competente, denuncia la parcialidad de los medios y la presión que ejercen ante la libertad de expresión, porque el dueño del pasquín “si le critico desfavorablemente un espectáculo ese roña prescinde de mis servicios, y a dónde voy yo con mi bagaje de cultura” (DENEVI, O.C.1984:479). Posicionado en una esfera ‘cult’, acusa, al mismo tiempo, la degradación de la cultura provinciana porque en la librería del pueblo “no encuentra sino pacotilla, o séase novelitas de autores argentinos pero ningún libro de enjundia, aparte de los textos para la primaria y la secundaria” (DENEVI, 1984:479-480).

Hecha estas salvedades, el narrador comienza a relatar la historia de Marquitos, especie de *alter ego* de Denevi, aspirante a escritor que se deslumbra ante el teatro de Anohuil y que para estudiarlo encarga sus obras a un amigo que vive en la capital. El crítico, partícipe de los hechos, le pide al joven escritor sus composiciones y no encuentra sino “una colección de desatinos”. Sin embargo, en la sala de espera del dentista, Marquitos le cuenta que descubre una información trascendente hojeando unas revistas de espectáculos.

En el texto comienzan a intercalarse narraciones en primera y tercera personas que reseñan el discurso referido de Marquitos la una y el del crítico Meléndez la otra. La verosimilitud se figura en la transcripción de la relación oral, directa y sin mediaciones aparentes de los acontecimientos evocados. En un magazine francés de la época de De Gaulle —quien fuera presidente de la República entre 1958-1969— aparece un comentario sobre la última obra de Anohuil que despierta el interés del aficionado.

A partir de aquí comienza a desarrollarse un contrapunto entre las dos versiones que se enfrentan para imponer su verdad. Por ejemplo, en el relato de Meléndez el crítico desmiente la versión de Marquitos, puesto que movido sólo por la aspiración, conoce francés a gatas, actitud que lo lleva a determinar: “Colegí, de la atropellada verborrea del pendejo, que no había entendido ni las ilustraciones” (DENEVI, 1984:482) Su observación académica se manifiesta en la importancia que le otorga a los elementos de una poética teatral al mejor estilo de la edad de oro española, “un decorado, tres caracteres, una pasión” (1984:483), para acusar al dramaturgo francés de demagogo y conservador.

Marquitos cuenta que le llegó la obra desde Buenos Aires y ésta no tiene nada que ver con la obra que hablaba el Magazine. Fue a buscarla con el fin de cotejar los datos pero, la publicación, había desaparecido, motivo que coadyuva a elucubrar la sospecha que estructurará la trama narrativa: “¿Será que Anouilh estrenó dos obras con el mismo título, el mismo decorado y hasta los mismo intérpretes?” (DENEVI, 1984:485) Para Meléndez se trata de una tramoya de Marquitos quién en algún lado habrá leído que Anouilh es autor de *La grotte* y, sobre la base de esta especulación, crea un argumento de su propia cosecha.

Marquitos, entonces, comienza a recordar el argumento leído e imagina la puesta en escena y escribiendo los diálogos que, supone, formarían parte de la obra perdida (DENEVI, 1984:487). En el plano de la materialidad discursiva, se

yuxtaponen de este modo, narración y drama, desdibujando los límites tradicionales y generando una forma híbrida que puede interpretarse como narración teatralizada o drama narrado. Pero como la memoria es un ámbito poco fiable, ante sus fallas, Marquitos comienza a escribir libremente el drama, agregando personajes y situaciones, dotando de independencia a la representación: una aristócrata, un matrimonio burgués, un *hippie* de facha anarquista que quizá “oculte una bomba entre sus harapos” (1984:492) van a establecer intrigas y malentendidos. Denevi, en esta instancia, enuncia uno de los principios fundamentales de su concepción literaria, analizado anteriormente, que concibe la lectura como un acto creativo. Por lo tanto, de la lectura que realiza Marquitos de las obras de Anouilh le resulta fácil reproducir el estilo del dramaturgo en la composición de personajes, caracteres y situaciones.

La hipótesis de Meléndez se cumple: Marquitos le lleva la obra que estaba escribiendo sobre la base del argumento que leyó en el magazine “con tantos detalles que me vino la loca de escribirlo para que no se me olvide. Como me cuesta escribirlo en forma de cuento, preferí la forma dialogada” (DENEVI, 1984:492) Y por medio de este recurso, es decir, con la anuencia del narrador, la obra de Marquitos adquiere materialidad y se emancipa del marco narrativo, asumiendo el papel principal en la narración.

Mientras que, para Meléndez, es pura banalidad, Marquitos continúa escribiéndola, asumiendo plenamente su rol de creador. Se imagina las escenas y se da la licencia de ponerles nombre a los personajes que no están nominados en la obra de Anouilh. “Marquitos ya no niega que es el autor del engendro” dice Meléndez (DENEVI, 1984:507). Y como la obra va adquiriendo una fisonomía particular, el escritor piensa mandarla para su evaluación al concurso de autores noveles de Argentores, ante la indignación retrógrada del crítico:

Lo único que faltaría. Que este mocoso ignaro gane algún premio, visto que en el país de los ciegos el tuerto es rey. Si eso sucede me pego un balazo, desengañado del ambiente como don Leopoldo Lugones o Lisandro de la Torre. El destino de la gente con talento: ser desplazados por la trenza de los incapaces, de los arribistas y los chantapufis (DENEVI, 1984:507)

Para atenuar sus expectativas, Meléndez le advierte que puede ir preso por plagio, porque reconoce que lo que “está escribiendo es un calco de alguna obra de Anouilh cuyo título no sabemos” (DENEVI, 1984:509). Como las afinidades

estilísticas son elocuentes, la conclusión a la que arriba —luego de sopesar la utilización del lenguaje, la ambientación, la configuración de los personajes y de sus diálogos, muy exquisitos y bien logrados para que los escribiese un Marquitos Longhi “sin haber salido nunca de este poblacho”— es determinante: es una obra perdida del escritor francés.

Argumentando su defensa Marquitos habla de ‘enajenación’, de automatismo, al explicar que lo que escribió no es de su propiedad consciente sino que parece que un ‘otro’ se lo dictara, quizá la inspiración. En conclusión, para la opinión pública que Meléndez contribuye a crear, el aspirante quiso escribir una obra maestra que, desgraciadamente, ya había escrito el señor Anouilh, “de modo que en cualquier lado a dónde va el ilustre dramaturgo le preguntan, con intencionada sardonía, que cómo anda el plagio y si piensa estrenarlo en Buenos Aires, en París o dónde” (DENEVI, 1984:511) Ante tal condena, Marquitos se distancia de Meléndez y averigua por su cuenta de la existencia en la dramaturgia de Anouilh de la pieza que él escribió, pero la destruye a pesar de que podría haber sido una obra maestra.

Finalmente, el ciclo que analizamos hasta aquí, se cierra en 1979 con la aparición de *Parque de diversiones II* obra miscelánea, en la que predomina el teatro breve y la minificción. Con la singularidad habitual el texto presenta al lector un conjunto de piezas literarias de variado contenido en las que Denevi se propone desmitificar los mitos, se rebela contra lo que la historia y la leyenda han dado como cosa definitiva, porque está convencido de que siempre hay algo que agregar a la verdad para darle las nuevas probabilidades que necesita, superando la primera versión elegida y aceptada.

CAPÍTULO 4

El imperio de lo marginal

La dimensión narrativa de la identidad...es especialmente apta –como el modelo canónico de la novela- para agudizar la percepción de los pequeños detalles, las tramas marginales, las voces secundarias, aquello que, en lo particular, trae el aliento de las grandes corrientes de la historia...una escucha atenta de esas voces requiere el resguardo de una posición de no ingenuidad respecto del lenguaje, la enunciación, el uso de los géneros discursivos, sus retóricas, sus efectos de verosimilitud.

Leonor Arfuch
Identidades, sujetos y subjetividades

Escribir la ciudad, dibujar la ciudad, pertenecen al círculo de la figuración, de la alegoría, de la representación. La ciudad real, en cambio, es construcción, decadencia, renovación y, sobre todo, demolición.

Beatriz Sarlo
La ciudad vista

Prestidigitadores, fugitivos, temperamentales y nostálgicos

Araminta o el poder (1982) y *Cartas peligrosas y otros cuentos* (1987) son las antologías que recogen los cuentos escritos durante los ochenta. Con la anuencia del autor, la segunda de las publicaciones, resulta del impulso de la editorial Corregidor antes que de la intención de Denevi. En este sentido y ordenadas en el Tomo 5 de las *Obras Completas*, se trata de narraciones dispersas que bien podrían considerarse una especie de “transición” en su escritura. Puntualmente nos referimos, en primer lugar, al viraje hacia ‘lo político’ como tema y, en segundo lugar, a la emergencia de un tono que, lejos de restarles protagonismo a la ironía y al cinismo, se vuelve más nostálgico, melancólico y reflexivo.

De este modo, salvo «Beagle» el resto de los cuentos tematizan deseos y aspiraciones, las más de las veces frustradas, de personajes que se evaden de la realidad a través de la ensoñación y la fantasía. No es casual que en *Araminta* una sección reúna «Siete extrañas desapariciones» de protagonistas que, ante el cerco que supone el entorno circunstancial, se diluyan de la trama escapando por los reductos metafísicos del arte.

Teresilda Paloqueme, por ejemplo, acostumbrada a deambular por una casa de cuarenta y tres habitaciones y ocho jardines, se ve atrapada en el laberinto de un departamento ínfimo del que no pudo zafarse y “donde la aguardaba el minotauro de la muerte” (DENEVI, 1982:73). Gayoldo Costume conocía obsesivamente cada rincón del mapa de París y ante el pedido de una localización porteña, confunde los planos y se pierde en la narración (1982:79). Gurmelina Azcárate es engullida por el “infinito” y la “eternidad” del clavicordio de doble teclado cuando se fanatiza al interpretar las “Variaciones Goldberg” que Bach le compuso al conde Kayserling (1982:85). Dálmiro Ponce, por su parte, condenado a perpetuidad, prestidigitó tanta voluntad de ser libre que “los guardias registraron minuciosamente la prisión pero no dieron con el fugitivo” (1982:91). La señorita Dafnis Ennis¹¹⁵ era tan decente que se siente injuriada cuando su prometido la invita a intimar y huye, por el ropero, hacia la ciudad irlandesa de la que toma su nombre (1982:98). Críspulo Varriobiejo¹¹⁶, político que hace de la demagogia un arte, ante el atasco de su oratoria “se arrojó por el tenebroso orificio de aquel silencio fatal, se precipitó íntegro a través del insondable agujero y desapareció sin dejar rastros” (1982:104). Por último, Víctor Scarpazzo se obsesiona tanto en perseguir a un supuesto familiar retratado en “La leyenda de Santa Úrsula: el retorno de los embajadores” de Carpaccio que, de su minuciosa observación del lienzo, solo quedaron la lupa y la escalera (1982:111).

Impelido a explicar este tipo de procedimiento, Denevi justificará lo inverosímil de las narraciones como una marca de época, de precipitadas transformaciones socioculturales. De allí que las “salidas” fantásticas tengan su correlato en los intersticios existenciales de una sociedad alienada por la urbanidad, preocupación que ha venido in crescendo en sus composiciones. Con esta idea señalará que:

¹¹⁵ La pareja formada por Dafnis Ennis y Joaquín Raventós aparecerá, con distintos roles actanciales, en *Música de amor perdido* (1994)

¹¹⁶ La versión es un resumen de las peripecias de «Críspulo Varriobiejo, si estás callado estás muerto» que se incluye en *Cartas peligrosas y otros cuentos*.

Proliferan de un tiempo a esta parte las filtraciones a través de misteriosas hendeduras de la materia física, las huidas en la vastedad de las masas populares o por el embudo de la aceleración del progreso, está tan de moda la disgregación personal en el anónimo, en la burocracia y en las filas indias (DENEVI, 1982:67)

Motivos que, alegorizados, resuelven sus relatos.

En el café que Don Frutos tiene en el ángulo que forman la avenida General Paz y las vías del ferrocarril Urquiza, espacio fronterizo entre la ciudad Buenos Aires y la provincia, Denevi sitúa la contienda que, en 1979, protagonizaron el Chepo Ríos y Florindo Mirabelli. De causas inciertas, se supone que disputaban por la posesión de una mujer quien, en posesión de éste, era codiciada por aquél. «Beagle», por lo tanto, es un relato que alegoriza el desacuerdo que estuvo a punto de desembocar en un conflicto armado entre Chile y Argentina y, en cuya resolución intervino de manera activa, la mediación del cardenal Antonio Samoré, delegado por la Santa Sede.

Sobre la base de estas inflexiones, el texto confronta, más que indicios precisos, representaciones esquemáticas de las partes intervinientes a través de personajes estereotipados envueltos en una situación que, interpreta, raya los límites del absurdo puesto que “tan amigos que eran desde que hicieron juntos la conscripción” aquella pendencia “estuvo a punto de enemistarlos en esta vida y en la que sigue” (DENEVI, 1979:53). En este tipo de insinuaciones el enunciado, entendemos, enlaza y activa elementos del contexto aludido.

Dentro de este orden de ideas, la descripción de los adversarios es más que elocuente. Al Chepo Ríos parecía que “cualquiera podía llevárselo por delante” por ser “desguarnecido de carnes” e “intimidado en la estatura”. Sin embargo pudo sobreponerse al “atropello” ajeno y se transforma en una “piedrecita en el camino” para quienes se apuran. En cuanto a sus dotes intelectuales esa “esencia pura de hombre” envasada en un “frasquito medio de caramelos surtidos” era

Muy despabilado de sesera, de yapa, y tan leído y escrito que no había letra del alfabeto que no se la conociese de memoria. Aparte con una labia muy gramática y tan educadito o tan zorro que nunca se le perjudicaban los modales. Y viera usted la inteligencia para la baraja o para aguantarse de

pie y sin ninguna vacilación el vino tinto que a otros más enjundiosos que él ya los había mandado a dormir (DENEVI.1979¹¹⁷:54)

En cambio, Florindo Mirabelli, si bien alto y fornido, no había crecido por dentro tanto como se había expandido por fuera. Hijo de gringos, estuvo acostumbrado a que le sirviesen los medios para satisfacer sus necesidades sin más sacrificio que los vínculos filiales. Disimulaba su inmadurez enmascarándose con un traje de compadrito tan jactancioso como fanfarrón. Fiel a la postura asumida “a su casa no aportaba más que sus prestigios de malevo como garantía de las compras al fiado”.

Como no podía ser de otra manera, a la reyerta que tiene como escenario un lugar del sur en barrio con calles con nombres de santos un 4 de agosto, la arbitra un inglés vestido de negro que había guerreado en las Europas. El duelo consistió más en una puesta en escena de dos temperamentos que en la exhibición de recursos bélicos.

En el Chepo Ríos se enconaba el orgullo del hombrecito que primero aprendió a defenderse y terminó aprendiendo a atacar. Nada más que por orgullo conservaba sus ademanes pero [mostraba] el estrabismo de una voluntad irrefutable. En cambio Florindo Mirabelli tenía la seriedad del sujeto que cumple con su obligación y que, para que nadie piensa que mañerea, hasta se excede un poco [...] desplegaba todos sus florilegios, incluso los decididamente inútiles, para demostrar que él, si habría que darse se daba entero. Y sin embargo, la mirada era de muchacho sorprendido (DENEVI, 1979:57)

En concomitancia, mientras el desempeño de uno respondía al cálculo y a la frialdad de ánimo, el del otro era una improvisación, envalentonada por la confianza en su vigor y en su jactancia, que tenía como objeto antes que la defensa de un “potrero desconocido” el resguardo del amor propio. La concurrencia terciaba en favor del Chepo porque, entre otras cosas, quería favorecer al de apariencia más débil y deseaba que le propinara, a un tipo como Florindo, una reprimenda por sus fanfarronadas. Pero Don Frutos, como dijimos, estaba a favor del compadrito porque defendía un derecho avasallado y se sobrepuso a la injusticia de no ser el predilecto

¹¹⁷ Utilizamos la fecha de publicación del cuento incluido en el volumen para mostrar su marcada injerencia coyuntural.

del público, además de mostrar, en el litigio, un viraje hacia un carácter serio y maduro.

También en el café de Don Frutos suceden los acontecimientos que, un sábado a la noche, un hombre de cincuenta años espía a través de los ventanales en «Memoria de un café, de una noche, de un viejo, de una muchacha». Habiendo regresado al país luego de mucho tiempo, el observador se abstrae en el tiempo nostálgico del pasado evocado en un escenario que aparece inmutable.

Una pareja de artistas, de fisonomías tan opuestas como contradictorias, alteran la monotonía cotidiana de los parroquianos con un espectáculo de canto y armónica que les causa una excitada admiración. La cofradía, luego de haber escrutado a los convidados, los cobija fraternalmente y muestran, para el narrador, sentimientos comunitarios de inclusión y resguardo para con el prójimo. El recurso de la mirada desde un afuera circunstancial a un espacio atemporal le confiere a la enunciación los tintes melancólicos y reflexivos que pueden atribuirse a una voz autoral que encuentra los móviles en la memoria y los recuerdos añorados. Tal contemplación contribuye a dimensionar los componentes afectivos y espirituales como determinantes de un humanismo particular, que es aquél que se opone a la indiferencia y al anonimato de la sociedad urbana.

Era gente sencilla y humilde a la que nunca le había ocurrido nada extraordinario. Pero quién es el hombre que no oculta, en el secreto de su corazón, un recuerdo que se mantiene allí sepulto durante años y años hasta que un día, porque se escucha una música, porque se huele un perfume o se paladea un sabor, aquel recuerdo despierta como una hemorragia y no es el recuerdo de ninguna cosa en particular, de un rostro, de un patio, o de un amor, de un dolor, de una fiesta sino sólo el recuerdo de uno mismo cuando era joven y era bueno y nadie había muerto todavía y la vida prometía esas aventuras que ahora la muchacha cantaba para ellos, para los que ellos habían sido treinta o cuarenta años atrás (DENEVI, 1987:133)

Sin embargo, como una fatalidad de la modernización, los lazos espirituales se diluyen ante el afán de lucro que comercia con el elemento sentimental. Por ello, ante el estupor y la sorpresa de los parroquianos el pelado artista les cobra la actuación y se va con su compañera sin mediar palabra ni saludar a nadie. El sabor amargo queda flotando en el aire hasta que, pasado el trance, los actores vuelven a adquirir sus roles habituales. El espía se retira, luego de actualizar treinta y dos años

de historia personal, en el momento en que pasa el moderno tren japonés que desplazó a los tranvías Lacroze.

«Descenso a los infiernos de la imaginación» es un relato que reitera la exposición de los elementos constitutivos de la narración como materia y argumento. Un narrador escritor dialoga con un personaje también escritor imprecándolo y aconsejándolo acerca de los gajes del oficio y subsumiéndose al carácter especular de la ficción. Un argumento sencillo, tomado de Chéjov, podría ser el disparador del cuento que el falso Nicolás Nicolaievich debe escribir.

Una anécdota real como el recuerdo de un viaje en tren, serviría de base para la composición de posibilidades estéticas y figurativas. El desarrollo de tales eventualidades conforma el cuerpo de la narración en el que los personajes ficticios se superponen a los mayormente verosímiles por desarrollarse en un nivel más estructural. La trama se complica, entonces, por las disquisiciones de un eventual lector que acomoda las piezas de un cuento que, en la ficción, se anuncia pero no se materializa más que en el plano proyectivo de la ilusión. Denevi, como reza en su credo estético, enseña que proceso de producción literaria bien puede resumirse en la ebullición de los materiales expuestos al fuego lento de la imaginación.

El plano figurado se corporiza ante los ojos de Tununa quien, en «Cartas peligrosas» (1987:83-100), describe una fisonomía distinta a la verdadera imagen de su destinatario. El Donald Corey que se le presenta es el amante configurado por la prosa con la que se dirige al Donald Corey encarcelado. Con reminiscencias fantásticas, las dimensiones se entrelazan y determinan programas narrativos distintos. Mientras que, por un lado, la cajera del Banco cumple el deseo de estar con quien imagina su discurso epistolar, el receptor de las cartas deberá conformarse con el implacable silencio luego de que su diseño ocupara su lugar al lado de Tununa.

De manera similar, aunque en sentido inverso, «Un hombre en la multitud» refiere la frustración de un aspirante a escritor que tiempo atrás compuso un cuento homónimo, célebremente olvidado por el público. Inspirado en Poe la ficción aludida se centraba en las cavilaciones previas de un terrorista antes de cometer el atentado. En otro plano, el escritor personaje, desolado e ignorado, asiste un

domingo desgarrador a un parque de diversiones con la intención de salvar del futuro sufrimiento existencial a la multitud presente; antes de que ejecute, simbólicamente, la expiación, es reducido por la seguridad del lugar.

A diferencia de los personajes anteriores, en este periodo de su narración la soledad adquiere una nueva dimensión y se vuelve, enfáticamente, luctuosa. La muerte de un ser querido es un motivo que se reitera, también, en «Una mujer al lado» y decanta —después de haber asistido al Avelino de «La revolución francesa» y las sucesivas máscaras detrás de las cuales se esconde Denevi— en *Araminta o el poder*. Pese al carácter grave de la situación, el marido de “la señora del chalet”, escritor de relatos policiales y de ciencia ficción, para más datos, reniega de la vida doméstica a la que lo condena la muerte de su esposa Teresilda. Su prolongada evasión no lo exonera de remordimientos y la escritura se transforma, entonces, en el canal predilecto para expresar tanto rencores como pesares.

Dije que probablemente exageraría mi culpa. No me equivoqué. Al fin y al cabo también yo llevé una vida sacrificada. Días y días encerrado en un calabozo. Años y años escribiendo con ganas o sin ganas. Para qué atormentarme tanto. Pero por más que me diga y que me repita que yo también me sacrifiqué mi dolor no se alivia. Este es el castigo que nos imponen los muertos queridos: sobrevivirlos equivale a acusarnos de alguna traición irreparable (DENEVI, 1986:156)

Pero, como anticipamos, la imagen de Araminta condensa, de modo romántico, el mundo idílico de la infancia y la inocencia de las fantasías, resguardadas por el “abnegado amor” maternal. Casualmente Denevi, con estos términos dedica, de puño y letra, el libro a su memoria. En líneas generales, son evocaciones autobiográficas y disquisiciones filosóficas que, de manera platónica, giran en torno del amor en su más idealizada concepción.

A través de una supuesta taumaturga, alimentada por una familia adoptiva con infusiones de eufobrio, espilanto, terebinto, sopas de ombligo y caldos de médula virgen, la manifestación de los poderes sobrenaturales no responde a fuerzas ocultas sino al sentimiento de entrega y comunión con el otro. Con esta advertencia, los padres putativos ven fracasadas sus ambiciones lucrativas de las que Araminta sería artífice, al depositar la alquimista su ‘arte’ en transformar al feo y miserable Jacinto Amable Palateneo en el sublime objeto de deseo. El amor, de

acuerdo con esta interpretación, se concibe como el poder transformador que iguala al ser amado con su mejor imagen, pudiendo “redimir a los demás de sus miserias y debilidades” (DENEVI, 1982:49)

En resumen, la cuentística deneviana en el periodo comprendido grosso modo entre 1980 y 1985, exhibe un giro alternativo hacia la expresión de motivos vivenciales que se matizan desde la nostalgia y la reflexión melancólica. La soledad existencial, condición ontológica del argentino, se manifiesta esta vez y de manera concreta en la pérdida del ser querido —«Una mujer al lado»—. Los personajes no ostentan la excentricidad ni las extravagancias tan características hasta entonces en su prosa y se encargan, en este caso, de concretar sus aspiraciones en el plano de lo real aunque lo que imaginen y refieran como la proyección de sus idealizaciones —«La noche del príncipe»—. Salvo las “fugas” en clave fantástica de unos pocos —«Siete extrañas desapariciones», «Cartas peligrosas», «Descenso a los infiernos de la imaginación»—, la mayoría sitúa sus perplejidades en el límite de lo circundante.

Desde esta perspectiva la escritura se manifiesta como un medio catártico que manifiesta el rencor por la indiferencia ajena —«Un hombre en la multitud»—, la angustia culposa por el ejercicio egoísta del oficio de escritor —«Una mujer al lado»—, la frustración ante la falta de reconocimiento público —«Un hombre en la multitud»—, la añoranza por la comunidad perdida con la añadida necesidad de establecer vínculos fraternos —«Memorias de un café, de una noche, de un viejo, de una muchacha»— y, de manera elocuente y reiterada, la persistencia del recuerdo de los muertos como motivo de la búsqueda de consuelo.

Si bien aún persiste el malentendido como disparador de las acciones violentas —«El lunar de la Pompadour»— los personajes proyectan en la imagen del “otro” sus infortunios y pesares —«La Revolución Francesa»— en una actitud que demuestra el malestar ante una situación adversa pero que puede ser factible de corregirse por medio de la cooperación y la interacción entre las instancias involucradas.

Ostentosos, narcisistas, anacrónicos y consumistas

En *El amor es un pájaro rebelde* (1993) a la refundición de *Araminta o el poder*, obra a la de la que suprime textos como el diálogo con Syria Poletti, Denevi agrega

cuentos que fueron apareciendo en la sección 'Cultura' del diario LA NACIÓN. Compuestas con el mismo estilo, las narraciones abordan, nuevamente, los recurrentes tópicos que acompañaron su prosa a lo largo de las cuatro décadas de producción. Nos referimos, puntualmente, a la desolación causada por el amor no correspondido, a la imposibilidad de comunicación 'transparente' entre los personajes, a la soledad existencial que aquéllas provocan, entre otras causas, a la noche y a la presencia de la música como posibilidad supra-lingüística de comunión. Precisamente, este último tema adquiere un tratamiento más detenido, a diferencia de piezas anteriores en las que, si bien está presente, no se le concede la impronta existencial que se manifiesta en este periodo de la escritura deneviana.

Sin embargo y complementariamente a las cuestiones abordadas, consideramos que, por cierta predilección de asuntos y espacios, la coyuntura política se manifiesta alegóricamente. En otras palabras, luego de una etapa de análisis y reflexión acerca de las características nacionales, materia que será objeto de estudio en el próximo capítulo, los cuentos escritos durante la primera mitad de los noventa dan cuenta de una transformación económica y social que podríamos asociar como síntomas de las políticas del neoliberalismo vigente.

Por ejemplo, la imagen de una aristocracia venida a menos es motivo estructural en «La danza de Olaf», correlato irónico en «Le martyre d'un pauvre enfant» y característica distintiva en «Eine Kleine Nachtmusik». En la primera de las narraciones la señora Antonuzzi, tras haberse enterado por un aviso clasificado, se propone negociar el precio de un piano Gaveau de media cola con una familia de "copete" que andaba 'ahora' de capa caída. La adinerada familia francesa de Eugène Manuel –«Le martyre d'un pauvre enfant»– lo mantiene apartado de todo lo que fuese argentino para que no se malcriara en contacto con los "salvajes", actitud que ilustra una de las tendencias características en los noventas: la reclusión de las clases acomodadas en barrios privados. Las hermanas von Wels –«Eine Kleine Nachtmusik»– habitaban el séptimo piso de un edificio que antes estaba ocupado por familias de posición acomodada y "después, uno tras otro, los departamentos fueron alquilados a agentes de Bolsa, a empresas financieras, a despachantes de aduana" (DENEVI, 1999:97)



Primera publicación de los cuentos de *El amor es un pájaro rebelde*. Aparecidos en el Suplemento "Cultura" del diario LA NACIÓN.

El espacio urbano va mutando de manera acelerada y la ciudad es un tránsito en el que “todo el mundo está de paso”. El paisaje que Henriette y Lepoldina veían desde su balcón, así lo hiperboliza porque “lo que tenían delante de los ojos era una ciudad sin población estable: Retiro, la Plaza Británica, el Hotel Sheraton, las torres de Las Catalinas Norte, el puerto y, al fondo, el río” (1999:98) Ante tal panorama de marcada vertiginosidad, las costumbres, los hábitos y el mobiliario del pasado se conservan en la nostalgia que caracteriza a los personajes y en el “apego” que manifiestan por los objetos que portan una significación emotiva particular pero que han de entrar en una negociación, quizás dialéctica, con la mercantilización del presente.

Muchos muebles de calidad, muchos cuadros y alfombras, pero los cielos rasos y las paredes se venían abajo. La señora Antonuzzi, que de una ojeada apreció esos síntomas de decadencia, se dispuso a regatear el precio (DENEVI, 1999:71)

No obstante, las actitudes y conductas de los actores en los que se enfoca la narración se encargan de salvaguardar, sobre todo, el mandato del *parecer* resuelto en términos de *ostentar*. De este modo, Miss Maggie Sills –«¡Happy birthday, miss Maggie!»–, una modesta profesora de inglés que era igualita en apariencia y modos a la reina madre de Inglaterra, hace de la vanidad un claustro que la aleja del comportamiento mundano por cuarenta inútiles años. Lo mismo, el pequeño infante, disfraza con una camisa de seda blanca vainillada, pantalones cortos de terciopelo negro, medias negras hasta arriba de las rodillas y zapatos de charol sus inclinaciones fetichistas y homosexuales. Aroma del Piombo–«La danza de Olaf»–, en su vejez desaprendida, reconoce su falta de talento artístico por más que certificados, diplomas y fotografías la presenten como una gran pianista.

Situados dentro de estas coordenadas existenciales, los personajes especulan, desean y proyectan pero se sumergen en una inacción que es producto de la sospecha infundada, la mirada ajena y el resguardo de la costumbre. No obstante, la incitación del deseo es, generalmente, lo que los perturba y los moviliza. Asumir plenamente la pasión y satisfacerla concluye, en las narraciones, en el descubrimiento de la real dimensión de la condición humana. Miss Maggie lo experimenta con el taxista que, despreocupadamente, la pasea por las calles de la ciudad procurando que el destino final sean la pizzería y la intimidad de su departamento, antes que una cena aburrida y protocolar en un hotel elegante. Pero

ni el infante ni las célibes hermanas corren la misma suerte. El uno deberá autocomplacerse y las otras enfriar los acordes del bandoneón del inquilino del sexto piso, asomándose al balcón que da a la Avenida.

A excepción de Eugène Manuel cuya naturaleza púber y voyerista le impiden apreciarla, las demás mujeres encuentran en la música el clímax y el éxtasis. Ya sea como curiosidad o casualidad Mozart, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt y de tanto en tanto Wagner acuden para mitigar la soledad de los personajes, Riccardo Pick-Mangiagalli es introducido en Argentina el 12 de mayo de 1935 por las yemas de Aroma del Piombo, transformándose desde entonces en su amado/amante incondicional y el tango tiene la facultad de erotizar más que la música clásica, por más que el hechizo del suburbio quiera ocultarse con sopranos y violines

Todas las noches, después de cenar, ponía en la ortofónica, a todo volumen, un disco con la ópera de Wagner. El bochinche de los nibelungos o la bacanal en el Venusberg debían de oirse no sólo dentro de todo el edificio sino también desde la avenida Leandro Alem, desde los rascacielos de Las Catalinas. Si mientras tanto él tocaba el bandoneón, no se podía saber (DENEVI, 1999:107)

Mención aparte merece «La noche de los amigos», relato conjetural en el que el legado de Jorge Luis Borges es presencia y destino¹¹⁸. Como interlocutor de un relato costumbrista, es anoticiado de una noche de parranda que cinco amigos mantienen en el *Café&Bar* de San Telmo. Con marcada y constante exculpación, el relator refiere la historia de Ismael Shagur o Fausto de la Salina, poeta provinciano, santiagueño para más datos, que esa noche es venerado y reconocido por el grupo de bohemios literatos al que cobijaba el genio borgeano.

¹¹⁸ La imagen literaria de Borges aparece, en la narrativa deneviana, como la del lector ideal. En *Manuel de historia* y *La República de Trapalanda* las remisiones tanto a su persona como a su obra indican la admiración por una escritura madura y de tintes universales. Asimismo, Denevi adjunta a los “usos borgeanos” que anteriormente apuntamos –nota 96– la elección arbitraria de un nombre propio para el personaje, expresiones hipotéticas y referencias extradiegeticas al autor y al personaje. Borges, para Denevi, quién describe el carácter argentino a partir de la Teoría del Adolescente Colectivo, “contradijo uno por uno todos los atributos del país adolescente y les presentó el desafío de una madurez de carácter, de una adultez mental y espiritual tan segura de sí misma que hasta podía ejercitar, sin miedo, la duda metódica y, sin ninguna zozobra, la modestia [...] Nunca dejó de practicar, a veces en forma gratuita, la refutación de los dogmas, el cuestionamiento de las verdades reveladas, el destrozamiento de los mitos canónicos, aventuras audaces que si fuesen una frívola iconoclastia atraerían a los adolescentes, pero en él eran una obra de reconstrucción que operaba con la inteligencia y con los conocimientos, y entonces los jóvenes reculaban en la frontera de la negación y la afirmación y corrían a abrazarse a sus viejos mitos” (DENEVI, 1989:150). Epígono de libertad, genio y rigurosidad cultural, no es casual que la escritura deneviana busque impulso y emule procedimientos y motivos de la borgeana.

Desconocidos todos, por la invocación de un contertulio Fausto comienza a recitar *Poeta en Buenos Aires* y hasta la *Oración del niño que fui* en un ambiente de sin igual recogimiento y en el que el tinto hermanaba las conciencias. Premeditadamente Shagur vuelve a su Santiago para regresar a la Capital porteña un mes después y repetir el ritual. Pero nada vuelve a ser como antes. A pesar del re encuentro con los parroquianos y las acciones repetidas con minuciosidad la indiferencia gana la partida. La dedicatoria que rezaba: *Para mis cinco camaradas en la noche de la amistad, de la poesía y del vino* ha de volver, junto con su libro de poemas, al bolsillo de su chaqueta. Conjeturalmente, el relator ensaya su interpretación para que *El Viejo*, Borges, la examine:

Ismael Shagur ha comprendido. Usted sugeriría que la primera noche fue la minuciosa y falaz preparación de la segunda. Él interpreta que para los favores del azar, lo mismo que para los rigores de la justicia, rige el *non bis in idem*. Yo, que conozco a estos muchachones, me reservo otra hipótesis (DENEVI, 1999:138)

Nostálgicos, introspectivos, tristes y contrariados los cuentos postreros de Denevi se conducen de aquellos seres que debido a una pura aspiración no logran realizarse en plenitud ni personal ni profesionalmente. Con una escritura que modera la crítica, la insidia y la reprobación *El amor es un pájaro rebelde* significa la conquista de sentimientos *que nadie puede domesticar*.

Zoofílicos, fetichistas, ninfómanas y sádicos

El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a unas transgresiones ilimitadas. Es el mundo de la fiesta de los recuerdos de los dioses

George Bataille
El erotismo

Mofándose de las represiones que la cultura occidental impuso sobre el sexo y su práctica *El jardín de las delicias* (1992) reescribirá los mitos de la tradición grecolatina transformándolos en objetos satíricos y mordaces. De manera nada

inocente, el foco de interés de los últimos “ejercicios de escritura menor” está dirigido al modo en que los dioses del Olimpo satisfacen sus deseos sexuales, desacralizando, en esta redacción, prácticas y representaciones.

Todos somos seres sexuados y, por lo tanto, ante el imperio de Eros, todos somos iguales manifiesta Denevi, tanto en sus declaraciones como en sus producciones. En sus escasos testimonios, consultado al respecto, se ha de explayar bastante a pesar de su particular laconismo:

El erotismo, los rituales y las ceremonias y los placeres están a salvo de la intromisión de los poderosos, ignoran los conflictos y las órdenes ajenas, se someten a nuestros deseos y nos dan placer...nos reconstruyen la identidad...nos devuelven el “yo” acosado por tantos gritos estentóreos. Nunca somos más nosotros mismos que en el papel del amante...lo que no le demos al erotismo, terminamos dándoselo a la rigidez de carácter, a la soberbia y hasta a la crueldad (PELLANDA, 1995:91)

De este modo lo que está siendo denunciada es la represión que caracteriza a un grupo humano que, en aras de cuidar la apariencia y las buenas costumbres, se olvida de ejercer plenamente su sexualidad. Son las reglas del decoro de una sociedad que se mira a sí misma y que se encarga de imponer controles y prohibiciones, como ejemplo de un ejercicio de poder, tal como leemos en *La historia de la sexualidad* de Foucault.

Entendemos por “versión” a una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema; las que escribe Denevi de los mitos eróticos, habrán de focalizarse en la libertad con la que en la cultura helénica se practicaba el sexo. Al mismo tiempo —y de manera lasciva— habrá de explayarse en algunos motivos en forma jocosa.

La función autoral en una nota aclaratoria, declara reconocer que trabaja con un material que ha sido elaborado con anterioridad y que sólo se limita a añadirle un “estrambote irreverente”. Con este procedimiento su escritura se auto-adscribe a la tradición borgeana de autores apócrifos. Explícitamente lo declara sin ningún tipo de reparo: “Los autores que cito (con las excepciones de Homero y de Casanova) son apócrifos, no los textos en los que me inspiré, entre los cuales los más saqueados provienen de la edición francesa del Kamasutra anotada y comentada por Gilles Delfos”.

De acuerdo con Bataille, *las prohibiciones tienen un carácter irracional* lo que determina que la experiencia interna del erotismo genere una especie de “angustia”

tanto por la prohibición de practicarla como por el deseo de infringirla (BATAILLE, 2000:27). Entonces, dice Denevi, no habría que sentir culpa ni privarse del goce porque es ley universal que “Eros siempre difund[*a*] alegría en el melancólico mundo donde vivimos”. Como amor sensual o carácter de lo que excita al amor sensual, el erotismo es motivo estructural en las versiones de los mitos que se divierte reescribiendo.

De este modo en el irónico “martirio/goce” de Parsifae, insinúa y oblitera la práctica de la zoofilia atribuyendo los atributos animales a la virilidad humana: quien la violenta sexualmente no es Zeus disfrazado de Toro sino un *él* anónimo e indeterminado al que lo apodaban el Toro por sus dotes. Delia o Diana, hermana gemela de Apolo, representa para Denevi la castidad pero no la pureza: siempre dedicada a la caza, se olvida de los placeres mundanos de los cuales se aleja pero es decapitada por acunar promiscuas fantasías eróticas. Los sátiros son seres mitológicos que se caracterizan por tener el miembro viril bífido. En una charla entre amigas, Circe —quien tiene la facultad de transformar a sus enemigos en animales— cuenta que tuvo relaciones con uno pero, con marcado cinismo, una de las interlocutoras nos advierte que, en realidad, no se trató de un sátiro sino de dos hombres y triángulo amoroso.

La manifestación del amor como deseo sexual —*epitimia*— es una más entre otras tantas que los griegos consideraban¹¹⁹, por tal motivo su práctica no escandalizaba. Sabemos por diversas fuentes que la pederastia, acto execrable para la cultura judeocristiana, era mal vista sólo cuando el *erómeno* —el menor, pasivo— sentía inclinaciones afectivas por el *erastes* —el mayor y activo—. Por añadidura, el mentado amor griego le da pie a Denevi para destacar, socarronamente, la homosexualidad como una conducta habitual. Como ejemplo que ilustra lo que venimos describiendo, dice que: “Homero, melindroso, apenas si lo da a entender. Otros poetas lo admiten sin tapujos. Y bien: Aquiles y Patroclo eran amantes” (DENEVI, 1992:79) Por otro lado, en la nave Argos que llevaba a Jasón y sus amigos en busca del vello cino de oro, la hija del timonel se disfraza de grumete y se hace llamar Teófilo para asegurarse que la tripulación masculina le ofreciera los servicios de la virilidad (1992:13)

¹¹⁹ Las demás concepciones del amor son las siguientes: como idilio en unión sexual y espiritual —eros—, como afecto y pertenencia —*storge*—, como amistad —*phileo*— y como abnegación, capacidad de dar —*agape*—.

En «Un amor contra natura» especula sobre la unión sexual entre individuos de diferentes especies, restándole al mito todo tipo de reminiscencias eróticas. De esta manera, si el centauro simboliza la barbarie y el salvajismo y la sirena la advertencia en la trasposición de los límites entre el mundo conocido y el desconocido, en esta versión se transforman en amantes obscenos y escandalosos que son encarcelados por tanta falta de decoro.

Mención especial merece «La historia viene de lejos» porque en este relato se muestra el tono general que se lee en las composiciones. En esta pieza se entrecruzan el universo de significaciones del mito con el de la historia antigua debido a la inclusión de Diógenes el cínico como fuente apócrifa. Este personaje se recuerda porque encarnaba la denuncia de la vacuidad de las normas convencionales frente a las pulsiones naturales, advirtiendo que “la costumbre es la falsa moneda de la moralidad”. Uno de los episodios que rescatan los historiadores es aquel en el que lo encuentran masturbándose en el Ágora y al reprimirlo se defendió diciendo: “¡Ojalá frotándome el vientre, el hambre se extinguiera de manera tan dócil!” De este modo, el motivo de la masturbación estructura la composición en la que se refiere al placer que el cíclope Polifemo —metonimia del pene— se daba a sí mismo y que confiesa, jocosamente, ante Ulises.

Antíope, reina de las amazonas, se jactaba, modestamente, de satisfacer sus deseos sexuales con cualquier hombre que lo requiriera. Por otro lado, y aunque Adonis represente al joven presumido que niega su amor, Denevi quiere que Vulcano se dé cuenta del adulterio ante la celosa y disimulada irritación del carácter de Venus al ser elogiada la belleza de su amante. También, Leda termina delatando su ninfomanía al morir despedazada por cisnes rabiosos a los que obligaba a repetir la proeza de Zeus cuando adquiere como amante la forma del ave. Asimismo, las estatuas de Príapo con descomunales erecciones enfermizas, además de garantizar una cosecha abundante al alejar a ladrones y otros males, servían de elemento masturbatorio entre las mujeres.

Protesilao al morir en la guerra de Troya fue inmortalizado por su mujer Laodamia en una estatua que, aparte, cumplía la función fetichista de placebo sexual. Los gemelos Cástor y Pólux al tiempo en que iban alternando su inmortalidad, sustituyen sus identidades para yacer, por turnos, con Casiomena. El

vouyerismo del rey Candaulo no sólo le provoca excitación al ver a su pareja teniendo relaciones sexuales con otra persona sino que, en este caso, también le ocasiona la muerte en manos de Giges, el tercero interviniente en la representación. Dentro de este orden de ideas, también es verosímil que Medusa llegue a convertir en piedra la virilidad de Perseo y que el acertijo de la Esfinge signifique lo que, en verdad, obliteraba: el tamaño del miembro de Edipo bien lo hacía merecedor de ser el único animal que camina con tres patas.

Continuando con la misma línea de significación, la más valiosa cualidad de Tiresias reside en su bisexualidad, en una lectura que se adecua en gran medida al mito referido. Como hijo de Everes que lo provee de un carácter manejable, adaptable, receptivo y de Cariclo, que le manifiesta la expresión de la gracia, el adivino concilia opuestos y representa la conciencia andrógina que el ser humano no puede ver; en este sentido, la condición genérica determina que se vea la unidad de los opuestos perdiendo la vista o se conserve la vista polarizada porque ver la unidad termina en ceguera. No obstante

Por un don que le habían concedido los dioses, Tiresias podía cambiar de sexo cuantas veces se lo propusiera. Lo hizo a menudo, y así fue como, mujer, se la disputaban los hombres y, hombre, se lo disputaban las mujeres, porque sabía qué es lo que cada sexo esperaba del otro. (DENEVI, 1992:67)

En síntesis, Tiresias mujer era la amante cauta, recelosa y excitante y Tiresias hombre, el amante dulce y violento al mismo tiempo, siempre gentil y cariñoso. Sobre esta premisa, recordemos que la dualidad es la condición que el lector debería tener.

Mientras vamos progresando en una lectura que se caracteriza por lo ágil y divertida, los mitos eróticos de *El jardín de las delicias* quieren desacralizar el universo de significaciones que coloca a los dioses en un espacio intangible, demostrando que cualquier individuo sexuado sucumbe ante el avance de las pasiones. Si leemos con suspicacia y de la manera más terrenal posible nos daremos cuenta que lo que mueve muchas de las acciones de los personajes de los mitos son el instinto sexual y las pulsiones libidinales como motores y agentes determinantes.

Promiscuidad, narcicismo¹²⁰, onanismo¹²¹, hedonismo¹²², homosexualidad, travestismo, lesbianismo, pederastia, intercambio de parejas toda práctica es válida si de rendirle homenajes a Eros, se trata. Denevi con esta obra nos advierte que la mejor manera de experimentar el mundo consiste en practicar la sexualidad, suspendiendo las normativas sociales y las conductas que la moralidad determina como decorosa. Con la misma intransigencia trabaja con lo literario: se aleja de la solemnidad con que la Academia ornamenta las obras para darle paso a un lenguaje ágil, coloquial, con giros e inflexiones del habla cotidiana.

Ante una tradición que intenta sacralizar la manifestación de la palabra que relata acontecimientos ocurridos *in illo tempore*, estas nuevas versiones muestran, de manera irreverente, que en realidad, entre los griegos, la sexualidad no era algo intrascendente. Con la libertad que le confiere la imaginación literaria, Denevi convierte las acciones y se divierte agregándoles aditamentos escabrosos e inmorales para cierto modelo burgués.

Siempre al margen del canon, sus personajes encarnan psicologías particulares, por lo diferentes, oscuras a la vez que valientes, por asumir la práctica de una sexualidad *otra* que, para una matriz de pensamiento falocéntrica, no se concibe sino por medio del morbo. De ese modo, la denuncia tiene como objeto la idiosincrasia de todo un sector social basado en las apariencias y en lo políticamente correcto. Es por eso que le escuchamos decir:

Yo creo que la sexualidad colorea (no se me ocurre otra palabra) toda la personalidad humana. De modo que es posible encontrar...matices... [E]stas diferencias, más todas las demás distinciones individuales, más las matizaciones derivadas de la masculinidad y la femineidad ¿no sirven acaso para volver más vívido y más rico el diálogo humano? Qué mezquinos y, en rigor de verdad, qué frágiles me parecen aquellos que sólo aceptan dialogar en su propio gueto (PELLANDA, 1995:92)

Y salir del propio gueto también le corresponde al concepto de literatura con mayúsculas que un grupo de bien pesantes colocó en un lugar lejano como a los dioses en el Olimpo. Por eso es que relee los textos consagrados para reescribirlos, haciendo de la re-dac-ción, en el sentido etimológico de “volver a decir”, un mecanismo creativo. En este caso fueron los mitos eróticos los que se han tamizado

¹²⁰ Amor que dirige el sujeto a sí mismo tomado como objeto

¹²¹ Coito interrumpido

¹²² Busca el placer y la supresión del dolor

desde lo estrambótico y lo insolente. Las versiones resultantes mueven a risa y liviandad a cualquiera que las oiga, las lea, las actualice o las invoque.

Sustitutos, falsarios, enmascarados y travestis

Tal como hemos anunciado en varias oportunidades, es en la representación de las diferentes manifestaciones de la sexualidad humana donde la escritura de Marco Denevi adquiere, dentro del campo literario argentino, especial singularidad. En este sentido, reconocemos, al leer su obra, que las historias en las que se entrelazan los personajes no son de lo más felices y han de entrañar, en su mayoría, un elemento transgresor de los valores convencionalmente acordados.

La presencia de estos elementos ideológicos que se ajustan o alejan del patrón cultural hegemónico, posibilita el abordaje del objeto estético literario desde la perspectiva de la interdiscursividad, entendiéndolo como una práctica que configura identidades y posiciones alternativas y/o subalternas dentro de una coyuntura determinada. En tal perspectiva, ingresan en el discurso las voces de aquellos sujetos que por elección o determinación se ubican en un lugar marginal o minoritario en relación con las directrices socio-culturales dominantes. Denevi intervendrá, figurativamente, dimensionando los rasgos de humanidad de aquellos individuos excluidos o ignorados por el sistema de normativas sociales.

Para la Historia no hay sino unos pocos protagonistas y la masa anónima. No sólo **las fisonomías que se deslíen de esa masa le resultan desconocidas**, también le son indiferentes el dolor, el pánico, la angustia, los sueños, la abnegación, el llanto, la vida y la muerte de tantos millones **de seres humanos que no consiguen evadirse del anónimo histórico** y para los cuales parecería no haber otra promesa que la del olvido. Pero el don precioso de la vida se nos concede a través de la individualidad. Cada alma es su almario, dice el antiguo adagio, que vale tanto como decir que cada hombre y cada mujer son criaturas únicas, irrepetibles y acaso necesarias en la secreta economía del universo. Sin embargo la Historia pasa por alto esa valoración. Le compete al escritor rescatarla, preservarla. Si la metáfora del mundo es un campo de batalla, el escritor debe ser el historiador, no de los ejércitos ni de sus generales, sino de cada uno de los soldados, y les brindará, también a ellos como les brinda la Historia a los generales, la memoria de la palabra escrita¹²³

¹²³ Marco Denevi «El creador en su noche» en DELANEY, 2006:169

A partir de esta concepción la mirada estará dirigida hacia esos sectores en que el discurso literario “oficial” no se detuvo en profundidad construyendo sentidos y tensionando cánones y estéticas. El espacio que, en su escritura temprana, ocupara el recurso de la sustitución de identidades a partir de «Redención de la mujer caníbal» (*Hierba del cielo*, 1973) es reemplazado por la manifestación explícita de una sexualidad diferente del binomio masculino/femenino. Tal emergencia se presenta con una hiperbólica ornamentación de estímulos y recursos, pero aún determinada por el sino de la soledad. De igual manera, ingresan en este espectro personajes olvidados por el día y cobijados por la noche¹²⁴.

En *Nuestra Señora de la Noche* (1997), intertexto más o menos implícito de *Nuestra Señora de las Flores* (1944) de Jean Genete, se abre un abanico de posibilidades para el abordaje de cuestiones que atañen al diseño de este tipo de representaciones. Última “novela” escrita por Denevi convergen en un mismo espacio discursivo la multiplicidad de procedimientos y motivos que, en retrospectiva, han ido apareciendo como si hubiesen sido concebidos como anticipos de un plan ulterior. En este sentido, no es casual que Cristina Piña indique, en la contratapa de la primera edición, que esta novela es “síntesis” y “superación” de todo lo antes escrito. Síntesis, agrega, del espíritu lúdico e innovador respecto de las técnicas narrativas y superación de los temas “infaliblemente” presentes en sus libros anteriores: *la sexualidad humana*. Pero aquí, dice la crítica, “esa presencia no es un hilo más o menos oculto en el tapiz sino el propio tapiz”.

Madonna della notte es un bar alternativo del ambiente porteño que adquiere presencia singular por las noches. Durante el día su particularidad se disfraza, mimetizándose con la fisonomía de las construcciones aledañas que también se edificaron sobre el estilo arquitectónico ecléctico ítalo francés. Borja, su dueño, nació en Las Antillas de madre negra y padre holandés, y residió en París donde conoció a su pareja Alexis. Sujeto heterogéneo y migrante se instala en los arrabales porteños travistiéndose para atender el lugar al que asisten toda clase de personajes: desde un inmigrante esnobista hasta un *habitante autóctono de la noche* o *[un] intruso venido del día* (DENEVI, 1997:12)

¹²⁴ Juan José Delaney (2006:176-177) relata que en el proceso de composición de esta última novela Denevi salía a medianoche a recorrer las calles de la ciudad, rutina que le posibilitaba, de manera ocasional, interactuar con mendigos y otros habitantes de la noche.

El bar nocturno se transforma, así, en un escenario privilegiado donde interactúan voces y actores de diversa índole; lugar polifónico y babélico descrito en términos carnavalescos

No había más que verlos bailar o beber. Las mujeres disfrazadas de hombres y los hombres disfrazados de mujer se esmeraban en apropiarse de las características del sexo que ahora fingían tener. Ese trueque, bon, lo supe por experiencia propia, nos ofrecía a todos la oportunidad, cierto que paródica, de cambiar momentáneamente de sexo, que es con lo que todos en el fondo soñamos, siquiera para desahogar, los hombres, su porción femenina, y las mujeres, su porción masculina. Y, de paso, para vengarnos de lo que cada sexo monopoliza y le impone al otro (DENEVI, 1997:196)

El tópico de la sexualidad va a ser materia de inquisición a lo largo de toda la novela. A partir de este lugar de enunciación se irán “reelaborando” los géneros del discurso. En este sentido, y retomando el hilo conductor, la forma del texto es una especie de miscelánea amorfa, sucesión de materiales dispersos sólo aglutinados por una voz que se ubica dentro del orden de la diégesis pero en un plano superior: una función autorial que la propia obra se encarga de tensionar.

Borja escribe y es autor de ficciones dentro de la ficción; Rome van Dyke, Remo Davince e Iván Dorcème –anagramas de Marco Denevi, ya aparecidos en la década del ochenta– son también apócrifos autores y un “otro” innominado funda el verosímil escondiéndose detrás de la primera persona, la conciencia aglutinante de la que hablamos. De acuerdo con este método compositivo el resultado es un “híbrido” producto de la re-escritura del género novela o, desde otro punto de vista, un estallido de la forma tradicional. En este sentido, el texto está constituido por un conjunto de poemas escritos en versos libres: «Museo de la noche»; un cuento: «Jimmy»; un guión de televisión: «Orfeo»; una obra de teatro: «El perro del ángel»; otro poema sin título formado por siete cuartetos endecasílabos de rima encadenada y por fragmentos de una «novela autobiográfica», también denominada «novela collage».

El resultado, entonces, es un *popurrí*, un *bric-à-brac* de elementos diversos que gravitan en torno de una intención “transgénica” –en el sentido en que no pretende identificarse acabadamente con un género específico y/o asignado– que se autoconstruye sobre la base de los mismos, como una especie de “travestismo discursivo” que tiene como sustrato la permeabilidad

- ¿Qué es esto? ¿Una novela?
- No lo sé. Cuento historias. Como las historias nacen las unas de las otras, acaso el libro merezca ser llamado novela, una novela, para colmo, donde reúno distintas formas de contarlas
- Pero una novela es como un largo viaje, Monsieur. Usted nos obliga a cambiar a cada rato de nave o de tren que a su vez cambian de itinerario. ¿No tiene miedo de que el lector, harto de tanto ajetreo, interrumpa el viaje a mitad de camino?
- Lo tengo.
- ¿Y no hace nada para aliviarle el cansancio?
- Nada. No puedo modificar la naturaleza de mi novela. (DENEVI, 1997:222)

Explica el autor-narrador-protagonista dialogando con esa instancia que se diseña en la frontera entre la ficción y la realidad. Por tal motivo, y en consonancia con el estilo, emerge un discurso que se aleja de los límites que trazan los géneros consagrados para componerse sobre la base de la heterogeneidad y de la multiplicidad de puntos de referencia. La unidad da paso a la intersección de niveles narrativos que entran en contacto, chocan, se yuxtaponen y se dispersan al tiempo que el lector queda atrapado en la red discursiva y cobra un especial protagonismo en este entramado textual, “profundo y leve, antirrealista y de un realismo estremecedor” (PIÑA en DENEVI, 1997)

El lenguaje, multiforme y dinámico, se propone visibilizar la desobediencia y el alejamiento deliberado de la norma, en una actitud que se registra en las alocuciones que se encaminan a descomponer y ridiculizar las fórmulas rígidas, las falacias, las creencias, los tabúes y las generalizaciones vacías de contenido y cobran especial significación la ambigüedad, el absurdo y el contrasentido, siempre con una intencionalidad mordaz:

- Hoy Monsieur tiene mala cara.
- Es que vengo de ponerle los cuernos a mi mujer.
- Entonces cambie de cara: su mujer no está aquí.
- Ya lo sé. Pero cada vez que la engaño siento terribles remordimientos.
- Bon. En ese caso, felicítese de sentirlos.
- Borja ¿me toma el pelo?
- Dios me libre, Monsieur. ¿Monsieur es cristiano?
- Católico apostólico romano
- Mejor todavía. El cristianismo, y no digamos el catolicismo, es una prueba a la que nos somete Dios para medir la calidad de nuestras almas (DENEVI, 1997:72)

...

- Estoy embarazado.
- Felicitaciones, sir Johnny.
- Embarazado de mí mismo.
- ¿Cómo es eso, sir Johnny?
- Soy la madre y el hijo. Palabra.
- ¿También el padre?
- No. El padre es un tipo desconocido. (DENEVI, 1997:73)
- ...
- Le digo eso y le digo más: maté a mi mujer. ¿Ahora qué me dice?
- ¿Lo descubrieron, sir Jonhnnny?
- ¿La policía? No. Si no hay violencia, la policía no descubre nada...Había que mirarle la cara. Los tipos de la morgue, si le hubiesen mirado la cara, habrían sabido que no mentí cuando le dije a la policía que yo la había matado...Buscaban en el cuerpo y en el cuerpo no había rastros del crimen. Sólo en la cara.
- ¿Qué clase de rastros, sir Johnny?
- Me voy a dormir. Adiós. (DENEVI, 1997:74)

En síntesis, *Nuestra Señora de la Noche* es la novela deneviana por excelencia, y en la cual la polifonía y la carnavalización son los basamentos estilísticos en el que se asienta la textualidad. Asimismo, es concebida como una especie de escenario en el que actúan diferentes voces, ensayando dramatizaciones que van desde lo cómico a lo trágico atravesadas por sutiles matices grotescos.

a. Metamorfosis textuales

Factible de interpretarse como un “síntoma de época”, uno de los legados de la tendencia de la posmodernidad, tanto para la filosofía como para los estudios culturales, es el resquebrajamiento de la idea monolítica de identidad. A partir de ahora vemos sujetos ligados a –e interactuando con– diferentes instituciones y formaciones. Es decir, no estamos ante la presencia de un “núcleo duro” en el que se resguarde la identidad como esencia sino ante diferentes modos de representación de lo individual, siempre en oposición dialéctica con el “Otro” social. De esta manera la identidad se podría concebir tanto como una *práctica consciente de autoadscripción* a una red de significaciones (KALIMAN, 2006:10) y/o como una *construcción simbólica de referentes variables* (ORTIZ, 1998:57)

La cuestión de cómo somos formados y producidos como sujetos de género es uno de los factores que coadyuvaron en este descentramiento y que enunciamos por considerarlo ilustrativo. Es a partir del movimiento feminista cuando, para Stuart Hall, se politizan la subjetividad, la identidad y los procesos de identificación de las minorías sexuales (HALL, 1992:13). Los sujetos de estos colectivos emergen en la configuración de un nuevo cuerpo social cobrando presencia política activa, en tanto voz particular y demandas específicas. La imagen de un estado “falocéntrico”, que tuvo en nuestra nación su concreción más rigurosa en los años de la última dictadura militar, es atacada desde diversos frentes. Los estudios de género, por ejemplo, se ocuparán de “deconstruir” los marcos disciplinares de los campos de estudios tradicionales acusando el modo en que “la manipulación de la diferencia sexual a favor de lo masculino-hegemónico influye sobre los trazados del pensamiento que ordenan saberes y disciplinas”¹²⁵.

Desde esta perspectiva, la identidad es entendida por su *carácter relacional* invitando a leerla de manera interactiva y por su *carácter representacional* que enlazan al individuo con todo un aparato discursivo que modela las imágenes de lo femenino y de lo masculino. Si bien el tema amerita una profundización teórico-política, contextualizar las interpretaciones dentro de esta matriz ideológica le otorgaría a la representación deneviana de las identidades de género una connotación particular.

La manera en que Denevi tematiza, ironizando, estas consideraciones de los discursos sociales de los géneros en lo relacionado con la sexualidad articula un posicionamiento que se supone imparcial y, falazmente, no contaminado por el sentido de pertenencia.

Oh, se sabe que la sexualidad masculina es el negocio en común de todos los hombres. Cuando un hombre se acuesta con una mujer, se siente el representante de la comunidad de los hombres, a la que después volverá para rendirle cuentas. Pobre de él que las cuentas no sean un repertorio de jactancias. Socios todos, él éxito o el fracaso de uno de ellos los afecta a todos por igual. En cambio cada mujer maneja por separado los intereses de la sexualidad femenina. Entre ellas no hay un capital colectivo, sólo saldos personales. Si una pierde, las demás las compadecerán, se indignarán contra los hombres, pero en el fondo cada una está diciéndose que su propia administración del amor no ha sufrido ningún daño (DENEVI, 1997:10)

¹²⁵ Cfr. Nelly Richard, *Masulino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática.*, Francisco Zegers editor, Santiago de Chile, 1993.

La operación manifiesta en la composición del fragmento anterior, tiene como objetivo el desmontaje de la tradicional división que coloca a lo masculino en el espacio de lo público, lo abierto, lo general, lo objetivo y lo colectivo y a lo femenino en lo privado, lo cerrado, lo particular, lo íntimo y lo subjetivo.

En la novela que nos ocupa, las tensiones se establecen, además y como consecuencia, entre dos grandes tipos de conceptos que englobarían a las representaciones¹²⁶ a las que nos referíamos: lo “normal”, lo “ordenado”, lo “pulcro”, lo “correcto” frente a lo “anormal”, lo “desviado”, lo “enfermizo”, lo “incorrecto”. Cabe aclarar que el primero de los términos no se definiría como tal sino que adquiriría significado a través de las oposiciones que mantiene con el segundo de los conceptos, tematizado en la novela y actualizado por medio de evaluaciones en el discurso.

—Sí, ejerzo la prostitución. ¿Qué otra cosa podría hacer? Mi padre y mis hermanos me expulsaron de mi casa, nadie quiere darme trabajo, la policía me acosa. Todo el mundo me trata peor que a un perro sarnoso.

—Pero al menos los clientes...

—No crea. Después de que satisfacen su placer, satisfacen su conciencia vapuleándome... En el barrio, cuando salgo a hacer las compras, recibo toda clase de burlas, de insultos. Entre tanto voy envejeciendo. Sé lo que me espera: el hospital o el suicidio. (DENEVI, 1997:117)

La gran mayoría de los personajes de las ficciones, como vinimos insinuando, encarnan esta dualidad de manera intrínseca, aunque se desenvuelvan casi siempre en el límite entre estas esferas. Por esto no es casual que *Nuestra señora de la noche* gravite en torno de los sujetos que el día enmascara y que la noche desnuda, que centre su atención en las minorías en las que el ojo del observador de la ciudad no se detiene y que se proponga demostrar la vacuidad y el carácter artificioso de los estereotipos sociales. Dentro de este orden de ideas, la escritura de Denevi se posicionaría en la frontera entre ambas representaciones construyendo sentidos que pretenden quebrantar la concepción maniquea del sujeto

¹²⁶ Leonor Arfuch, complejiza la noción indicando que la representación “aparece en la intersección de múltiples coordenadas: la *denotación*, que en el caso de lo pictórico involucra –aunque no exclusivamente– la semejanza; la *consumación*, que pone en juego hábitos, prejuicios y convenciones de la mirada tanto como modalidades adquiridas de representación...; la *relatividad*, historicidad y convencionalidad de los modos de representación...; la *modalidad* de la representación, relacionada con la dimensión, en alguna manera descriptiva de la misma; la *invención*, como proceso activo, abierto siempre a la posibilidad de una lectura del mundo no habitual” (2005: 208-209)

de la historia y, sobre todo, del discurso sexuado. De allí que el motivo del travestismo alcance tanto a los personajes como al lenguaje.

La Real Academia (DRAE, 22° edición, 2001) define el término travesti como *la persona que, por inclinación natural o como parte de un espectáculo, se viste con ropas del sexo contrario*. Si bien puede advertirse que la definición distingue entre propensión y artificio, consideramos que, debido a cierta vaguedad, el enunciado no termina de concluir su significación última. Sobre todo si hacemos ingresar la variable de la sexualidad.

—Borja: Madame, yo no pertenezco ni al mundo masculino ni al mundo femenino. Habito en una zona franca donde no hay ningún disimulo y se ventilan todas las intimidades.

—La reina Malina: ¿Y aún así es posible el amor?

—Borja: Al menos mientras no descubramos que lo hacemos con nosotros mismos o con nuestro asesino. (DENEVI, 1997:29)

El travesti, como sexualidad, rompe la construcción del sistema binario de lo masculino y de lo femenino. Asimismo, por su calidad de artificiosidad, es capaz de envolver y transgredir la dicotomía, de desestabilizar el orden, de resistir y subvertir un sistema de categorías fijas impuestas que determinan las identidades políticas, culturales, sexuales o, como venimos especulando, literarias.

Escenifica, al mismo tiempo, la metáfora de la máscara, como significante ambiguo que es porque es apariencia, pretexto o disfraz; “índice” de una individualidad escondida pero —y al mismo tiempo— figura que permite tomar el aspecto de otra entidad, de un “tercero” —lo que le da sentido a la potencialidad de ser de la máscara—.

Leído en términos políticos, para Nelly Richard

La hiperalegorización de la identidad como máscara que realiza el travesti pintado desenmascara la vocación latinoamericana del retoque. Retoque de la falta de lo propio (por el déficit de originalidad que marca las culturas secundarias como culturas de la reproducción) mediante la sobremarca cosmética de lo “ajeno”. Vista desde el centro, la copia periférica es el doble rebajado, la imitación desvalorizada de un original que goza de las plusvalía de ser referencia metropolitana. Pero vista desde sí misma, esa copia es también una sátira post colonial de cómo el fetichismo primermundista proyecta en la imagen latinoamericana representaciones falsas de originalidad y autenticidad (la nostalgia primitivista del continente virgen) que

Latinoamérica vuelve a falsificar en una caricatura de sí misma como Otro para complacer la mirada del otro (RICHARD, 1993:68)

Reforzando este orden de ideas, podríamos asegurar que en el bar nocturno se asiste a un resquebrajamiento de la clasificación genérica sexista a partir de la cuestión del travestismo que —si bien en otras culturas ha sido una práctica institucionalizada—, siguiendo el razonamiento de Sandra Jara¹²⁷, en las sociedades occidentales ha sido mirada desde la dialéctica del ser y del parecer en virtud de considerarse las categorías de mujer y de hombre desde un punto de vista ontológico.

El travesti, de acuerdo con esta lectura, es el que *parece* una mujer o un hombre. Sin embargo, la novela de Denevi instruye a complejizar la representación más allá de esta dialéctica porque “nos instala en una zona donde la correspondencia identificatoria entre el sexo y el género no se limita simplemente a un mecanismo de *inversión estructural*” (JARA, 2011:52 —el resaltado es nuestro—). De manera deliberada, la imagen del protagonista alegoriza los aspectos señalados:

Alexis era, no más, una mujer. Era mujer y le gustaban los hombres. Quería que los hombres la amasen, pero no como aman a las mujeres sino como un hombre es capaz de amar a otro hombre. Veía, en la homosexualidad, un amor tan absoluto que le resultaba intolerable quedar excluida. Como no le atraían las mujeres, la variación lesbiana carecía, para ella, de interés. Y el amor heterosexual le parecía precario, un ardid de la naturaleza para asegurarse la propagación de la especie...por eso se había transformado en hombre (DENEVI, 1997:21)

De este modo, forzosamente, habremos de interpretar la sexualidad desde un orden “atópico” (JARA, 2011:53), en el sentido de que no encuentra un lugar preciso en el marco de las distinciones binarias hombre/mujer, masculino/femenino,

¹²⁷ Es decir, si bien es cierto que la práctica del travestismo es reconocida como una de las formas de representación que ha adquirido la homosexualidad (masculina o femenina), las figuras de Borja —un homosexual que descubre su bisexualidad al enamorarse de una mujer— y, fundamentalmente, la de Alexis —una mujer vestida de hombre que se enamora de un hombre— parecen deconstruir esta afirmación. En el caso de Alexis, aunque se viste de hombre (poniendo en acto una identificación simbólica con lo masculino), revela que su deseo sexual no se dirige hacia un objeto con identidad de sexo anatómico femenino. Lo que resulta singular de esta transformación, de esta máscara de Alexis, es que desde el punto de vista de su deseo sería heterosexual; no obstante, ese deseo se desliza hacia un tipo de hombre que no representa la masculinidad pues, Borja, el hombre con quien se casa, se caracteriza por constituirse a partir de una identificación femenina. También, resulta singular que Alexis, vestida de hombre, sentada al piano del bar de “Madonna della Notte”, aparece delineada como un personaje de una belleza sublime, seduciendo por un cierto aire de misterio; pero, paradójicamente, vestida de mujer, lleva las marcas de un travestismo caracterizado por el exceso, por la artificialidad, por la simulación y por lo grotesco.

que la cultura patriarcal hegemónica, desde sus discursos institucionales (sociológicos, religiosos, psicoanalíticos, antropológicos, etc.) ha fabricado para producir la legitimación de identidades sexuales.

Abrir el horizonte de representación de sexualidades atópicas, como lo hace Denevi con la figura de Alexis —pues ella, al mismo tiempo, asume y socava las características de lo femenino y de lo masculino— es, sin duda, ingresar en una zona de “incertidumbre”, parafraseando a Jara, una zona sin límites en la que se pueden encontrar las “ruinas de los símbolos y representaciones culturales, sociales y familiares de la Modernidad, así como también, las de ciertos valores y normativas sobre los que se ha basado la organización de la sociedad moderna”.

En estrecha relación con el aspecto referido, otra de las maneras de alejarse del modelo de ciudad ordenada, “derecha y humana” que diseñaba un discurso dictatorial y censor tiene su fundamento en poner el centro de observación en los espacios suburbanos, no controlados, olvidados y silenciados, cualidades que habrían de presentarlos como “sospechosos”. Tal interés respondería a una lógica transgresora puesto que si concebimos el espacio como una proyección simbólica de la individualidad de los sujetos, lo que importa no es el espacio en sí mismo sino la configuración de las identidades que emergen y forman parte de ese espacio. Como Renato Ortiz se ocupa de expresar con claridad, “el lugar sería entonces el etrecruzamiento de diferentes líneas de fuerzas en el contexto de una situación determinada” (2006:38)

Ante esta visualización de las diferencias se produciría una ruptura en la cartografía urbana homogeneizadora que una mirada hegemónica y moralizante propone. Producto típico de una modernidad acelerada las grandes metrópolis latinoamericanas —léase Buenos Aires en nuestro caso— evidencian las contradicciones sociales intrínsecas y nunca resueltas, las incongruencias entre lo que se “modela” discursivamente y la realidad mediata en la que múltiples sectores no adquieren presencia significativa.

Al mismo tiempo, y ante esta emergencia de heterogeneidades motivadas en gran medida por el proceso de globalización, comienza a considerarse la presencia de nuevas subjetividades urbanas compuestas por sujetos híbridos y multiculturales. En muchos casos, intuimos, esta cualidad se exhibe como una señal distintiva, como un adorno a exhibir. El travestismo, por ejemplo, puede considerarse como una imagen, como una mercancía que posee valor de cambio y se cotiza en el mercado

visual. Lo mismo que el erotismo, como mercantilización libidinal, puede considerarse una práctica de consumo. Tales tópicos no escapan de la especulación deneviana porque, en más de un pasaje advertimos que, dentro del razonamiento apuntado, se vende también la capacidad de escuchar al otro, quizás en una actitud humanizante frente a una atmósfera alienante típica de la lógica de desarrollo de la ciudad moderna.

La noche dispuso que un puñado de sus aristócratas, también de sus brujos, de sus payasos y de sus juglares, frecuentasen el salón veneciano... Borja les sonría como quien, en la feria, ofrece a los gritos una mercadería. Pero él les ofrecía complicidad e indulgencia... entonces ellos quemaban los papeles de los negocios del día, destruían diplomas, los prontuarios policiales, los documentos de familia. Se despojaban de las armas y de los uniformes con que se entablan las guerras bajo el sol. Sus cuerpos se vaciaban de vísceras, de todas las entrañas que se enferman y que fraguan la muerte. Sólo conservaban el pensamiento y las pasiones, y los órganos que los sirven. (DENEVI, 1997:24)

El bar nocturno se resuelve como un espacio en el que los personajes cargan con su soledad existencial y llegan buscando reconciliar lo que son “como hecho” y lo que son “como esencia”. Es interesante notar cómo en la alegorización literaria estos lugares descentrados son aquellos que escapan de la “ciudad vista”, en el sentido que Sarlo le adjudica al término¹²⁸, camuflándose en el día o escondiéndose en zonas oscuras, huecos y callejones de la urbe hasta que se distienden los mecanismos de vigilancia y de control.

Dentro de este marco, el espacio da cobijo a una diversidad de personajes que, si bien en la ciudad aparecen segregados en sectores distintos de acuerdo con variables económicas, sociales y políticas, suspenden esos condicionantes en aras del principio de unificación que determina la sexualidad en sus distintas variantes, ya que todos somos seres sexuados –enfatisa Denevi– y son los discursos sociales los que definen las diferencias genéricas.

Los límites, entonces, se suspenden y es cuando la “fealdad” y el “anonimato” se travisten, se decoran y maquillan.

El bar tenía todo el aspecto de una modesta casa de familia, de una sola planta, la fachada gris tatuada de grafitti, dos ventanas con postigos y antepechos de hierro, y una puerta de doble hoja de madera, con buzón y banderola. Pero a las diez de la noche la puerta se abría y seguiría abierta hasta el amanecer. Sobre el dintel ya estaba encendido un letrero luminoso

¹²⁸ Véase SARLO, B. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Bs.As. Siglo XXI, 2009

que, en pequeñas letras cursivas de neón azul, divulgaba y a la vez escamoteaba el nombre del bar (DENEVI, 1997:11)

En este proceso de travestismo la vestimenta será el instrumento a través del cual se destacaría la diferencia genérica y aún, la clase social. Es la estética del exceso, de lo sobrecargado, de lo hiperbólico, una anti-estética, si se quiere, que exagera lo icónico y sobredimensiona los símbolos

El salón veneciano justificaba la vestimenta extravagante de Borja...Bajo la gran peluca hemisférica rizada y teñida de verde, le llameaba el rostro maquillado en la tonalidad mate y cetrina de los mulatos. Las facciones, de increíble simetría, y los ojos azules, de muñeca, que le habían incrustado en lugar de los suyos, perfeccionaban la teatralidad de su figura y terminaban de construir a Borja en un personaje de ficción. (1997:13)

De la misma manera, la extravagancia es la técnica compositiva que Denevi emplea, deliberadamente, en la escritura de la novela, aspecto al que volveremos en un próximo apartado. El travesti, retomemos, puede concebirse como una metáfora de la hibridez¹²⁹ tanto genérica como discursiva. Su sobreactuación lo enmascara pero, al mismo tiempo, pone al desnudo su intención predominantemente transgresora, burlesca y burlona de cierto modelo burgués.

Asimismo y de manera que interpretamos como premeditada, el diseño de los personajes de Borja y Alexis, desde su nominación, vuelven a plantear un problema relacionado con la identidad sexual. Notemos que los nombres propios son genéricamente indefinidos y pueden utilizarse para designar tanto a hombres como a mujeres. Pero la indefinición va más allá de los nombres y se instala alrededor de la vestimenta, hecho que tensiona, una vez más, otra referencia identificatoria que habla de la diferencia de los sexos y de los géneros masculino y femenino. En el caso de Borja, por ejemplo, la extravagancia es el rasgo característico de su vestimenta; efectivamente, parecía “el paje de una ópera bufa” (DENEVI, 1997:13), con peluca y con el rostro maquillado “en la tonalidad mate y cetrina de los mulatos”.

¹²⁹ El término hibridación ha ganado espacio en las dos últimas décadas, especialmente en español, inglés y portugués, para abarcar *el conjunto de procesos en que estructuras o prácticas sociales discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas en los que se mezclan los antecedentes...* Se designan como híbridos procesos tradicionales que cabrían bajo las etiquetas de mestizo o sincrético, y también fusiones propiamente modernas donde lo culto se combina con lo tradicional; por ejemplo, artesanías y músicas étnicas entremezcladas con productos simbólicos contemporáneos. También cuando la literatura incorpora mensajes o recursos estilísticos mediáticos o se mezclan géneros artísticos de diverso origen. (GARCÍA CANCLINI, 1989:124)

Complementando el ornato, los héroes son antihéroes, la belleza es fealdad, la norma es lo inconcebible y el canon es transgresión:

Entre mis clientas había una negra donga, una esclava manumidita que, a los treinta años de edad, medía setenta centímetros de estatura, pero con las ubres de ama de leche que le rozaban los pies...me dijo: “Hay tres razas de mujeres: las hermosas, las feas y las monstruosas...las monstruosas somos un manjar demasiado condimentado y los hombres, entre atracón y atracón, deben hacer ayuno. (DENEVI, 1997:17)

Solo la noche, repara Denevi, puede dar cuerpo a ese espacio carnavalizado donde los personajes, si bien de características particulares, son apodados por el dueño del bar con nombres falsos. Por ejemplo, “las cuatro reinas” –Gardéniga, Yvonne, Isole y Malina quienes “provenían de esa estirpe real, ahora guillotizada por la vulgarización del mundo” (DENEVI, 1997:25) y Violeta Valéry y Fricka von Wildrunn las cantantes líricas que eran enemigas, pero que llegan a reconciliarse en el bar. Por añadidura y de manera previsible, las caracterizaciones rayan el límite de lo paródico: los rasgos físicos de la primera, se figuran de manera casi caricaturesca: “[l]as cejas fugadas a la mitad de la frente, los ojos de párpados enlutados y semientornados, la boca blanquecina, hierática como Ida Rubinstein, parecía haber venido desde el más allá y sentirse azorada por el bullicio de este mundo” (DENEVI, 1997:100); Fricka von Wildrunn, por su parte, “[s]e había puesto un vestido verde rabioso, largo hasta los pies, con esa falda en forma de campana que bien merece llamarse pollera, y con mangas abullonadas entre cuyas hombreras le desaparecía el pescuezo” (1997:100)

La retórica que utilizan los personajes ironiza, critica, altera y cuestiona las concepciones morales normativas, actitud que tiene su vehículo en una escritura irreverente, provocadora, sugestiva y transgresora donde se manifiesta una política discursiva que se propone “sacudir” el lenguaje de las ataduras convencionales en las que las palabras de los sujetos excluidos no tenían presencia activa, demostrando el desfasaje que se produce entre la ciudad como proyecto o programa previo y la ciudad tal cual es. En ese sentido oímos las voces marginadas y registramos de manera, pretendidamente mimética, un mundo de representaciones alternativas.

Discursivamente, *Nuestra Señora de la Noche* absorbe y elabora, como quiere Bajtín, los géneros primarios y también se construye sobre géneros

“menores” dando lugar a la emergencia de un espacio híbrido y heterogéneo que advierte de los peligros de la nueva experiencia urbana y evidencia la cotidianidad no clasificada por los saberes instituidos.

La narración es resultado y producto de las contradicciones y los desórdenes sobre los que se asienta la ciudad visible y que afloran en estos intersticios que escapan de la mirada del común pero no pasan desapercibidas para el narrador voyeur. De reminiscencias arltianas, las identidades narrativas en Denevi son construcciones discursivas incompletas que encarnan la contradicción entre el *ser* y el *deber ser*. Aunque el lenguaje sirva para enmascarar, el hecho de poner en evidencia el carácter ambiguo y, en cierta medida, contradictorio de las representaciones sociales motiva un resquebrajamiento en la interpretación homogénea de un mundo conformado por identidades múltiples en las que la elección del individuo es la instancia decisiva.

b. Vástagos de la noche

[Los personajes que más aborreces son] *los que más se te parecen. No lo niegues: te atraen “los otros”. Gozas como un bendito entrometiéndote en las vidas ajenas, cuantos más diferentes de la tuya, mejor. Lo que más te gusta, de tu oficio, es internarte en el mundo de los demás.*

...

Nos rodean tantas presencias invisibles para los demás, nos acosan tantos fantasmas que, cuando dejamos momentáneamente de escribir y salimos a reunirnos con seres de carne y hueso, nos invade una sensación de reposo

Marco Denevi.
«El laurel»

La presencia de –y el encuentro con– el «Otro», como sujeto o entelequia, le da sentido a la filosofía que reflexiona sobre la cuestión del ser. Dentro de este orden de ideas, una de sus máximas nos advierte que pensar en *quién soy* significa pensar en *quién soy –y cómo me veo– ante los demás*, lo que podría formularse de la

siguiente manera: es la mirada que deposito en el otro la que me construye como una “imagen estéticamente significativa”. Con esta convicción, Mijail Bajtín concluye en que

Se puede hablar de una *necesidad estética* absoluta que el ser humano tiene del otro, *de la actividad vidente, memoriosa, acumulativa y unificadora del otro*, que es la única capaz de recrear su personalidad extrínsecamente conclusa; si el otro no la crea, esta personalidad no existiría: *la memoria estética es productiva*, al dar por primera vez origen al hombre exterior en un nuevo plano del ser (2000:52 –las cursivas son nuestras–)

Denevi como supimos indicar, habrá de manifestar tanto en sus declaraciones como en sus obras, esta constante necesidad. Recordemos que en varias de sus ficciones utiliza su misma persona como sujeto discursivo, personaje y autor con reminiscencias autobiográficas; en otras palabras, Marco Denevi es un personaje más dentro del relato y asume diferentes funciones: a veces es protagonista, otras, actor y, muchas, escritor. Este mecanismo de impronta borgeana –léase *El Aleph*– coadyuva, por un lado, a configurar la verosimilitud en los acontecimientos relatados pero, por otro lado, tensiona y problematiza las instancias semióticas que tradicionalmente forman parte del proceso de comunicación literaria, como analizamos en detalle.

De esta forma el “yo” de la enunciación se irá configurando de acuerdo con las relaciones que mantiene con los “otros” que su enunciado actualiza, intentando desdibujar los límites entre ficción y realidad. Asimismo, la utilización de un lenguaje “transparente” es otra de las características que provocan este efecto. Tales elementos tienen su impronta en la estética que nos propone el escritor: la literatura es registro, documento y escenificación de las “dramatizaciones” sociales en las que se focalizan las relaciones entre *yo* y el *Otro* y entre *nosotros* y *Ellos*; el texto, en todos los casos y siempre posterior, es solo un intermediario.

En este sentido es cómo podemos contextualizar declaraciones del siguiente tenor

Se me ocurre que los personajes entran por los laberintos de la memoria. Sólo que la memoria, la mía, al menos, es una máquina que primero devora datos, después los mastica, los tritura, los modifica, los somete a qué se yo cuántos procesos de reelaboración, de combinación y de transformación, y al fin me los devuelve quiero creer que siempre verosímiles y hasta dignos de ser confundidos con recuerdos fieles de la realidad. Pero entre la realidad

real y la realidad de las ficciones literarias se ha interpuesto ese nuevo orden de la memoria imaginativa, ese feroz metabolismo.

SYRIA: Entonces ¿todos tus personajes salieron de “los laberintos de la memoria”?

MARCO: Creo que todos. Supongo que todos. Pero habían entrado siendo otros. Siendo, cada uno, varios, o muchos. Entre esos muchos, yo mismo. Después, a medida que recorría el laberinto, se metamorfosearon, intercambiaron nombres, rasgos, estaturas, virtudes, vicios, manías. Hasta vestidos y calzados. Mi orgullo (o mi vanidad) quiere creer que, luego de haber sufrido todas esas transformaciones, salen vivitos y coleando y que el lector no advertirá en ellos ningún artificio, ninguna inverosimilitud (Diálogo entre Marco Denevi y Syria Poletti en DENEVI, 1983:20)

Los otros en Denevi son los sujetos anónimos que recorren las calles de la ciudad a diario, paradójicamente, sin ser vistos. Sintiéndose extraños, se recluyen y enmudecen al tiempo que aspiran y desean. En todos los personajes, el modo en que se “exterioriza” su sexualidad habrá de ser una determinante de su comportamiento y su predisposición psicológica y traerá aparejadas consecuencias, la más de las veces, no muy felices. Dualidad, ambigüedad, perturbación e indeterminismo han de ser los estados más reiterados en los que se sumergen sus personajes.

Ya desde *Hierba del cielo* de 1973, la dualidad y el travestismo son motivos de especulación. El siguiente fragmento del cuento «Redención de la mujer caníbal», que nos permitimos reproducir en extensión, nos parece operativamente ilustrativo al respecto:

Reina Coral medía descalza un metro ochenta y cinco. Se calzaba y los tacos altos la aupaban hasta descollar por sobre el metro noventa. Se ponía una pluma en la cabeza y la pluma rascaba la parrilla del escenario (...) Los brazos y las piernas al aire, un escote un poco más dragado que el de cualquier señorita de la buena sociedad, abstención de fajas y corpiños, y punto. Así abrigada, Reina Coral inspiraba la certidumbre de que era un boxeador disfrazado de mujer (...) La tremenda hinchazón a la altura de los pechos no descalabraba la hipótesis porque, más que un par de pechos femeninos, aquello parecía las rodillas de un gordo en cucullas que al boxeador le sobresalían, vaya a saber cómo, a cada lado del esternón.

Y para colmo la cara. Ni al hombre más imbuido de que lo es le vendría mal una nariz como la de Reina, prometidora en un varón de otras desmesuras de la naturaleza, o aquella quijada de rechinar los dientes como a punto de insultarlo al primero que se hiciera el gracioso. Encima se pintaba con frenesí y el resultado era que tenía más facciones de las debidas, que andaba con dos caras, una arriba de la otra y las dos tan dificultosas. En fin, una enorme melena color zanahoria, toda alambrada de rulos, le

encasquetaba desde lejos y sin mucha puntería una especie de colérica peluca

...

Atosigados por tanta falta de apariencia, los espectadores sospechaban que la descomunal bataclana venía con el sexo adulterado. Un travesti, sentenciaban. Y *como los travestis alborotarían las secretas fiestas negras pero no se oreaban sobre un escenario, el público, a la vista de Reina Coral, respiraba con asma repentina y se pegaba a los asientos para no caerse de estupor (...) el público no aplaudía ni tampoco alborotaba, como si no supiese qué hacer con un travesti. Eso sí, todos entendían que el travesti no estaba nada conforme con su destino (...)* Ejercería el transformismo, pero a contragusto, para ganarse la vida (...) Miraban a Reina en silencio (...) Quizás en el fondo de esa pasmosidad palpitaba el terror, la casi religiosa fascinación que desde tiempos antiguos suscitaban, en la gente simple, quienes real o supuestamente saltan de un sexo a otro o los reúnen a los dos (DENEVI, 1984:138-141 –las cursivas son nuestras–)

Las máscaras se imponen –desde y teniendo en cuenta– el *afuera* que es, al fin y al cabo, el que las juzga, las compara, las acepta o las rechaza, demandando rasgos distintivos que irían desde lo grotesco hasta lo artificioso. Los espectadores consumen apariencias, compran la imagen y se encandilan con ellas. El sujeto que se traviste es la encarnación de una forma extrema de simulación, de un ilusionismo exacto de un modelo pretendido. La máscara, el disfraz y el maquillaje son los elementos más importantes que se combinan en este proceso de artificio. Al mismo tiempo, a la transformación de las apariencias se suma la pulsión de la transformación total del sujeto en “otro ser” distinto, produciéndose así una especie de metamorfosis. En este proceso, no se trata solamente de copiar un modelo para parecerse a él, sino que se quiere transgredir los límites que el modelo impone hasta des-naturalizarlo en las bases de su existencia, desnudando las convenciones que lo rigen¹³⁰.

El problema es que el sujeto que encarna esa representación, tarde o temprano, tiene que dejar el disfraz. Y ahí es cuando se produce el encuentro de lo que es realmente, siempre diferente de lo que *pretende ser*. Tal confrontación puede desestabilizarlo. Denevi quiere dar cuenta que tales incertidumbre e inestabilidad emocional son las que sumergen al personaje en la perplejidad y determina su

¹³⁰ “El travesti humano es la aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades del mimetismo: el travestimiento [sic] propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del ‘juego’ aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable –ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer” (SARDUY, Severo. 1987:56)

soledad existencial. La única salida es la aceptación, la reclusión o, en casos extremos, el suicidio.

Singularmente, un caso de “metamorfosis positiva” es el que experimenta Reina Coral. En el relato, una vez descubierta por el “otro” la verdadera identidad del sujeto enmascarado, termina siendo aceptada. En el cuento el hombre rico, arquetipo de los grupos de poder dominantes¹³¹, al intentar comprobar la calidad de la mercancía, ejerce su poder en un acto que no deja de engendrar violencia psicológica. De este modo, al exhibirse ante los ojos de su comprador, inocentemente permite la revelación

—Mi verdadero nombre es Arabia Badur

...

—Fíjese —dijo Reina—. Aquí tiene mi cédula de identidad.

[Él] se inclinó sobre el papel y fue deletreando una por una las constancias policiales de que la mujer caníbal se llamaba Arabia Badur, hija de padre se ignora y de Zulema Badur, nacida en Loreto, provincia de Santiago del Estero, señas particulares ninguna. Después se irguió y le disparó a Reina una mirada retadora, mientras *todas las facciones se le deshilvanaban en temblequeos de irascibilidad, de asco y de desprecio*. Después apartó la vista como si lo que viese fuera un espectáculo indecoroso. Y por fin caminó hacia la puerta, la abrió y salió para no volver nunca más.

Reina oyó en seguida los gritos, la voz del viejo que chillaba:

—¡Idiota! ¿A quién me trajiste? ¡Es una mujer, estúpido! ¡Es una mujer!
(DENEVI, 1984:173-174 —las cursivas son nuestras—)

Como observa Piña (1983:342) en la decisión que toma la protagonista, luego de esta situación violenta e incómoda, entra en juego una “dimensión ética” por medio de la cual Reina Coral decide “redimirse” de la corrupción del mundo de la

¹³¹ La descripción del personaje cruza elementos estereotipados con los que se suele representar a miembros de la Iglesia, la Aristocracia, la Policía y el Gobierno. Así, el dueño de la mansión, “era un tipo bajito y flacuchento, con la cara muy blanca, muy lisa y como estirada y planchada al almidón, una cara escalena en la que le habían pegoteado rasgos heterogéneos provenientes de varios hombres: ojos de huevo, sin párpados y sin pestañas; cejas retintas; una larga nariz huesuda y ligeramente torcida hacia la izquierda; bigotito corto, cuadrado, un parche negro; en el lugar de la boca un tajo de oreja a oreja, las cuales eran un lindo par de zapatillas colgadas a cada lado del cráneo...vestía una bata de seda rameada, color borraivino, larga hasta las rodillas, y alrededor del pescuezo se le escarolaba un pañuelo de la misma tela” (DENEVI, 1984:161) Pero es la interpretación de Reina Coral la que no deja dudas acerca de la condición arquetípica del diseño: “Se decía que cómo un ipo tan gurrumino podía dar esa impresión de hombre poderoso y hasta temible. No eran sólo los lujos que lo rodeaban y que le pertenecían. Era otra cosa que provenía de él mismo. Tal vez el largo hábito de mandar y ser obedecido. Tal vez el cargo en el gobierno, la jefatura de policía. O la sensación de que, bajo su apariencia desmantelada, escondía un carácter irascible. Acaso todos los ricos, aun los enclenques, parecían poderosos y asustadores” (1984:165) Amedrentada, Reina “cuando hablaba se fabricaba una voz de madre superiora que platica con un obispo antes de ir juntos al confesionario” (1984:166) indicios que contribuyen a dotar, aún más, de ambigüedad, a la figura del cliente.

noche y alejarse de los trabajadores sexuales “para ingresar a la honestidad consigo misma”. Alejándose, cabizbaja, de la mansión de uno de los coquetos barrios del norte porteño, el narrador omnisciente, nunca neutral sino implicado subjetivamente en el desarrollo de los acontecimientos que relata, nos advierte de dicha anagnórisis

Atrás se desvanecían los años de la mujer caníbal con toda la manga de bataclanes, bailarines, espectadores, empresarios, rusos, vejetes escondidos en una mansión al acecho de un travesti y rufianes disfrazados de turistas ingleses. Delante se abrían los años de Arabia Badur, resurrecta al cabo de una larga dormilona desde que llegó a Buenos Aires y tan dispuesta como entonces a ganarse la vida honestamente. Cuando terminó de cruzar las vías, un estruendo de vertiginosas luces partió en dos y para siempre la historia de esa mujer que ya se alejaba por una límpida callecita (DENEVI, 1984:177)

En la escritura de Denevi las situaciones enredadas, complejas, oscuras y hasta morbosas son la cara visible de una búsqueda ontológica del carácter ficcional de las manifestaciones de la “identidad real”. De este modo es cómo podemos entender que la configuración de Rosaura adquiera materialidad, ante los ojos de los inquilinos de “La Madrileña”, en el cuerpo de María Correa o Marta Correga; o cómo el cuerpo embalsamado de Esmée Roth pueda reclamar su herencia a través de Lucrezia, uno de los hermanos que asistían a los funerales de la gente “paqueta” de Barrio Norte, con la intención de ascender en la escala social. Las sucesivas metamorfosis de este personaje nos advierten que la identidad es una “puesta en escena” ante el “otro” y que se pueden *sustituir, intercambiar* y hasta *falsear*.

Pero es esta misma ambivalencia, esta identidad llamémosla –no sin precaución– ficticia y “transgénica”, la que lo/la lleva al suicidio, como consecuencia extrema ante la imposibilidad de concretar una relación “normal” con el sexo opuesto. De este modo, *los Otros* en Denevi son aquellos en los que un rasgo distintivo delata, a la vez que encubre, una inseguridad psicológica, un grado de inmadurez en la evolución de la personalidad, que constituye el verdadero motivo de su aislamiento. Por eso “solo podrán superar tal estado aquellos personajes que, a través de la salida que ofrecen el sueño, la metamorfosis y el histrionismo, elaboren esa falencia y ‘crezcan’ en su dimensión personal” (PIÑA, 1983:316) como es el caso de la mujer caníbal, que engulle y fagocita su “sí mismo”.

Consultado promediando los años noventa, acerca de los grados de tolerancia que la sociedad argentina demuestra con respecto de las diferencias sexuales, Denevi ha de declarar

El homosexual puede ser un santo, pero es un homosexual, todas sus virtudes quedan anuladas por su condición de homosexual. Para el machista, el homosexual ha renunciado al “honor” de ser hombre y, el colmo de los colmos, intenta trasladar al campamento masculino la guerra sucia que un hombre sólo debe entablar contra las mujeres. Hay que degradarlo, como a Dreyfus, y mandarlo al exilio social

—La sociedad se ha vuelto menos prejuiciosa

—¿En nuestro país? Ya no persigue a los homosexuales, los tolera, que no es lo mismo que admitirlos en paridad de trato con los heterosexuales. A un homosexual le está vedado el poder político, sea porque se sospecha de su capacidad, gravemente dañada por la homosexualidad, sea porque se teme que se lo haga objeto de humillaciones incompatibles con el cargo. Todo lo cual le está revelando la supervivencia de los prejuicios (PELLANDA, 1995:89-90)

Entonces no es casual que, en sus ficciones, Denevi denuncie el “socialmente aceptado” juicio de valor que ve a “lo diferente” como desviación, perversión o anomalía y a sus depositarios como sujetos estigmatizados, lo que los condena a la soledad y al enmascaramiento¹³²

¹³² En la entrada “Scilas y Caribdis de la sexualidad” de la *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, el narrador se habrá de explayar acerca de estas representaciones. “Una sola vez el travestismo se inmiscuye en la historia de los Argento, porque ciertos desahogos de la naturaleza todavía no estaban bien vistos. El dodecálogo del machismo, por ejemplo, nunca hizo la menor mención de los travestis, de modo que los hombres se consideraron en libertad de conducirse. El hecho le ocurrió a Votivo de la Cruz durante un baile de disfraz en un salón de perdularios de los que él solía frecuentar. Se interesó por una marquesa Pompadour con peluca de algodón empolvado, mirada de serpiente hipnótica, busto sólido y lunares en la mejilla de porcelana rosa. Antes de que se la birlasen le infligió a la franchuta un tango prepotente. Mientras bailaban la percibió flaca y musculosa, una combinación que lo excitó, tanto que no pudo perder más tiempo en preparativos y se la llevó a un hotel de la vuelta. Siempre recordaría la impresión de terror sagrado que le produjo lo que oyó por boca de la **mascarita**, quien apenas entraron en la pieza y él empezaba a manosearla le dijo: -“Quiero advertirle que soy un hombre aunque espero que eso no sea para usted un inconveniente. Pero es mejor que lo sepa porque no me gusta engañar”. Por un rato Votivo no atinó a una conducta. **Sentía que esa mujer que confesaba ser hombre no era ni lo uno ni lo otro, sino una especie aparte que, en cambio de inspirarle el menor deseo por la mujer o la menor repulsión por el hombre, le despertaba un pánico religioso incompatible con cualquier confianza en la cama. Se le había dormido todo vestigio de lubricidad y en su lugar lo invadía aquel respeto azorado y espantadizo.** Pero al fin pudo más la conciencia del deber, porque la Pompadour Parecía muy empeñada y uno es hombre en todas partes y con cualquiera. Se la fornicó aunque con una especie de medroso escrupulo, sin ningún provecho personal, más bien como un sacrificio. De todos modos el **monstruo** se lo agradeció y él entendió que había pasado por una terrible ordalía y que había vencido. Así que le refirió la historia a su amigo Onésimo Migurri. Onésimo le dijo con solidaridad lacónica: -“Hiciste bien, hermano”. Y Votivo sonrió con alguna petulancia porque pensaba: “De mí no se puede esperar menos” (DENEVI, 1986:245 –el resaltado es nuestro–)

c. Mecanismos y procedimientos textuales

Nuestra señora de la noche, en especial, es una obra que mantiene fuertes conexiones con la de otros escritores argentinos y latinoamericanos que abordan los mismos tópicos y trabajan con los mismos procedimientos. Específicamente, la novela comparte rasgos característicos de la tendencia narrativa del neobarroco¹³³. Sin pretender agotar el tema en este espacio, anotemos que el fenómeno neobarroco en la narrativa escrita en español se inicia hacia la segunda mitad del siglo XX y, en líneas generales, “supone la instauración de un orden nuevo, heterodoxo y vital que trata de devolver a la lengua y a la sintaxis narrativa una libertad coartada por unos moldes estereotipados y canonizados de signo academicista y regionalista” (ORTEGA, 1984:1).

La intencionalidad última de este estilo radicaría en la necesidad de expresar la “inarmónía”, la heterogeneidad, el resquebrajamiento “del logos en tanto que absoluto”, la carencia de un fundamento epistemológico. De este modo se transformaría en un estilo “transnacional” o “trans-regional” que adquiere significación debido a la presencia de una especie de “red artística literaria” con características formales y temáticas similares en obras narrativas procedentes de distintos núcleos literarios como el caribeño, el andino, el rioplatense y el brasileño.

Desde una perspectiva ilustrativa, las novelas susceptibles de ingresar en esta cartografía narrativa se caracterizaran por su *suntuosidad* de estilo, la *saturación lingüística* e inaccesibilidad al lector, esto último a consecuencia de la *disolución de la estructura* narrativa, la desaparición del argumento novelesco y la fuerte orientación hacia el *lenguaje como objeto de una experimentación textual* y, al mismo tiempo, *conceptual*. “Novelas de lenguaje”, como quiere Ortega, que se destacan por el tono subjetivo, el monólogo interior, la deconstrucción de la identidad

¹³³ “El neobarroco significaría la transposición de los elementos culturales propios del barroco clásico (en lo filosófico, como una actitud existencial pesimista que privilegia el tema de la insignificancia, inutilidad o vana ilusión de los esfuerzos humanos; en lo artístico como una tendencia originalmente europea-italiana desde la segunda mitad del s XVI y la primera del XVIII que se caracteriza por la profusión de elementos ornamentales y un gusto por lo desmesurado, lo espectacular y los monstruosos y en lo literario como una tendencia española definida por la sofisticación formal en la poesía –culteranismo- y en la prosa –conceptismo-) al contexto de la literatura del siglo XX y su combinación con contenidos más recientes y con formas experimentales de la vanguardia histórica de los años 1920-1940 y de la más contemporánea, la neovanguardia de fines de siglo. Expresa la crisis de identidades y discursos tradicionales y la desilusión de los valores modernos, resultado de la experiencia histórica que ha adquirido el sujeto creador y receptor en el siglo XX” (KULAWIK, 2009:28)

del personaje, la transgresión discursiva-cultural entre el género masculino y femenino, el erotismo, la violencia sexual y, a veces, la pornografía.

Autores como Pedro Lemebel y Djalmeila Eltit en Chile; José Lezama Lima, Severo Sarduy y, el más lejano, Alejo Carpentier en el arco antillano; Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Arturo Carrera, Héctor Libertella, Tamara Kamenszain, Néstor Perlongher en el Río de La Plata, nombres a los que se sumarían los uruguayos Marosa di Giorgio, Roberto Echavarrén y Eduardo Espina; Clarice Lispector, Guimarães Rosa y en especial Hilda Hilst en Brasil, conformarían esta red.

No es casual que, al preocuparse por las identidades inestables, la mercantilización de los afectos y del deseo, la falsedad y la fácil sustitución de las imágenes del “otro”, la escritura de Denevi actualice y reelabore procedimientos compositivos característicos de este tipo: la representación de sujetos sexualmente ambiguos y transgresivos se realiza en un ambiente estilístico y narrativo suntuoso y lingüísticamente propicio para este fin, en el que proliferan la experimentación, el artificio, la parodia y la metaficción.

En esta última novela hemos de encontrar muchas de las características que anteriormente mencionamos. Esquemáticamente y, sin pretender realizar un examen exhaustivo, reconoceremos elementos comunes como por ejemplo:

- desplazamientos de la voz narrativa en distintas personas gramaticales (yo, tu, él/ella) y entre distintos sujetos discursivos (personajes, narradores, autores implícitos) junto a cambios de perspectiva

En una *Antología de cuentistas inéditos*, que de paso perdieron esa condición, hay un cuento insensato que repite la técnica de *La Arlesiana*, de los dos primeros actos de *Tartufo* y del tremebundo folletín de Daphne Du Murier. Se titula *Jimmy* y lo firma un tal Remo Davince, que es uno de los varios seudónimos o, más bien, uno de los muchos anagramas de su verdadero nombre que usó el hombre que, cuando en su juventud era bartender del bar *Madonna della Notte*, se hacía llamar Borja. (DENEVI, 1997:30-31)

- uso frecuente de la metaficción y de la intertextualidad:

Reflexiones de Borja en su novela rapsódica: “Se sabe por qué el travesti atrae a muchos hombres. El travestismo asume la femeneidad y al mismo tiempo elimina a la mujer” (1997:119)

- ruptura de la linealidad espacio-temporal y falta de una estructura argumentativa coherente

— ¿Quiere que le diga algo? Me conformaría con que un solo lector, uno solo, me sobreviviese.

— ¿El joven secreto de Mallarmé?

— Pero nunca se está seguro

— ¿Entonces, monsieur?

— Entonces se sueña

Sueño que soy el fantasmal muchacho
que en un bar de famosa algarabía
se ha sentado a beber en compañía
de Poe ebrio y de Verlaine borracho...” (1997:222)

- estilo artificioso, experimentación lingüística, presencia excesiva de figuras poéticas como la metáfora, la elipsis, la hipérbole; uso paródico de la lengua mediante la polifonía textual y la intertextualidad

No diré nada nuevo, pero ¿hay otra forma de decirlo?: gracias a aquellos libros soy muchos hombres, soy muchas mujeres. He descubierto, dentro de mí, materiales de los que no sabía que estaba hecho mi carácter: enternecimientos, nostalgias, abnegaciones. Mi yo absorbe a un nosotros con el que canjeo las miradas y las experiencias. Incluso mi vocabulario se familiariza con palabras que nunca había usado porque no las conocía, con giros de lenguaje que años después asombrarían a los clientes de *Madonna della Notte* (DENEVI, 1997:55)

Piensa, dice, escribe Borja en la proto novela-collage autobiográfica que está dentro de la proto novela-collage autobiográfica de un tal Denevi y a las que nunca se les puede “medir la dosis de verdad y la dosis de ficción” o en las que “los dos ingredientes se funden hasta formar un tercero, distinto de ambos” (1997:43), configurando una especie de travestismo lingüístico, entendido en términos de simulación, disfraz, transgresión y enmascaramiento.

En *Nuestra Señora de la Noche* nada es lo que parece; y, paradójicamente, todo parece ser lo que es. En el marco de esta *indeterminación* se van cuestionando

todas las dualidades dicotómicas vinculadas con el concepto tradicional de literatura. En este sentido, Sandra Jara se pregunta si “¿Hay una historia que, realmente, podamos definir como verdadera?” La respuesta es no, o sí: todas son verdaderas. Lo singular parece residir en que el valor de la verdad pierde su sentido en este texto. Tal como la presencia de la rescritura como elemento creador, el valor de la historia como fábula, en Denevi, reside en la posibilidad de ser narrada. Y en esta eventualidad el lector cumple un rol determinante.

Como en otras oportunidades, es interesante advertir que la función autoral, a veces narrador-cliente del bar, además de dialogar con Borja, en varios pasajes textuales cumple la función de apelar rompiendo a tal punto la distancia entre nosotros y el texto que, como efecto de lectura, tenemos la impresión de dejar de ser los lectores para pasar a ser un cliente más del bar. Por ejemplo, después de narrar una de las historias de Borja con sus clientes, el narrador dice: “¿Qué estás pensando? ¿Qué la mujer se burló de Borja? ¿Qué esta historia es una superchería de Borja? Cabeza dura, a todas tus preguntas la noche responderá que sí, que sí y que sí.” (1997:71).

La inclusión de máscaras lingüísticas, para Jara, “disuelve la oposición autor/personaje y, consecuentemente, deconstruye el principio de causalidad que los vincularía”, lo que en otros términos significa que *el autor deja de ser la causa, y el personaje pierde su estatuto de efecto*. El recurso de esconder la voz detrás de figuraciones anagramáticas así lo dispone. La escritura es proceso y autor. El escritor como sujeto se dispersa en los fragmentos textuales y solo puede ser entendido como otra máscara, como una ficción; el nombre propio, pierde su capacidad de representar y, en rigor, “lo único que podríamos afirmar es que se trata de la historia de un escritor o, más precisamente, de la historia de la escritura del escritor: Borja” (JARA, 2011:54) quién al mejor estilo de *Madame Bovary* encarna al autor que la engendra. Entonces, la realidad es la ficción y la ficción es realidad. La novela autobiográfica que escribe Borja revela que la literatura ha sido, de algún modo, la que despertó su imaginación, la que le permitió descubrir otros mundos, descubrirse a sí mismo y descubrir otro lenguaje.

Nuestra señora de la noche es una novela polifónica, marcada por rasgos profundamente bivocales, carnavalesca, donde todo se configura como un juego de inversiones y en la que la red de complicaciones y enigmas es urdida por el

encanto de la noche. La verdad no se encuentra en la palabra de un interlocutor, ni en la del otro, sino que emerge de la relación dialógica entre sus enunciados.

d. Sexualidad: emergencia, represión, máscara y devenir

Deriva del yo, del deseo. La calle “microcosmos de la modernidad” se transforma en algo más que un mero lugar de tránsito dirigido o de fascinación consumista; se revela, también, como un lugar de circulación deseante, de errancia sexual. Prostitutas y “entendidos” exploran, entre otros flaneurs libertinos, las posibilidades libidinales del flujo de las masas en la metrópoli

Néstor Perlongher
Prosa plebeya

La noche es la patria de la ambigüedad, de la intriga y de la imaginación. Por algo “elucubrar” significa “pensar durante la vigilia nocturna”

Marco Denevi
Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido

En el último tramo de su vida, Denevi habrá de formular algunas declaraciones las cuales, analizadas detenidamente, esclarecen tanto enfoques como políticas discursivas. Un primer aspecto, que en la ficción se tematiza en la posición “fronteriza” en la que se ubica el narrador-autor-personaje Borja-Denevi, refiere a la crítica acerca del maniqueísmo sexista que se manifiesta en prácticas sociales estereotipadas. Desde el recurso de la ironía, cuya mediación suaviza la denostación, tanto la construcción narrativa del machismo exacerbado como la del feminismo subyugado son las representaciones que el enunciado se esfuerza en deconstruir. Así, consultado sobre el determinismo genérico expresa:

Soy antifeminista en la misma medida en que soy machista. Al machismo le inventé un dodecálogo donde no le ahorro sarcasmos¹³⁴. Sólo adhiero a la defensa de los derechos del ser humano, sin preguntar antes a qué sexo pertenece de los *tres o cuatro o cinco sexos que existen* (PELLANDA, 1996:28 –las cursivas son nuestras–)

El segundo aspecto significativo es la consideración de que la sexualidad humana se manifiesta en otros términos que exceden al binomio tradicional basado en una diferenciación genética. Por más que, etimológicamente, sexo signifique “separación”, elementos como la orientación, el erotismo, la satisfacción, la fantasía, el deseo, la actitud y la conducta podrían determinar otro tipo de elecciones que no necesariamente avengan con una disociación dual. En la manifestación de la sexualidad influyen diferentes factores –biológicos, psicológicos, sociales, económicos, políticos, culturales, éticos, legales, históricos y espirituales– como tematiza la prosa deneviana. Las identidades sexuales que explora con mayor frecuencia, más allá del tratamiento paródico de la masculinidad y la feminidad, son la homosexualidad, la bisexualidad y la transexualidad¹³⁵. Cabe aclarar que, lejos de configurar un discurso político y militante, el registro de estas figuraciones persigue una intencionalidad inclusiva y moralizante. Esto es, Denevi se encarga de “mostrar” en sus personajes vicisitudes, congojas y aspiraciones al tiempo que modos, hábitos y costumbres desde un registro que, la más de las veces, es producto de un

¹³⁴ Las Doce Tablas o Dodecálogo del machismo:

- I) No llorarás. Sólo las mujeres y los afeminados lloran.
- II) Cultiva la seriedad. Reservarás tu risa para los chistes verdes y para el relato de las perrerías que los hombres les hacen a las mujeres.
- III) Atropellarás cualquier agujero que se te ponga delante, sea de mujer o de hombre. Después te burlarás de la mujer y le propinarás una paliza al hombre.
- IV) Medirás la virilidad por el tamaño del falo.
- V) Hablarás pestes de las mujeres salvo de tu madre, que no es una mujer sino una madre.
- VI) Te casarás con una mujer que se parezca a tu madre.
- VII) Preferirás lo salado a lo dulce, el vino tinto al vino blanco y el café al té. Mientras comas no hables, que eso es cosa de mujeres.
- VIII) Todos tus ídolos serán hombres.
- IX) No te hagas ver en compañía de varias mujeres sin que también te acompañe al menos otro hombre.
- X) Habiendo testigos, no te mires en el espejo.
- XI) Declárate ignorante en quehaceres domésticos, en ropa femenina y en poesía con excepción del **Martín Fierro**.
- XII) Tres hombres hay a quienes les negarás tu amistad: el casado que no le pone los cuernos a su mujer, el que no se viste como los demás hombres y el que nunca jugó al fútbol.

En viejos manuales de comportamiento social se advierte que, de una manera a menudo sutil, el hombre está considerado el protector de las pobres y débiles mujeres. Y en algunas enciclopedias todavía leemos, como ejemplificaciones de tal o cual adjetivo: hombre virtuoso, mujer callejera; hombre valiente, mujer frívola; hombre leal, mujer infiel. (PELLANDA, 1996:27)

¹³⁵ Abordada en términos de travestismo y no de transgénero.

observador participante. Sobre la base de esta mirada la propuesta consistiría en ampliar el universo de representaciones del lector incluyendo otro tipo de subjetividades, aunque siempre con cierta suspicacia.

Si bien el tratamiento de la figura del homosexual adquiere en su narrativa distintas modalidades, desde la insinuación a la manifestación explícita, en todos los casos ha de referir a una especie de anomalía, de mácula o característica distintiva que determina la imposibilidad de inclusión del individuo dentro del colectivo social. Dicha exclusión puede resolverse o en la conformación de una cofradía en la que los miembros se unen sobre la base de la diferencia o bien en la reclusión y el destierro auto impuesto¹³⁶.

Dentro de esta perspectiva, las indagaciones de Adrián Melo (2011) nos permiten establecer vínculos entre el orden de representaciones que actualiza Denevi y su permeabilidad o contacto con las figuraciones del campo literario argentino en torno de la imagen del personaje homosexual. En este sentido la investigación recorre las diferentes formas en que, desde sus inicios decimonónicos, la literatura representa el estereotipo siempre desde el entrecruzamiento entre tres tópicos o conceptos estructurantes: sexo, clase social y proyecto de Nación. Sobre estos fundamentos, dice Melo

- el sexo homosexual aparece como el paradigma del sexo anormal, del que no debe ser

¹³⁶ *Homosexualidad*: Gracias a Dios, las Argento mujeres no leyeron a San Pablo (*romanos*, I, 26-27) de modo que jamás se enteraron de la existencia de esa raza de descarriados y nunca se toparon con uno de ellos, porque los varones de la familia huían no ya de la amistad, sino de la mera proximidad de un homosexual, en la calle era imposible que Ludivina, que Gasparita o que Mártires descubriesen por sí mismas los rastros de Sodoma. Los Argento hombres tenían la idea de que un homosexual había sido antes un hombre como cualquier otro, hasta que, por descuido o por cobardía, había dejado que abusaran de él. Desde entonces era un despojo apto para todos los abusos: propinarle una paliza porque sí, llevarlo preso porque sí, arrojarle a la cara los peores insultos aunque fuese un santo. O, si a mano venía, reiterarle el abuso inaugural, porque para eso uno es hombre, felizmente a cubierto de la homosexualidad. En cambio las lesbianas les inspiraron un sentimiento ambivalente: por un lado, el desconcierto de que un vacío sexual buscarse otro vacío sexual; por otro lado, la respetuosa admiración frente a una mujer capaz de compartir con los hombres el dominio sexual sobre las demás mujeres. De modo que no les costó reconocerle a la lesbiana, virtudes masculinas, al fin y al cabo, un mérito por cierto rarísimo, al punto de tener ningún empacho en decir que era, por ejemplo, inteligente. Pero quizá el mayor distinguo que hacían entre el homosexual y la lesbiana, brotase de otra raíz más profunda: la masculinidad es un negocio colectivo de todos los hombres, que a todo los compromete en la guerra común contra las mujeres. El homosexual es un traidor, un renegado cuya defección, sino recibe los más duros castigos, podría pervertir la disciplina, amenazar la estrategia o, peor todavía, propagar el mal ejemplo. ¿Qué quedaría del honor viril? En cambio la lesbiana, desertando de la femineidad, viene a ratificar que es mejor ser hombre que ser mujer y allá ella con su desmedida ambición. DENEVI&CIA. *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986:253-254)

- como producto de la degradación de una clase social, sobre todo la perteneciente a los sectores populares
- y representando aquello que puede significar el fin de una comunidad o de una Nación o en todo caso aquello que debe ser eliminado para posibilitar el crecimiento de la comunidad nacional. En este último sentido, el personaje homosexual aparece como el enemigo de la Nación, como un cobarde plausible de traicionar los intereses de la Patria. La figura del héroe nacional aparece con sus valores de masculinidad y virilidad como el contrapuesto al tipo ideal afeminado y miedoso que se construye en la figura del homosexual.

Aunque no lo haga de manera literal en *Manuel de historia* Denevi actualiza este tópico al arrojar el destino de Gallagher en manos de sujetos abyectos que emergen de un conglomerado suburbano también abyecto. Personajes y entorno se combinan para exhibir un escenario de caos y desolación en el que no hay más ley que la del libre albedrío. Sin embargo, dentro de este marco, la secta de los advisers homosexuales que responden a las órdenes de O’Flaherty, sobrevive desde la inmunidad que le dan el carácter foráneo y las reglas del decoro profesional.

La tesis de Melo, ejemplificada con obras que abarcan desde *El Matadero a Plata quemada*, concluye en que las imágenes sobre la homosexualidad o sobre el sexo entre hombres han servido como “metáforas para dar cuenta de lo otro indomable, de la barbarie, de lo abyecto, de lo anormal, de aquello que no puede formar parte del proyecto de Nación” (MELO, 2011:353), lectura esta última que moviliza hacia una implicancia política que permitiría reconocer que el sexo aparece como un “subterfugio” para esconder y “para legitimar un problema de clases y de hegemonía y de explotación de una clase social sobre otra”.

La homosexualidad manifiesta ha de ser formulada en términos de “aversión” y “repugnancia” en una actitud que prescribe la represión y el enmascaramiento del individuo para evitar la condena pública. Estas consideraciones operarían de manera significativa en la composición de la intriga de *Rosaura a la diez*. En este sentido, mientras que Camilo Canegato disimula, oculta, fabula y engaña, el casi imperceptible Alicio Pereyra, alias el Ministro, un “invertido asqueroso que es el sirviente de todos” (DENEVI, 1974a:226) va a transformarse,

por mandato del Turco Estropeado, en homicida, o por qué no, en el chivo expiatorio de la trama.

Las implicancias de una visión de clase se manifiestan de manera evidente. Mientras que *La Madrileña* es un reducto de las buenas costumbres, la ética, el decoro, la civilidad y el profesionalismo, la zona de Retiro, el hotel *Wein*, *La media luna*, es lumpen, proletariado, acechanza y perversión. En este sentido, los espacios se conciben y diferencian sobre la base de los prejuicios e imaginarios sociales circulantes los cuales tienen su correlato en las ligazones entre visiones políticas y clase social¹³⁷.

Se habla de sexo, de raza, de inmigración como subterfugio para ocultar el desprecio a las clases sociales subalternas. El sexo como problema, el sexo anómalo y perverso asociado a una clase social en particular aparece temprana y recurrentemente en la literatura argentina. De manera que, desde las primeras páginas sexo, política, desprecio y tragedia van de la mano. El desdén que la élite refinada, culta, civilizada y unitaria de Buenos Aires siente por la clase baja, bárbara, salvaje y federal de las provincias se expresa en términos invasivos y sexuales y el final de la ecuación es siempre la tragedia [...] idea racista de que es necesario humillar, despreciar y excluir a una parte de la sociedad para que la otra prolifere y crezca más sana (MELO, 2011: 354-355)

Sensiblemente, las configuraciones de la escritura de Denevi dan cuenta de las posiciones identificadas por Melo, pero cabría una salvedad. El homosexual deberá ajustarse a las reglas del decoro burgués, en las que priman las estrategias del disimulo y la distracción porque su práctica entrañaría situaciones condenadas por las “conductas honestas”. De modo que la salida, o el sino, o la naturalidad se resolvería en el sometimiento, la culpa y la represión. El goce y el placer están prohibidos para el cuerpo más no para la fantasía y el deseo.

Consecuentemente, la sexualidad en los personajes denevianos es la encarnación del trauma o de la culpa. La violación de Cecilia por ladrones y malhechores la sume en el autismo, de donde es rescatada por el celibato condenatorio de Leonides. Los rasgos maníacos y obsesivos de Pascumo no permiten que asuma ni desarrolle una relación de pareja y se recluya en la

¹³⁷ El sexo entre hombres sirve, más allá de las intenciones del autor, para expresar la perversión y la anomalía y para describir el salvajismo del Otro, del opositor político. En un marco más amplio, el sexo en el campo literario argentino, lejos de expresar el goce, el bacanal entre los cuerpos sirve para expresar sometimiento o relaciones de poder de un grupo sobre otro (MELO, 2011:354)

fabulación y el sinsentido. Los hermanos deudos y luctuosos condenan el sexo en cualquiera de sus manifestaciones, por lo que se conforman con el voyerismo y la censura, aunque ciertas conductas delaten sus inclinaciones filantrópicas y homoeróticas. Raventós, Mendilarzu y Esmeé Roth reprimen fetichismo, homosexualidad y libido en la atmósfera enrarecida y “castradora” de los Tribunales Federales donde, junto con los expedientes, se archivan impulsos clandestinos y perversiones sexuales de las más diversas.

En cambio, las obras de este capítulo, muestran la bacanal del sexo sin tabúes ni presiones culturales. Celebran lo escatológico y la genitalidad como naturaleza, esencia y condición humanas, en términos bajtinianos, donde las imágenes referidas a la vida material y corporal, la apoteosis carnavalesca de los cuerpos, de la carne y de lo “bajo” –el vientre, los órganos genitales y el trasero– forman parte y son la herencia de imágenes asociadas a la cultura cómica popular (Cfr. BAJTÍN, 1987)

De la misma manera, los cuentos tematizan aspectos y comportamientos distanciados de una asunción plena del sexo en sus variantes. Recordemos que en «Michel» es perversión y malentendido, en «Charlie» manipulación y moneda de cambio, en «Salvación de Yayá» peligro y acechanza, en «He aquí a la sierva de los señores» promiscuidad y doctrina y, en un largo etcétera, mitomanía y pudor.

El momento final de la escritura de Denevi comparte rasgos discursivos e ideológicos afines con el clima de “apertura” y “escenificación” de las identidades de género en las sociedades pos dictatoriales. *Nuestra Señora de la Noche* es ejemplo del estallido de las representaciones constreñidas en los relatos normalizadores de un estado reprimido y represor de las diferencias. En el bar nocturno se sueltan todos los erotismos, se abre el esquema de todos los “devenires” y, según la interpretación de Néstor Perlongher, se conciben las prácticas como una manifestación del *idiosexo*, es decir, como los usos singulares de la sexualidad (2008: 32-33)¹³⁸

¹³⁸ «El sexo de las locas» Perlongher publicó numerosos artículos en EL PORTEÑO así como en su separata CERDOS & PECES. Este ensayo fue originalmente una conferencia dada en el Centro de Estudios y Asistencia Sexual (CEAS) y se publicó en el n°28 de la revista, en mayo de 1984. EL PORTEÑO existió entre 1982 y 1992. «Deseo y violencia en el mundo de la noche» Publicado en Folha de São Paulo, sección «Ciudades», 14 de agosto de 1987: “Si algo se des-recalca en el Carnaval no es el revés de las modalidades de expresión vigentes sino que el propio modo de producción de subjetividad entra en tensión. Lo que se des-recalca, en fin, es la posibilidad de asociación directa entre el afecto y la expresión, que habla respecto al núcleo de la estrategia

Actores y prototipos: resumen, balance y perspectivas

Al momento de proceder a un análisis integral de la obra de un escritor, suelen emplearse herramientas heurísticas de lo más diversas. En algunas ocasiones, las líneas interpretativas que se pueden establecer permiten alumbrar aspectos ilustrativos de la obra en relación con el contexto socio-histórico a partir del cual se articulan los sentidos, y en otras circunstancias los textos se supeditan a un aspecto determinado, forzosa o azarosamente.

La narrativa de Denevi, en este sentido, supone estos riesgos metodológicos puesto que hace de la pluralidad de formas y motivos su singularidad. Desde otra perspectiva, se trata de un dispositivo narrativo con finalidad estética puesto al servicio de la manifestación más precisa de la “personalidad” del sujeto encarnado en la escritura, lo que conlleva la disparidad y la diversidad de criterios como resultados de las diferentes maneras, conductas y tipologías humanas abordadas.

El dialogismo y la polifonía como procedimientos compositivos explícitos se transforman en las razones fundamentales para que este tipo de literatura escape de una visión historicista “acartonada” donde solamente se tome en cuenta la presencia de movimientos académicos y colectivos para dar lugar a la reivindicación de historias menores, por individuales. Quizá, este distintivo, haga de la obra documento y registro, teniendo como objeto de valor las evaluaciones sociales que en el texto se disponen.

Sobre esta convicción es que la prosa de Denevi pretende cartografiar la historia de los deshistoriados, detenerse en la suerte de los excluidos y visualizar las causas afectivas o psicológicas que decretaron el ostracismo social. Y es en este aspecto donde su narrativa hace sistema y adquiere singularidad: en la contemplación del Anónimo que, a lo largo de la Historia, fue adquiriendo distintas representaciones. La ficción, entonces, dictamina, elucubra y conjetura los impulsos y las causalidades de tal complejo, de modo que el recurso del que se nutre parece inagotable. “Todos tenemos nombre y apellido en las novelas, en los cuentos” dice Denevi. “Por eso las novelas, los cuentos, siempre van a tener material, porque los sujetos siempre cambian, siempre son distintos, y siempre van a aparecer nuevos

carnavalista. Es esta asociación la que amenaza la reverente oficialidad del mundo” (PERLONGHER, 2008:61)

individuos y nuevas marionetas narrativas. Nunca se nos va a agotar en ese sentido la mina que explotamos”¹³⁹.

La expresión de las vivencias, de los sentimientos y congojas del individuo es el objetivo que la narrativa preestablece y consume. Por eso, desde Rosaura hasta Borja, lo que predomina es la acción de contar, de relatar y referir y porque “siempre se ha querido saber de individuos y no de movimientos, el cuento es el primer género literario que aparece”. Tal es la función social de la literatura, entiende Denevi, ya que la imaginación es uno de los métodos para interpretar y conocer la realidad.

Más allá de las peripecias en las que se ven envueltos, el criterio de unidad entre los personajes está dado por la complejidad que manifiestan en su fuero íntimo, en el que se disputa constantemente una batalla entre el ser y parecer. Esta tensión se manifiesta de manera dialéctica en la oposición entre las representaciones del «yo-nosotros» y las del «ustedes-otros». El colectivo en el que se asume el personaje actualiza una pertenencia de clase que también se manifiesta en las predisposiciones conductuales y procedimentales en las que influyen además ciertas dimensiones psicológicas. El nosotros inclusivo se circunscribe a aquellos personajes que viven encerrados en su mundo interior, y los que la soledad se convierte en el síntoma más notorio de la alienación y la marginalidad que experimentan.

Siguiendo el razonamiento de Oshrit Zmora¹⁴⁰ se podría afirmar, que muchas veces los personajes se encuentran en un estado demasiado primario como para llegar a tener presente la dialéctica íntima del «yo» frente al «otro». Debido a eso, su único consuelo, por así decirlo, es *pensar o imaginar* que hay más personas que compartan su estado y de ahí viene la consciencia social del «nosotros». Se trata, más bien, de una interpretación semántica que deriva de la percepción subjetiva de los protagonistas en la cual el universo es dividido en dos: el mundo donde vivimos «nosotros» y el mundo de los «otros».

La ambigüedad compleja y original de este tipo de escritura deviene de la falta de límites precisos entre las configuraciones del adentro y del afuera de los personajes y los alcances en las representaciones implicadas. Los personajes que

¹³⁹ «Bioy Casares y Denevi: la novela y sus secretos» en Suplemento Cultura, diario LA NACIÓN, 10 de abril de 1988.

¹⁴⁰ «Dentro y fuera y su dimensión social en la obra de Marco Denevi» en *Revista Iberoamérica global*, The Hebrew University of Jerusalem, vol.2, n° 3, Diciembre 2009, pp.99-107

sufren la soledad y el aislamiento están, en realidad, tanto dentro como fuera, señala Zmora. Están encerrados dentro de su mundo lo cual significa que se quedan fuera del otro mundo, un mundo al que aspiran, consciente o inconscientemente, pertenecer, o al menos, conocer. Y, de esa manera, se borra la frontera entre lo de dentro y lo de fuera y se cuestiona su propia existencia. En este sentido, según observara Piña, los protagonistas denevianos se aíslan de los demás o por un defecto físico en su apariencia o por su homosexualismo, y es esa peculiaridad que tienen la que les impide comunicarse.

Esos personajes que Piña nombra como los “condenados” son en el estudio de Zmora el «nosotros» que incluye a los “solitarios”, a los “desdichados”, a los “perturbados”, a los “perseguidos”, a los “invisibles”, entre una extensa lista. El esquema de posibilidades del «nosotros» constriñe el hacer de los personajes a una flagrante contradicción. Mientras que por un lado buscan la seguridad y el resguardo en ese mundo de restricciones socio-afectivas, por otro lado, buscan el medio que les permitirá superar los límites para poder acceder al mundo de los «otros». El proceso transformador es tan complejo como traumático. Y en esa mutación Denevi focaliza sus narraciones. Es el relato de la confrontación entre una imagen prediseñada y estereotipada que el personaje asume por un mandato social y la aceptación, de ser posible, de tal representación sin prejuicios ni deméritos. Recordemos que, en este último caso, los ejemplos de metamorfosis positiva son escasos. La plena asunción del ser entraña un desenlace si no trágico siempre desestabilizador.

Para sobrellevar la angustia y la desolación no es extraño que busquen establecer vínculos con personajes que compartan sus mismas características. Pero, lejos de manifestar una comunicación fluida, el código que utilizan es el silencio, lo que puede desencadenar, en muchos casos, el malentendido concebido a la manera del Absurdo.

En síntesis, concluimos junto con Piña, que la soledad esencial del ser humano se transforma en el presupuesto temático de todas las obras de Denevi y puede registrarse en tres planos o dimensiones sucesivamente más abarcadoras

- En primer término, el hombre experimenta su soledad en sus frustradas relaciones interpersonales, vale decir que, en tanto que individuo, se

encuentra aislado e imposibilitado de establecer comunicación alguna con sus semejantes, considerados también en su dimensión individual.

- En segundo lugar, su soledad y aislamiento se le revelan respecto del cuerpo social, frente a cuyas “maquinarias” –la burocracia, la automatización y la tecnificación– se ve reducido al papel de desamparada víctima.
- Por último, similar sentimiento de alienación rige sus relaciones con Dios, quien, ante sus reclamos, se manifiesta, ya como una insoportable ausencia, ya como la encarnación del poder cruel y arbitrario, de lo incomprensible o de la impotencia (PIÑA, 1983: 313)

Estos tres niveles de experiencia de la soledad, sin embargo, no están divorciados entre sí, sino que se interpenetran. Así por ejemplo, la imposibilidad de establecer una relación interpersonal está determinada en la mayoría de los casos, por la adhesión del individuo a prejuicios culturales. En otro sentido, como señala Piña (1983:314) cada plano corresponde a uno de los tres niveles básicos de realización humana –el psicológico, el social y el metafísico-religioso– e introduce un problema particular vinculado con él –la incomunicación, la libertad y el sentimiento de criatura, respectivamente– el cual, integrado a los demás, configura la problemática general del hombre contemporáneo (PIÑA, 1983:314)

CAPÍTULO 5

La Nación distorsionada

Una forma de conectar literatura y política consistió en postular la obra literaria como la puesta en escena de una experiencia de lo social y lo político. El énfasis sobre la experiencia remitía necesariamente al escritor; menos a su biografía que a su conciencia, concediendo sentido a la fórmula del autor comprometido, como un problema circunscripto a los límites de la intencionalidad.

Claudia Gilman
Entre la pluma y el fusil

Lo literario es siempre un objeto históricamente determinado y determinante, un resultado y un generador, y por sobre todo una manera de aproximarse a la sociedad que lo ha engendrado

Fernando Reati
Postales del porvenir

Tiempo de cambios

El 10 de diciembre de 1983 el presidente electo Raúl Alfonsín pronuncia, en su asunción, un discurso en el que recoge los tópicos que, desde la apertura del gobierno de facto hacia una transición ordenada, circulaban en la agenda social y política de los argentinos. Partiendo de la descripción de un estado de cosas negativo, se depositan en la organización democrática de la república, esperanzas y proyecciones utópicas para un nuevo renacer de la patria con mayúsculas¹⁴¹.

El país “desesperanzado”, “lúgubre” y “descreído” que hereda el orador es factible de ser saneado por medio de la acción de un gobierno “recto” y “decente” que se estructura sobre la base de la “legitimidad de origen” y “el sentimiento ético”

¹⁴¹ Discurso de Asunción del Dr. Raúl Alfonsín como Presidente de la Nación ante la Asamblea Legislativa en http://www.bcra.gov.ar/pdfs/historiacirculares/Circular2375/discurso_asuncion.pdf

de la democracia, entendiéndola, en primer término, como el único sistema que sabe de sus imperfecciones pero que, al mismo tiempo, asegura la coexistencia de las diversas ideologías.

Este afán pluralista, basado en el consenso y la deliberación garantizaría, en aras del bienestar común, una mayor justicia distributiva y contribuiría a la construcción de una nación “libre, grande, próspera, fraterna y generosa” en la que los intereses partidarios se encaminarían a defender el fin de la justicia social. Para ello, como resuena en el discurso alfonsinista, se necesita de la configuración de un nuevo sujeto político que comprometa su acción ciudadana sobre los criterios de la moralidad administrativa y la responsable conducta gubernamental, cualidades de las que se enviste el enunciador y, por añadidura, el equipo de funcionarios al que representa.

Por otro lado, el proceder cívica y éticamente lo alejan del despotismo y del autoritarismo que fueron los causantes de “la crueldad, la inmoralidad y la claudicación” actuales del país. Finalmente, y como una arenga que incita a la comunión de esfuerzos, la movilización democrática junto con el protagonismo popular, se transforman en las dos condiciones imprescindibles para la independencia de la república que, una vez más, comienza a reconstituirse.

Más allá de una revisión histórica de los aciertos y desaciertos del gobierno de Alfonsín en relación con la política interna e internacional, interesa destacar la representación de una imagen de ciudadano particular, cuyas injerencias y demandas responden, en gran medida, a las de los sectores medios de la sociedad argentina. En este sentido, Adamovsky (2012:414) señala que aunque no se lo reconociera explícitamente “existía una imagen mental del modelo de ‘civismo democrático’: la imagen de un argentino educado, moderado, pacífico, respetuoso” como el destinatario ideal modelizado por el discurso alfonsinista en los rasgos que anteriormente quisimos marcar.

La defensa de la igualdad jurídica y de los derechos individuales o de “primera generación” como la libertad de expresión, de prensa, de asociación entre otros, refleja, desde la óptica de Gargarella (2010:29), rasgos del liberalismo político que excluía a otros actores involucrados en la trama, como los vastos sectores de

trabajadores y sindicalistas. De allí que, a la luz de la Historia, la época de transición se analice, para algunos, como una victoria y como una derrota para otros¹⁴².

Ahora bien, es innegable que durante los años de la restauración democrática en Argentina circulan una multiplicidad de discursos que polemizan acerca del rol que debería desempeñar el modelo de nación en ciernes en atención a la concreción de las demandas de diferentes sectores sociales. La libertad de expresión de la que antes hablamos tiene su correlato inmediato tanto en los discursos de la prensa escrita como en los literarios, ámbitos que, en muchas ocasiones, se complementan por ser productos de la injerencia del mismo agente cultural. El objeto que modelizan dichas prácticas es, grosso modo, una proposición que intenta reflexionar sobre las causas psicológicas, culturales y políticas que motivaron los años de terror y proyectan, en contraposición, un país estructurado sobre la base de instituciones democráticas, sólidas y previamente saneadas, en relatos atravesados tanto por rasgos utópicos a la vez que distópicos.

El estudio de los artículos de opinión que durante la década del ochenta publica Marco Denevi en el diario LA NACIÓN y la remisión a su obra literaria en este periodo nos permiten indagar en las demandas, proyecciones y vicisitudes sociopolíticas del sector social que se transforma en el destinatario directo aludido en sus páginas. Son representaciones de las voces de sujetos que ocupan, en el espacio urbano bonaerense, el lugar particular que se le adjudica a la “clase media”. A través de la disposición de estas manifestaciones en el entramado textual es que consideramos factible examinar las posiciones, trayectorias y pertinencias de esta franja social que actualiza y reformula tópicos de una matriz de pensamiento de impronta liberal. La inclusión de la voz autoral en este colectivo, singulariza a la vez que legitima una argumentación que se estructura sobre la base de la anécdota y la experiencia compartidas.

El discurso deneviano, entonces, a partir de este momento se encamina en dos direcciones, siempre con el estilo singular y el registro habitual que vinimos explorando. Por un lado, se ocupa de analizar y debatir la realidad política coyuntural desde una posición de observador participante que activa un saber doxológico,

¹⁴²Alejandro Horowicz en *Las Dictaduras Argentinas. Historia de una frustración nacional*, EDHASA, Buenos Aires, 2012, sostiene que a partir de 1983, la “democracia de la derrota” es el desarrollo de un hilo conductor de una cultura criminal de clase, creada y consolidada en décadas anteriores. Intacta en sus objetivos, aunque no en sus métodos, se manifestó en las graves contradicciones del alfonsinismo y se exhibió sin tapujos en el menemismo y en el gobierno de la Alianza.

decorado de elementos eruditos, para dotar de veracidad a los enunciados conclusivos a los que arriba. Por otro lado, y en íntima relación con aquél, concibe la ficción como ilustración y ejemplo de los ensayos de interpretación política que circulan de manera inmediata debido al alcance masivo del órgano de difusión que los canaliza.

Sin embargo, al cotejar los textos es posible reconocer que en el análisis de las situaciones referidas prima el carácter individualista del argentino, formulación en la que tiene su apoyo, remitiendo a Ighina¹⁴³, el razonamiento de la tradición ensayística liberal. Puntualmente nos referimos a la concepción del 'individualismo' como núcleo de definición de la personalidad. Ante esta condición, el argentino protagonizaría su 'gesta' y su 'desgracia' en completa soledad, motivo estructural y reiterado en la suerte de los personajes de las ficciones denevianas que analizamos exhaustivamente. Asimismo, la soledad determinante circunscribe, también, al orden de lo social que es concebido como la suma de individuos particulares agrupados en una 'comunidad imaginada' que se resuelve en el ámbito de la ciudad, cuyas normas de convivencia y reglas de organización coartan, en ocasiones, la emergencia de la verdadera personalidad. Sobre esa condición ontológica, Denevi configura su postura y su política, tanto fuera como dentro del orden del discurso. En este sentido, autor y personaje se manifiestan renuentes a la asociación de comunidad porque el "otro" es siempre un desconocido e incluso un factor hostil.

Literatura y restitución democrática: nuevas significaciones

La opinión o el comentario de tipo periodístico que afecta el distraído aire de no deberle nada a nadie, salvo a los desinformados lectores, depende por un lado del discurso periodístico general, informativo e interpretativo y, por el otro, no puede no dejar entrar en su pretensión descriptiva y valorativa los grandes vientos que soplan en el ambiente filosófico y literario

Noé Jitrik
«Productividad de la crítica»

¹⁴³ «Los "Negros Reprofundos" y los sentidos de estas lecturas» en HEREDIA-IGHINA (Directores) *El pueblo en la trama*, Babel, Córdoba, 2013, pp.21-22.

A mediados de 1981 Denevi concluye en un artículo publicado en LA NACIÓN que cuestionar la democracia como sistema es una actitud que parece “irreconciliable” con la condición de un intelectual. Esta consideración actualiza, a la vez que desvincula, una representación social de aquél en relación con la política, indisociable simbiosis que definió su rol entre los años sesenta y los setenta de la cual Claudia Gilman da suficiente cuenta en su trabajo *Entre la pluma y el fusil*. Por consiguiente, en la época de la transición democrática y, como emergencia de la multiplicidad de voces que comienza a circular en la esfera de lo público, la imagen del intelectual adquiere nuevas significaciones. En este sentido, la intervención pública sobre el debate cívico en el que la democracia es objeto directo de reivindicación muestra otros estilos y otras maneras, configurando lo que Altamirano denomina *intelectual público*.

Con el fin de tipificar estas nuevas modalidades discursivas la imagen que conceptualiza se resolvería en ciertos rasgos singulares que retoman, a la vez que superan, los requisitos convenidos por una acepción tradicional.

El intelectual público no se concibe como un magistrado del espíritu ni como un experto, sino como un ciudadano que busca animar la discusión de su comunidad y que se rehúsa por igual tanto al consenso complaciente como a las simplificaciones, sean del mesianismo político, sean del discurso mediático. No toma la palabra en nombre del sentido de la historia, ni cree que sea imprescindible una teoría general para plantear su posición respecto de lo justo y de lo injusto, de lo legítimo y de lo ilegítimo o para defender el respeto o expresar solidaridad con las víctimas de la opresión, cualquiera sea esta. Al intervenir en el debate, o al suscitarlo, el intelectual público suele valerse de su competencia en alguna disciplina, pero pretende una comunicación que no se limite a sus colegas ni al campo disciplinario al que pertenece. La democracia es su ambiente propicio (ALTAMIRANO, 2013:11)

El periodismo de opinión es el canal mediante el cual Denevi expresa su punto de vista acerca de temas de índole política. Si bien hace manifiesta su exclusión dentro del espectro que abarca el término aludido que, cabe aclarar, responde a una concepción canónica y tradicional, articula en su práctica discursiva aspectos consensuados que señalan el rol “moderno” del intelectual, aunque sin formar parte del campo. En este sentido, y siempre con falsa modestia, intentará despegar sensiblemente la figura del escritor de la del ‘erudito’, enfocándose, fundamentalmente, en la intervención de sus respectivas funciones el seno de lo

social. Dentro de este orden de ideas, atraviesan los textos tópicos como la inutilidad y el hermetismo del pensamiento académico frente a la necesidad concreta de viabilizar reivindicaciones sociales y políticas de manera inmediata. Por lo que se encargará de sobredimensionar la opinión pública o el pensamiento mayoritario —en otros términos, *doxa*— como elemento legitimante de la reflexión intelectual.

Contradictoriamente, el intelectual que imagina Denevi no podría cuestionar la democracia como sistema porque éste le asegura el ejercicio de su libertad de expresión. Sin embargo, no concibe la dimensión pragmática del discurso sin la mediación de un tercero involucrado, concretamente, el lector-destinatario. En este sentido, la democracia se entendería como un canal que posibilita una acción colectiva basada en una “actitud crítica” de la cual los destinatarios son considerados ciudadanos libres. Esta estrategia, entonces, contribuye a dirigir la crítica tanto a las instituciones como a las prácticas burocráticas, legitimándose a través de argumentos *ad populum*.

Con un discurso que se configura como un registro coloquial de anécdotas y experiencias y busca legitimidad en la apelación al ‘sentido común’ y la reivindicación de derechos y obligaciones constitucionales, los artículos intentan construir un consenso y delinear un adversario contra el cual polemizar, el Estado burocrático, con el fin de conseguir un impacto por medio de la utilización de sofismas que actualizan lo que “se dice” y “se piensa” en un sector social específico sobre una coyuntura determinada. Los efectos posibles de dicha práctica, intuimos, consistirían en evidenciar mecanismos de inclusión y de posicionamiento del “yo” enunciador en el campo cultural como así también el empleo de recursos doxológicos que se inscriben en el dominio de una matriz de pensamiento que se quiere hegemónica.

En el artículo del 7 de junio de 1981, «Los tontos intelectuales», se encuentran expresadas de manera clara y precisa, las funciones que, para Denevi, le caben, privativamente, al intelectual. Definiendo *inteligencia* como la “capacidad para captar un problema concreto y resolverlo” e *intelecto* como la “facultad de analizar críticamente la realidad”, concluirá en llamar *intelectuales* a aquellas personas en las que “el ejercicio del intelecto prevalece sobre el ejercicio de la inteligencia”. De acuerdo con esta generalización y asumiendo una mirada colectiva, los caracteriza como a aquellos individuos que se sitúan siempre desde una

perspectiva crítica, inconformista, analista, desconfiada, saboteadora, agorera, hereje y cismática. Por eso necesitan de la democracia para legitimar su función, puesto que el “dogmatismo ideológico” se contrapone con la libertad de expresión, tanto como sucede con la “demagogia”.

El *intelectualoide*, en cambio, es una especie que “sólo tiene la cáscara del intelectual, el disfraz, el envase, pero no el contenido” (DENEVI, Rev. LA NACIÓN, 1983b:14) Imita el inconformismo del intelectual pero sólo en sus formas exteriores, es decir, aspecto, modales y convenciones sociales. Desprecia tanto a los “aprovechadores de la ignorancia de los no intelectuales cuanto a los pobres infelices que no saben en qué sociedad viven y se dejan esquilmarse por los que sí saben” (1983:14). Plagia, repite y copia automáticamente bibliografías y jergas científicas que circulan en su contexto y se expresa por medio de prejuicios burgueses. Sin embargo, la inclusión del “yo” —o Morton McClelland— como destinador genera la característica ambigüedad de su prosa.

Se trata de un monólogo en el cual el “yo” se describe a sí mismo, instruyéndonos a adjudicarle a su trabajo intelectual, las características que enumera con mofa. Pero la distancia crítica, escamoteada con el uso de los pronombres, lo posiciona en un lugar *fuera* del que está criticando porque el “yo” sabe, quiere y puede dar cuenta de esa situación; así, por oposición, parecería un intelectual(oide) ya que se encarga de asignarle esa máscara a otros como él.

Mientras que el intelectual se desvincula de la sociedad, el escritor se involucra en su coyuntura, asumiendo una pluralidad de funciones que se extienden más allá de la literatura. En este sentido en el artículo «La deshonestidad practicada en las cumbres no baja al calabozo» del 11 de septiembre de 1982, Denevi subraya que el escritor debería: a) tomar la palabra en nombre del “pueblo”; b) contribuir a la crítica política; c) expresarse libremente; d) adecuarse a la realidad circundante y e) tener un discurso pragmático.

Incluyéndose, con falsa modestia, dentro del ámbito que describe, presupone un lector que comparte las mismas intenciones políticas e ideológicas puesto que los vinculan pasiones, ideales, espíritu y comunión. Ese buen lector no será parte de la “conciencia popular” que se “duerme en la neutralidad o rumia sus rencores y sus rebeldías en silencio” sino aquél que, en estrecha relación con el escritor, se integre en una opinión pública activa y pueda cuestionar los excesos del

Poder. Por tal motivo, en otro lugar¹⁴⁴, se encargará de impugnar la literatura “testimonial” que no participa de la acción y se dedica a describirla, sin añadirle el compromiso de la conducta cotidiana.

En una época como la nuestra me parece que los escritores de libros no deberían disputarle al periodismo escrito, oral o televisivo el papel de testigo válido y sobre todo eficaz de la realidad [...] El lector de literatura ya no busca en los libros la voz pasiva del testigo sino la del protagonista, bien entendido que, tratándose de la de un escritor, será la voz del protagonista de una aventura a través de la realidad recreada, reelaborada reinventada por la imaginación. Lo cual, justamente, nada tiene que ver con la función del testigo (DENEVI, 1983f:7)

De acuerdo con esta idea, el escritor que proyecta Denevi intentaría intervenir en la vida política del país con escritos cuyo referente sea inmediato y coyuntural, ‘sacudiendo’ al lector al poner de manifiesto los errores y las virtudes, las obligaciones y los derechos, los compromisos y las responsabilidades que le caben como parte de una comunidad ciudadana, razón más que suficiente y comprometedora para que su intelecto sea ofrecido al servicio del bien común.

No es de extrañar, entonces, que el paradigma del escritor político sea reivindicado como un lugar “ilustrado” en el que confluyen moral y cultura. Por eso, J.B. Adenet, vizconde de Saint Rocher y académico de Iliria, le escribe a Denevi una carta en la que, luego de repasar los males por los que atraviesa el país, construye una genealogía de gobernantes ilustres en los que se alinean política, cultura e intelectualidad: Mitre, “eximio traductor” de Dante; Sarmiento, “uno de los más grandes escritores argentinos”; Joaquín V. González, autor de *Mis montañas*; Enrique Larreta, Embajador en España; Estanislao S. Zeballos, Juez y “ministro de renombre internacional”¹⁴⁵ por citar algunos de los modelos a los que, los gobernantes de la transición, debería emular.

La intervención cívica, política e intelectualmente “comprometida” de Denevi consistirá en la configuración de alocuciones que parten del cuestionamiento de un tema, acontecimiento o aspecto puntual sobre el cual se irán disponiendo los argumentos que tienen como sustrato legitimador la experiencia antes que la erudición. Metodológicamente, el lenguaje se configura desde un registro coloquial,

¹⁴⁴ «La democracia es un sistema político creado por los ciudadanos para defenderse de los gobernantes», Diario LA NACIÓN, 8 de agosto de 1983.

¹⁴⁵ «Informe secreto desde Iliria», Diario LA NACIÓN, 18 de septiembre de 1981.

sin ambigüedades más allá de la ironía, con marcada presencia de elementos característicos, aunque no excluyentes, de la oralidad literaria.

Entre estos procedimientos reconocemos, sin pretender ser concluyentes:

1. Anécdotas circunstanciales

Dos médicos atendían a una gravemente enferma. Uno de ellos, cardiólogo de cierto renombre, solía sacar a relucir sus aglomerados antecedentes profesionales, los premios que había accedido a obtener, los congresos a los cuales había honrado con su presencia. Un domingo marcado con piedra negra la anciana entró en agonía. Los dos médicos fueron llamados urgentemente. Uno no se encontraba en su domicilio. El otro, el célebre, sí. Apareció varias horas después (era domingo, qué diablos) cuando ya mi madre había muerto. Nos regaló condolidos apretones de manos, palabritas de sentido pésame. Y, sin sacrificar la expresión apesadumbrada, nos cobró la visita.

Así supe que esa lumbrera ejercía la medicina en Trapalanda, donde los médicos juran por Hipócrates y cumplen por Mercurio, dios del comercio (LA NACIÓN, 1983c:9)

2. Relatos de situaciones triviales

Plaza Roma, mediodía. Hace calor, arde un sol despiadado. Despiadado para mí, no para los niños que juegan ni para las muchachas que, tendidas sobre el césped, se doran la piel. En cambio yo estoy sentado en un banco de piedra, a la sombra de los árboles. ¿Qué hago allí? En el intervalo entre dos trámites de diferentes horarios busco el espectáculo de la vida para mitigar el recuerdo de una muerte.

Un hombre de mi edad, vestido con traje, camisa y corbata, viene a sentarse en el otro extremo del banco que ocupo yo. Por un rato los dos miramos hacia adelante, callados y ensimismados. Después él extrae del bolsillo un envoltorio, lo abre y aparece una manzana. Come la manzana con apetito. Todo esto lo observo de reajo, sin hacer girar la cabeza, menos por discreción que por esa desconfianza que los habitantes de Buenos Aires tenemos por los habitantes de Buenos Aires. Después se levanta, va a beber agua de una pila y se vuelve a sentar junto a mí.

Dos chicos se pelean, las madres corren a separarlos, hay un pequeño tumulto que nos sirve para entablar una conversación anodina. Pronto recaemos en uno de esos diálogos que se han vuelto un repertorio de lugares comunes entre argentinos. Tema: crisis económica. ¿Qué le vamos a hacer? Cuando se siente picazón, es difícil aguantar las ganas de rascarse (LA NACIÓN, 1986d:7)

3. Rememoraciones

Recuerdo la (única) vez que viajé a Francia. Fue en los ya lejanos tiempos en que la IV República se venía abajo y todo el mundo, quiero decir, todos los franceses tenían depositadas sus esperanzas en la vuelta del general De Gaulle al gobierno.

Yo, que no sé hablar con los poderosos, les tiraba de la lengua a los humildes. Mis entrevistas no eran con políticos, con intelectuales ni con empresarios sino con taxistas, con mozos de café, con vendedores (Rev.LA NACIÓN, 1984a:14)

Recuerdo un programa de televisión en el que se debatía el tema de la patria potestad, entonces monopolizada por el padre. Señoras elegantes, cultas, de buena posición económica, daban como argumento en favor de la patria potestad compartida por el padre y la madre la siguiente razón: es injusto que, en el caso de un matrimonio separado, la madre, aunque disponga de la tenencia de sus hijos, no pueda autorizarlos a que viajen al extranjero. De haber estado presente, una obrera habría parpadeado azorada, ¡ella que no tenía, ni en sueños, ese problema! (LA NACIÓN, 1990h:9)

4. Situaciones autobiográficas

El doctor Eusebio Gómez solía tender a los alumnos que rendían examen de derecho penal. “¿No es verdad –les preguntaba con expresión candorosa– que los jueces de instrucción, los abogados criminalistas, los policías y los guardiacárceles, de tanto lidiar con delincuentes, terminan contagiándose?”.

Había que contestar que no, que de ninguna manera, que qué esperanza. Porque pobre del incauto que respondiese que sí: el doctor Gómez había sido director de la Penitenciaría Nacional y juez de instrucción.

Si aún viviese, aquel terrible profesor quizá incluiría en su pregunta capciosa a los gobiernos acosados por el terrorismo (LA NACIÓN, 1983a:7)

5. Ficciones de habla

Gracias al cinematógrafo hablado en inglés y doblado al castellano, y gracias también a las series de televisión del mismo origen y con igual doblaje, el idioma de los argentinos ha comenzado a adoptar una estructura inglesa.

Por ejemplo, de cada sustantivo se hace derivar un verbo. De vacaciones, vacacionar: de campeón, campeonar; de orgasmo, orgasmar. Es, como se sabe, un rasgo típico del idioma inglés, enemigo de rodeos inútiles. *Time is money*. Claro está, a veces se exagera. Porque una hermosa señorita desempeña la profesión de modelo, algún animador (sic) de televisión anuncia que dicha señorita “modela” un precioso vestido de tal o cual color.

Junto con el léxico y con la sintaxis importamos los tics — Vayamos a comer, ¿sí? — Mejor caminemos un poco, ¿sí? — Tomemos un taxi, ¿sí? — Preferiría ir a pie, ¿sí?

¡Dios mío, importamos hasta las penurias idiomáticas! En las películas norteamericanas todo el mundo corre a preguntarle (convenientemente doblado) a todo el mundo: ¿Estás bien?, aunque el interrogado parezca a punto de entregar su alma. Los “¿estás bien?” y los “estoy mal” se propagan por los diálogos de nuestros personajes de ficción.

Por idénticas razones, supongo, el verbo “charlar”, antes tan peyorativo, borró del mapa a “conversar” y le robó su noble acepción (LA NACIÓN, 1990g:7)

6. Presencia de lo mediático

A menudo no estoy de acuerdo con las opiniones del periodista Bernardo Neustadt y él lo sabe, como que nunca le he ocultado mis disidencias. Sin embargo, una y otra vez me invita a que dialoguemos —sin conocernos personalmente— por medio de esa feliz combinación entre el teléfono y la radio que me permite “salir al aire” sin salir de casa. (LA NACIÓN, 1987e:7)

Nicolás Cócara ha publicado en LA NACIÓN (23-VIII-89) un artículo titulado “Así viven los escritores”. Acaso por delicadeza no quiso escribirlo en primera persona, pues también él es escritor (LA NACIÓN, 1989c:9)

7. Importancia del chisme y el Perogrullo

Un periodista de radio le hizo notar a su audiencia que a menudo yo digo obviedades, digo cosas que ya todos sabemos. Es posible. Pero, ¿es también un trabajo inútil? André Gide creía que los hombres tienen la memoria frágil y que hay que repetirles todo para que no lo olviden. Por mi parte, creo que las verdades más expuestas al olvido son —qué casualidad— las más obvias, aquellas que, suponemos, no necesitan ser repensadas. Es así como, pasado un tiempo, no las recordamos.

Me parece que, respecto de nuestra crisis económica, los máximos responsables (según ellos) de resolverla, y nosotros, los que la padecemos, a fuerza de irnos por las ramas hemos olvidado cuál es la raíz de nuestra declinación. Fiel a mis hábitos mentales, consulté con Perogrullo y esto es lo que me dijo ese hombrecito ingenuo.

Imaginemos una orquesta sinfónica. Desde hace años ejecuta una música trivial y para colmo desafina. Los instrumentos son viejos, destartalados, de mala calidad, y los sucesivos intérpretes, incluidos los sucesivos directores, egresan de un conservatorio elemental donde estudian

poco y se disciplinan menos. En fin, detestan los largos ensayos. ¿Habría que extrañarse de que el concierto que dan sea un bochinche y de que el público se levante de las butacas? (LA NACIÓN, 1990d:7)

8. Comentarios y especulaciones

Día y noche, desde la televisión, desde la radio, desde algún periódico, se nos dice que debemos crecer, que nuestra prioridad número uno es el crecimiento. Veamos un poco. ¿Para quiénes no crecemos? Para los economistas, que todo lo miden en términos de dinero. Si adoptásemos su punto de vista deberíamos dictaminar que un joven ha dejado de crecer porque dilapidó su fortuna o no acierta a acrecentarla. Pero, ¿no nos interesa saber qué ocurre en el espíritu de ese joven, en su afectividad, en su personalidad toda? Quizá comprobaríamos entonces que el joven ha seguido creciendo. (LA NACIÓN, 1987f:7)

9. Monólogo interior

Frente a un problema concreto, la reacción mental del hombre inteligente es dinámica: buscará el camino de la solución, a menudo a través de exploraciones, de asedios desde distintos flancos, de razonamientos abandonados en un punto y recomenzados en otro, hasta encontrar la salida. En latín, salida se dice *exitus*, que los ingleses tradujeron por *exit*. La inteligencia conduce al éxito.

Ese mismo idioma, madre del nuestro, cuyo estudio hoy les parece superfluo a algunas autoridades universitarias, tiene un verbo, *stupere*, que significa quedarse quieto, inmóvil, paralizado y, en sentido traslaticio, mentalmente detenido como delante de un cartel que dijera *stop*.

De ahí deriva la palabra estúpido: hombre que permanece entrampado por un problema sin atinar con la salida, aunque a veces adopte la agitación convulsa de una mariposa encandilada por una luz muy fuerte o los movimientos desesperados de un animal dentro de la jaula. Hablo siempre de lo que ocurre en la mente. Las dos únicas reacciones del estúpido serán la resignación o la violencia, dos falsas salidas, dos fracasos.

Salvo casos patológicos, todos somos inteligentes respecto a un tipo de problemas y estúpidos respecto de otro tipo de problemas. Pero nuestra inteligencia y nuestra estupidez no dependen de nuestra moral. Hay inteligentes moralmente canallas y hay estúpidos moralmente intachables (LA NACIÓN, 1987d:9)

10. Diálogo explícito

— Acaba de aparecer un libro titulado *El corazón democrático*. Su autor se llama o se hace llamar Adenet, vizconde de Saint Rocher, un ilustre desconocido.

— Para usted, porque no leyó mis *Falsificaciones*. De haberlas siquiera hojeado, sabría que Adenet es el famoso miembro de la Academia de Iliria que las prologó.

— A modo de disculpa, le diré que sólo leo buena literatura. Pues bien, tu famoso prologuista ahora publicó este libro cuya lectura recomiendo.

— El título me parece un disparate. ¡El corazón democrático! ¿Desde cuándo la democracia tiene algo que ver con nuestras vísceras?

— Se trata de una metáfora que a tu vizconde le sirve para desarrollar una especie de teoría angiológica de los regímenes políticos, acaso de dudoso gusto pero en el fondo no del todo desacertada. (LA NACIÓN, 1981c:9)

11. Modismos y comparaciones mordaces

— Usted habrá oído esas exhortaciones oficiales para que los ciudadanos dejemos de esperar todo del Estado y tomemos las iniciativas, asumamos los compromisos y corramos los riesgos. No le transmitan al Estado, nos ha dicho, todas las responsabilidades y de refilón todas las culpas. Compórtense como mayores de edad y no como niños sujetos a tutela. Sean emprendedores, imaginativos, creativos, dinámicos, entusiastas. No faltó quien, ignorando el diccionario, añadiese: agresivos. En fin, como al paralítico de los Evangelios, se nos mandó levantarnos y andar. Yo me lo creí todo y tomé la iniciativa de abrir por mi cuenta y riesgo una clínica médica. Entiéndame bien: una clínica médica, no un hotel de citas. Desde entonces luché a brazo partido contra una burocracia que, dudando de mis intenciones, parece sospechar en la instalación de un establecimiento médico alguna horrible matufia.

— Don Ramón, no exagere

— No me acusaría de exagerado si me hubiese visto correr de la Ceca a la Meca para cumplir, en veinte oficinas distintas distribuidas por toda la ciudad, otros tanto trámites a cual más engorroso. He llegado a la conclusión de que, una de dos: o la burocracia quiere seleccionar entre su clientela a los que tengamos paciencia de santo y voluntad de héroe y eliminar al resto, o su función consiste en desbaratar las maniobras de los pillos, y como no sabe o no puede distinguir quiénes son pillos y quiénes no lo son, nos trata a todos por igual.

(LA NACIÓN, 1981a:9)

12. Refranes y adagios

“Mal de muchos, consuelo de tontos” (LA NACIÓN, 1982e:7)

“La ocasión hace al ladrón” (LA NACIÓN, 1991b:7)

“Entre todos la mataron y ella sola se murió” (LA NACIÓN, 1986c:9)

“Dios está en todos lados pero atiende en Buenos Aires” (LA NACIÓN, 1982i.:9)

13. Aforismos y máximas

La modestia consiste en tener una pobre opinión de sí mismo y no tolerar que los demás compartan esa opinión.

Se acabó la épica: el psicoanálisis y la televisión nos han dejado sin héroes de carne y hueso.

Nietzsche escribió que “los monos son demasiado buenos para que los hombres desciendan de ellos”. ¿O habrán optado por volverse buenos al ver en qué vinimos a para sus descendientes?

Tantas veces el zorro pedestre dice que las uvas maduras están verdes que hasta los alados pájaros renuncian a picotearlas

(LA NACIÓN, 1991b:7)

14. Cotidianidad

Hace calor, ando débil de salud, no tengo ganas de hurgar en mi biblioteca a la busca de un párrafo de Juan Bautista Alberdi que me vendría de perillas. Fingiré descubrir la pólvora: a pesar de las formalidades constitucionales, el cargo del presidente de la República Argentina conserva rasgos monárquicos (LA NACIÓN, 1987a:7)

Había terminado de redactar esta nota cuando un miembro de mi familia me recordó el calvario al que todos los meses lo somete la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. A pesar de sus pedidos, ruegos y súplicas verbales y por escrito, no consigue que le envíen a su domicilio la boleta de impuestos municipales y debe ir a retirarla en las oficinas de Suipacha y Viamonte. Lo cual significa formar fila, a la intemperie, durante horas. Mi pariente tiene 83 años. La Municipalidad, ¿alegrará que este avasallamiento

de la tranquilidad y del bienestar procede de la crisis económica? (LA NACIÓN, 1990b:7)

15. Términos comprensibles, transparentes, usuales y frecuentes.

Con el fin de movilizar el rol ciudadano del lector, visitando los lugares comunes de la discusión política coyuntural, los artículos de Denevi habrán de afiliarse dentro de una línea editorial que, en defensa de la libertad de expresión, se encarga de interpretar la historia inmediata con la convicción de que, a través de la denuncia, interviene en la transformación edificante de la sociedad común. Más cercanos al testimonio, al comentario y a la opinión que a la investigación, la divulgación y el ensayo los textos son un muestrario de las expectativas y figuraciones que la clase media porteña deposita, lejos de un consenso, en el diseño de la argentinidad. Con matices esquemáticos o conservadores, en algunos lugares, y contestatarios o trasgresores en otros, la prosa vehiculiza características típicas del modelo de ciudadano al que puede aspirar la Nación que imagina.

a. La política como elemento

Prefiero situarme en una perspectiva más amplia y, por decir así, más libre, desde la cual pueda observar a todos los políticos, a todos los partidos políticos y a toda la política con un ojo lavado de cataratas partidarias. Pero de ningún modo con un ojo neutro e indiferente. Soy, si sé expresarme, un apolítico politizado.

Marco Denevi
Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido

En simultáneo con el acto de asunción del gobierno de Alfonsín, *Punto de Vista* en el editorial de su decimonoveno número va a rescatar del discurso pronunciado, y al que referimos al inicio del presente capítulo, la defensa de la democracia política, del

sindicalismo como requisito de mejores condiciones de negociación para los sectores obreros y populares, del control gubernamental de las corporaciones y sobre todo, de la posibilidad de reexaminar críticamente el pasado reciente, armonizando las tensiones entre los extremos que generaron enfrentamientos violentos. De modo que, en un contexto de reconstrucción social y política, el campo intelectual adquiriría un papel importante, sino decisivo, en el análisis “comprometido” de la coyuntura y sus propuestas de intervención.

En consecuencia, como insinuábamos en la Introducción, la política ha de atravesar los discursos sociales del periodo. El intelectual ahora y por añadidura, se encuentra impelido a cumplir una función refundadora cuyos mejores resultados se visualizarían en el dominio público, al abordar cuestiones de interés general. Sobre la base de este impulso, los interrogantes con los cuales Beatriz Sarlo, en el mismo número, pretende abordar el campo literario —“cómo”, “con qué”, “sobre qué” y “para quién se escribe”— ilustran una actitud que persigue una apertura de la obra literaria hacia el entramado de discursos sociales como una dimensión determinada y vinculante.

De igual modo, el consenso de que no hay “novelista ingenuo” —que se sustenta en argumentos que actualizan teorías literarias en boga tales como los estudios culturales británicos (principalmente Raymond Williams y Richard Hoggart), la sociología de Pierre Bourdieu, la estética de la recepción y el reconocimiento de citas evidentes y ocultas en la escritura de parodias y otras estrategias discursivas— proyecta en el objeto de análisis una actitud que intenta hacer efectiva la conexión entre el orden de lo representado y el orden de lo social.

Las conexiones entre intelectual y escritor se estrechan en el contexto aludido. Delaney (2006:153), por ejemplo, advertirá que la “efervescencia intelectual” en realidad demuestra una de las características frecuentes en la época de la transición: *los periodistas creían que los escritores estaban revestidos de una autoridad que les permite opinar sobre todo y los escritores se creyeron idóneos para tal fin*. Desde una perspectiva concomitante pero que sigue involucrando los ámbitos socio discursivos de las representaciones en cuestión, José Luis de Diego (2010) reconoce que en los ochenta el campo literario se encuentra sin referentes éticos o estéticos y deberá reconstruir su propia fisonomía, producir nuevas imágenes de sí y del “otro” e inventar estrategias de representación de los actores sociales en la configuración de los clichés de la lengua oral y urbana de los sectores

medios populares. Compositivamente, el soporte se fragmenta, la mimesis es puesta en duda y los textos producen sentidos incompletos que exigen el trabajo de un lector heterogéneo y complejo que habrá de reconocer el sistema de discursos morales, políticos e ideológicos actualizado. El rol del escritor adquiriría, en medio de este caos genésico, un “estatuto intelectual” específico que coadyuvaría a posicionarlo ante las clasificaciones sociales. Dentro de este contexto, advertirá, además, que las nuevas funciones del escritor-intelectual son consecuencia de un cambio de paradigma que vira del “compromiso” a la “responsabilidad”. En este espectro identificará algunas alineaciones que van desde el liberal-conservador y el nacionalista de derecha hasta el nacional-popular, el orgánico-marxista y el modernizador (DE DIEGO, 2010:182).

El imperativo ético que propone el alfonsinismo se establece, en Denevi, como la isotopía que atraviesa los análisis de la realidad nacional en defensa de la dimensión utópica cuya concreción efectiva estaría resuelta en la democratización de la vida social. El escritor asume la responsabilidad de dotar al concepto de *democracia* el contenido efectivo de las demandas colectivas de las clases medias de las que formaba parte, a través de la constitución de un oponente discursivo concreto que se corresponde con la clase gobernante. Las figuraciones discursivas de la observación participante y la experiencia de la edad madura son los sustratos en los cuales la prosa basa su argumentación; tales modalidades se presentan especialmente en *La República de Trapalanda* (1989), ensayo en el cual un extranjero europeo analiza, con la doble distancia que le da su lugar de procedencia y su avanzada edad, las vicisitudes de la Argentina, explicando los fracasos del presente a través de la revisión del pasado.

Aunque lejos del radicalismo, Denevi mostrará cierta simpatía por las políticas liberales reivindicadas por el gobierno de Alfonsín, sobre todo en lo que respecta a la defensa del civismo democrático. La base de la polémica alcanza tanto a la coyuntura histórica como al escritor que analizamos y se desenvuelve a través de la confrontación de diferentes tipos y conceptualizaciones acerca de la *democracia*.

En *El orden político y la democracia* Carlos Strasser (1986:19), distinguirá entre una democracia “formal” y una democracia “liberal”. La primera es un equivalente del régimen político democrático, propio de las culturas socialistas, mientras que la segunda es una “teorización sin suficiente o adecuada referencia a

sus articulaciones necesarias con la sociedad y el estado”, una *doctrina democrática liberal* o, lo que es lo mismo, una *concepción liberal* de la democracia. Es precisamente esta última acepción la que en Denevi irá cobrando representatividad y se transformará en la matriz ideológica de interpretación de la realidad política y cultural que analizará desde las páginas de los diarios CLARÍN y LA NACIÓN.

Como ejemplo de lo que a esto refiere, en una «Conversación entre inocentes» del 16 de julio de 1982 uno de los interlocutores, en relación con la organización institucional de los pueblos, especifica que la democracia constituye el “único sistema político que no se impone desde la cima del Poder”, como sucede con todos los otros, sino que “crece de abajo hacia arriba”. De manera ideal, aunque natural, primero un pueblo llega históricamente a convivir de determinada manera, después “crea las instituciones políticas que le aseguren esa forma de convivencia”.

Colateralmente, doctrina y sistema habrán de conjugarse en la noción de “democracia liberal burguesa”, un tipo histórico de régimen político-democrático liderado y administrado por élites ideológicamente liberales que en nuestro país tuvo su consolidación a finales del siglo XIX. Dentro de este diseño los elementos socioculturales de los sectores bajos, identificados con la plebe, quedarían excluidos salvo que cuenten con una transformación previa llevada a cabo por medio del aparato estatal. Nos referimos específicamente a la idea de nivelación y homogeneidad depositada en la educación ilustrada impartida por los órganos de colonización pedagógica. De modo que no es extraño que esta posición cultural se imprima en los juicios de valor de un actor que intenta posicionarse como escritor responsable, por culto y letrado. En este sentido, un recorrido por las diversas, aunque reiteradas, figuraciones sobre la nación democrática nos permite registrar una serie de ideas-fuerza que, desde diferentes ángulos, reaparecen en la mayoría de los artículos de opinión.

En relación con el modelo que tiene en mente Denevi considerará que: a) la democracia es un sistema de gobierno que hace del disenso un derecho (07 jun 1981); b) el gobierno debería funcionar como una bomba aspirante de los datos que segrega la realidad e impelente de políticas que irrigen todo el cuerpo social (04 jul 1981); c) la nación es una empresa común entre una masa organizada estructurada por una minoría selecta (31 ago 1981); d) la democracia de hecho no siempre cumple pero de derecho siempre promete (07 jun 1981); e) el pueblo debe administrar la democracia (10 sep 1982); f) la opinión pública activa es el

instrumento de defensa del pueblo (11 sep 1982); g) la democracia es civilidad (20 nov 1982) y h) la democracia es una prueba de confianza en el pueblo (13 ago 1986) entre las significaciones que consideramos más representativas del liberalismo burgués.

Por otro lado, en la coyuntura política de la transición el peronismo, movimiento que nos permite asumir, en nuestra interpretación, la representación de “lo popular”, presenta dos fórmulas políticas. Una es la clásica o tradicional, la que para Strasser representa la dictadura estatista, corporativa, apoyada en el movimientismo y democrática en cuanto reconoce la soberanía popular. En esta línea la igualdad, supeditada al ideal comunitario, es el valor superior que se traduce en justicia social y en independencia nacional hacia afuera, distando del capitalismo liberal. La otra fórmula significa un corrimiento entre el liberalismo económico y político y el autoritarismo estatista y corporativo. El estado, en ambas concepciones, “tiene un rol necesario, activo, pero también contenido, discreto, a la medida de los problemas que se hacen a las demandas desde la sociedad” (STRASSER, 1986:99)

En este contexto, Denevi simpatizará, al menos ideológicamente, con el diseño de una república democrática constitucional, pluralista, con base en la ciudadanía y equilibradamente fiel a los valores de la libertad y la igualdad, puntos centrales del radicalismo alfonsinista. Por añadidura, el gobierno democrático que proyecta se configura en oposición a un sistema dictatorial, oligárquico y corporativo.

Tales convicciones lo afilian con las demandas políticas de la UCD (Unión de Centro Democrático), partido conservador de orientación económica liberal creada por Álvaro Alsogaray¹⁴⁶. La acción cívica lleva a Denevi a postular la creación de un Consejo de Ciudadanos del que fue, por algunos años, presidente honorario. En una interpretación literal del artículo 22 de la Constitución Nacional¹⁴⁷ se trataría de una institución privada dedicada a la defensa de los derechos republicanos y democráticos y de los derechos políticos y civiles de la ciudadanía frente a los poderes políticos.

El «Primer manifiesto del Consejo de Ciudadanos» es publicado en el diario LA NACIÓN el 8 de mayo de 1990. Como exposición de una operación colectiva, el

¹⁴⁶ Ante el ofrecimiento de formar parte de una lista para la diputación por Buenos Aires, Denevi se niega por no ostentar las cualidades suficientes que requeriría el oficio (DELANEY, 2006:153)

¹⁴⁷ C.N. art.22: El pueblo no delibera ni gobierna, sino por medio de sus representantes y autoridades creadas por esta Constitución. Toda fuerza armada o reunión de personas que se atribuyan los derechos del pueblo y peticiones a nombre de éste, comete delito de sedición.

texto resume la naturaleza y la proyección del Organismo. En cuanto a la constitución ideológica y su filiación política, Denevi se encarga de subrayar el apartidismo y la no organicidad de los miembros que lo conforman, defendiendo su injerencia ciudadana por medio del sufragio universal:

Los miembros de este Consejo de Ciudadanos no estamos afiliados a ningún partido político, no hemos integrado ningún gobierno, no formamos parte de ninguna dirigencia sindical o empresarial, no somos dueños de ningún canal de televisión ni de ninguna radiodifusora, no somos periodistas ni militares. Somos aquellos a quienes Miguel de Montaigne llamaba “la gente del común”, y hasta hoy nuestra única intervención en política ha sido la emisión del voto. Pero ahora hemos decidido añadirle otras, a las que nos autoriza el título de ciudadanos, el más ilustre en una república (DENEVI, 1990c:5)

De modo que justifican su accionar sobre la base de los criterios de sensatez y del sentido común que, conviene aclarar, debido a la extracción social de quienes lo componen, actualizan las demandas de sectores de clase media. Lejos del antagonismo político, aclara el redactor, los integrantes del Consejo de Ciudadanos no respiran “ese aire de perpetua confrontación” y sus oficios “no tienen en vista la eliminación de un rival”:

Somos filósofos, poetas, historiadores, literatos, científicos, investigadores, abogados, médicos, arquitectos, ingenieros, maestros, músicos, pintores, actores, oficinistas, obreros, empleados, artesanos, jubilados y no estamos pensando en cómo guerrear entre nosotros para que los triunfadores se queden con un botín del cual el resto se vea excluido. No ambicionamos ingresar en el pequeño dormitorio del poder: pretendemos convivir en la gran casa común del país, donde hay sitio para todos (DENEVI, 1990c:5)

Los errores y desaciertos del sistema democrático no están en el diseño que la democracia formal propone, sino en la clase dirigente, seducida por el Poder, y dispuesta a defender aún con procedimientos poco limpios, el lugar que las masas de votantes quisieron otorgarle. En este sentido, la denuncia se encamina a la siempre polémica noción de representatividad del gobierno democrático. Por lo que, inmediatamente, el texto se encarga de precisar que

No nos arrogamos la representación de nadie más que de nosotros mismos pero ejercitaremos dos derechos fundamentales: el derecho de opinar y el derecho de peticionar a las autoridades. La experiencia nos ha enseñado que cuando la opinión o la petición provienen de individuos aislados los gobernantes se hacen los sordos. Por eso nos hemos agrupado en este consejo, a cuyos componentes no se nos podrá tildar de facciosos o de corporativistas, puesto que sólo compartimos la condición de ciudadanos y algunas ideas, no todas, que serán las únicas que expresaremos a través de nuestra institución (DENEVI, 1990c:5)

Las demandas que se intentan canalizar a los órganos gubernamentales están encabezadas por la crítica a la inseguridad y la corrupción, de las cuales se desprenden otras prácticas que consideran poco éticas, como la calumnia, el cohecho y la burocracia. Naturalizar estas acciones significaría un peligro letal para la vida republicana del país.

Cabe subrayar que esta preocupación se transforma en la idea principal de la trilogía que se inicia en 1985 con *Manuel de historia*, guiño que el mismo Denevi hace explícito en el texto, al apelar a las fantasías de novelistas en las que “nuestra nación se ha transformado en un vasto enclave internacional, donde todo el mundo está de paso para hacer algún negocio lícito o ilícito y después seguir viaje” (DENEVI, 1985:15). Respondiendo, en gran medida, al espíritu de la novelística en la época, y a pesar de que estamos en presencia de otro tipo de registro, los males del presente argentino están latentes desde tiempos remotos y, con esa intención, se reconfigura la historia:

De antiguo, de los tiempos de la colonia, nos vienen el desprecio por la ley y la picardía para trampearla. Son dos rasgos de nuestro carácter colectivo que desarticulan cualquier sistema económico y desmienten la pretensión de vivir en un estado de derecho. A pesar o por desgracia del número casi infinito de leyes, decretos, ordenanzas y reglamentaciones, buena parte de la actividad humana de los argentinos se desenvuelve al margen de una legislación que lo prevé todo y no controla nada. No nos explicamos cómo esta tolerancia para las transgresiones legales no ha tentado todavía más a los grandes aventureros internacionales. Será porque aún no les han soplado el dato de que en la República Argentina nadie que robe más de dos millones de dólares va a la cárcel (DENEVI, 1990c:5)

Ante este panorama la acción cívica del Consejo se centraría fundamentalmente en los ámbitos de la cultura y de la educación, como

herramientas de transformación social. La propuesta consiste en brindar apoyo financiero para que los estudiantes universitarios del país cuenten con las facilidades para desarrollar sus investigaciones sin necesidad de migrar al extranjero. Con respecto a la “democracia participativa” es sintomático, aunque actualmente anacrónico, el reclamo por la anulación del sistema de listas únicas de candidatos, sin previo consenso popular.

El manifiesto, en síntesis, es un muestrario de las aspiraciones con que un cierto tipo de sujeto, diseñado desde lo colectivo, quiere y puede intervenir desde un lugar discursivo determinado. Se infiere, de este modo, la imagen de un argentino formalmente educado, profesionalmente libre, respetuoso del orden jurídico y la seguridad social y consciente de mantener el equilibrio entre los extremos políticos y sociales. No es casual que, hacia el final del documento, se redunde en estas cualidades identitarias y se arengue en aras de la igualdad y el compromiso ciudadano:

Algo debe quedar en claro: no somos ni seremos los aliados incondicionales de ningún poder político, económico o sindical, ni sus críticos sistemáticos. No estamos ni estaremos subordinados a ninguna parcialidad de los intereses o de los propósitos. Ya lo dijimos: ninguno de nosotros es diestro en las técnicas del conflicto. Ninguno de nosotros se sienta sobre la derrota de un rival. Los únicos problemas que nos inciten a hacer oír nuestra voz serán aquellos que afecten la convivencia de los argentinos tal y como la describe, a guisa de modelo, nuestra Constitución, donde en vano rastrearíamos las causas de una decadencia que sólo puede ser imputada a los hombres encargados de cumplir todas y cada una de las prescripciones constitucionales, desde el requisito de la idoneidad para el cargo hasta la obligación de fomentar la ilustración del pueblo, desde la garantía de que todos somos iguales ante la ley hasta el compromiso de que las cárceles sean sanas y limpias (DENEVI, 1990c:5)

En cuanto a las conceptualizaciones, en los textos de Denevi se cruzan, en líneas generales, además de las concepciones de *democracia* que anteriormente describimos, las ideas de una *Democracia deliberativa* y una *Democracia delegativa*. Siguiendo a Gargarella (1995) la primera es una democracia “no restringida” en la que intervienen los ciudadanos de manera permanente; intenta que ninguna facción se imponga al resto, defendiendo una “posición individualista” en la cual la persona es la unidad fundamental; el sistema político se basa en la discusión y en eso se

opone al populismo donde la sola intervención de las mayorías, manifestadas en el voto, es suficiente para dotar de validez una cierta decisión. Por otro lado, y tomando el concepto de Guillermo O'Donnell (1994) en la democracia delegativa el presidente tiene derecho a gobernar como considere apropiado, es la “encarnación” del país, no le interesan las promesas de campaña y su base política es el movimiento; de este modo es menos liberal y adquiere representatividad sobre la base de la delegación. Este sistema es ferozmente impugnado por su pluma y sería redundante ampliar su adhesión al modelo deliberativo.

En el documento que analizamos concluyen las líneas de interpretación de la realidad nacional que Denevi vino diseminando a lo largo de los artículos de opinión que publica con regularidad a partir de 1980¹⁴⁸. Desde una mirada en conjunto los temas a los que se refiere, las cuestiones abordadas –a veces sin demasiada profundidad– y las realidades que analiza se pueden resumir en la exaltación de la democracia “sin adjetivos”, la defensa del lenguaje y la cultura nacional –que no

¹⁴⁸ «La democracia entre la espada y la pared», 24 de marzo de 1981; «Los tontos intelectuales», 7 de junio de 1981; «El corazón democrático» 4 de julio de 1981; «Un derecho humano olvidado». 21 de julio de 1981; «Señor Ortega: ¿la Argentina está desvertebrada?». 31 de agosto de 1981; «El negocio del Estado en lenguaje de tenderos». 26 de octubre de 1981; «Informe secreto desde Iliria». 18 de noviembre de 1981; «Perplejidades de un argentino apolítico». 9 de diciembre de 1981; «Enigma para anglófilos». 29 de abril de 1982; «La cortés opinión de la Historia». 14 de mayo de 1982; «Posdata: en busca de Occidente» 29 de mayo de 1982; «Primero: decir la verdad» 30 de junio de 1982; «Conversación entre inocentes». 16 de julio de 1982; «Los escritores y la democracia». 1º de septiembre de 1982; «La deshonestidad practicada en las cumbres no baja al calabozo». 11 de septiembre de 1982; «La Argentina anacrónica». 6 de octubre de 1982; «La mirada ajena». 20 de noviembre de 1982; «Ante la propia mirada». 27 de noviembre de 1982; «El tigre del odio». 8 de diciembre de 1982; «Lo que ningún partido político promete» 27 de diciembre de 1982; «Cinco anotaciones al margen de la política». 19 de febrero de 1983; «El intelectualoide». 6 de marzo de 1983; «Trapalanda». 9 de mayo de 1983; «Carta abierta a un amigo militar». 16 de mayo de 1983; «Críticas y críticos». 12 de junio de 1983; «La democracia es un sistema político creado por los ciudadanos para defenderse de los gobernantes» 8 de agosto de 1983; «Cuando la psicología es enemiga de la democracia». 27 de septiembre de 1983; «Sucios, mentirosos, ladrones». 8 de julio de 1984; «Los ídolos». 14 de octubre de 1984; «De Robinson Crusoe a Ronald Reagan & Cía». 22 de mayo de 1985; «Soy ciudadano argentino». 13 de junio de 1985; «Civiles y militares». 1 de octubre de 1985; «Vergüenza de ser un ser humano» 23 de octubre de 1985; «Escrito el 4 de noviembre de 1985». 7 de noviembre de 1985; «Dr. Jekyll, Mr. Hyde y la política». 3 de marzo de 1986; «Entre todos la mataron». 13 de agosto de 1986; «Un hombre come una manzana en plaza Roma». 9 de diciembre de 1986; «Los monarcas de la República». 2 de febrero de 1987; «Los nuevos juguetes de nuestra retórica». 15 de agosto de 1987; «Divagaciones del paseante solitarios». 16 de septiembre de 1987; «La viveza, entre la inteligencia y la estupidez». 23 de octubre de 1987; «El caso Neustadt». 18 de diciembre de 1987; «El otro conocimiento». 30 de diciembre de 1987; «Juegos de chicos en vacaciones». 25 de enero de 1988; «1983-1989: otras voces, otros ámbitos». 22 de mayo de 1989; «Así vivimos los escritores». 5 de septiembre de 1989; «Divagaciones del paseante solitario». 2 de octubre de 1989; «Un perro guardián hambriento y encadenado». 9 de enero de 1990; «La tinta, la sangre, el agua». 19 de marzo de 1990; «Primer manifiesto del Consejo de Ciudadanos» 8 de mayo de 1990; «La gran orquesta nacional». 6 de julio de 1990; «Por la patria». 7 de septiembre de 1990; «El argentinlég y otras amenidades». 3 de noviembre de 1990; «Una visita indeseable». 21 de noviembre de 1990; «Nosotros, los buenos demócratas espiritualistas» 6 de febrero de 1991; «Los animales argentinos». 16 de noviembre de 1991; «La sociedad de los pobres». 16 de enero de 1992.

popular– los ataques al comunismo y a los movimientos de izquierda, la hipocresía social, la corrupción de la clase dirigente, las predisposición psicológica del carácter argentino, la burocratización de las instituciones, entre los tópicos más recurrentes.

b. Los temas de la agenda “pública”

Los argumentos generales con los que estructura sus opiniones, factibles de polemizarse punto por punto en una próxima investigación, matizan la incomodidad que podría movilizar en el receptor, a través del tono irónico con el que son redactados. Esta estrategia discursiva, deliberada o no, coadyuvó a que su nombre repercutiera de manera frecuente en el campo cultural del momento. Sin eufemismos ni omisiones en este tipo de periodismo, que se matiza con elementos políticos, sociales y culturales, Denevi exalta la democracia, defiende el lenguaje, ataca al comunismo, denuncia la hipocresía, combate (y reproduce) los mitos porteños, denuncia la corrupción de la clase dirigente, entre otras temáticas a las que vuelve de manera recurrente.

La mayoría de los artículos presenta una estructura argumentativa-expositiva, aunque muchos utilizan el estilo indirecto libre, el diálogo, el testimonio y hasta el discurso epistolar. El enunciador se configura como un individuo preocupado por la “decadencia moral” de los hombres al frente de las instituciones, el “desinterés por la cultura” y el “menosprecio de la clase política por la educación” males a los que se opone como “centinela de la ética pública hasta censor implacable” siempre desde una postura ideológicamente liberal, conservadora y, en algún momento, hasta reaccionaria (Cfr. DELANEY, 2006:154).

Las ideas-fuerza que emergen, de forma reiterada, como diagnósticos y generalidades en el análisis de la realidad nacional, advierten que:

1. Los errores del modelo vienen desde “arriba” y se reproducen “abajo”

El Estado es nuestro mejor maestro en materia de engaños. No sé dónde está el huevo y dónde está la gallina. Lo único que sé es que si no acertamos a limpiar mediante la educación la atmósfera moral que respiramos en público serán inútiles no sólo todos los discursos, también

todas las Constituciones y todas las leyes y todos los prolijos organigramas con que nuestra democracia se miente a sí misma («La democracia entre la espada y la pared», LA NACIÓN, 1981a:9)

2. La dislocación horizontal impresa por la demagogia puede cruzarse con la dislocación vertical provocada por el autoritarismo

Adenet, vizconde de Saint Rocher, famoso miembro de la Academia de Iliria explica por qué los efectos de ambas cardiopatías [del corazón democrático] alternada, sucesiva o simultáneamente (porque la demagogia se vuelve autoritarista para la subnación excluida y el autoritarismo se vuelve demagogo de sí mismo) pueden impedir la resurrección de la democracia o su advenimiento («El corazón democrático», LA NACIÓN, 1981c:9)

3. El diseño democrático, si bien perfectible, tropieza ante una praxis política que lo descompone

Las doctrinas y los programas prometen una cosa y después, llegada la hora de los hechos concretos, ceden su lugar a un pragmatismo o a un empirismo o a un realismo político que se desdican en la práctica de lo que sostuvieron en la teoría...esa política aparece después de las elecciones cuando a mí ya me mandaron de vuelta a casa a callar y a obedecer («Perplejidades de un argentino apolítico», LA NACIÓN, 1981i:9)

4. La fragilidad democrática deviene de la falta de atención de una pluralidad de demandas culturales desatendidas

He formulado una crítica...contra la injusticia distributiva en el reparto de los bienes culturales según la cual se le da al pueblo productos sin valor, mientras simultáneamente no se le permite tomar conciencia del valor de lo que no se le da («Un derecho humano olvidado. Diálogos con Ramón Civedé.», LA NACIÓN, 1981d:7)

5. El Estado se organiza desde una minoría ilustrada, arbitraria y, a veces, poco solidaria

Y para que se haga algo juntos, es decir, para que la nación sea lo que debe ser, una empresa en común, es preciso que haya una masa organizada, estructurada por una minoría selecta, el gobierno de los mejores («Señor Ortega: ¿la Argentina está desvertebrada?», LA NACIÓN, 1981e:9)

6. La pobreza eventual del país deviene de una mala administración gubernamental

Mi teoría es que las desdichas de la Argentina como nación provienen de una insuficiencia o más bien de un retardo de la cultura de sus gobernantes, políticos y dirigentes...Por eso, rica hasta los ojos, con una estructura social apta para desenvolverse a la par de los mejores, la Argentina está relegada a un estilo modesto en la comparsa de países del “Tercer Mundo” («Informe secreto desde Iliria», LA NACIÓN, 1981h:9)

7. La cultura popular no es más que una ‘baratija’ ante la europea

Llevamos muchos años de enfatizar hasta la jactancia nuestra consanguinidad con Europa. Dictábamos leyes que a los europeos los hiciera sentirse en nuestra casa como en la suya. Les cedíamos el manejo de muchos de nuestros negocios...les hemos sometido nuestros conflictos limítrofes....pero no éramos para ella ninguna novedad, salvo que sacáramos a relucir las baratijas de “la cultura popular”, por ejemplo el tango, ese reptil de lupanar según Lugones, o el Martín Fierro, esa tosca payada de perdularios y asesinos según Borges («La cortés opinión de la Historia», LA NACIÓN, 1982c:9)

8. El pueblo argentino no está preparado para vivir en democracia

Los hombres, aun libres, son capaces de renegar de la democracia apenas no les estimule o no les consienta la realización de sus ideales personales, de sus ambiciones individuales. La democracia reposa sobre su conciliación con la eficacia práctica, medida en términos humanos...sólo que [ésta] puede irse al diablo si los vicios de la educación introducen, dentro del molde vacío de las instituciones, el relleno de la incultura, de la ignorancia, de la impericia, de la inhabilidad, de la tontería, de la cortedad, de la bajeza. («La deshonestidad practicada en las cumbres no baja al calabozo», LA NACIÓN, 1982h:7)

9. Hay sectores civiles que apoyaron el golpe cívico-militar de 1976

Donde la Argentina anacrónica se hace más visible, me parece a mí, es en esa creencia, sostenida por sectores militares y también civiles, esa creencia según la cual los miembros de las Fuerzas Armadas están, automáticamente, y por el solo hecho de serlo, en condiciones de gobernar el país («La Argentina anacrónica», LA NACIÓN, 1982i:9)

10. La ilegitimidad política eclipsa las intenciones y los propósitos de los gobiernos de facto

La mirada que desde la perspectiva de la ilegitimidad democrática observa a la ilegitimidad antidemocrática ya no distingue en todo el país observado, sino la fisonomía dibujada por el hecho inconcebible: que todavía a fines del siglo XX el primero de los derechos políticos humanos, el de elegir a los gobernantes, allí haya sido archivado. Ninguna cosmética conseguirá retocar ese rostro antipático y regresivo («La mirada ajena», LA NACIÓN, 1982j:7)

11. El pueblo acumula el odio de los malos gobiernos

Cúidense [los gobernantes] de cebar al tigre del odio del pueblo. ¿Sobre qué presa se abalanzará esa fiera agigantada y descomunal? Salvo que el odio del pueblo...no los alarme porque es un odio crónico que se ha vuelto inofensivo... ¿hay algo tan peligroso como convertir a todo un país en la madriguera del odio? («El tigre del odio», LA NACIÓN, 1982i:9)

12. La Biblia y la Constitución Nacional son documentos de organización social

En el Evangelio de San Mateo hay un pasaje (s, 33-37) que fue ignorado u olvidado por quienes redactaron los artículos 76 y 80 de nuestra Constitución...en ese pasaje Cristo prohíbe terminantemente los juramentos por Dios en los asuntos terrenales...Por eso el artículo 80, párrafo 2º de nuestra Constitución debería fijar la siguiente fórmula de juramento de alguien a quien el artículo 76 le exige que sea católico: “Yo, N.N., doy palabra de honor que desempeñaré con lealtad y patriotismo el cargo de presidente (o vicepresidente) de la Nación, observando y haciendo observar fielmente la Constitución de la Nación Argentina. Si así no lo hiciere, el pueblo me lo demande en mi honor y mi hacienda”. («El tigre del odio», LA NACIÓN, 1982i:9)

13. Los gobernantes no son idóneos y atienden sus propios intereses

Preferimos votar alucinados por proyectos de los que sabemos o sospechamos que la mayoría no pasará de eso, de proyectos, porque el candidato que asegure que sus planes de hoy obtendrán mañana, cuando él sea gobernante, el mayor de los éxitos es un mentiroso o se arriesga a la adivinación con el mismo rigor científico de esas videntes que nos pronostican el premio mayor de la lotería («Cinco anotaciones al margen de la política», LA NACIÓN, 1983a:7)

14. El populismo como demagogia y negocio de los caudillos

Trapalanda viaja a cuestras de evangelistas de la democracia que no sueltan el látigo ni para ir a dormir; de apóstoles del anticolonialismo que están a sueldo del imperialismo; de redentores sociales que libran cheques sin fondos, explotan a su cocinera, abandonan a sus hijos y olvidan pasar alimentos a su mujer. («Trapalanda», LA NACIÓN, 1983c:7)

15. La idolatría es efímera, mediática, fanática, plástica y molesta

Los argentinos, traumatizados por el fracaso, acomplejados por frustraciones de toda índole, estamos ansiosos de ídolos propios a través de los cuales nos desquitemos vicariamente de nuestra alicaída condición individual y de nuestro infortunado prestigio internacional... Ahora los ídolos parecen contruidos con materiales de esos que se llaman descartables. Provocan adoraciones tan incondicionales como efímeras. Junto con la fiebre por levantar con toda premura los templos para el culto de la idolatría (templos no de piedra ni de mármol sino de plástico) corre por el mundo un vendaval iconoclasta. Los ídolos del pasado son sometidos a autopsias feroces. Los del presente, a vivisecciones no menos crueles. («Los ídolos», Rev.LA NACIÓN, 1984b:29)

16. La democracia liberal desconfía de la moral y la honradez del pueblo

Desconfiábamos los unos de los otros. En la disputa del inmenso botín, el otro, si no era nuestro socio, debía ser nuestro rival. Había que mantenerlo a raya, y si fastidiaba mucho, quitarlo del medio. Cada facción de turno en el poder se sirvió del poder de turno para deshacerse de competidores, los cuales le retribuían la amabilidad con el sabotaje. El país inagotable podía aguantar, sin fundirse, ese enconado duelo entre los patoteros de la prepotencia y los patoteros del boicot. Cada vez que quisimos fundar la justicia social, ponerles freno a los abusos y a las zancadillas, nuestra mentalidad recelosa, que veía en el prójimo a un granuja necesitado de cárcel si es que no lo veía como un pecador necesitado de penitencia, nos dictó la solución: multiplicar, a los menos para los negocios lucrativos, las prohibiciones y los controles, porque de lo contrario cometeríamos todo género de matufias. Eso sí, quienes nos hacían marcar el paso eran tan argentinos como nosotros, pero a ellos el poder los volvía honestos, sabios y justos. Mientras tanto el gran negocio nacional, el negocio común a todos, no era emprendido por nadie salvo en la música de los discursos. («Entre todos la mataron», LA NACIÓN, 1986c:9)

17. La justicia social es para unos pocos

Hay una vasta zona, fuera del comité y del cuarto en que se vota, donde la democracia y la justicia social deben borrar las diferencias del trato que se les da a los ricos y a los pobres. Esa zona es la del respeto. De lo contrario se corre el peligro de que los hombres que comen una manzana en una plaza, algún día, en cambio de comer la manzana la arrojen contra los cristales de la sociedad («Un hombre come una manzana en plaza Roma», LA NACIÓN, 1986d:9)

18. Las decisiones que competen al pueblo las toman los poderosos en una mesa de salón

Alguien me refutará refregándose por las narices la mesa del consenso, la mesa de la concertación, la mesa del pacto de gobernabilidad del sistema, para usar un vocabulario a la moda. El único pacto que hoy por hoy la República Argentina está esperando es el de un gran amor por el país y un poco de respeto y de compasión por los humildes. Y para ese pacto no hay que sentarse alrededor de ninguna mesa ni demorarse en negociaciones, en regateos, en tomas y dacas, señales todas de una frialdad de espíritu que en parientes y médicos a la cabecera de un enfermo grave nos aterraría («Juegos de chicos en vacaciones», LA NACIÓN, 1988:7)

19. La patria es el patrimonio cultural y espiritual, visible e invisible confiado a una nación; la nación es un parentesco al margen de la consanguinidad que se establece entre quienes habitan, hayan nacido o no, en la misma patria

— El concepto de patria tiende a desaparecer. La civilización tecnológica y la aldea universal van borrando las fronteras políticas y han hecho pedazos el autismo económico.

— Pero todavía debemos ir a los consulados para que nos visen el pasaporte.

— Resabios de un pasado amenazado de muerte. El futuro asoma a la Comunidad Económica Europea, que en 1992 será también política.

— Las naciones miembro de la UE se han asociado para ponerse a la altura de los Estados Unidos y de Japón y competir de igual a igual con ellos y con el resto del mundo. La República Argentina, quien obviamente no es su socio, sabe muy bien qué precio tiene que pagar para ser su competidor o su cliente.

— No será esgrimiendo el concepto de patria como podremos ser modernos. Ojo por ojo y diente por diente, debiéramos fundar la Comunidad Económica (y, por qué no, Política) Sudamericana.

— Aun así, siempre habría un patrimonio confiado a los argentinos. De lo contrario ¿para qué nos asociaríamos? ¿Para inmolarnos? («Por la patria», LA NACIÓN, Notas, 1990f:7)

20. La prosperidad económica se consigue a costa de la pérdida de libertades públicas

Nadie nace demócrata como se nace rubio o con los ojos azules. Uno se va haciendo demócrata a medida que percibe las virtudes de la democracia a través de las experiencias personales. Suponer que la experiencia de poder elegir a los gobernantes y de gozar de las garantías constitucionales le bastan al pobre para convertirse en demócrata acérrimo aunque simultáneamente se lo condene a nacer, a vivir y a morir en la pobreza es una bobada, una hipocresía o una maldad.

Y para qué hablar si el pobre ve que la democracia, impotente para rescatarlo a él de esa condena de por vida, permite que otros disfruten de grandes privilegios, se hagan ricos de la noche a la mañana sin derramar una gota de sudor, eludan cualquier sacrificio y encima les den lecciones a los pobres de cómo deben resignarse a ser pobres.

Formulémonos una pregunta y contestémosla con la mano sobre el corazón: si los gobiernos militares hubiesen provocado una gran prosperidad económica ¿cuántos argentinos los maldecirían como los maldicen ahora? («Una visita indeseable», LA NACIÓN, 1990h:9)

Las mismas consideraciones se reiteran, de manera casi obsesiva, a lo largo de los escritos. A estos juicios de valor deberían añadirse las observaciones sobre el carácter psicológico del argentino, las cuales, elaboradas con mayor profundidad, conforman la materia del ensayo de 1989.

Productos de un oficio y una intencionalidad los artículos de Denevi tiene su correlato con la ebullición política del momento en la cual, desde una posición social específica se trataba de defender la democracia “sin adjetivos” para invalidar las críticas a la “democracia burguesa” o los sueños de una “democracia socialista” propios de la cultura de izquierda de las décadas previas. Como reconoce Adamovsky (2010:413-las cursivas son nuestras-) “el imperativo era *ahora* el de apegarse a la democracia *a secas* como horizonte suficiente y máximo del país”.

Del *manuelismo*, la tilingüería y la argentinidad de los Argentos

Para Fernando Reati, *Manuel de historia* (1985) se inscribiría dentro de lo que denomina “novela de anticipación”¹⁴⁹. En líneas generales, el subgénero de la “literatura de anticipación” se ocuparía de aquellos textos de ficción que imaginan futuros posibles desde la certeza intuitiva que presta la obra literaria. Una de las premisas fundamentales de las que parte el crítico para fundamentar la categorización –aspecto que ya ha sido subrayado en la Introducción– es que debido al carácter inclusivo y polifónico, el discurso narrativo es factible de ser analizado como una de las formas más iluminadoras que adopta el imaginario en cualquier sociedad y en cualquier época.

De este modo, y atendiendo al desarrollo del género que resume Reati (2006:19) la literatura de anticipación presenta distintas variantes entre las que encontramos la ciencia-ficción especulativa, la política-ficción, la antiutopía y la distopía. Lo que entrelazaría a los subgéneros es la “proyección imaginativa” hacia el futuro de un estado de cosas actual. En otros términos, se “anticiparían” las posibles direcciones que iría tomando la historia nacional en particular y, podría agregarse, el mundo globalizado en general, siempre, reiteremos, desde la descripción de situaciones contemporáneas al texto que las aborda¹⁵⁰.

Ahondando más en la precisión terminológica y tratando de establecer distinciones con las otras variantes, en el mismo trabajo, Reati cita la definición que Ángela Dellepiane da de lo que llama ciencia-ficción especulativa: aquella que “deja de lado la tecnología como fin en sí mismo, subordinando consecuentemente la imaginación a un interés focal en las emociones y las actitudes humanas personales

¹⁴⁹ Las novelas que analiza en su ensayo *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* son las siguientes: *Los misterios de Rosario* (1994) de César Aira; *Planet* (1998) de Sergio Bizzio; *Cruz diablo* (1997) de Eduardo Blaustein; *El aire* (1992) de Sergio Chejfec; *El oído absoluto* ([1989]1997) de Marcelo Cohen; *No somos una banda* (1991) de Orlando Espósito; *Las repúblicas* (1991) de Angélica Gorodischer; *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia; *La Reina del Plata* (1988) de Abel Posse; *La muerte como efecto secundario* (1997) de Ana María Shúa; *Una sombra ya pronto serás* (1992) de Osvaldo Soriano y *2058, en la Corte de Eutopía* (1999) de Pablo Urbanyi.

¹⁵⁰ El carácter anticipatorio en la novela de Denevi lo ejemplifica de la siguiente manera: «la premonición de que la violencia no se terminará con la llegada de la democracia comienza a afirmarse en “1984” (que corresponde al presente democrático de los primeros años de posdictadura) cuando en un ominoso final se produce la muerte del joven estudiante norteamericano agredido por vándalos en pleno centro de Buenos Aires. En “1988” se anticipan algunos aspectos de la crisis de 1989 (...) el narrador describe un país en virtual caos económico, con comercios saqueados, inflación fuera de control, niños mendigos y jóvenes delincuentes pululando por las calles, mientras los partidos políticos están divididos, la Justicia paralizada y la universidad pública sin recursos» (REATI, 2006:42)

así como también en problemas sociales” (REATI, 2006:14) por lo que más que una narrativa científica propiamente dicha es una *narrativa de crítica social*.

En este sentido son cuatro los aspectos sociodiscursivos de los que se analizan sus articulaciones en las novelas: la emergencia de lugares y espacios sin límites geográficos precisos lo que, en otro orden de ideas, es consecuencia de “la desaparición de las fronteras nacionales”; la representación de la ciudad futura – léase Buenos Aires– bajo distintos rostros: internacionalizada, “guetoizada”, mutante, panóptica y/o posapocalíptica; la banalización de las prácticas culturales que se manifiesta de manera directa en la estética del espectáculo, el maquillaje y el disfraz; y, sobre todo, la pérdida del lenguaje como imaginario de identificación singular y colectiva. *Manuel de historia* tematiza cada uno de los aspectos señalados como resultado de la descomposición social y cultural de una nación que es presentada como una “anomalía histórica”

Entre 1985 y 1989 se circunscribe la trilogía deneviana cuyo tema principal es la preocupación por el ser nacional. El arco temporal abarca desde el año en que comienza el juicio a las juntas militares por las violaciones sistemáticas a los derechos humanos cometidas en la última dictadura hasta aquellos momentos de hiperinflación, saqueos a supermercados y desilusión colectiva que motivaron la renuncia de Alfonsín y la inmediata aplicación de las medidas neoliberales más ortodoxas. Reparemos en la coyuntura política en la que se circunscriben los textos porque la referencia, consideramos, no es gratuita. En este sentido, reconocemos que la crisis política, económica y social motiva el pesimismo y la visión decadentista que recogen las páginas, sobre todo en lo que respecta a la debilidad de las entidades políticas, garantes de la vida democrática.

Resulta curioso que la novela escrita a poco de restaurada la democracia se aventure a imaginar una Argentina sin soberanía y sujeta a las órdenes y los mandatos de las Naciones Unidas. La ficción, construida al modo de cajas chinas, instituye un escenario de honda crisis económica, exclusión social, mendicidad y delincuencia, claves que anticipan el futuro político y que posibilitan establecer contacto, de acuerdo con nuestra interpretación, con los síntomas que se podían percibir en el periodo de transición democrática (Cfr. REATI, 2006:40). Denevi tratará de explicar las causas del fracaso social y político analizando los comportamientos y las conductas del individuo. En la novela de 1985 se anuncia, como motivo estructural, que el argentino padece de una enfermedad endémica, el *manuelisma*.

La misma inquietud recorre las páginas de *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986), historia fragmentaria de los Argento, una típica familia de *medio pelo* de la sociedad porteña¹⁵¹ de la primera mitad de siglo XX. Estos sujetos, queriendo posicionarse con cierto privilegio, buscan la filiación en la Historia con los pretendidos aires de linaje que toda clase acomodada intenta tener. Lo irrisorio es que esta posición no es tal sino que se resuelve en la manipulación y la ostentación sin fundamento en una actitud que pone al descubierto la manera de utilizar el dato histórico como elemento de legitimación social, de acuerdo con intereses particulares.

Si pretendiéramos ingresar conceptualmente armados a desentrañar el significado del término *manuelisma*, correríamos la misma suerte que el protagonista de la ficción, quien no logra su cometido. Ante la ausencia de una explicación precisa por la reticencia y el capricho del propio autor —tanto dentro como fuera de la obra— sólo nos queda la posibilidad de articular sentidos, particularmente, por medio de dos lecturas: una sugestiva y la otra, de cierta manera, historicista.

Pero antes complejizar la interpretación resulta imperioso registrar, de manera literal, la definición del término decretada por la ficción. Para ello seguiremos a Sydney Gallagher en su búsqueda. El capítulo inicial lo sitúa recién aterrizado en “Baires” en 1984, trabajando de *adviser* para la Naciones Unidas. Respondiendo a una curiosidad académica e intelectual, una inquietud le dictará su destino:

Un libro o más bien una palabra le trastornó los planes. El libro se titula “Repertorio de argentinismos”, de un tal José Sorbello y la palabra es *manuelisma*. Buscó la palabra *fiaca*, que había oído varias veces y que lo intrigaba. Leyó: “*Fiaca*: desgano menos físico que espiritual, que no hay que confundir con la *haraganería*. La *fiaca* es un desapego por la realidad y proviene del *manuelisma* (v)”. Buscó el vocablo *manuelisma*, leyó: **“Manuelisma: parónimo o parodia de aneurisma. Designa una enfermedad mental endémica entre los habitantes de Buenos Aires.**

¹⁵¹ A la sombra de [la] expansión de [l] mercado interno y el correlativo desarrollo industrial surgió una nueva promoción de ricos, distinta a la de los propietarios de la tierra que venía de las clases medias, y aun del rango de los trabajadores manuales, y se complementaba con una inmigración reciente de individuos con aptitud técnica para el capitalismo. Pero esta misma burguesía recorrió el camino que los propietarios de la tierra, pero con minúscula. Bajo la presión de una superestructura cultural que sólo da las satisfacciones complementarias del éxito social según los cánones de la vieja clase, buscó ávidamente la figuración, el prestigio y el buen tono...malbarató su posición burguesa a cambio de una simulada situación social. No quiso ser *guaranga*, como corresponde a una burguesía en ascenso, y fue *tilinga*, como corresponde a la imitación de una aristocracia. (JAURETCHE, Arturo: *El medio pelo en la sociedad argentina*. 2008: 47-48)

Sus manifestaciones consisten en la mitologización del pasado, en la negación del presente y en la afirmación apodíctica (sic) de un futuro utópico”. Cfr, *Manuel de Historia*, de Ramón Civedé. Sidney experimentó un ligero sobresalto de felicidad. Los tres síntomas del manuelisma coincidían con su diagnóstico sobre las causas de la desaparición de Argentina como estado independiente. (DENEVI, 1999:13-14 –las negritas son nuestras–)

Tal convicción se transformará en el motivo central de las ficciones y estructurará los enunciados. Pero, como planteáramos en la Introducción, una ‘lectura alegórica’ podría desplegar otros sentidos. Por ejemplo, el nombre Manuel, amén de sus reminiscencias bíblicas —Emmanuelle: Dios con nosotros— podría ilustrar ciertas características del individuo que habita este lugar del mundo que se dio en llamar Argentina. Dentro de este orden de ideas, la antroponimia u onomástica antropológica¹⁵² nos permitiría establecer otro tipo de conexiones, no tan místicas en este caso. De acuerdo con esa disciplina los *manueles* tienen una naturaleza emotiva que todo lo aprovecha; son metódicos, imponen jerarquías y les gusta sentirse materialmente seguros. Al momento de expresarse —y entramos aquí a un terreno escabroso que a Denevi le complace transitar— les gusta llamar la atención y sentirse superiores y buscan la prosperidad y la realización personales. Los *manueles*, nos dicen autor y norma, son de mente liberal, fácil de amoldar y propensa a la imaginación cuando no a la fantasía. Son obsesivos, extrovertidos y sociables, gracias que los hacen muy buenos comediantes, actores, oradores, estilistas y comerciantes.

Mirando la Historia de ‘la familia argentina’ de manera irreverente, nosotros lectores, nos iremos figurado la imagen de los distintos *manueles*, quienes podrían ser, incluso, dice Denevi, la reencarnación de UN solo Manuel que “Dios sabrá quién fue”. De este modo nos encontraremos con la representación del pícaro de la tradición literaria española, flaco y feo pero dueño de otros atributos, que se sube a las carabelas del descubrimiento; la de Manuel el Virreinetete exageradamente envuelto en terciopelos bordados; la del otro Manuel que actuaba de muerto en las conspiraciones por la Independencia; las de los gemelos desfigurados por una cicatriz facial, especie de dúo pantagruélico que vivía bajo la ley de las pampas; la del burócrata analfabeto que era jefe de Registro en épocas de Triunviratos,

¹⁵² La **antroponimia u onomástica antropológica** es la rama de la onomástica que estudia el origen y significado de los nombres propios de persona, incluyendo los apellidos

Directorios y Asambleas constituyentes; las del Mazórquido engalanado de rojo punzó y del Peregrino de la Nueva Troya exiliado y delator. Todos y cada uno de los próceres de la familia tenía su retrato pintado al óleo —ver ANEXO— en la pinacoteca de la mansión solariega de la calle Humberto Primo que es destruida por la furia de las “hordas salvajes” el 17 de octubre de 1945.

Entonces, nombre e Historia se cruzan en un solo espacio discursivo que es producto de la imaginación de la historia de un mismo sujeto. En este sentido, no podemos dejar de mencionar que las obras se concibieron como un solo proyecto y que, debido a su extensión, se tuvo que dividir en mitades por cuestiones de edición¹⁵³. La primera, si bien más uniforme en cuanto al contenido tratado, resuelve la imbricación en un juego de palabras; en lugar de ‘*manual, Manuel de Historia*’, enunciado que permitiría reparar en la estrecha conexión de los ámbitos aludidos. En este sentido, explica Denevi que “Manuel sería el nombre del protagonista e Historia porque es la biografía de un hombre que viviría en los cincuenta años de su existencia, los quinientos que vivió el país” (DENEVI, 1999:6).

El plan consistía, entonces, en registrar la evolución del carácter y de la mentalidad de Manuel como consecuencia de la Historia y se había imaginado como subtítulo: vida de malevos y estúpidos. De acuerdo con esta lógica, *Manuel de historia* funcionaría como el Prólogo inacabado de una *Enciclopedia* construida de manera esquizofrénica. Las dos obras se escribieron, pues, sobre esta base común aunque la de 1985 haya tomado la forma de novela y su contenido la dirección indicada, alejada un tanto del plan inicial.

Más allá del plan manifiesto, aunque en estrecha consonancia, lo que Denevi problematiza en la composición de las obras es el predominio de la ficción ante las nociones de sujeto e Historia y viceversa. En otras palabras, la presencia de la Historia se resuelve en el sujeto a la vez que el sujeto hace de la Historia una configuración, una obra o, en términos más rigurosos, un relato. En este sentido, no es casual que tanto en la novela como en la enciclopedia no se pueda identificar, de manera precisa, la autoría. En este marco de “indiscernibilidad” en el que se advierte

¹⁵³ “AVISO//No me gustan las novelas de tamaño colosal y la mía iba camino de adquirirlo y aún de sobrepassarlo. El monstruo quedó dividido en dos criaturas de dimensiones normales. Una es este libro. La otra, muy alterada por la escisión, se titulará “Una familia argentina” y aparecerá, Dios me perdone, muy pronto. Digo todo esto para aclarar, por qué “Manuel de historia” parece o es el desmesurado prólogo de una novela que jamás habría sido escrita, con lo que sin habérmelo propuesto vendría a ejemplificar sobre aquello que Octavio Paz afirmó de los argentinos: que somos un país sin historia donde todo es pura aspiración.”/”M.D. (DENEVI, 1999:7)

la “voluntad crítica de deconstruir el mito de la originalidad del autor y el de la categoría de obra como una unidad plena de sentido, ajustada al cierre de un único significado”, surge otro interrogante que, a juicio de Sandra Jara (2007), concentra una de las problemáticas que singularizan la novela: la indeterminación de una historia efectiva.

Desde este punto de vista, en el que la estructura juega un papel fundamental, tal como analizaremos en seguida, *Manuel de Historia* va a ser el relato de su propia escritura, la ficción de la búsqueda del sentido de la historia, instaurando la posibilidad de hablar de “la historia como ficción” y, al mismo tiempo, de “la ficción como historia”. Con mayor especificidad señala Jara que:

Desde el título, Denevi ya nos introduce en esta cuestión y juega con el desplazamiento del sentido: *Manuel de Historia* es el gesto humorístico, el juego de palabras inicial que recorrerá todo el texto para desafiar las leyes convencionales de la literatura y de los saberes disciplinares, en este caso, el de la Historia. En primer lugar, la palabra Manuel es un nombre propio; sin embargo, designa el nombre del personaje cuya biografía ficcional nunca se escribió, el del personaje inexistente en la novela. Por semejanza fónica se vincula con el término manual que, llevado al nivel semántico, abre las posibilidades del sentido y recupera la lógica que implica el atributo de historia al aludir a un libro o cuaderno que sirve de compendio, es decir, al manual escolar con el que en la infancia se enseña la Historia; pero también, manual es un término que alude a lo casero, a lo artesanal, a lo artístico. Así, vinculada a esta pluralidad de sentidos, la palabra Historia –escrita en el título de la novela con mayúscula–, afirma, pero también, pierde su estatuto disciplinar. Es decir, Denevi *juega con el concepto que designa el saber de los procesos de la realidad histórica al plantearlo dentro de un espacio donde el guiño humorístico del título introduce, también, la posibilidad de pensar la Historia como fábula, como sucesión de hechos narrados en la composición artística de un relato.* (JARA, 2007:2 –las cursivas son nuestras–)

En cuanto a la forma elegida, la materia narrativa se estructura en distintos niveles en los que el orden del relato se altera y los personajes, junto con las situaciones, se mezclan y descomponen¹⁵⁴. Este tipo de relaciones son las que van

¹⁵⁴ En este tipo de análisis resulta imprescindible la perspectiva de Gerard Genette quien en 1982 da a conocer sus *Palimpsestos*. En líneas generales, el trabajo se propone diseñar una metodología de corte estructuralista para la comprensión y la descripción de las relaciones y los distintos procedimientos que permiten crear textos sobre la base de otros textos. La teoría resulta metodológicamente productiva y nos permitiría “anclar” el sentido en la lectura que proponemos. Recordemos que, para este teórico, en la transtextualidad o *trascendencia textual* se distinguen cinco

a ser motivo estructural y tópico argumental en *Manuel de historia*, lo que trae aparejado que las categorías literarias consagradas se suspendan y complejicen.

Por ejemplo, y como elemento reiterativo, la noción de autor es una de las más tensionadas ya que, en el ir y venir cronológico en el que nos sumerge la obra, aparecen nominados cuatro autores —Marco Denevi, Sindney Gallagher, Ramón Civedé (anagrama), Sebastián Hondio— los dos últimos con la promesa declarada de haber escrito el *Manuel de historia*, obra que permanece “oculta” al lector empírico en la materialidad del texto. Tal complejidad de voces narrativas, no deja en claro dónde comienza y cómo concluye el inicio de la historia como fábula, en un movimiento aglutinante de materias narrativas dispersas —VER ESQUEMA—

La novela comienza describiendo un tiempo futuro con respecto al presente de la enunciación. Los capítulos «1996» simétricamente enmarcan el desarrollo de los acontecimientos. En este ambiente un narrador omnisciente que, en ocasiones, se entromete libremente en la diégesis, nos va relatando las peripecias del héroe disfórico.

En «1984», el presente de la enunciación, las “voces” de los narradores se entremezclan y tensionan al mejor modo babélico. El lector deberá agudizar la percepción para tratar de recomponer el hilo argumental, debido a las continuas referencias intra e intertextuales. En «1968-1980» a las “funciones autorales” Sebastián Hondio y Sidney Gallagher habrá que sumarle la participación activa del narrador innominado que podría ser la representación de la instancia de enunciación. El capítulo «1988» problematiza aún más esta cuestión.

La estructura lineal —y argumental— se suspende para dar paso a una composición múltiple asentada sobre capas narrativas yuxtapuestas a las que se puede ingresar desde distintas entradas y donde cada uno de los segmentos, aunque heterogéneos, prolifera, entra en contacto y se dispersa.

Todos esos materiales, que leí o que escuché varias veces, me permitieron deducir que: 1) quienes dialogan en el casete son el hombre que lleva el falso nombre de Ramón Civedé y el joven que se hace llamar Sidney Gallagher; 2) Sidney Gallagher escribió el relato titulado “1996” y Ramón

tipos de relaciones de las que nos detendremos en dos: *metatextualidad*, entendida como la relación —generalmente denominada “comentario” — que une un texto con otro texto que habla de él sin citarlo (GENETTE, 1989: 10) y la *hipertextualidad* como la relación que une a un texto B con un texto A, es decir, supone la derivación de un texto de otro ya existente. En este caso al texto B se le llama *hipertexto* y al texto A se le denomina *hipotexto*.

Civedé, el que atribuye a Sebastián Hondio, y 3) “Manuel de historia” quedó inconcluso y, por lo que sé, inédito, porque el 16 de diciembre de 1984 Sidney Gallagher murió desangrado en la calle Florida.

Ahora alguien me enviaba estas piezas sueltas con el obvio propósito de que yo armase un libro y lo publicase. Mal o bien le he hecho. He hecho más: por mi cuenta y riesgo les añadí un texto que me pertenece, que inspirándome en George Orwell titulé “1984” y que creo necesario para la mayor comprensión de los demás trozos. (DENEVI, 1999:183)

El tema central es la búsqueda de la identidad que se resolvería en la particular utilización del lenguaje, tanto hablado como escrito. De este modo, la pérdida de la independencia lingüística acarrearía la disolución de los patrones de identificación, tanto personales como colectivos.

Por otro lado, la reducción de la obra a la anécdota determina que, en cierta medida, los personajes no encarnen psicologías individuales, si vale el término. La mayoría de los personajes se reducen a cumplir un rol anecdótico en la(s) historia(s). Sidney Gallagher y Ramón Civedé adquieren cierta complejidad en relación con Deledda y Crist de las que solo conocemos datos circunstanciales. Sin embargo, este tipo de personaje anecdótico, interesa dentro del marco del relato por las relaciones de *posición* y de *oposición* que mantienen con los otros dos personajes.

En la internalización de los mecanismos de la composición se constituyen un tiempo y un espacio sugestivo que se resuelve en la introspección del personaje narrador que mira su hacer y rehace su mirar desde la especulación y la causalidad, queriendo ser el último eslabón de una cadena de causas y efectos:

Uno de los dos hombres que dialogan en el casete murió (creo) en 1984 y el otro no nos revelará jamás su identidad, permanecerá escondido detrás del seudónimo de Ramón Civedé. Y yo terminaré por ser el único y verdadero autor de “Manuel de historia” (DENEVI, 1999:184)

Denevi escribe la parodia de una escritura que aglutina y dispersa materiales contradictorios. Configura el texto engarzando y superponiendo inter e intratextos que buscan aglutinarse para tener una forma, nunca completa ni acabada. En este sentido, la función autoral importa no como creadora sino como ‘coordinadora’ de las diversas piezas narrativas. Los personajes y las voces se “refractan” y “reflejan” unos a otros, como en un laberinto de espejos, difuminando la línea sutil que separa

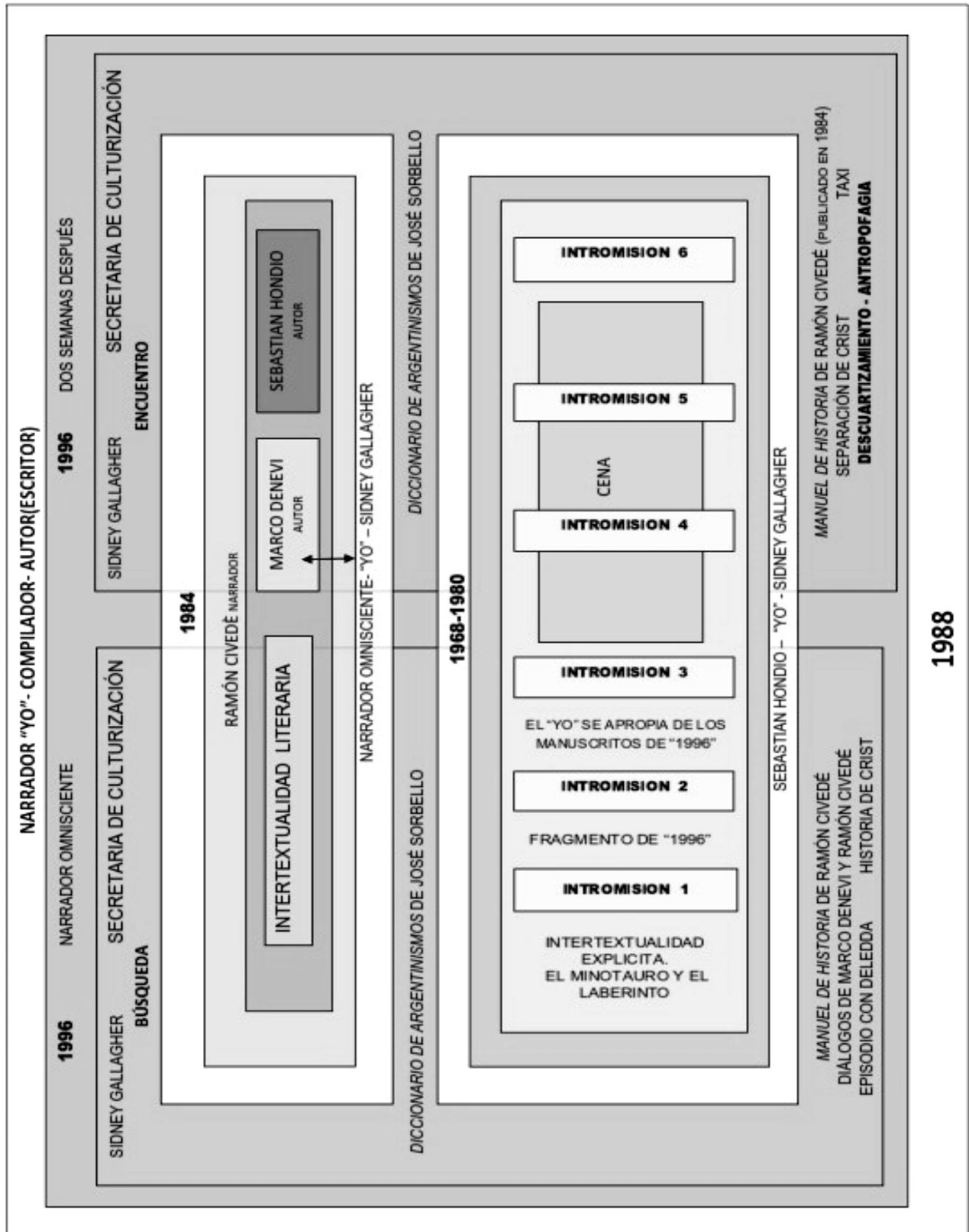
objeto de apariencia. De este modo, la historia de Manuel no terminará nunca de escribirse o ya ha sido escrita y no lo supimos ver, quizás porque lo que interesa, realmente, son los sentidos que se desprenden del funcionamiento de las técnicas de composición.

La voz anónima de 1988 reorganiza en el nivel textual los materiales que construyen la novela y, en una reflexión metatextual, explica la lógica compositiva. En primer lugar, declara, recibe una encomienda en la que encuentra un relato escrito a máquina titulado con una fecha, «1996», escrito por Sydney Gallagher y cuya acción se desarrolla en el futuro distópico al que aludimos. También encuentra un manuscrito del apócrifo Sebastián Hondio quien, en la reorganización de la novela, pasará a llamarse Ramón Civedé en el que relata los hechos acaecidos entre «1968 y 1980» en nuestro país, de marcada alusión al contexto político y la violencia estatal y paraestatal. Conjuntamente, el narrador halla un *cassette* en el que dos hombres dialogan proyectando la escritura de un libro que se llamaría *Manuel de Historia*, y que contendría una novela dentro de otra: una sería la “novela del futuro”; la otra, la biografía de Manuel, o la historia de una familia argentina. El narrador anónimo de este último capítulo infiere que la voz de uno de los dos hombres es la de Ramón Civedé y, la del otro, la del joven norteamericano.

Explica, entonces, que este diálogo le inspiró para escribir el capítulo titulado «1984», parafraseando a George Orwell, con la intención de dar “mayor comprensión al relato”. Por último, advierte que en la encomienda había, además, un recorte periodístico titulado “Reaparecieron los vándalos”, que da cuenta de un hecho policial fechado en el año 1984, en el que un joven con la “apariencia de un turista norteamericano”, había sido asesinado¹⁵⁵ La configuración de los demás personajes no es gratuita en el sentido de que permite establecer interpretaciones políticas en relación con el peronismo y sus adversarios. Oligarquía, Iglesia, Diplomacia y Academia se alinean en un antiperonismo declarado y se manifiestan en tipos tan anacrónicos como incompletos.

¹⁵⁵ Similar exposición de la trama de la novela de Denevi puede cotejarse en JARA, Sandra: «*Manuel de Historia* de Marco Denevi: una lectura del pasado y del futuro», ver Bibliografía.

MANUEL DE HISTORIA DE MARCO DENEVI



Específicamente, los amigos de Deledda, esposa “negociada” –por haber pactado de común acuerdo un casamiento interesado por lo económico antes que por lo marital– de Civedé eran “monseñor Carasatorre, abate mundano proveniente del siglo XVIII; el ex–embajador Maluganis, alias Memé, soltero y retirado del servicio; Letizia del Piombo, viuda de un dudoso marqués italiano; José Sorbello, soltero, infatigable compilador de argentinismos, y el doctor Castelbruno, soltero, médico, que ha inventado una terapéutica universal a base de emplastos de barro” (1999:106-107). En líneas generales, todos representan una elite social decadente que, en apariencia, vivía fuera de la realidad y sólo hablaban de pintura, de mitología, de la cultura china, de religión, o de la sexualidad de los antiguos griegos. En este círculo de amigos estaba prohibido hablar de política.

Sin embargo, el pacto se rompe cuando monseñor Carasatorre pregunta, con toda intencionalidad, por el inventor de la sinarquía. Como nadie de los presentes responde se encarga de precisar que se refiere, puntualmente, a la sinarquía internacional, que en 1955 derrocó a Perón del gobierno. Pero, luego de la resistencia y la vuelta consumada del Líder, el silogismo es concluyente a la vez que tendencioso: “No hay sinarquía que pueda impedir que Perón vuelva” (DENEVI, 1999:128)

Entonces ocurre un fenómeno curioso: como si la violación del tabú hubiese levantado las demás prohibiciones, se lanzan a un frenético debate sobre política. El tiempo transcurrido desde entonces no ha conseguido borrar la impresión que tuve en aquel momento: que me descubren un rostro desconocido. Pepe Sorbello se revela peronista. Castelbruno, izquierdista. Maluganis, militarista. Letizia del Piombo, fascista. Monseñor Carasatorre, medieval: todavía cree que el Poder viene de Dios, cree que los gobernantes lo son por la gracia de Dios” (DENEVI, 1999:128)

La narración se encamina a partir de aquí a actualizar un balance de la década de 1970 en el símil de una discusión que progresa aceleradamente y en relación inversamente proporcional a la duración manifiesta en el orden textual. Para solucionar el enfrentamiento en el que estaba inmerso el país, cada personaje esquematiza y representa la solución ideada por la facción que alegoriza:

Striptease de Pepe: sólo Perón puede arreglar al país. Striptease de Castelbruno: mientras el país esté gobernado por la oligarquía, nos comerán los piojos. Striptease de Maluganis: necesitamos por lo menos veinte años de régimen militar. Striptease de Letizia del Piombo: pero por favor, qué

democracia, la democracia es puro comunismo. Y ese introductor de la discordia, el protonotario apostólico, que dice: Pierda cuidado, señora, ya Perón se encargará de poner al comunismo en vereda. Y Castelbruno: Dejate de joder, Mario, con Perón, Perón ya no pone en vereda a nadie (DENEVI, 1999:129)

Dentro de este contexto la voz del narrador se configura desde una posición que supone neutral, apartidista, equilibrada pero, como veremos enseguida, significativamente parcial. El enfrentamiento entre las dos posiciones extremas que en la novela están representadas en Deledda y Guillermo habrá de influir en su actitud.

La cónyuge de Civedé es la encarnación del antiperonismo y de esa clase social pequeñoburguesa temerosa del “terrorismo de izquierda” que se había adueñado del país, pero que, sin embargo, ante la muerte de Perón, presiente el advenimiento de una Argentina aún más terrible a la que sólo, según ella, los militares podrían poner en orden. Por otro lado –y en total desconocimiento por parte de Deledda–, está su hijo, Guillermo que representa la izquierda revolucionaria armada y es perseguido y asesinado pocos días después del golpe militar de 1976.

La vuelta de Perón no logra sofocar el clima de violencia desatado y su deceso, al poco tiempo, agrava más la situación que ha de culminar en el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Deledda festeja alborozada. Civedé contempla impasible. El cadáver de Guillermo es un daño colateral. Encarna, en la narración, el prototipo de una juventud revolucionaria que “juega con fuego” y termina incendiando a toda una ciudad y a todo un país. Por eso no es gratuito el retoricismo de la función autoral que cuestiona, de modo aleccionador: “¿No merecieron arder, Sodoma y Gomorra? Para quienes creen en Dios, las incendió Dios. Los que incendian la República Argentina ¿se sentirán dioses?” (DENEVI, 1999:138) Considerando tales motivos el relato autobiográfico de Sebastián Hondio trasciende, entonces, según Jara, los márgenes de la historia personal para “abarcar la historia de uno de los momentos más trágicos de la Argentina, pero también, para anunciar una línea más en el rizoma textual”.

Si apelamos a esta perspectiva, el discurso, como práctica, está cruzado por evaluaciones sociales. En este sentido, la voz autoral se posiciona en una línea de interpretación que se circunscribe a la masivamente conocida “Teoría de los dos Demonios” firmada por Ernesto Sábato en el Prólogo del Informe de la CO.NA.DE.P.

En este sentido, es notoria la filiación del texto de Denevi con la sentencia que abre el *Nunca Más* que determinó, a modo de sentencia consensuada, que “durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda”.

Si bien las Fuerzas Armadas se extralimitaron en la lucha contra la subversión respondiendo con un “terrorismo infinitamente peor que el combatido” para muchos sectores, tanto el que incluye a como el que es incluido por Denevi en sus ficciones, era la solución necesaria. Por eso “Deledda quiere brindar con champán”, desconociendo la participación de su hijo en la “juventud heroica” que luchaba por la liberación. La contraofensiva es tan trágica como fatídica, pero era el precio que debía pagar quien empuñaba un revólver y armaba barricadas en las plazas. El conflicto, entonces, se le presenta a Civedé en los términos éticos y morales del encubrimiento o la delación.

A pesar del dolor, “el miedo sobrecogedor” o “una tendencia consciente o inconsciente” justifica, para Deledda, el horror de besar la frente de un “pequeño bulto, un maniquí frágil, cubierto por una frazada” (DENEVI, 1999:145), ponerse de hinojos y rezar. Pero ese es un “sentimiento vacilante”

porque se sabía de tantos que habían sido tragados por aquel abismo sin fondo sin ser culpables de nada; porque la lucha contra los «subversivos», con la tendencia que tiene toda caza de brujas o de endemoniados, se había convertido en una represión demencialmente generalizada, porque el epíteto de subversivo tenía un alcance tan vasto como imprevisible (SABATO, 1984:2)

Y hace carne en el duelo de Sebastián Hondio, cuatro años después de perpetrado el golpe. En 1980 la función autoral Hondio-Civedé-Denevi, evidencia los síntomas de una transición política que, a su vez, no deja de ser cultural. Por eso, ante el letargo de un país que se refleja en la cotidianidad de los discursos que invaden a la sociedad argentina –ejemplificados en la referencia a la prensa y la televisión– se enuncia, y anuncia, una necesidad catártica de rencores y malestares acumulados. Algo que, sin ser específicamente una queja

Es otra cosa, una especie de disimulo, de falsa indiferencia de todo un país enmascarado mientras los militares hacen y deshacen a su antojo. No es posible que la psicología argentina haya cambiado hasta el punto de que, a lo largo de cinco años, el pueblo se mantenga mudo y sólo haga oír su voz

para protestar por el precio de la carne o de la verdura. Debajo de ese silencio, de ese aparente conformismo político causado por el miedo se está almacenando algo que no sé qué es pero que es temible (DENEVI, 1999:147)

De vuelta en «1996», la novela del futuro, Denevi vuelve a poner en práctica el procedimiento que se dispersa a lo largo de toda la composición: la repetición de personajes y de situaciones, en dimensiones temporales diferentes. En este marco Sydney Gallagher se encuentra con Ramón Civedé y con Deledda y esta vez sí consigue, supuestamente, leer la novela titulada *Manuel de Historia*, y acepta traducirla al inglés; participa, además, de una reunión con todos los amigos de Deledda, y con su hijo Guillermo. Sin embargo, este relato no se contextualiza en una Argentina en crisis sino que la subordina y la distorsiona en la construcción de una “republiqueta” internacionalizada.

Es en este sentido, que la narración del futuro funcionaría como una *contrautopía postapocalíptica*:

Es decir, después del apocalipsis político, social y moral que significó el Golpe de Estado de 1976, surge una Argentina en ruinas en la que sólo quedan algunos restos de identidad. Sin idioma propio, surge un país de “materia prima y de mano de obra barata” donde la mayoría de los habitantes parecen conformes al reconocer que “los que antes nos mandaban desde afuera ahora nos mandan desde adentro”. No obstante, el brutal asesinato de Sydney Gallagher, consejero del gobierno internacional, opera como el indicio de la lucha organizada que se está gestando contra la dominación del Mandato. En efecto, el rizoma continúa, fluye y se singulariza en la emergencia de una nueva utopía revolucionaria, violenta, que conlleva, una vez más, el deseo de liberación (JARA, 2007:7)

Si bien es reconocido el antiperonismo de Denevi en *Manuel de historia* se manifiesta sin los eufemismos que en otras producciones vinimos marcando. Al epítetario del odio de Heredia (2012:207-213) habría que añadirle los calificativos con los que los personajes se refieren al Líder y a sus partidarios con una tonalidad que, en ocasiones, raya el recelo más visceral. Dentro de este orden de representaciones, Perón fue un “falso redentor de la clase obrera”, un político “astuto” que se las arregló para que “la ilusión pareciera una realidad” (2012:130) y un “zorro que pierde el pelo pero no las mañas” (2012:131). Los peronistas, por su parte, son “prepotentes”, “mal educados”, “delincuentes” y “resentidos” (2012:132).

Ante los enfrentamientos civiles que se producían entre las facciones, no es de extrañar que Denevi ponga en boca de Pepe Sorbello, el compilador de argentinismos, la lapidaria excomuni3n: “Estoy avergonzado de ser peronista” actualizando el mecanismo religioso de la “conversi3n”.

El Movimiento es concebido como fatalidad, como el “hecho maldito del pa3s burgu3s” y Per3n pasa a ser una entelequia. As3, no es de extrañar que, ante la convulsi3n social e institucional Deledda comente: “—Qu3 extraño. Odi3 toda mi vida a Per3n y ahora que se muri3 lo echo de menos” (DENEVI, 1999:133) se3alando los vaivenes ciclot3micos de una clase social que s3lo aspira a no perder sus privilegios. Pero, superando una lectura restringida, el peronismo, entiende Denevi, es un constructo amorfo que acecha, vigila, fagocita y devora. Un peligro que adquiere notoriedad en las inscripciones borrosas como pinturas rupestres que ve Sidney en el muro de una f3brica de los suburbios —“Somos la rabia de Per3n”, “Mueran los milicos”, “Isabel es Eva”— y se corporiza en la imagen de “mujeres desgredadas”, “niños semidesnudos, viejos astrosos, hombres de facha torva” (DENEVI, 1999:174) dentro de un contexto de miseria y caos.

No obstante esa fuerza subterr3nea, esa “seducci3n de la barbarie” es el 3nico —y 3ltimo— basti3n revolucionario con el que la “anomal3a hist3rica” puede presentarle batalla a la extranjerizaci3n. Las ratas devoran a Wendell O’Flaherty. Los travestis hacen lo propio con Gallagher:

Un monstruoso animal hambriento se hab3a arrojado sobre 3l y le clavaba los colmillos, las pezuñas, lo pose3a. Vio, por entre las convulsiones epil3pticas de la bestia, un trozo de muro, la leyenda borrosa, somos la rabia de Per3n. Despu3s un fogonazo color cobalto lo encegueci3 (DENEVI, 1999:177)

En «1988» la conciencia autoral, el compaginador y, por lo mismo, editor de los materiales que conforman el *Manuel de historia* ‘lee’ los elementos de la realidad sociopol3tica del pa3s como el cumplimiento de las “profec3as agoreras” del *adviser*: las materias primas son destruidas por su bajo precio, el Poder Ejecutivo multiplica exponencialmente sus tent3culos burocr3ticos, el peronismo se divide en nueve facciones y el resto de los partidos opositores se alterna para boicotear las sesiones del Parlamento, los pasillos del Palacio de Justicia est3n bloqueados por montañas de expedientes, las pocas f3bricas pagan a sus obreros por semana vencida con vales y anticipos, el sanmart3n —o cancharrayada— es la moneda que el gobierno

crea en sustitución del devaluado peso y

a diario hay saqueos de comercios, y los vándalos que en 1984 mataron a Sidney Gallagher reaparecen con tanta frecuencia por las calles de Buenos Aires y de otras ciudades del interior del país que el periodismo, harto de ellos, los ignora [...] Los izquierdistas dicen que la culpa de todo la tiene el liberalismo y que el gobierno debería prohibir la iniciativa privada. Los derechistas dicen que la culpa es de la democracia y que los militares deben volver para restaurar el orden [...] Hasta que reconciliado con mi país y conmigo mismo, apago el televisor y pongo en funcionamiento el portacasetes. Las voces de Ramón Civedé y de Sidney Gallagher repiten una vez más su diálogo. ¿De qué hablan? Ya lo dije: planean la ejecución de “Manuel de historia” (DENEVI, 1999:187)

No hay ningún Manuel en la historia porque la narración se encarga de presentar un sujeto múltiple. La historia es interpretación, fragmentariedad y una red de perspectivas distintas en la cual la falsificación de los datos aviene con una posición, discursiva y política, liberal. El efecto caótico desde un nivel estructural se suma a la reiteración arbitraria de personajes y situaciones lo que concluye en un juego refractario en el cual los hechos del pasado, como elementos lúdicos, se mantienen, se retoman y se distorsionan de un modo irónico. Ciertamente, concluimos con Sandra Jara en reconocer que con *Manuel de historia* “nos enfrentamos a la voluntad crítica de mostrar la imagen del fracaso de un país, enmarcada en el clima del desencanto posmoderno”; y, acaso, éste sea, para la cosmovisión deneviana, sino el único, uno de los lugares desde el cual se pueda narrar la Historia Argentina de los últimos cincuenta años.

Los secretos de la enciclopedia

FE DE ERRATAS. Esta obra, lo sabemos sus resignados editores, adolece de contradicción, de arbitrariedad, de olvido, de desorden y de error, por no mencionar, para que los lectores no se desanimen, otros pecados más graves. Será una excusa, pero recuérdese cuándo y dónde fue escrita, y por quiénes. Qué otra cosa se podría esperar.

Buenos Aires, República Argentina, 1986.

Marco Denevi
Enciclopedia secreta de una familia argentina

Con estas advertencias de un narrador —que es al mismo tiempo personaje y autor multifacético de las ficciones— se nos instruye a leer la *Enciclopedia secreta de una familia argentina*. El pacto que se establece es lo suficientemente explícito: el posible lector no se encontrará con una obra armónica ni lineal, sino con todo lo contrario. Se enfrentará con un texto misceláneo que se estructura sobre los procedimientos de la improvisación, la desorganización y el desbarajuste. El narrador supuestamente colectivo: Marco Denevi y compañía —M.D & Cía.— se exculpa desde el inicio y moviliza la interpretación de la instancia receptora quien no debería demandarle al texto ni solemnidad ni oficio ni sentencias moralizantes.

La elección del formato justifica el desconcierto puesto que “No hay nada mejor que una enciclopedia para describir un mundo esquizofrénico” sentencia el apócrifo autor anagramático Iván D’Orcème en la página 312 de su no menos apócrifo *Essai sur les fondements de nos connaissances* —“Ensayo sobre la base de nuestros conocimientos”— de 1976. Y continúa explicando, en el mismo lugar, que “Disociando los datos y los conocimientos sin someterlos a ningún orden salvo al arbitrario del alfabeto, toda enciclopedia parece dictada por la esquizofrenia”. Así, y efectivamente, el lector se informa para —y es invitado a— formar parte de un juego lúdico en el que se habrá de parodiar, caricaturizar y ridiculizar tanto coyunturas políticas como acontecimientos históricos y estereotipos de la sociedad argentina a través de la descripción de la genealogía de una familia de medio pelo: los Argento —
 VER FIGURA—

La *Enciclopedia* es un texto rizomático por excelencia. Genéricamente híbrido el texto se aleja de la tradición narrativa lineal y apela a la forma del compendio para construir un discurso fragmentario y auto referencial, que manifiesta diferentes “líneas de fuga” y “conexiones segmentarias” permitiendo la posibilidad de acceder al material narrativo desde cualquier parte. De modo que, iniciada en el Prólogo inacabado que es *Manuel de historia*, la idea de “rizoma” planteada por Deleuze y Guattari (2007:9) describe el estilo deneviano de construir una historia.

El texto se autocita y se asienta sobre el vértigo de una búsqueda por un sentido de unidad que no adquiere. La figura de la enciclopedia es un recurso que pretende legitimar lo que no tiene legitimidad más allá de la ficción. En este sentido, como hipertexto se alimenta de hipotextos que no existen y conduce a una indagación inútil en “entradas” a las que remite y que están vacías de contenido.

La ruptura con el orden del discurso alcanza no solo a la historia como fábula sino también a la Historia como disciplina. Dentro de esta perspectiva podría encontrarse un principio que aglutine las piezas en función con una variable determinada, supongamos el desarrollo cronológico. Sin embargo la reconstrucción no es tan sencilla. La narración de Denevi nos lleva, deliberadamente, por muchos silenciamientos históricos y nos cuenta una historia familiar privada al tiempo que actualiza y remite —en un movimiento de entradas y salidas— a los discursos de la Historia pública argentina.

La función delimitadora del PROLEGÓMENO MUY IMPORTANTE y del APÉNDICE PARA LA SEGUNDA EDICIÓN pretende englobar el sentido dentro del espectro de la obra; sin embargo no logra el efecto de unidad puesto que es el propio texto quien se encarga de cuestionar la veracidad de sus representaciones a la vez que desorienta y engaña la buena fe del lector.

Plagada de citas y referencias inauténticas y estableciendo relaciones con autores apócrifos o existentes —Iván D' Orceme, Ramón Civedé, Bustos Domeq, Dickens, Arlt, Verlaine, Pérez Galdós— la *Enciclopedia secreta de una familia argentina* es una de las obras que podemos considerar más representativas del estilo deneviano: polémica¹⁵⁶, transgresora¹⁵⁷, paródica¹⁵⁸ y polifónica.

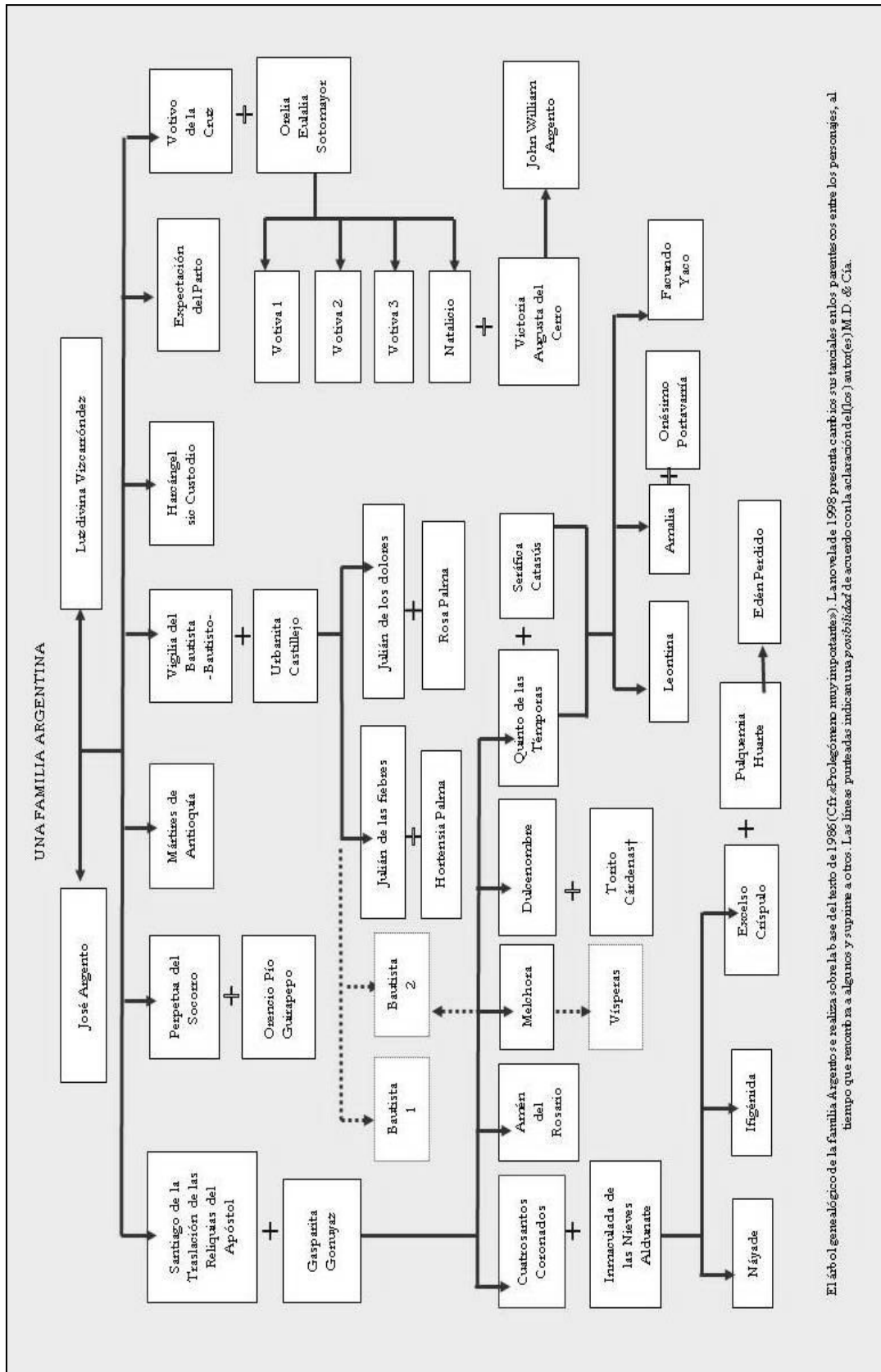
¹⁵⁶ Los elementos discursivos que propone el texto deben ser actualizados por el lector desde su circunstancia. Este modo de representación humorístico implica, casi siempre, *la construcción en el texto de una representación de la coyuntura, de algo "actual" y "político"...precisa crear un elemento que sea posible pensar como coyuntural más allá de que sea "verdadero" o "falso"* (ZUBIETA.1995:87). La ausencia de una explicación lógica ante una práctica frecuente en la vida política argentina, es lo que provoca la desesperanza y el desequilibrio emocional del protagonista de la ficción y la convivencia del lector.

¹⁵⁷ En **1998** la editorial Sudamericana edita *Una familia argentina*. Derivada de la anterior, el material narrativo en esta obra adquiere una forma menos incoherente y más cercana a la novela en su acepción convencional. El mismo M.D. lo advierte desde el inicio: "Ahora le hemos rebajado el título, atemperado el caos y extirpado no pocas páginas superfluas afectadas de inflación" (DENEVI, **1998**:7). Consecuentemente, la fábula se hace más legible, aunque conserva la fragmentariedad de origen. A nivel metodológico, las citas y referencias corresponderán a una u otra edición de manera indistinta, fuente que quedará consignada entre paréntesis. Consideramos que las dos son una misma obra; se diferencian, claro está en el orden y la extensión pero el sentido migra de una a otra y no sufre alteraciones salvo las que se sabrán indicar.

¹⁵⁸ Una manera de entender la parodia, desde su sentido etimológico — "estar junto a..."—, es aquella que nos remite a una figura retórica que consiste en establecer un paralelismo, un seguimiento, una persecución, o una imitación de un referente. Así, en este caso, el discurso parodiante ha de establecer dos objetos parodiados: el primero tiene que ver con la historia de la familia y su desarrollo hasta su caída provocada por el "*aluvión de retazos de hombres y de mujeres, cabezas, troncos, y miembros sueltos aunque entreverados en una misma masa informe*" (DENEVI. 1998:282) y el segundo se corresponde con aquellos relatos de la Historia que protagonizan los antepasados.

En la configuración tanto de los personajes como de las situaciones en las que se ven inmersos, Denevi utiliza, como principio estructural, el humor en sus diversas manifestaciones. De manera más evidente que cualquier otra finalidad, las narraciones apelan a la idea platónica que concibe a la risa como instrumento de educación. (Cfr.FLORES.2007:41). “Duros tiempos los que vivimos: ya no nos está permitido otro orgullo que el de la cínica aceptación de la miseria” comenta en una carta dirigida a la Editorial Sudamericana en 1986, Orencio Manuel Guirapepo, artífice que impugna y desmiente los datos consignados en el texto por medio de la autoridad que le confiere ser un miembro de la familia que aún sobrevive.

Alertados del simulacro, el efecto cómico se verá reforzado en los comportamientos y las actitudes de los actores expuestos, quienes son la alegoría más acabada del *tilingo*. Según el diccionario de lunfardo el término hace referencia a una persona cursi y ridícula. Como vocablo popular y exclusivamente argentino también se emplea para describir a un “sujeto lelo, tonto, bobo, necio o a una persona simple, ligera, fatua, insubstancial que suele hablar mucho para decir tonterías”. Arturo Jauretche se encargó de darle al “tilingo” una densidad semántica especial, al analizar, sobre la base de este criterio, la predisposición psicológica de ciertos individuos que configuran una parte del entramado social argentino. Puntualmente, nos referimos a la franja del medio pelo, que como ya supimos apuntar, corresponde a “ese sector que dentro de la sociedad construye su *status* sobre una *ficción* en que las pautas vigentes son las que corresponden a una *situación superior* a la suya, que es la que se quiere *simular*. Es esta ficción lo que determina ahora la designación y no el nivel social ni la raza” (JAURETCHE, 2008:16 –las cursivas son nuestras–) Del contacto entre tilinguería y simulación puede resultar un producto interesante, por lo ridículo.



Los Argento que llenan las páginas de la *Enciclopedia* son personajes que pretenden vivir de acuerdo con las costumbres de la “clase alta”, especialmente aquella que se vio obligada a trasladarse a los barrios del Norte de Buenos Aires como consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla que azotó a la ciudad a fines del siglo XIX. Pero estas pretensiones de ser “gente bien” no son sino apariencias debido a que su condición socioeconómica no es la que alardean y se esfuerzan por buscar en la historia la filiación que les permita configurar un linaje apócrifo que los distinga. Son éstas las primeras y más visibles incongruencias e incompatibilidades, técnicas de la comicidad con las que Denevi procederá en la descripción de los miembros de la familia.

Trayendo nuevamente a colación el PROLEGÓMENO MUY IMPORTANTE, texto inmediatamente posterior a la *FE DE ERRATAS* que colocamos como epígrafe, asistimos a un juego intertextual en el cual “lo serio” y “lo cómico” conviven en el mismo espacio. Esto es, a través de un relato ornamentado con cierto ingrediente épico recorreremos las etapas históricas en la conformación de nuestro país, desde el descubrimiento y la colonia, pasando por el periodo de la independencia y las luchas civiles, la reivindicación del rosismo y la marcada tendencia liberal y constitucionalista que articula, evidentemente, cuestiones ideológicas del autor.

Compositivamente, frente al desarrollo ordenado de los acontecimientos que representan una regularidad histórica en los contextos evocados en la *Enciclopedia*, irrumpen ideas improcedentes y personajes nominados de manera casi inverosímil. En este recorrido se nos informa que

Los Argento y el apellido se introducen en los papeles o séase en la Historia con Patrocinio de José Argento, nacido Dios sabrá dónde y por 1853 o cosa así, sin que en ningún documento figure quiénes fueron sus padres ni si tuvo otros parientes. Casó con Luzdivina Vizcarróndez y del matrimonio surgieron siete hijos, a saber: Santiago de la Traslación de las Reliquias del Apóstol, Perpetua del Socorro, Mártires de Antioquía, Votivo de la Cruz, Vigilia del Bautista (el agraciado rechazó esa discordancia entre su sexo y su nombre y se hizo llamar Bautista), Expectación del Parto y Harcángeles Sic Custodio. (DEVENI, 1987:12)

En seguida, cada uno de los integrantes tendrá su “entrada” y, en el relato de sus peripecias, se irá remitiendo a coyunturas históricas y políticas, a través de un lenguaje irreverente que se construye sobre los procedimientos de la caricatura y

la parodia. En lo que refiere a este último aspecto, la caricatura se definiría no solo como la “deformación grotesca” de una persona por la “exageración voluntaria, con intención satírica, de los rasgos característicos del rostro o de las proporciones del cuerpo” sino también como la “interpretación de los rasgos psicológicos de un personaje y, a veces, la representación satírica de una costumbre, de una época o de un momento histórico” (FLORES.2010:23) En cuanto a la naturaleza de los rasgos estéticos el *Diccionario de términos del humor* consigna el “carácter hiperbólico” en la representación de las proporciones naturales, la deformidad y “el realismo grotesco” bajtiniano (FLORES, 2010:32), a los que le añadirían la remisión constante a lo escatológico y a lo sexual como aspectos destacados y exagerados en la configuración de los personajes – sobre todo masculinos–.

Contestación de Votivo de la Cruz a una señora que le preguntó por qué los compadritos caminaban con un paso corto y meneando las caderas: Es que nos gusta apostar.

Continúa: La señora insistió: —“¿Y a qué apuestan si no es indiscreción?” — “A que uno es tan hombre que puede darse esos lujos”

Complemento de lo anterior: Votivo de la Cruz, resuelto a ser el non plus ultra de la porteñidad, usó una chaqueta entallada como un corsé, unos pantalones tan engullidos que hasta a él mismo le llamaban la atención sobre las piernas, de las que antes no había hecho el menor caso, y unos botines de taco aupado que le hacían un problema de cada paso que daba. Para caminar en esas condiciones sin inspirar dudas adoptó un aire quisquilloso que, en su opinión, era propagandístico de la hombría más irrecusable. (DENEVI, 1987:74)

El estereotipo es utilizado, en este caso, invirtiendo los rasgos de la “hombría” característica del compadrito. La figura del porteño, exagerada y desfigurada, altera las características tradicionalmente atribuidas a esa representación, ocasionando una inversión de lo seriamente esperado, otra de las características de la comicidad. Se confrontan en esta imagen prejuicios sexuales y siluetas alegóricas.

Es por medio de este procedimiento cómo son descritos los integrantes de la familia Argento, la mayoría de las veces, remitiendo a connotaciones sexuales, que van desde la soltería fatídica de las mujeres, su religiosidad devota y su maternidad

inmoderada hasta la virilidad considerable de los varones junto con algunos amaneramientos un tanto delatores. Descripciones hiperbólicas que, en estos casos, rayan el límite de lo grotesco.

En cuanto al contexto histórico que actualiza el personaje, la evaluación ideológica de la voz autoral no disimulará su posición liberal sino que arengará al lector, por medio del discurso de los personajes, de las situaciones en las que se inserta y de las acciones estereotipadas, con la intencionalidad específica de mostrar, en aras del civismo, el descrédito de la clase política gobernante.

El padre, Patrocinio de José, por ejemplo, personifica el conservadurismo político de fines del siglo XIX y principios del XX y funge como presidente de comité y gestor asistencialista entre el “pobrerío del barrio” (DENEVI, 1998:168). Santiago de la Traslación continúa con la línea ideológica del padre y hace de la oratoria objeto y función en el ascenso ominoso del Partido Cívico (1998:176) y Quinto de las Témperas concluye este perfil, representando una manera de hacer política por medio de la manipulación del pueblo a través de la dádiva y la demagogia (1998:211).

a. La seriedad de la humorada

El humor y la ironía son propios de un momento de valor cero donde se prepara el terreno para algo nuevo

Mónica Virasoro
 «Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico»

Revisando un corpus nutrido de textos de escritores argentinos, en su mayoría, de la primera mitad del siglo XX, Pablo de Santis (2000:493-510) advierte que el humor puede ser utilizado tanto para “exhibir” como para “esconder”. Si se persiguiese el primero de los objetivos se necesitaría fundar una especie de “complicidad con el lector” para que éste se detenga a examinar tal o cual aspecto de la situación o coyuntura a la cual se alude. En cambio, si lo que se buscarse fuere disfrazar una crítica –política, personal o colectiva– se debería “distraer” al lector por medio de la omnipresencia de la ficción.

Entonces, como herramienta heurística que se desprende del estudio de los casos, se podría identificar una línea que abordaría lo que tiene que ver con la “crítica a las costumbres y a los lenguajes” para lo cual se inventa una voz que cuenta o describe una época o un instante con la “deliberada intención” de poner algo en descubierto, “una inconsecuencia, una ridiculez, un renuncio”; en este caso, el humor es político porque *atestigua*. Y se podría reconocer una segunda línea que se correspondería con la utilización del humor conceptual, inteligente, ingenioso, simbólico, *absurdo*: aquella que dominan Marcedonio Fernández y Leopoldo Marechal por extraer algunos ejemplos de la fuente.

Podríamos hacer coincidir ambas tendencias en la actitud de indagación o de “sospecha” que significaría la manera insidiosa —por lo suspicaz— de analizar un acontecimiento; actitudes que podrían entenderse como diferentes lecturas y elecciones que se hacen frente a una ley: *conversa* —elige y lee el camino recto: la política de derecha—, *perversa* —invierte los términos: la política de izquierda—, *subversiva o irónica* —pregunta a la pregunta— y *reversiva* —pregunta a la respuesta, la del humor o “libertaria” — (Cfr.FLORES, 2007).

De más está decir que el humor en Denevi campea por las diferentes modalidades indicadas. El objeto al que dirige sus lecturas conversas, perversas, subversivas y reversivas es, por excelencia, el ámbito de la política partidaria. Y lo ejemplifica sin reparos cuando, en uno de los tantos espacios en los que se manifiesta, compila

Frases célebres, Brevísimo diccionario de: Las hemos entresacado, todas, de los Discursos Completos de Santiago de la Traslación de las Reliquias del Apóstol, edición del autor, Buenos Aires, 1933. 1. Mi conciencia duerme porque está tranquila. 2. ¿Qué más libertad quiere el pueblo que sentirse libre de las fatigas y sacrificios que a nosotros nos impone el arte de gobernarlo? 3. El sufragio universal no es otra cosa que la elección de los tuertos por los ciegos, de los mudos por los sordos y de nuestros adversarios por los votantes. 4. Me cubren de insultos porque no pueden desnudarme de virtudes (...) 9. Dicen que el señor Irigoyen es alto y eso se ve. Pero dicen que es inteligente y eso no se ve. 10. El irigoyenismo es como la nitroglicerina, que se la creyó un cardíaco y resultó ser un explosivo (...) 14. Me pregunto si para impedir que la pobreza cunda no habría que prohibirles a los pobres tener tantos hijos (...) 16. La República Argentina constituye la feliz conjugación del genio práctico de la Inglaterra y del espíritu culto de la Francia pero a las magnitudes físicas de la Rusia. 17. El país, bajo la

férula del señor Irigoyen, se encamina hacia el más absoluto anatocismo. (DENEVI, 1987:121-123)

Desde otra perspectiva, el lenguaje humorístico se puede utilizar como un factor de contraste; dentro de esta posibilidad, la ironía según García Canclini (1968:91) cumpliría una doble tarea: la de “poner distancia entre el hombre y su situación” y la de “poner distancia entre el lector y lo que verdaderamente ocurre en la escena para que la tragedia lo tome desprevenido”. En este sentido, el humorístico surgiría como un lenguaje peculiar, separado de las otras modalidades lingüísticas o, a veces, arraigado en la esencia de lo que se dice.

En la *Enciclopedia* en particular, y en toda su producción, en general, reconocemos dos objetos parodiados: la tilinguería de las clases pretendidamente aristocráticas de la primera mitad del siglo XX y, desprendido de éste, la configuración de acontecimientos y personajes históricos distorsionados de manera caricaturesca. Parodiar la historia es deslegitimar una visión acartonada y maniquea, una forma de actualizar los datos para que expliquen, desde otro lugar, condiciones sociales y políticas y su proyección actual; al mismo tiempo, es proponer otra lectura con respecto a la ley, procedimiento que en el texto de Denevi es intencionalidad y objeto.

El tema principal es el destino de los “tilingos” que se fueron conformando desde el descenso de los barcos y su aclimatación posterior, el papel desempeñado en la vida nacional, su necesidad de filiación y su determinismo histórico. En estrecha relación con estas representaciones, se disponen aquellos personajes que han tenido mejor suerte que los primeros, los “tilingarangos” según Jauretche o los enfermos de *manuelisma* según Denevi: sujetos trastornados por negar el presente, mitologizar el pasado y añorar un futuro utópico. Los “tilingos de medio pelo” también comparten esta ausencia de filiación pero la crean a partir de una interpretación libre y tendenciosa de la historia.

Una continua disidencia separó a los Argento en dos bandos irreconciliables. Según los otros, Bernardo Rabas¹⁵⁹ había sido un precursor, un hombre de ideas prematuras para la retrasada época y el retrasado país en el que le

¹⁵⁹ Sobre la función del personaje véase ABADIE, Nicolás: «Bernardo Rabas entre Monteagudo y Rivadavia», ponencia para las XVIII Jornadas de literatura (creación y conocimiento) desde la Cultura popular: Homenaje a la Asamblea del año XIII. SÍMBOLOS, IDENTIDADES Y MITOS (Interpelando el S. XIX en Argentina y América Latina). Escuela de Letras de la facultad de Filosofía y Humanidades. Córdoba. UNC. 2013

tocó vivir. Santiago de la Traslación a su hora, desempolvó las teorías del rey mulato: tuvo una noción monárquica del gobierno (al punto de proponer que fuese hereditario) soñó con un gobierno de hombres ricos e ilustrados que volcasen sobre el país el superávit de su riqueza y de su ilustración, tan considerable que bastaría para hacer ricos e ilustrados a todos los argentinos, y se desvivió por convertir a Buenos Aires en la Atenas del Plata. Si algo no le perdonaría a Hipólito Yrigoyen es lo que el líder de los cívicos tenía de contrario a los boatos, refinamientos, protocolaridades y exquisiteces estéticas de una monarquía. El otro bando, a cuya cabeza estaban Votivo de la Cruz y Vísperas, partidarios de un nacionalismo vernáculo y, en el caso de Vísperas, militarista, sostuvo que Bernardo Rabas había sido un impostor o, a lo menos, un megalómano doblado de caradura que había estafado la buena fe de Manuel. Pero estas querellas las ocultaron a los ojos de los extraños, en cuya presencia todos defendían la historia del Gran Canciller, un iluminado, un visionario del orden, de la paz y del progreso, víctima de la barbarie nativa (DENEVI, 1986:144-145)

Los Argento, según las ideas políticas de quien los visitaba, exhibían a uno de los dos Manueles y escondían al otro, incluidos los respectivos retratos [...] Nadie advertiría la menor contradicción entre el personaje pintado y el papel histórico que le adjudicaba. Típico de los Argentos (1986:179)

El humor permite configurar una atmósfera de hilaridad constante, de relativismo y jocosidad pero, a veces de manera sutil, a veces de manera desmesurada, este ambiente se interrumpe ante un enunciado serio y polémico que atañe a la vida social y política de los argentinos. Es la estética que dominó muchas de las publicaciones gráficas en la década del ochenta: la caricatura política, por ejemplo en la que se “dicen” por medio de la degradación cosas serias y paradójales. Entre ridículos e incongruencias se pretende “sacudir” al lector para que actualice un discurso histórico y, al mismo tiempo, enjuicie, se distancie y reflexione desde su coyuntura sobre las construcciones discursivas y los estereotipos sociales que las instituciones vinieron configurando.

La efervescencia política y discursiva en la transición democrática tiene su correlato en una escritura que se ocupa de visitar los lugares comunes en relación con el tema del ser nacional. De naturaleza procesual pero de contenido actual el concepto de “argentinidad” es, en Denevi, reflejo de una dualidad, de una contradicción y de una frustración. Lo que en su narrativa se resuelve en la indeterminación entre el ser y el parecer; en la trilogía que estamos analizando el sentido concluyente queda encerrado en una trama metaficcional que lo dispersa en

los hipertextos. Es decir, no se encuentra porque se diluye en la búsqueda, porque como el *Manual de Civedé*, es una aspiración que no se concreta sino en el plano de la aspiración, más precisamente, en el de la imaginación. Un objeto, en síntesis, que no se manifiesta por su continuo devenir en estructuras vacías de contenido.

La *Enciclopedia* alegoriza el tema de la identidad nacional en un texto que se sustancia en una materialidad porosa, fragmentaria, en la cual se manifiestan, sin orden, los elementos singulares de un perfil cultural específico: modos, usos, costumbres, ceremonias, conductas e idiosincrasia junto con un largo etcétera. No obstante, el material advierte que el referente es siempre ficcional. En este sentido, “el falso cuerpo” se sometería a una metafórica vivisección.

El discurso historiográfico, que podría otorgar veracidad, está atravesado por falsificaciones, omisiones, embustes y chismes. La coda final y la errata inicial así lo advierten. En ese espacio, Guirapepo se propone denunciar la infamia de un “mamotreto” en el que no hay página “donde el error no esté corregido por la calumnia” (1986:271). El efecto inmediato, además del desconcierto, hace de la Historia una especulación y de la certeza una ficción. Consecuencia de la desaparición de documentos y fuentes materiales el 17 de octubre de 1945, el valor de legitimidad de los hechos relatados se deposita en el testimonio, en la memoria y en la anécdota o, en otros términos, en la estética de las formas de la oralidad literaria.

b. De zonceras y mitomanías

Lo que llamamos historia, y aún la historia inventada, que es la literatura, no es más que una probabilidad entre muchas: una cara del poliedro.

Marco Denevi
Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido

El conflicto de nuestra historia que se ha ocultado deliberadamente es el conflicto entre dos corrientes con sus figuraciones y desfiguraciones y sus contradicciones internas cuyos grandes rumbos ha definido el revisionismo histórico.

Arturo Jauretche
Política nacional y revisionismo histórico

En la *Enciclopedia* los datos del discurso histórico se distribuyen en un orden aleatorio que el lector, si así lo deseara, podría agrupar en una línea de tiempo que parte desde los viajes transatlánticos de descubrimiento y colonización del Río de la Plata hasta la transformación radical de la fisonomía del país con la irrupción en escena del peronismo como movimiento de reivindicación de los derechos de las masas oprimidas por un sistema de corte oligárquico y liberal.

Jauretche, desde el epígrafe, nos da el puntapié inicial para que reconozcamos en la política de falsificación de la Historia la tensión entre una tendencia que trata de reducir la patria a un “puerto con su prolongación pampeana, una cabeza de puente de Europa”, destinada al intercambio de productos, “lo más maleable a la europeización cultural según el modelo político francés de entonces y según el plan económico inglés” (JAURETCHE, 2006:85) y otra tendencia, atacada y resistida, que es integracionista y defiende la Patria Grande latinoamericana, los derechos humanos de los “de pata al suelo” promoviendo la emancipación y la independencia tanto económica como cultural. Esta confrontación “es anticipo de toda la historia argentina”, nos advierte, y motivo argumental en la obra.

Una mirada atenta a la Historia con mayúsculas proporciona material suficiente para el reconocimiento de estas operaciones falsificadoras pero que, como son producto de un órgano de legitimación que tiene sus raíces en una política estatal hegemónica, pasan a instituirse como la realidad válida y hasta auténtica que modela una imagen del argentino. Teniendo en cuenta estas salvedades, convendría adoptar distintas posturas en relación con el acontecimiento histórico a evaluar que podrían tratarse de un examen crítico y reflexivo, de una actitud pasiva y distante o de la conjunción de ambas en una actitud relativista. En este último caso incluimos la revisión distorsionada que Marco Denevi propone.

Los preceptos ideológicos en los que se fundamenta el contenido de la narración corresponden a aquellas máximas del sentido común que son conceptualizadas como “zonceras” desde una interpretación jauretcheana o, de manera estrechamente vincular, “mitos” desde la óptica de Alejandro Grimson. Procediendo desde una posición discursiva en la que “lo que se dice” es producto de una evaluación ideológica que se sustenta en la mordacidad y la suspicacia, Denevi configura un lugar de enunciación distante del objeto evocado pero, y por lo mismo,

rector de la interpretación. En este sentido, el registro humorístico “matiza” los juicios de valor que, analizados en profundidad, entrañan una actitud discriminadora.

La idiosincrasia de los Argento es un muestrario completo de este tipo de silogismos que reproducen la “colonización pedagógica” y se traducen en una política de auto-denigración nacional. Sin embargo, abordados desde el ridículo podrían potenciar cambios sociales y culturales. En este sentido, cuestionar y desmontar las falsas creencias podría contribuir al desarrollo del sentido de autenticidad individual y ciudadana, como presupone la escritura del autor.

Cuando Grimson habla de “mitos” se refiere en realidad a ideas y creencias que, si bien no las comparten todos los individuos, son culturalmente hegemónicas. Frases, muletillas, modos de representación naturalizados, se registran como formas de un razonamiento y concepción de mundo de los que habría que tomar distancia crítica. Los estereotipos funcionarían de manera similar, aunque unos circunscriban a los otros. Los Argentos encarnan una tradición de procedimientos de “estigmatización” de la realidad que la elite argentina diseñó en la configuración de un país edificado en una mitología soberbia. Por lo tanto es una consecuencia lógica que “de aquella distorsión emer[ja] un malestar constante entre lo que deberíamos ser y lo que hemos conseguido ser” (GRIMSON, 2013:19).

Una “poética de la frustración” deriva de esa incongruencia y se manifestaría en dos actitudes contradictorias pero complementarias: La Auto Denigración Nacional, pero también la Desazón o los Delirios de grandeza. De la primera predisposición surgen libros, ensayos o tratados que “alimentaron una mitología localista y basada en la ignorancia que postula que la Argentina es el peor de los países”. Anomalía, Republicueta, país de Jauja, afloran premeditadamente en la prosa deneviana. Sin embargo, lejos de su impugnación, tales concepciones podrían entrañar un sentido histórico. Según Grimson

Estas afirmaciones aparentan ser cosmopolitas, modernas, autocríticas, antinacionalistas pero constituyen en realidad una variante del nacionalismo cultural, ya que son deudoras de una forma clásica del pensamiento argentino: ya que no podemos ser el mejor de todos los países (lo cual es bastante obvio), entonces somos el peor (lo cual es ridículo y falso). No se sustentan en un conocimiento construido a partir de la comparación con otras sociedades, sino en la supina ignorancia del país periférico. Esto es raro. No son en absoluto modernas; son una variación del decadentismo que

tomó posesión del imaginario de diversas culturas y sociedades a lo largo de la historia de la humanidad. (GRIMSON, 2013:20)

Los rasgos característicos de Manuel son proyectados al perfil del Argentino. De la Promisión a la Degradación, de la Civilización a la Barbarie, de Atenas a Babilonia, las del Río de la Plata fueron las costas de la Incongruencia. Simulando un examen riguroso la novela delinea los rasgos identitarios exclusivos y excluyentes de los habitantes del sur del Sur.

ALGUNOS SÍNTOMAS DEL MANUELISMA

ACLARACIÓN. Antepasados míticos: la palabra mito procede de la palabra *mytós*, que en griego muerto significa justamente palabra, pero oral y no escrita. Adviértase que el mito, por falta de prueba documental, depende de la memoria. Y puesto que la memoria humana es menos proclive a recordar que a olvidar y, cuando olvida que se olvidó, a fantasear, los mitos suelen multiplicarse en versiones divergentes entre sí, según las direcciones que tomó en el espacio la oralidad, y hasta es posible que un mismo mito se divida por carioquinesis en dos o más submitos simultáneos e independientes y a menudo contradictorios. Muchas familias por disponer de papel y tinta desde sus orígenes, se ven privadas de toda mitología y no conocen sino la rígida Historia. Los Argentinos contaron con cinco generaciones de ascendientes míticos, lo cual les permitió imaginar una Historia a su gusto. Pero por ese mismo motivo vivieron haciendo, deshaciendo y rehaciendo el pasado sin ponerse jamás de acuerdo y hasta yéndose a las manos por tal o cual pretérito indefinido (DENEVI, 1998:31)

El mal del país es la extensión —“¿Esto es el Río de la Plata?”—“Así dicen los mapas”—“¿Y ustedes quiénes son?”—“Conquistadores de Indias”—“¿Qué conquistaron, si puede saberse?”—“Hasta ahora, nada”—“¿Cómo que nada? ¿Y las minas de plata y oro, las montañas de piedras preciosas, los bosques de jengibre y de clavo de olor?”—“Por aquí no hay” —“¿Ciudades de lapislázuli y de mármol?”—Tampoco hay—“¿Esclavos para la libidine?”—“Unos tipos gredosos que comen pasto, ellos todavía en estado animal y ellas más feas que el cuco” —“Y entonces ¿qué es lo que hay de valor aquí?”—“Mucha tierra por abajo y mucho cielo por

arriba”—“¿Y entre cielo y tierra?”—“El vacío”
(1998:29-30)

La Argentina es el culo del mundo

“El Río de la Plata es el trasero pelado de las Indias Occidentales. Sí que supe elegir, yo”
(1998:31)

—“No, si esta ciudad es un París pero de barro y con gente maleducada y anárquica. Yo me voy. Tú quédate si quieres. Ni un minuto más permanezco en un Virreinato donde el populacho manda. Adiós. Me vuelvo a la civilización y al orden constituido y de paso me libraré por fin de las vacas” (1986:66)

La Argentina estaba predestinada a la grandeza

La República Argentina constituye la feliz conjugación del genio práctico de la Inglaterra y del espíritu culto de la Francia pero a las magnitudes físicas de la Rusia (1986:122)

Los Argento solían decir:

—Nadie ni nada nos privará del país que merecemos porque así está escrito (1998:142)

Argentina no puede desarrollarse debido a la idiosincrasia de los argentinos.

Viveza, Elogio de la: Peyorativo pugnaz con el que se ha buscado rebajar la inteligencia de los Argento, calificados invariablemente de vivos o, peor, de “vivillos”, la viveza fue definida, al margen del diccionario, como: 1. Inteligencia de comida para hoy y hambre para mañana. 2. Travesura mental que aquí sorteja un peligro y allá tropieza contra la pared. 3. Improvisación de una esgrima de puras fintas que no alcanzan a rasguñar el cuerpo vivo de la realidad (1986:262)

En la Argentina no hay negros

A un faraburete que se pavoneaba con los Estados Unidos de la Norte América, Cuatrosantos le refutó: —“Pero aquí usted no va a encontrar un negro más que por casualidad, de modo que a qué me viene con un país lleno de negros” (1986:168)

Más de la mitad de la población es “cabecita negra”. Fue cuando los inquilinos ya no eran los sudorosos inmigrantes sino provincianos de poca educación, reacios al pago a fin de mes, tocadores de guitarra, entonadores de zambas y chamamés, comedores de asado que no cortinas ponían en las puertas y que colmaban los patios con toda clase de desperdicios (1986:80)

Un país sin indios Cada tanto un indio semidesnudo, de crines de jabalí, cara sin narices y barriga de mujer en estado, que había venido a la ciudad para vender sus baratijas prehistóricas, por entre los barrotes de las rejas de las ventanas espiaba las tertulias virreinales, hasta que una señora lo veía, interrumpía el abanico y gritaba:

—¡Invasión de aborígenes!

Entonces el dueño de casa mandaba que los negros saliesen y corrieran al indio (1998:37)

Buenos Aires es pulcro.
El interior, hediondo. Era lo peor cuando soplaba el viento de los olores. Olor a ciénaga y a pescado putrefacto, olor a bosta, olor a aguas estancadas, olor a cuero y a fritura rancia, olor a negro y a indio y el otro olor de la barbarie que venía desde el fondo de las pampas, todos mezclados formaban un tufo atosigativo que se filtraba dentro de las casas (1986:51)

Somos un crisol de razas
(las peores) Expresión preferida de los Argentinos para referirse al conventillo ubicuo. En la intimidad se lamentaban de que el país estuviese tan penetrado por la inmigración (1986:74)

La sangre determina la cultura Los Casamicciola, provenientes de Nápoles, eran gordos, con el pelo negro y crespo, la gesticulación vehemente y un idioma estentóreo. Los hombres tenían vocación por el barrido municipal de las calles, por los carros de verdura y por los coches de plaza llamados Mateos. Viejos y jóvenes, todos

eran confianzudos, melosos, libidinosos. Las mujeres siempre en la preñez, alborotadoras y sudadas, sufrían la obsesión de lavar la ropa y de orearla en los patios (1986: 158)

El mestizo es inferior

El gaucho fue, para los Manueles, un vagaroso mestizo, cruza de india nómada y de español extraviado en las pampas. O séase una bastardía medio indecorosa y siempre ilegal de la raza blanca. Nadie les quitó de la cabeza a los Argento, que todos los provincianos descendían de aquellos primitivos gatuperios o de algún otro mestizaje por el estilo. De modo que los consideraban inferiores étnicos (1986:153)

La Argentina tiene una madre patria: España

—“La República Argentina es el paraíso terrenal de la gringada”. Simultáneos y contemporáneos de estos sentimientos desdeñosos por los inmigrantes españoles catalogados todos como gallegos, los Argento tuvieron en alta estima a España en España. La consideraban un país poblado de nobles que eran nobles desde el Medio Evo, de héroes de la fe católica contra los moros, y de santos y santas evangelizadores y soldados de Cristo contra la herejía protestante. (1986:108)

El tango es la música nacional

Hulda de la Figuerola, mujer del Síndico de Justicia, que estaba tocando en el clavicordio un Mozart, empezó a inventar una música de putas que, difundiéndose por toda la casa, llegó hasta el patio de los fondos y allí, negros y negras, se pusieron a forcejear un baile de mucha procacidad, se balanceaban y contorsionaban como imitando los ímpetus de la fornicación y salmodiaban en su dialecto una onomatopeya lúbrica que decía tan-gó, tan-gó (1986:56)

Dios está en todas partes, pero atiende en Buenos Aires.

La República Argentina fue, para ellos, Buenos Aires y el resto fue la vaga idea de un territorio de dimensiones colosales.

(1986:168)

- Deberían volver los militares Un motín militar vino a salvar al país de esa y de otras muchas discrecionalidades en el manejo de los dineros públicos. (1998:267)
- Lo que pagamos de impuestos se lo lleva la corrupción Escandalosa argucia del señor Irigoyen para favorecer a sus correligionarios con sinecuras, Defensa Agrícola fue una repartición burocrática predestinada a luchar contra la langosta, burdo pretexto porque en Buenos Aires no hay langostas y, si las hay, qué daño pueden causar esos bichos (1986:180)
- La verdadera cultura está en el Teatro Colón Pronto serían “el matrimonio del Paraíso” como, creyéndolos marido y mujer, los apodaron los boleteros, lo acomodadores y los habituales asistentes a aquellas alturas del Teatro Colón [...] Amaron la ópera italiana. Amaron esa metamorfosis de la realidad donde cada palabra, aun las que pronunciaban los toscos inmigrantes...es una bella melodía (1998:240-241)
- Perón fue un tirano Perón era bello y horrible como el maligno. Lo rodeaba una corte de rameras y de demonios. Caminaba entre coros de abominaciones: — “¡Vivan los descamisados! ¡Muera la oligarquía! ¡Viva el futuro Presidente de la República! ¡Mueran los políticos! ¡Vivan las alpargatas! ¡Mueran los libros!” El maligno sonreía, el séquito de mujeres babilónicas sonreía, la legión de demonios se contorsionaba en mojígangas inverecundas. Santiago, el Mayor, resumió el espanto de la familia: —“Pobre país, ya no tendrá salvación!” (1986:246)
- Los pobres votan por clientelismo Los habitantes del conventillo ahora eligen a los gobernantes. El pueblo vota a ciegas. Se deja guiar por el lazarillo de la demagogia, por las corazonadas o por el azar. Sus aciertos son

casuales. Los desbarata de antemano el tramposo arte de ganar elecciones. (1986:101)

Detrás de un gran hombre hay una gran mujer

Cuidaron de los enfermos, velaron toda la noche a los muertos, y en las fiestas se mantenían en un discreto segundo plano, sin hablar, felices y sonrientes, mientras hacían circular las bandejas con las confituras caseras o, sentadas en un rincón, contemplaban el regocijo de los invitados (1998:194-195)

La lista es simplemente ilustrativa. Tampoco pretende agotarse puesto que, en la medida en que van apareciendo nuevos contextos y eventuales demandas, la enfermedad endémica se manifestará con otra sintomatología. Con esta idea, Alejandro Grimson actualiza las tradicionales zonceras, incluyendo mutaciones y derivaciones de aquéllas aparecidas entre el siglo XIX y la primera mitad del XX.

La Historia en la historia: un balance

La política falsificada de la historia es y fue la política de la negación del ser y las posibilidades propias

Arturo Jauretche
Política nacional y revisionismo histórico

El predominio de la narrativa histórica que tanto auge tuvo en las últimas dos décadas del siglo XX se puede pensar como un ejercicio intelectual, a veces consecuente y otras disidente, con respecto al discurso histórico consagrado. Las diversas investigaciones relacionadas con esta tendencia (Jitrik¹⁶⁰, Pons¹⁶¹, Aínsa¹⁶²,

¹⁶⁰ Noé Jitrik. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Bs. As. Biblos. 1995

¹⁶¹ María Cristina Pons «El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica» en *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol.11. Emecé. Bs.As. 2000. pp.97-116

¹⁶² Fernando Aínsa. *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*. El otro, el mismo. México. 2003

Kohan¹⁶³) se esfuerzan por destacar lo que de «subversivo» tiene el acto de revisar la Historia como un discurso construido desde una perspectiva liberal que impuso una visión parcial, maniquea y mistificadora.

Si bien dentro de otro registro y con fines diferentes, la rescritura de la historia en Denevi se reduce a un motivo estructural que persigue un fin lúdico soportado, principalmente, en los rasgos especiales que le imprimen al objeto la degradación y la incongruencia. En este sentido, la configuración de los personajes, de corte netamente imaginativo, son situados dentro de un contexto de acontecimientos históricos conocidos, a través de una mirada humorística que, en ocasiones, raya los límites de la parodia, la sátira y la ironía. La historia, en consecuencia, es contexto, panorama, escenario y telón de fondo. El acontecimiento interesa, de este modo, como ornamento y accesorio para complejizar al personaje.

La enciclopedia convertida en novela de *Una familia argentina* visita los lugares comunes del discurso histórico oficial —que sirve de material para la composición de los procedimientos caricaturescos— y propone una intencionalidad “chabacana”, a través de la cual se manifiesta la calidad de “simulacro del simulacro” de la ficción con respecto de la narración histórica. El carácter burgués de la narrativa histórica y, por lo mismo, la actualización de los constructos históricos que esa visión otorgó al imaginario colectivo son patrimonio intelectual en Denevi pero, al mismo tiempo, son tópicos textuales en los que media el discurso literario como artefacto. Esto es, un narrador, en ocasiones cronista, se propone contar el desarrollo de la historia familiar de los Argento a través del simulacro de un relato que realizan los personajes de la vida y obra de sus antepasados retratados al óleo.

La propuesta de leer en clave el juego de nombres propios, toponímicos y patronímicos, cuya deformación humorística tiene como co-relato un referente convencionalmente acordado, exhibe un intención que, inferimos, intenta dar otra vuelta de tuerca al modo de interpretar la Historia.

La fundación de la familia se fecha solemnemente el *Anno Domini MDCCCLIII* y no podía ser de otra manera ya que, caído el rosismo, se inicia el ascenso al gobierno de sectores que estructurarían el estado nacional en aras de la modernización y el progreso, ostentando el poder legítimo afirmado en las “derrotas de las disidencias provinciales” (TERÁN, 2008:110)

¹⁶³ Martín Kohan. «Historia y literatura: la verdad de la narración» en *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol.11. Emecé. Bs.As. 2000. pp.245-259

Dos líneas interpretativas podemos derivar de la datación histórica y del nombre de uno de los Manueles que marcó el rumbo de la Historia. En primer lugar, la inclusión de la imagen de Rosas activa, indisociablemente, la corriente del revisionismo histórico que Halperín Donghi sitúa en los inicios de la década de 1930 y que tuvo como motivos centrales el “repudio de la democratización política que entrega al país a dirigentes con la habilidad para organizar máquinas electorales no solidarias con los intereses de la nación” (HALPERIN DONGHI, 2005:16-17), al tiempo que se ocupa de denunciar el modo de inserción de la Argentina post independiente en el panorama mundial. Por otro lado, a través de Juan Manuel el enunciador se propone criticar la incapacidad de las clases dirigentes para llevar a cabo un proceso político equilibrado y pacífico, además de actualizar la imagen del caudillo como “mediador” entre las masas populares y las elites gobernantes. Por supuesto que, para los Argentos, la mirada que se reproduce es aquella que delinea la imagen de un dictador, aunque mofándose de sus cualidades y atributos (Cfr. DENEVI, 1998:111-113).

En la historia que se escribe después de Caseros, los actores, las situaciones y los hechos que se recortan son orgullo de la familia Argento, tilingos que imitan una manera de ser aristocrática y que convienen con una visión liberal de la sociedad civil, por más que tuvieran que quedarse en la mansión ubicada entre las calles Humberto Primo y Defensa del barrio de San Telmo y abandonada durante la epidemia de fiebre amarilla que obligó al éxodo de la “gente bien” hacia los barrios del norte de la ciudad. Los textos, en síntesis, son la exposición de la confrontación entre los grandes estereotipos que fueron escribiendo y siendo escritos por la historia nacional. Tilingos, guarangos¹⁶⁴ y, solapada a la vez que fatídicamente, los de pata al suelo.

¹⁶⁴ Dice Jauretche que el guarango es la contracara del tilingo. Preguntarse por la intención con que Denevi emplea ese término puede ayudarnos a aclarar algunos aspectos. Tengamos en cuenta, ineludiblemente, que el guarango es un “tipo” dentro de nuestra conformación social. Partamos de la conclusión: el guarango sería una especie de “ente” en el que *hay potencialmente lo que puede ser* (JAURETCHE. 2007:19). Una promesa *ad futuro* podríamos decir. Si seguimos tratando de describir sus características, la relación jauretchiana nos dice que es un consentido, satisfecho de sí mismo y exultante de esa satisfacción, alguien que pisa fuerte porque tiene donde pisar, un producto directo del imperio, convenimos. El tilingo carga con el guarango como una desgracia nacional, lo irrita. Pero “también irrita al guarango los guarangos que ya son importantes. Entonces se juntan los guarangos importantes con los tilingos (...) tilingos y guarangos unidos contra los otros guarangos terminan por mezclarse y se vuelven contra el país que no es guarango ni tilingo. Y ésa es la explicación psicológica de algunas revoluciones (...) Es la oportunidad que aprovechan algunos guarangos que han pelechado con la prosperidad del país para pasar a ser tilingos. [Tilingos y guarangos] se cruzan en las revoluciones. De ese cruce suele resultar un híbrido: el tilinguarango [que aplaude y hace

El trápala: síntomas, anomalías y aspectos generales

Consecuente con la “insustancialidad particular” del individuo no se podría esperar que, el conjunto, opere de manera adecuada. El mayor de los obstáculos en el desarrollo del país tiene que ver, en este orden, con el funcionamiento del argentino como un colectivo. Redundando en los tópicos abordados en los artículos de opinión y, en cierta forma, como compendio y antología de aquellos, en el ensayo de 1989 Denevi simulará explorar la realidad contingente a través de una prisma en el que se examinan las contradicciones del argentino actualizando la tradicional dicotomía sarmientina de civilización y barbarie al tiempo que la máxima jauretcheana de la colonización pedagógica. Esa matriz se repetirá una y otra vez en el juicio con el que los personajes y las funciones autorales juzgarán a la sociedad que describen.

En *La República de Trapalanda*, un observador explorará las características psicológicas y los comportamientos sociales del pueblo argentino para tratar de explicar no solamente un destino fatídico, sino también el por qué de los males que padecen las instituciones del país. El examen sobre la realidad nacional se manifiesta de manera directa a través de un enunciador sujeto –un extranjero que interpreta la Argentina del momento– cuyas observaciones reproducen varios de los lugares comunes del discurso acerca de la identidad nacional.

En este sentido y de manera esquemática, Leonor Saravia (2000:358) emparenta las conclusiones a las que el narrador arriba con la producción ensayística de los años 30¹⁶⁵, la revisión de ciertos “mitos” nacionalistas¹⁶⁶ y la aplicación de “sinécdoques prototipizadoras” como la **Teoría del Adolescente**

comentarios] Y todo el problema es meter en cintura estos dos neoplasmos de la cultura argentina (JAURETCHE. 2007:19-20) La cita de Jauretche permite establecer vínculos entre el texto y su contorno. Como categoría descriptiva podríamos tratar de “leer” la posición de Denevi dentro o fuera de su alcance. Quizás como mejor salida nos valdría la de hibridez, siendo políticamente correctos. Interesa en sí el discurso aunque no escape de sus condiciones sociales de producción.

¹⁶⁵ Buchrucker (1992:279) nos ayuda a catalogar una serie de intelectuales públicos y sus producciones, considerados clásicos del nacionalismo “restaurador”: Lugones, Ibarra, Julio y Rodolfo Irazusta, J. Meinville, Ernesto Palacio y Gustavo Martínez Zuviría. Al mismo tiempo enlista a los intelectuales del “nacionalismo populista” siempre que se utilice este adjetivo de manera neutra: Arturo Jauretche, Luis Dellepiane y Jorge del Río (nucleados en F.O.R.J.A.) y publicistas que no tuvieron relación directa con esa Fuerza: Manuel Ortiz Pereyra, Raúl Sacalabrini Ortiz, Saúl Taborda y José Luis Torres.

¹⁶⁶ De manera directa con el *Manual de zonceras argentinas* de Arturo Jauretche y *El hombre que está solo y espera* y otros textos de Raúl Scalabrini Ortiz, profundizaciones de las posiciones básicas de «la línea nacional y popular» que desde los años 40 continúa hasta los 60 (BUCHRUCKER, 1992:290)

Colectivo¹⁶⁷, hipótesis que atraviesa toda la obra; y reconoce, asimismo, personificaciones de filiación literaria¹⁶⁸ en una reelaboración discursiva que se construye sobre el procedimiento de la caricaturización.

Desde esta misma perspectiva, el narrador y el protagonista de *Manuel de historia* configuran el escenario nacional. No nos olvidemos que, a estas alturas de la novela de anticipación, nuestro país ha perdido todo tipo de identidad cultural y muestra graves síntomas de descomposición social debidos, entre otras cosas, al poco arraigo de sus individuos en el suelo que habitan y a su permanente afán de imitación de modas extranjeras. Es por estas predisposiciones que

Argentina es un país absolutamente original. Horrible y atrasado, pero original. Es el único pueblo que sufre de esquizofrenia colectiva [...] tienen dos mentalidades simultáneas, una identidad débil, les cuesta conectarse con la realidad. Son miméticos y fabuladores. Es adolescencia mental...estamos en un país de adolescentes que, por haber sido separados de sus padres, no saben quiénes son y se dedican a imitar a los demás para inventarse parentescos, la familia que no tienen” (DENEVI, 1999:34-35)

Los juicios para/con la sociedad argentina de 1985 no son tan distintos a las primeras impresiones o, en otros términos, diagnósticos, que el observador extranjero de la *La República de Trapalanda* irá a emitir. Tanto es así que son estas interpretaciones lo que se va a convertir en el núcleo de la **Teoría del Adolescente Colectivo** cuestión que luego se encargará de justificar¹⁶⁹.

La conclusión precisa desde la que parten premisas y argumentaciones es la de pensar que Argentina es un país de aventureros, en donde no interesa el trabajo manufacturado y que está signado por la imprevisibilidad. Por lo mismo, es que Ramón Civedé, una de las voces autorales del *Manuel de historia* puede sentenciar livianamente “aquí nadie sabe qué va a pasar al día siguiente. Somos todos turistas, ustedes y nosotros. La Argentina es un gran hotel. Pero a la larga, la vida del hotel cansa” (DENEVI, 1999:27)

¹⁶⁷ La metáfora de la “adolescencia” funciona como “modificador directo del síndrome” a diferencia de *La vida blanca* de Mallea en donde funciona como “coordinada alegórica” (SARAVIA, 2000: 361)

¹⁶⁸ El peronismo como un *Robin Hood* adusto, el liberalismo como *Ivanhoe* sospechoso y la recurrente descripción de una nueva *Utopía*.

¹⁶⁹ Esta concepción se hace explícita a partir del artículo del 6 junio de 1982, «Primero: decir la verdad», publicado en LA NACIÓN, e irá ampliándose a lo largo de otros textos para integrarse en el ensayo, aumentado y corregido, de 1989.

El extranjero en nuestra República dice sentirse como un adulto entre adolescentes y se encaminará a justificar esa idea. Los *args* son, o se comportan, como adolescentes porque

1. Fallan en la administración del patrimonio, sobre todo económico (DENEVI, 1989:21)
2. Las revoluciones y los reclamos son actitudes de insubordinación ante la autoridad familiar (1989:29)
3. Les falta capacidad de negociación y se interesan más por los beneficios antes que por los medios empleados para conseguirlos (1989:35)
4. Realizan sus trabajos de manera desprolija porque no implica un fin lúdico, en este sentido se apela a todo tipo de excusa para justificar la irritación y la mala gana (1989:35)
5. Proliferan de manera incalculable los profesionales liberales, los oficios de intermediación, las actividades parasitarias, la política de comité y la burocracia como consecuencia de la falta de compromiso social (1989:36)
6. Cuando juzgan a alguien de hipócrita es porque no son lo suficientemente cínicos como para que no les afecte esa posición (1989:39)
7. Fanfarronean por medio de danzas gestuales y de conjuros verbales que tratan de cubrir los tembladerales interiores, los miedos, la inseguridad, la delicadeza (1989:42)
8. Necesitan del reconocimiento ajeno para confirmar sus propios juicios (1989:43)
9. La sociedad es una feria caótica y nada limpia, sin reglas de juego, sin técnicas de *marketing*, con poca y mala tecnología donde compradores y vendedores se engañan y hablan a los gritos (1989:54)
10. El que no piensa como ellos está equivocado y tiene malas intenciones (1989:59)

Decálogo al que podríamos agregar algunas cuestiones acerca de la estética, que el extranjero parece dejar de lado pero que no se le escapan a Sydney Gallagher. Los *args* son vanidosos y narcisistas ante una mirada “adulta”. En este sentido, al observar la manera en que se cuida la apariencia el *adviser* no puede más que escribir ante las Naciones Unidas que

los jóvenes no salen de su propia juventud y han terminado por volverse todos iguales y todos estúpidos, como todo el que se pasa la vida mirándose al espejo y no mira al mundo...las muchachas son guarangas y malhabladas, aunque en el fondo añoren otra cosa que no saben qué es” (DENEVI, 1999:35)

En lo relacionado con las manifestaciones de la sexualidad los hombres son fabuladores y machistas mientras que las mujeres son sutiles e inteligentes cuando del manejo del mundo íntimo se trata. Parece no existir una conciliación armónica. De este modo “los args, hombres y mujeres, sufrían bajo el Mandato de una exacerbación de la libido” que parecía provenir de un “rabioso afán de desquite contra el sexo opuesto”. Para ellos el amor o lo que llamaban amor era la vieja guerra de los sexos ahora entablada sin tapujos pero con el mismo odio elemental. (DENEVI, 1999:17)

En cuanto a la identidad cultural, el uso del lenguaje, específicamente en argot citadino, las jergas y el lunfardo, supo otorgarle a los porteños ciertos rasgos de autenticidad. Sin embargo, y debido en gran parte al *manuelisma* el hecho de imitar y remedar el lenguaje del otro como signo de prestigio provocaría en la capital nacional del año 1996, imaginada desde 1984, la pérdida de una matriz identitaria que otorgue singularidad. El habla, de este modo, sería una manifestación del pastiche, un pot pourri de hibridismos lingüísticos como windona, desquisarse, lobear, overcoto, esnifar, oká (DENEVI, 1999:19) que afean y desbaratan el idioma.

En el patrimonio cultural auténtico, dice el narrador de *Manuel de historia* que “las únicas originalidades args en materia de cultura fueron el mate y el tango, todo lo demás es plagio” (1999:34) Tanto es así que hasta el hábitat se compone de “mansiones trasplantadas de Europa piedra por piedra [...] costosos simulacro [...] afán de exhibir como en un museo” (1999:30): lugares comunes del estereotipo de los tilingos de mediopelo que describe Arturo Jauretche y que representan los miembros de la familia Argento.

El desarraigo cultural, diagnostica Denevi, conduciría al país a su irremediable fracaso; un modelo prediseñado no encajaría con la realidad empírica, telúrica o local: la gran contradicción del país visible frente al invisible que, en diferentes modalidades, se instituye como un recomienzo en la búsqueda del ser nacional. Ahora bien, a pesar de sus restricciones e incluso carencias, ese espacio del que se reniega solo puede ser juzgado por quien lo habita. Si se notan la

ineficacia y la desprolijidad, dice el extranjero, que no se recalquen, porque el *arg* es ciclótico y por más que lo único que haga es “improvisar sin el menor escrúpulo, con una gran inmoralidad intelectual” no se le puede decir nada porque “se ofende si uno los critica” (1999:35)

Otro de los lugares comunes del pensamiento liberal se evidencia, como máxima, al referirse al origen transatlántico del porteño. Concretamente, concluye el enunciador enunciado, que se creen los *args* que descienden de los barcos y, por lo tanto, añoran la savia nutricia que alimenta sus raíces en suelo europeo. Debido a este vacío existencial manifestaría conductas esquizoides como la de reproducir en la vastedad de las extensiones del Plata el diseño de las ciudades del Viejo Mundo. Una especie de gueto que es idealización del estilo y el modo de vida a los que aspira llegar, y que, como toda idealización, carece de sustratos sólidos. De esta manera es que escuchamos de la boca de uno de los personajes que interactúan con Gallagher juicios como el siguiente: “No conozco el interior del país. Para mí la Argentina es Buenos Aires...Yo no tengo mis raíces en un pedazo de tierra sino en una forma de vivir. Por eso ahora me siento desterrada, con las raíces en el aire” (DENEVI, 1999:27), claro ejemplo de la identidad difusa, inestable, síntoma del “manuelismo”, que hace que se reniegue del presente y todo el proceso histórico que lleva implícito esta afirmación.

Sin raigambre ni aprecio por el lugar en el que se está no es casual que, como defensa psicológica, se quiera llenar el vacío con la impostación, la petulancia y la fanfarronería. Se mira el quehacer del otro y se traslada la culpa al anónimo colectivo, por lo que no queda otra cosa que hacer sino cuidar la propia quinta.

Cuando yo era más joven podían hacerme el verso de la patria. Hasta que me avivé de que la patria quería decir que yo laburase como loco y los que no laburan se llevasen la guita...la patria está donde si trabajo morfo y si no trabajo no morfo.

¿Usted sabe lo que era esto, antes [de la intervención]? Un país de joda. Los de arriba, todos chorros. Los de abajo, todos vagos. Y la Argentina que fuera a cantarle a Gardel (DENEVI, 1999:18)

—A mí me ofende que nos llamen *args*. Merecemos el desprecio de todo el mundo...somos un pueblo de locos y delincuentes

—En todo caso los locos y delincuentes fueron los gobernantes, no ustedes (DENEVI, 1999:25)

Así las cosas en una República sin soberanía, donde “la maldad y la estupidez han proliferado en la vida pública” y donde “el poder domina cada día más la vida privada, en la que se infiltran cada día más la maldad y la estupidez” (DENEVI, 1999:61) visión pesimista como pocas, para el protagonista de *Manuel de historia* no hay futuro más que la descomposición de la nación tanto por factores internos como externos al cuerpo social.

‘Trapalanda’ alegoriza la representación del arg-ento. En el ensayo desde el inicio, se nos aclara que el toponímico es una síncopa de Trapalalanda que significa “tierra de trápalas”. Como adjetivo éste refiere a una persona dueña de “una verborragia sin fundamento ni sustancia cuando no decididamente embustera” (DENEVI.1997:7). Por lo tanto la República descrita remitiría a un “país donde se habla mucho y se miente mucho”. En las crónicas del Descubrimiento Trapalanda era la tierra que se situaba en el sur del sur, entre Tierra del Fuego y el estrecho de Magallanes. Un lugar legendario y mágico que alimentó de embustes, enredos, chismes y engaños a la mente de los conquistadores, lugar donde estaría la Ciudad de los Césares o la Tierra de la Trampa.

Charlatanes y mentirosos, como los gitanos y los políticos –“que los argentinos no se indignen”, advierte Denevi– es el determinismo genético –herencia de españoles e italianos, “pueblos reacios al laconismo”– lo que los dota de buena labia. Y esta propensión especulativa fue puesta al servicio de la imaginación para darle forma a los mitos y a las fábulas que, dada la concentración de los habitantes en las grandes ciudades, pertenecieron más al reino de Ariel que al de Calibán. “Trapalanda vendría a ser la Utopía que nos propusimos como modelo”, sentencia Denevi (1997:8) y “hemos pretendido vivir como si ya poblásemos la Utopía de nuestras ensoñaciones y de nuestros discursos”. Distorsión de la realidad de la que ya hemos hablado.

En las dos obras se trabaja el recurso de esconder la voz detrás de la figura de un narrador extranjero que da cuenta de sus interpretaciones acerca de la realidad nacional. Consideramos que este procedimiento permite tomar distancia entre el sujeto y el objeto descrito. La experiencia del “huésped enamorado” en la República de los trápalas, que se siente como en casa debido a la presencia de un número considerable de inmigrantes, se remonta también a principios de 1984, los primeros meses del camino hacia la reconstrucción de la legalidad. No es casual la

fecha. El escenario histórico y político es uno y el mismo. Es la promesa y la posibilidad de construir un nuevo modelo de país, analizando la causa de los males, los errores cometidos y sus causas.

La “restauración polémica” que se puso en marcha con la restitución democrática, hace del intercambio de ideas entre los intelectuales que vuelven al país luego de sus exilios y los que se quedaron, el comienzo de los esfuerzos por tratar de reconstruir una identidad nacional que se sentía pulverizada y fragmentada en cientos de pedazos. Denevi, desde la ironía y el cinismo, increpa al lector para que se involucre seriamente como parte de una sociedad que habita un suelo y quiere hacer que su país funcione. Para eso se hace imperiosa una reconstrucción ideológica que se encargue de amalgamar los retazos, conciliar opuestos y reconstruir los lazos comunitarios

CONCLUSIONES

La naturaleza 'heteroescenofónica' y 'geneapoligráfica' de lo cotidiano

Somos como el espejo nos distorsiona. En su literatura [de Denevi] tabúes, comportamientos canónicos, costumbres, son destruidos para construir una escritura. De allí su libertad.

Isidoro Blastein
«La destrucción de la solemnidad»

La dualidad es una característica que atraviesa vida y obra de Marco Denevi. Mientras que, por un lado, nos brinda la imagen pulcra y políticamente correcta de un escritor de aspiraciones pequeñoburguesas, por otro lado, nos enfrentamos con un espía que, al mejor estilo voyerista, se regocija al ir al encuentro de individuos alejados de las normas del comportamiento "decoroso". Asimismo, mientras se deleita con las manifestaciones artísticas predominantemente clásicas y preciosistas, se mofa de las convenciones y desacraliza el 'aura' instituido para regurgitar un producto híbrido y mixturado de evaluaciones ideológicas. También, mientras aspira al reconocimiento se recluye del medio y hace del ostracismo su lugar. De manera más o menos explícita en la ficción, tales contradicciones caracterizan tanto a personajes como a situaciones.

En líneas generales su escritura es la manifestación de un simulacro que intenta *hacer creer* que el texto no media en la representación de lo "real", empleando para tal fin los recursos de la oralidad literaria y del simplismo narrativo. El resultado es la materialización discursiva del entramado de voces que circula en el segmento de lo social que la focalización recorta, con la actitud declarada de presentar el texto como un escenario en el que se dramatizan la polifonía y la heterogeneidad de las relaciones intersubjetivas que encuentran en la palabra su vehículo inmediato. En otros términos, la obra es producto de la estilización bajtiniana de la palabra ajena y parece como si el habla de los personajes se escuchara y percibiera en su natural estado, dinámico y espontáneo. De acuerdo

con esta percepción la vertiente rioplatense del realismo literario se manifestaría en términos verosímiles por miméticos.

Difuminar los límites del enunciado en la vastedad discursiva extraliteraria y significativo de lo cotidiano, problematiza, desde luego, las categorías tradicionales que operan al momento de evaluar la naturaleza del discurso narrativo con finalidad estética. Sobre la base de tal “apertura” propusimos interceptar en un mismo espacio conceptual la multiplicidad de sentidos constitutivos y constituyentes de los textos denevianos, en su mayoría, genéricamente híbridos.

Concebimos, de esta manera, una escritura singular que deconstruye consensos y cánones para reelaborar un locus enunciativo en el que se manifieste, al mismo tiempo, la naturaleza HETEROescenofónica y GENEApoligráfica de la simplicidad de lo cotidiano.



Estudiar en conjunto la narrativa de Marco Denevi requiere ‘correrse’ de algunos lugares comunes en los que la crítica literaria subordinó su obra. Por ejemplo, supeditar la interpretación a una lectura generacional acarrea problemas de pertinencia y tenor. La técnica calidoscópica con la que se compone *Rosaura a las diez* es un síntoma de que no habrá que esperar del escritor novel una literatura convencional ni mucho menos comprometida, de acuerdo con la usanza sartreana del término. En este sentido, tanto la forma en la que se dispone la narración como el diseño de los caracteres de los personajes advierten de la relatividad con la que se conciben las representaciones. Esto es, *Rosaura* es una entelequia y su retrato se irá configurando de acuerdo con la manera en que es vista e imaginada por los distintos interlocutores a partir de los cuales se estructura la novela.

Si bien se observan componentes extraliterarios –por coyunturales– comunes, la inclusión de Denevi dentro de la generación del 55 la consideramos un tanto sesgada y azarosa, en el sentido de que recién ese año inicia su carrera como escritor. Intención y praxis habrán de seguir otros derroteros aunque la técnica de la novela dialógica, de acuerdo con Bracamonte (2012), podría funcionar como enclave

o marca de época. Las singularidades pueden reconocerse atendiendo a ciertos aspectos compositivos como a los estereotipos sociales abordados.

Por medio de una estética distorsiva en la cual la caricatura traza las figuraciones y a través del “repliegue del narrador a favor del personaje” los textos activan un examen de la realidad circundante el cual, mediado por una intencionalidad paródica, se registra en un segundo nivel de significación. La falta de respeto a los límites genéricos y el cuestionamiento a la manera monolítica de significar el contexto, acercan su escritura a la corriente estética de la posmodernidad. Precisamente a este núcleo significativo se enfoca el análisis de Cristina Piña¹⁷⁰

En una síntesis ilustrativa, a los rasgos que anotamos con anterioridad¹⁷¹, habría que añadirle la reflexión acerca del carácter imprevisible del comportamiento humano, la dualidad entre el *ser* y el *parecer*, el humor generado por la incongruencia entre aspiración y efectividad y la imposibilidad en el reconocimiento del otro, de uno mismo y de lo circundante.

Complementariamente y debido al procedimiento de *escribir como si estuviera hablando* y su contraparte, *hablar como si estuviera escribiendo*, la transparencia del texto, como mensaje, se logra por la codificación literaria de la oralidad. En lo que a este aspecto refiere, es necesario aclarar que la oralidad se entiende como un “producto fingido de culturas letradas transformado en objeto de representación unido con una valoración -identidad, autoctonía, tradición, intimidad, destino común-” o lo que es lo mismo, como elemento retórico producto de una “estrategia de comunicación” por la cual se pretende ejercer una influencia en el lector (BERG, 1999:22)

Para la concreción de tal efecto, el escritor como productor habrá de construir un proceso de gestión de recursos tanto lingüísticos como discursivos. Dentro del proceso configurado la orientación de la gestión en Denevi tiene como destinatario modelo al arquetipo de individuo perteneciente al argentino de clase media. Ante tal proyección el enunciador como gestor para “paliar gestos de rechazo

¹⁷⁰ «Las articulaciones silenciadas: Borges-Denevi y la escritura posmoderna en la argentina» en Actas 2º Congreso Internacional CELEHIS, UNMdP, 2004

¹⁷¹ Reelaboración de géneros populares, como el folletín y la novela policial; actitud de revisión irónica de la tradición literaria y cultural, sobre todo a través de sus ejemplos de reescritura de mitos, leyendas, episodios y personajes culturalmente fijados; juego con la hibridación sexual y genérico-literaria y constante experimentación con las formas narrativas y teatrales.

y potenciar la aceptabilidad de su discurso”¹⁷² concreta su intervención en la elección de lo que Costa y Mozejko denominan ‘recursos’. Dentro de los mismos podríamos enlistar el efecto de oralidad, la actualización en la cotidianidad de acontecimientos históricos, la revisión de paradigmas socioculturales, el empleo de estereotipos, dichos y refranes, las apelaciones directas al lector y la constante aproximación al presente coyuntural. Por lo tanto, los enunciados conclusivos doxológicos, axiológicos y los pertenecientes a la opinión pública, contribuyen a lograr el efecto buscado.

De allí que tanto evaluaciones e idiosincrasia, tengan como sustrato el pensamiento mayoritario que, en este caso, significa el consenso pequeñoburgués, rastreado en la naturalidad con que se registran episodios, acontecimientos y prejuicios. En este orden de ideas, la escritura de Denevi busca derribar lo instituido y partir de éstos para reconocer su carácter obtuso. Sin embargo, pese a esta mirada de manifiesta contravención será en su escritura tardía, específicamente en *Nuestra señora de la noche*, donde aquéllos han de ser cuestionados y desmontados. En ese espacio concluiría la línea abierta con Camilo Canegato que tiene como objeto cuestionar lo que ‘se dice’ y ‘se piensa’ alrededor de lo que, para muchos, es evidente. La sustitución de identidades, la homosexualidad y el travestismo son las principales elecciones de las que se vale para mostrar la vacuidad de tales obcecaciones.

Liliana Hecker¹⁷³, remitiendo al campo literario entre los años 50 y 60 subrayará la pertenencia de clase como condición significativa de la obra inmediata. De su excursio interesa destacar que la imagen del escritor en los 50 correspondía a un imaginario que atribuía a la impostación ornamentos exclusivos de un *ethos* aristocrático y quienes no ostentaban tales atributos al menos tratarían de aparentarlos. Pero a partir del golpe de estado de 1955 los escritores asumirían el arquetipo que, de cierta manera, encuentra un canal de continuidad hasta el presente, la pertenencia a una clase media.

Ejemplos de un antiperonismo ortodoxo la literatura emergente de la década postperonista exhibe las contradicciones de la alta burguesía conservadora en la que “hacen crisis” los valores de clase: el marco de las casas lujosas, los sirvientes,

¹⁷² Costa, R.-Mozejko, D. «El discurso como espacio de gestión de competencias», UNC, Córdoba, agosto 2001

¹⁷³ «Aquellas 3», Página12.21 de enero de 2003

los objetos, son signos de un poder en decadencia; por más que se empeñen en conservar las apariencias en la configuración de los personajes no existe un correlato interno por lo que la mentira, la falsificación y la ostentación son las maneras de presentar una máscara que poco tiene que ver con la esencia del ser enmascarado.

Al mismo tiempo la escritora identifica una constatación que, en las narraciones de Denevi, se convierte en tópico y denuncia: la represión de la sexualidad en aras de la mirada ajena. De manera más o menos explícita los mandatos culturales determinan el comportamiento de la mayoría de los personajes denevianos. La manifestación del impulso sexual sin tabúes hacen del individuo un sujeto culpógeno, que supedita su accionar a las maneras de contener su libido. Actitud que, extrapolada a una sociedad propensa a retraer su comportamiento por un mandato externo, se manifiesta en un rango que va desde la histeria a la perversión, en una utilización arbitraria de los términos freudianos. Sin embargo, el tratamiento paródico desvía la interpretación 'seria' del asunto a un segundo plano de significación o lo que Amores (2000) asemeja con la noción de 'lectura alegórica' que propone Benjamin.

Las narraciones tempranas de Denevi («Pobre Carolina», *Un pequeño café*, *Asesinos de los días de fiesta* y las «Falsificaciones» por nombrar algunas obras de manera aleatoria) parodian, aunque no de manera burlona, comportamientos y estigmatizaciones sociales. En los ochenta, en cambio, se puede reconocer en los textos una fuerte simbiosis entre ironía, sátira y parodia que apunta a dos blancos de manera simultánea: el intra y el extra texto. En cuanto al primero de los planos, es fácil reconocer tanto en la *Enciclopedia secreta de una familia* como en *Manuel de historia* el registro con tintes paródicos de géneros y subgéneros del discurso literario, como el drama, el monólogo, el discurso epistolar, la fábula, el aforismo, la crónica y el poema, entre otros. Por otro lado el diseño de personajes y caracteres que se imbrican de manera férrea con los estereotipos, es presentado con elementos cómicos, por irónicos y satíricos. En este sentido, Elzbieta Sklodowska recuerda que tanto sátira y parodia se pueden interpretar como géneros literarios cuya proximidad se basa en el hecho de que "ambos pueden valerse del recurso retórico de la ironía para conseguir una impresión subjetiva" (1991:13) Tal impresión posibilitaría la transmisión de un mensaje crítico-moralizador, que, en el caso que estamos estudiando puntualmente, tiene como objeto de indagación la

predisposiciones psicológicas y el comportamiento cívico del argentino. Reparemos, finalmente, en que, de acuerdo con el razonamiento de la analista, se pueden manifestar formas intermedias como la sátira paródica o la parodia satírica, tipologías que atraviesan visiblemente la prosa deneviana.

La presencia del contexto cobra especial significación en este tipo de manifestación discursiva. Durante los años de la transición democrática los discursos paródicos tuvieron gran auge, al punto tal que, según la interpretación de José Luis de Diego, la parodia se transforma en el ‘nuevo verosímil’ lo que coadyuva a referirla como una especie de ‘nuevo realismo’: “así como era realista todo texto que de algún modo refiriera aspectos de lo real, terminó siendo paródico todo texto que hablara de otro texto” (DE DIEGO, 2003:200) Interesa destacar de la anterior apreciación la modelización del lector quien, en esa circunstancia, se enfrentará con textos que hablan de sí mismos o de otros textos e, incluso, se detienen en la manera en que aspiran a ser leídos, transformando la experiencia del lector en tema de la narración. En este último aspecto, la problematización de las instancias involucradas en el proceso de comunicación literaria está en la base de la composición de *Manuel de historia*.

Como dato circunstancial, recordemos que, la parodia como género se reconoce por su dinamismo histórico y su plasticidad en la práctica textual. Antiguamente —entiéndase: el magisterio aristotélico—, no podía considerarse arte porque la parodia imita a otro ‘artefacto’ que presupone una copia adecuada de una acción o de la naturaleza. Asimismo, a través de su tono burlesco subvertiría la propia esencia de la mimesis.

En su desarrollo histórico posterior el sentido de parodia se re-significa circunscribiéndose al uso cómico de una obra de literatura ‘seria’ por medio de una recontextualización; en otros términos, consistiría en la reelaboración de una obra ‘seria’ con un fin satírico literario. El proceso de imitación de un texto preexistente continúa determinando el sentido de la parodia, por más que la intencionalidad no sea cómica. Otra característica excluyente, de acuerdo con la acepción tradicional y abordada en profundidad por Bajtín¹⁷⁴, se refiere al tratamiento narrativo de una acción humana ‘baja’ por ‘espontánea’, ‘carnavalesca’ o ‘popular’; manifestación que está en el fundamento de la novela moderna.

¹⁷⁴ «La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento», Alianza, Madrid, 2003

En el siglo XX la práctica literaria ha recolocado la parodia en un nuevo marco ideológico caracterizado por la disolución de normas estéticas clásicas y, en particular, por la eliminación del concepto de decoro. Sklodowska lo explica de manera precisa:

En la 'postvanguardia' el acto de *escribir* como *proceso inexorablemente paródico* que tiende a florecer en épocas de *transición*, tiempos de *inestabilidad* y *cambio*, resultan propicios para el ejercicio de la parodia en cuanto práctica metaliteraria, intratextual y como operación extraliteraria subordinada a fines satírico-críticos [Sugiere, además, el] Estado del arte cuando se vuelve sobre sí mismo, cuando es introvertido e introspectivo, curioso con respecto a su propio ser, explotando su propia forma con el propósito de *autoconocimiento*, menos interesado en reflejar las realidades metafísicas que, en particular, procesos epistemológicos [Se concibe como] Práctica de toda escritura autoreflexiva (SKLODOWOSKA, 1991:33 -las cursivas son nuestras-)

Los textos de Denevi parodian, de manera cómica, la idiosincrasia de un sector de la sociedad porteña disconforme con su posición social. Ficcionaliza, al mismo tiempo, a la clase política de turno por medio del disparate, las hipérboles, y el travestimiento discursivo, formas dialógicas que critican la respuesta 'obediente' a la ley que regula las representaciones. Por medio del mecanismo del humor, en sus diferentes particularidades¹⁷⁵, desacraliza el asunto restándole solemnidad, aliviando al lector y desafiando la institucionalización de la norma. El enunciado, de este modo, configura una subjetividad contestataria e incisiva que provocaría una 'inversión' del sentido convenido, procurando liberar al receptor de las coerciones e inhibiciones e instándolo a generar, por suspicacia, una nueva forma de saber.

El radio de los discursos paródicos, cuyas partículas gravitan en torno de un centro de irradiación que tuvo su mayor expresión en los años ochenta, alcanza las 'lecturas' actuales referidas al ámbito sociocultural, motivo que lleva a Flores a afirmar que "en nuestros días tiene más credibilidad este discurso poco serio" porque "produciría un efecto liberador de crítica social" ya que se propone 'obligar' a la gente a replantear lo que tiene como seguro (FLORES, 2007:143) De acuerdo con este tipo de performatividad se entiende que el humor se transforme en una política

¹⁷⁵ Cínico, bizarro, político, costumbrista, desopilante, satírico, grotesco, absurdo, inteligente, entre otros. Para ampliar véase «Humor» pp. 93-114, «Humor ante la ley» pp. 115-126, «Tipos de humor y la risa» pp.182-207 en FLORES, A. (Comp.) *Diccionario de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra editor, Córdoba, 2009.

ya que, apelando a una definición amplia del término, busca conciliar intereses tanto individuales como colectivos. Claro que el humor tiene, además, su política: “dice lo que creemos que se debe decir, evalúa lo que creemos que se debe evaluar” (2007:143) y su éxito depende del ‘fracaso’ del discurso parodiado, rompiendo con un sentido hegemónico.

El humor es político, también, porque atestigua y se dirige a un “otro” que se concibe como un espacio hecho de deslizamientos y reconocimientos y que se liga íntimamente al diseño de una tipología del argentino que se resuelve en la paradoja de lo nacional: el arquetipo de un extranjero argentinizado, de una sociedad que se iguala en la variedad. El diagnóstico en ‘clave defectiva’ de la Argentina que realiza el narrador protagonista de *La República de Trapalanda* ilustra de manera ejemplar tal procedimiento.



La función utópica sería pues el modo como el hombre enfrenta y asume más radicalmente su propia realidad contingente

Arturo Andrés Roig

«El discurso utópico y sus formas en la historia intelectual ecuatoriana»

Aunque redundante pero necesariamente, concebimos el discurso como un escenario en el que se configuran, siempre de manera dinámica y como signos, las identidades de los sujetos sociales. Desde esta perspectiva nos enfrentamos a un objeto semiautónomo que *significa* en interacción con otros discursos sociales a los que incorpora críticamente —dispositivo interdiscursivo— y resuelve artísticamente —texto con voz— reconocido y controlado por instituciones.

A partir de este enclave interpretamos la producción periodística de Denevi en la cual los artículos de opinión se convierten en espacios ‘porosos’ en los que se entretejen otras discursividades. La gestión de recursos por parte del enunciador muestra, claramente, un cariz político e ideológico a través del cual se irán

tamizando las evaluaciones. Nos referimos, concretamente, a una profesión de fe en el liberalismo doctrinario y las implicancias efectivas en el diseño de un modelo de país democrático y progresista.

Las reflexiones, un tanto polémicas, son producto de un sujeto que vive una 'transición' por lo que se asume "golpeado, temeroso y disminuido en sus capacidades de acción" (LUTZKY, s/f) El legado de los años del terrorismo de estado, más allá de las estadísticas nefastas de censura y exterminio, encuentra eco en la destrucción de las capacidades colectivas e individuales lo que influyó en las dificultades del ciudadano para crear libremente; de modo que es un sujeto autoculposo que, en simultáneo, proyecta la culpa en el colectivo, desconfiando del otro que también es culpable; el escenario montado en los artículos de LA NACIÓN tiene como protagonista la imagen de una sociedad neurótica donde se hablan y dicen cosas pero que no se llevan a cabo, impedidas por el miedo a la acción que sería interpretado como producto de una situación depresiva.

No obstante, más allá de las predisposiciones psicológicas cuyo estudio corresponde a otra rama del saber, interesa rescatar de 'lo que se dice' la función utópica implicada en una "posible imagen del futuro" resultante de la "negociación con el presente". De modo que la utopía, siguiendo a Aínsa, no se limita a ser "la construcción imaginaria de un mundo posible, sino que es una forma de percibir y analizar la realidad contemporánea" (1999:50) a partir del dualismo antinómico entre realidad e idealidad.

En Denevi se materializa la utopía del social-liberalismo argentino que encuentra en el paradigma democrático del alfonsinismo, instaurado a principios de los ochenta, un terreno fértil de posibilidad. Sin la sistematicidad de la intelectualidad liberal republicana enlistada, en gran medida, en PUNTO DE VISTA, los artículos proponen un "proyecto político alternativo" afín al civismo democrático conservador.

La asepsia que la literatura deneviana mostró durante la dictadura militar y la posición distante en relación con los discursos oficiales y los "insurgentes" demandan del Estado como representante de esa sociedad neutral y unitaria, neutralidad y unitarismo, construyendo una memoria "integradora" que prevenga a esa sociedad de los males que la punzaron en los setenta. Tanto *Manuel de historia* como los artículos «Carta abierta a un amigo militar» y «La Argentina del silencio» reiteran, desde otro registro, la teoría de los dos demonios, enunciada por Sábato en el Prólogo al Informe de la CO.NA.DeP.

Denevi no se detiene en cuestionar los hechos represivos por parte del Estado sino que se preocupa por solucionar los problemas que le impiden mantener la forma republicana. Lejos de interpretar la insurgencia armada como un proceso revolucionario su pensamiento aviene con el de esa franja social de clase media o pequeñoburguesa que celebró el Proceso de Reorganización Nacional. Así, la institucionalidad unida al igualitarismo resumiría la fórmula para el progreso social y las fallas para la concreción del ideal republicano abstracto de democracia, deben ser entendidas psicológica y antropológicamente como deficiencias intelectuales de la clase política. Las acciones concretas de un Consejo de Ciudadanos pueden demostrarles a los dirigentes la manera efectiva de hacer las cosas.

Desprendido de esta concepción el sujeto político con mayor idoneidad para llevar a cabo la vida democrática se corresponde con la imagen de un individuo con sentido del deber cívico, profesional y escolarizado. Los que escaparen de este consenso pequeñoburgués encontrarían en el Estado los mecanismos de regulación y provisión que equilibre las diferencias, como la escuela o las políticas culturales que hagan accesible a mayor cantidad de ciudadanos los beneficios de la alta cultura, en una actualización de la intrínseca dicotomía sarmientina.

En otro orden de ideas, Denevi bregará por la función de los intelectuales y su injerencia en la *res publica*. Si la clase dirigente no fuera capaz de dirigir el Estado el intelectual, que debe ser un crítico, entendido como aquel que “desordena” y genera nuevos “objetos” de discusión, serviría para dar apoyo ideológico y moral a las distintas alternativas burguesas en una continuidad del arielismo rodosiano de principios del siglo XX y su noción de aristarquía o el gobierno de los que saben.

Sobre la base del equilibrio y del justo medio la utopía del liberalismo burgués en la que la ideología deneviana abreva, excluye y silencia, deliberadamente, los elementos socioculturales que no se circunscriben al modelo de país europeizante y demagógico. Por lo mismo, es decir, en defensa de la institucionalidad burguesa que encuentra en la Constitución Liberal de 1853 su esquema de funcionamiento, este tipo de doctrina muestra una especie de complicidad con la teoría que cubrió con un manto de impunidad a los militares que llevaron adelante el régimen de terror más cruento en el que se vio envuelta la República Argentina.



El “otro”, escrutado íntimamente, es una incógnita. En las ficciones de Denevi, general y obsesivamente, el motivo de la incapacidad en el conocimiento del sujeto y la relatividad en las interpretaciones que portan su cuota de veracidad, se manifiesta tanto formal como argumentalmente. ‘Rosaura’, Leonides, Lucrezia, Pascumo, Michel, Charlie, Reina Coral encarnan, de manera paradigmática, por su ambigüedad, la indefinición. En otras ocasiones, la complejidad está determinada por la organización del texto o por estrategias suspicaces del narrador. En «Charlie» por ejemplo, se describen dos interpretaciones de acuerdo con el punto de vista de cada actor involucrado; en este sentido, cada personaje explica la situación en la que se ve implicado con los condicionamientos subjetivos determinantes de y determinados por su condición sociocultural; sin embargo en un desenlace conflictivo el texto confronta las versiones divergentes con el recurso de la metaficción, librando la resolución al arbitrio del lector.

Con la misma complejidad, Marquitos Longhi redacta o escribe o plagia «La obra maestra de Anouilh perdida» en una articulación de la indeterminación de una verdad absoluta. La redacción de la obra que Marquitos ‘reconstruye’ conforma la materia del relato y en este nivel intradiégetico los personajes alegorizan la espera beckettiana de una revelación que nunca se hace presente, reforzando la incertidumbre que permea en la superficie textual. El efecto de resquebrajamiento de los límites entre ficción y realidad involucra, a su vez, a las «Cartas Peligrosas» en las que la imagen, deliberadamente idealizada, del amante adquiere materialidad fuera del texto. De igual manera, es decir, apelando al argumento epistolar, en la «Carta a Gianfranco», Denevi pone es cuestión dos temas fundamentales que reaparecen de manera constante a lo largo de su producción: la obra como artificio y el autor como recurso, en una actitud de cuestionamiento de las categorías “duras” del análisis literario. En este caso, la (in)conclusión del relato le presenta al lector diferentes posibilidades, involucrándolo y demandándole participación.

Los procedimientos que se vinieron esbozando a lo largo de cuatro décadas confluyen y se magnifican en el desfile carnavalesco y polifónico de *Nuestra Señora de la Noche*, espacio heterogéneo por antonomasia en el cual género, autor, personajes e historia son llevados a una aguda imprecisión. El sentido estalla en múltiples fragmentos que refractan la versatilidad de la experiencia de un sujeto

descentrado, característica excluyente y constitutiva de la posmodernidad que Cristina Piña ve recorrer en las páginas.

El desmantelamiento de las categorías de la Modernidad, señala Piña, no se realiza por medio de la 'demolición agresiva' de su marco de expectativas o de un tono trágico frente al derrumbe de los factores que, en aquella, garantizaban el sentido, sino del recurrente procedimiento del humor, pero en esta perspectiva, de

Un humor que tiene sus raíces, precisamente, en la aceptación escéptica, lúdica y desencantada de que dicho *desfondamiento de las utopías* consoladoras es un hecho que a todos nos ha dejado pedaleando patética y cómicamente en el vacío, pero más allá del cual la vida, mamarracha y limitada, continúa [...] Ese *humor*, que a veces es *melancólico*, a veces *doloroso* y a veces puramente *regocijante*, jamás llega a ser *feroz* o abiertamente *negro* porque entraña, a su vez, la postulación de una *ética de lo mínimo y una reivindicación de lo marginal y lo diferente*. Ésta [...] implica el reconocimiento de que [los mitos estructurantes de la Modernidad], aunque sin duda eran opresivos, excluyentes y "centrales" –en el sentido de estar pensados sólo para el varón cristiano blanco del Primer Mundo, guiado por una racionalidad no ya universal sino hegemónica e imperial–, tenían, al menos, el hálito de la utopía constructiva detrás, la cual, por puntos ciegos que presentara, era una afirmación de la plenitud de la vida (PIÑA, 2004:7 – las cursivas son nuestras–)

En concordancia con esa actitud, la narrativa de Denevi se construye sobre la base de una Ajenidad que se circunscribe a la ciudad y se resuelve, por un lado, en personajes que tensionan cánones axiológicos y morales y por el otro, en una escritura que se consolida sobre la base de procedimientos ficcionales que rodean los estereotipos de un sector de la sociedad porteña, configurado como destinatario modelizado en y por el discurso; a partir de este 'sustrato' se propone desmontar las convenciones, aunque por momentos sucumba en aras de lo 'políticamente correcto'.

Resumiendo, mirada en conjunto, se pueden identificar en la obra del escritor dos directrices que permiten asumir dos actitudes diferenciadas en relación con el uso del Humor: una línea que aborda la literatura universal en la que la parodia y sátira establecen un nuevo pacto de lectura de marcada suspicacia y doble sentido y una línea 'realista' que, a través de una amenidad patética y absurda, se

encamina a deconstruir y recomponer las representaciones de identidades subalternas marginalizadas por la estereotipia conservadora.

Y donde la mirada excluyente hace foco es, en primera instancia, en aquellas identidades discursivas incompletas que encarnan la contradicción entre el *ser* y el *deber ser* —o *parecer*— para luego, en una segunda aproximación, escrutar la manifestación de sexualidades ‘atópicas’. Mientras que, en un primer momento, la sexualidad de los personajes es resuelta como la encarnación de un trauma o de una culpa, en los años noventa es abordada en términos de suntuosidad y artificio. Sin embargo, la experiencia de la soledad —determinada, en gran medida, por la represión y el mandato externo— que particulariza a los actores hace que la ficción no logre desprenderse del lastre coercitivo por lo que dictamina, elucubra y conjetura los impulsos y las causalidades del complejo subyacente en tal elección ‘atópica’.



Si la escritura era lo prioritario, escribir narrativa consistió entonces [los ochenta] en vaciar el género; trabajar en sus límites y reescribir en sus “bordes”; teorizar sobre lo ficcional desde adentro del relato; reproducir discursos; trabajar con la traducción, la cita, la copia, los saberes robados y parodiados: exaltar, en suma, la bastardía y la mezcla

Andrés Avellaneda
 «Recordando con ira: estrategias ideológicas y
 ficcionales argentinas a fin de siglo»

Denevi, tanto en sus declaraciones como en sus ficciones, propone que siempre hay algo que agregar a la verdad para darle las nuevas probabilidades que necesita. Nuestra lectura, entonces, sería una de esas probabilidades, y ajustaría su contenido a un aspecto de la heterogeneidad de motivos significantes que comporta una escritura de lo cotidiano. Atravesado por el dialogismo desde su irrupción en el campo literario su narrativa, en parte por la interdiscursividad y en parte por el afán de ‘transparencia’ en la aprehensión de lo inmediato, registra y traslada ‘huellas’ y ‘marcas’ a partir de las cuales se pueden articular sentidos coyunturales.

En este orden de ideas, el discurso es susceptible de incorporar los vaivenes políticos y las particularidades del desarrollo de la sociedad en la que circula. Por eso, a veces como un rumor o ‘fantasma’ y a veces como objeto o marco, el contexto se imprime como telón de fondo en las dramatizaciones de la vida porteña que el texto atrae. De este modo agrupamos una obra tan heterogénea a la vez que consecuente en su fin inmediato.

Con el mundo de representaciones que la clase media imprimió en la cultura argentina a partir de 1955, la cosmovisión e idiosincrasia de Denevi entroncan con la tradición literaria y ensayística de las generaciones de inmigrantes que le otorgaron al país una especial fisonomía sociocultural. Los personajes que pululan tanto en la ficción como en la reflexión asumen la condición de ‘apátrida’, de ‘trasplantado’ en un suelo resistente. De acuerdo con esta idea, la identidad del argentino porteño — porque la mirada no traspasa la Avenida General Paz— se autoadscribiría a un imaginario que hace del pasado un territorio mitológico mientras que reniega del presente en aras de un futuro promisorio.

Con la libertad que le confiere la periferia, su literatura se tiñe de ‘color local’ pero se preserva, infructuosamente, de reproducir esquemas ideológicos ‘colonizados’ puesto que, por más que sean objeto de parodia y burla, son configurados por una mentalidad moldeada por las instituciones de la que no puede ‘correrse’ el enunciador. Los personajes lo confirman: están encerrados en el círculo, vicioso y fatídico, de la apariencia.

Avellaneda observa que, ideológicamente, en escritos de los 50 a los 60 se produce el pasaje desde la creencia en una “comunidad universal interpretativa” a la revelación de la “lucha cultural entre centros y periferias” ubicados tanto entre naciones diferentes como por dentro de las naciones mismas (2003:122) A partir de esta consideración no resulta gratuito que la imagen de Rosaura altere el orden de cosas instituido en la comunidad de ‘La Madrileña’ en la cual cada actor tiene asignado un rol que representa rigurosamente; tampoco es casual que Pascumo comprenda que el sistema administrativo e institucional es un campo de lucha en el que se enfrentan diferentes intereses políticos, gremiales y sectoriales y que su ‘neutralidad’ es, también, una posición vinculante.

El paso siguiente para el crítico, está ejemplificado en la obra de Manuel Puig, en la cual se mezclan residuos de la cultura de masas con discursos de saberes prestigiosos o “filamentos de historias orales de vida”, configurando un texto

que es y *no* es al mismo tiempo, “que es tanto *inventio* como *reproductio*, creación y copia; que, narrado y firmado, niega la existencia del sujeto que lo produce” (2003:122) Desde esta perspectiva, no es imprudente afirmar que muchos elementos del estilo deneviano permitirían establecer vinculaciones estrechas con la obra de Puig, con el aditamento de que aquélla aparece con anterioridad respecto de ésta, aunque luego se desarrolle de una manera diferente.

Los narradores del ochenta, siempre para Avellaneda, definieron un tono *ideológico* y *político* que iba a ser específico poco más tarde en la escritura de los noventa: “un tono definido por el trabajo con los bordes discursivos de los mitos argentinos y por el postulado retórico de que narrar es abrir a la comprensión los discursos sociales borrosos y titubeantes” (AVELLANEDA, 2003:123) La metáfora del ‘manuelismo’ y la Teoría del Adolescente Colectivo en mucho le deben a la coyuntura política de la transición democrática. Al igual que la ‘autorreferencialidad’ y la ‘interdiscursividad’ de *Manuel de historia*, la República de Trapalanda que imagina Denevi recoge, en un mismo espacio, los vaivenes estéticos y políticos en los que oscilaba el campo literario. Contiguamente, el “comentario sobre lo real” que se fue imponiendo en la última década del siglo consistió sobre todo en trabajar con la “memoria social”, a propósito de “mitos culturales, históricos y políticos” profundamente arraigados en la historia argentina pasada o reciente. “Y a la cabeza de todos los mitos disponibles estaban naturalmente los del peronismo, sobre todos los convocados por la figura de Evita” (AVELLANEDA, 2003:125) En forma reflexiva en el ensayo de 1989 y de manera figurativa en la *Enciclopedia secreta de una familia argentina* la fisonomía del país no puede eludir la presencia de las masas, que el peronismo asume como sujeto político, y que acechan subliminalmente, dispuestas a recomponer una imagen distorsionada por el prisma del liberalismo conservador.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Marco Denevi

a. Novelas y cuentos

Rosaura a las diez, Buenos Aires, Huemul, [1955] 1974a.

Ceremonia Secreta, Buenos Aires, Corregidor, [1960] 1991.

Un pequeño café, Buenos Aires, Calatayud Editor, [1966] 1972.

Falsificaciones, Buenos Aires, Corregidor, [1966] 2007

Parque de diversiones, Buenos Aires, Emecé, 1970a

El emperador de la china, Buenos Aires, Huemul, 1970b

Asesinos de los días de fiesta, Buenos Aires, El Ateneo, [1972] 1980

Antología precoz, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Colección Letras de América. 1973a

Hierba de cielo, Buenos Aires, Corregidor, 1973b

Salón de lectura, Buenos Aires, Huemul, 1974b.

Los locos y los cuerdos, Buenos Aires, Huemul, 1975

Reunión de desaparecidos, Buenos Aires, Macondo, 1977

Parque de diversiones II, Buenos Aires, Macondo, 1979

Araminata o el poder, Buenos Aires, Editorial Crea, 1982

Manuel de historia, Buenos Aires, Corregidor, 1985.

Enciclopedia secreta de una familia argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Cartas peligrosas y otros cuentos, Buenos Aires, Corregidor, 1987.

La República de Trapalanda, Buenos Aires, Corregidor, 1989.

Música de amor perdido, Buenos Aires, Corregidor, 1990.

El jardín de las delicias, Buenos Aires, Corregidor, 1992.

El amor es un pájaro rebelde, Buenos Aires, Corregidor, 1993.

Nuestra señora de la noche, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

Obras Completas, Tomo 3, Buenos Aires, Corregidor, 1984. Contiene: *Los locos y los cuerdos* (1975) y *Reunión de desaparecidos* (1977)

Obras Completas, Tomo 5, Buenos Aires, Corregidor, 1987. Contiene: *Cartas peligrosas y otros cuentos*.

b. Artículos periodísticos

«Los demócratas espiritualistas», CLARÍN, Buenos Aires, 1980, 29 de mayo, pág.7

«La democracia entre la espada y la pared», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1981a. 24 de marzo, pág.9

«Los tontos intelectuales», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1981b., 7 de junio, pág. 9

«El corazón democrático», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1981c., 4 de julio, pág. 9

«Un derecho humano olvidado (Diálogos con Ramón Civedé)», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1981d., 21 de julio, pág. 7

«Señor Ortega: ¿la Argentina está desvertebrada?», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1981e., 31 de agosto, pág. 9

«Carta abierta a mí mismo. Prólogo de Ramón Civedé», LA NACIÓN, Sección 4º, Buenos Aires, 1981f., 18 de octubre, pág. 1

«El negocio del Estado en lenguaje de tenderos», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1981g., 26 de octubre, pág. 9

«Informe secreto desde Iliria», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1981h., 18 de noviembre, pág. 9

«Perplejidades de un argentino apolítico», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1981i., 9 de diciembre, pág. 9

«El cuento desde el creador», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982a., 6 de abril, pág.9

«Enigma para anglófilos», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982b. 29 de abril, pág. 9

- «La cortés opinión de la Historia», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982c., 14 de mayo, pág. 9
- «Posdata: en busca de Occidente», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982d. 29 de mayo, pág. 7
- «Primero: decir la verdad», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982e., 30 de junio, pág.7
- «Conversación entre inocentes», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982f., 16 de julio, pág. 7
- «Los escritores y la democracia», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982g., 1º de septiembre, pág. 7
- «La deshonestidad practicada en las cumbres no baja al calabozo», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982h., 11 de septiembre, pág. 7
- «La Argentina anacrónica», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982i., 6 de octubre, pág. 9
- «La mirada ajena», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982j., 20 de noviembre, pág. 7
- «Ante la propia mirada», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982k. 27 de noviembre, pág. 7
- «El tigre del odio», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982l., 8 de diciembre, pág. 9
- «Lo que ningún partido político promete», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1982m., 27 de diciembre, pág. 11
- «Cinco anotaciones al margen de la política», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1983a., 19 de febrero, pág. 7
- «El intelectualoide», Revista LA NACIÓN, Buenos Aires, 1983b., 6 de marzo, pág. 14
- «Trapalanda», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1983c., 9 de mayo, pág. 7
- «Carta abierta a un amigo militar», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1983d., 16 de mayo, pág. 9
- «Críticas y críticos», Revista LA NACIÓN, Buenos Aires, 1983e., 12 de junio, pág. 16
- «La democracia es un sistema político creado por los ciudadanos para defenderse de los gobernantes», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1983f., 8 de agosto, pág. 9

- «Cuando la psicología es enemiga de la democracia», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1983g., 27 de septiembre, pág. 9
- «Sucios, mentirosos, ladrones», Revista LA NACIÓN, Buenos Aires, 1984a., 8 de julio, pág. 18
- «Los ídolos», Revista LA NACIÓN, Buenos Aires, 1984b., 14 de octubre, pág. 20
- «De Robinson Crusoe a Ronald Reagan & Cía.», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1985a., 22 de mayo, pág. 7
- «Soy ciudadano argentino», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1985b., 13 de junio, pág. 9
- «Civiles y militares», Revista LA NACIÓN, Buenos Aires, 1985c., 1 de octubre, pág. 9
- «Vergüenza de ser un ser humano», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1985d., 23 de octubre, pág. 7
- «Escrito el 4 de noviembre de 1985», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1985e., 7 de noviembre, pág.9
- «Cartas a Victoria Ocampo (1972-1975)», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1986a., Sección 4º, 5 de enero, pág. 1
- «Dr. Jekyll, Mr. Hyde y la política», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1986b., 3 de marzo, pág. 7
- «Entre todos la mataron», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1986c., 13 de agosto, pág. 9
- «Un hombre come una manzana en plaza Roma», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1986d., 9 de diciembre, pág. 9
- «Los monarcas de la República», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1987a., 2 de febrero, pág. 7
- «Los nuevos juguetes de nuestra retórica», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1987b., 15 de agosto, pág. 7
- «Divagaciones del paseante solitario», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1987c., 16 de septiembre, pág. 9
- «La viveza, entre la inteligencia y la estupidez», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1987d., 23 de octubre, pág. 9
- «El caso Neustadt», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1987e., 18 de diciembre, pág. 9

- «El otro conocimiento», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1987f., 30 de diciembre, pág. 7
- «Juegos de chicos en vacaciones», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1988, 25 de enero, pág. 7
- «Elogio de la lectura» LA NACIÓN, Buenos Aires, 1989a., Sección 4º, 9 de abril, pág. 1
- «1983-1989: otras voces, otros ámbitos», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1989b., 22 de mayo, pág. 7
- «Así vivimos los escritores», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1989c., 5 de septiembre, pág. 9
- «Divagaciones del paseante solitario», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1989d., 2 de octubre, pág. 7
- «Un perro guardián hambriento y encadenado», LA NACIÓN, Buenos Aires, 9 de enero de 1990a., pág. 9
- «La tinta, la sangre, el agua», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1990b., 19 de marzo, pág. 7
- «Primer manifiesto del Consejo de Ciudadanos», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1990c., 8 de mayo, pág. 5
- «La gran orquesta nacional», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1990d., 6 de julio, pág.7
- «Una novela del género profético» (Sobre *La invención de Morel* en la nota “Dos grandes novelas argentinas” en la que, además, Emilio Sosa López se refiere a *La bahía de silencio* de Eduardo Mallea), LA NACIÓN, Sección 4ª., Buenos Aires, 1990e., pág.1
- «Por la patria», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1990f., Notas, 9 de septiembre, pág.7
- «El argentinlés y otras amenidades», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1990g., 3 de noviembre, pág.7
- «Una visita indeseable», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1990h., 21 de noviembre, pág. 9
- «Nosotros, los buenos demócratas espiritualistas», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1991a., 6 de febrero, pág. 7
- «Divagaciones del paseante solitario», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1991b., 15 de marzo, pág.7.

«Los animales argentinos», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1991c., 16 de noviembre, pág. 9

«La sociedad de los pobres», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1992, 16 de enero, pág. 9

«Todos los días muere un hombre miserablemente [/por carecer de aquello que sólo se encuentra en los poemas]», LA NACIÓN, Suplemento literario, Buenos Aires, 1993, 6 de junio, pág. 1

«Intimidades de Rosaura», LA NACIÓN, Sección 7, Buenos Aires, 1995, 5 de febrero, pág. 3

«Susurros en el confesionario», LA NACIÓN, Suplemento cultural, Buenos Aires, 1997a., 6 de abril, pág.7

Marco Denevi Carta a Gustavo García Saraví 24 de septiembre de 1974

c. Textos literarios publicados en LA NACION

«El nacimiento de Dulcinea», LA NACIÓN, Suplemento literario, Buenos Aires, 1956, 4 de noviembre.

«Otra versión de Edipo», LA NACIÓN, Buenos Aires, 1958, 12 de enero.

«Víctor Scarpazo o El fin de los perseguidores», LA NACIÓN, Sección 4ª, Buenos Aires, 1980, 15 de junio

«El arte de la fuga» Incluye tres cuentos: “Gayoldo Costume, o La confusión de los planos”, “Críspulo Varriobiejo, o La fatídica pausa” y “Gurmelina Azcárate, o Los peligros del fanatismo”, LA NACIÓN, Sección 4ª. Buenos Aires, 1980, 28 de septiembre.

«Una mujer al lado», LA NACIÓN, Sección 4ª. Buenos Aires, 1986, 5 de enero.

«Argentino legítimo», LA NACIÓN, Sección 4ª. Buenos Aires, 1987, 11 de octubre.

«Diálogo en el paraíso», LA NACIÓN, Sección 4ª. Buenos Aires, 1989, 12 de noviembre

«Happy Birthday, Miss Maggie», LA NACIÓN, Cultura, Buenos Aires, 1992, 20 de septiembre

2. Selección de entrevistas

DENEVI, Marco, «Mi primer libro», CLARÍN, Sección Cultura y Nación, Buenos Aires, 1982, 7 de octubre, pág. 5

----- «Confidencia» en Revista GENTE, Buenos Aires, 1984, 11 de octubre.

JOFRÉ BARROSO, HAYDÉE, «La literatura del futuro», LA NACIÓN, Sección 4ª. Buenos Aires, 1977, 4 de septiembre, pág.1

LÓIZAGA, Patricio, «Diálogo con Marco Denevi», Revista PÁJARO DE FUEGO, Buenos Aires, septiembre de 1980.

URIEN BERRI, Jorge, «Marco Denevi, un enciclopedista en el país de la utopía», Suplemento Cultura de LA NACIÓN, Buenos Aires, 4 de mayo de 1986, pág.1.

VÁZQUEZ, María Esther, «El escritor y la libertad de expresión», LA NACIÓN, Sección 4ª. Buenos Aires, 1985, 31 de marzo, págs. 4 y 5

-----, «La enciclopedia, un piano, un reloj y el nombre», LA NACIÓN, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1986, pág.6.

----- «Bioy Casares y Denevi: la novela y sus secretos», LA NACIÓN, Sección 4ª. Buenos Aires, 1988, 10 de abril, pág.1

-----, «Cuando se vive una ceremonia secreta», LA NACIÓN, Sección 4ª. Buenos Aires, 1987, 31 de mayo, pág.2

-----, «Sobre la novela: canon a dos voces», LA NACIÓN, Sección 4ª. Buenos Aires, 1990, 16 de septiembre, pág.2

3. Audio

La voz de Marco Denevi. Su Testamento Literario al recibir el Premio al Mérito de la Asociación de Ex alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires. CD obsequio que integra la edición N°44 de la revista PROA, Tercera Época, dirigida por Roberto Alifano, Bs. As., Noviembre-Diciembre de 1999, 112 págs.

4. Bibliografía crítica sobre Denevi

AMORES, Ana Lía, *Manual de Lectura Argentina. Hacia una teoría de la lectura*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

BALESTENA, E. «Marco Denevi. Una travesía por la su vida y su escritura. Primera estación: 1920/ 1960» en <http://lapalabrainconclusa-literatura.blogspot.com.ar.>, 2013.

BARCIA, Pedro Luis, «Estudio preliminar, notas y vocabulario» en DENEVI, Marco, *Noche de duelo, casa de muerto*, Buenos Aires, Huemul, 1994.

BLASTEIN, I. «La destrucción de la solemnidad», LA NACIÓN, Buenos Aires, 29 de septiembre de 2002. Disponible en www.lanacion.com

CARRANZA, José María, «La crítica social en las fábulas de Marco Denevi» en *Revista Iberoamericana*, vol.38, N°80, Pittsburgh, Julio-Septiembre 1972, 477-494

CASTELLINO, Marta Elena, «Marco Denevi: los disfraces del narrador» en *Revista de Literaturas Modernas* n°19, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1986, págs. 211-237.

COLOMBO, Stella Maris: «Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi» en EL CUENTO EN RED, revista electrónica de teoría de la ficción breve, No.19, UAM Xochimilco, México, 2009.

DE NAVASCUÉS, Javier: «Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación del autor» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 28, Fundación Dialnet, La Rioja, España, 1999:1055-1062.

GOTSCHLICH, Guillermo, «Las iniciaciones de Marco Denevi. A propósito de *Ceremonia secreta*» en *Revista Cyber Humanitatis*, n°48, en <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/94/77>, 2008:2

LAGMANOVICH, David, «Marco Denevi y sus Falsificaciones» en *Revista chilena de literatura*, N° 50, Universidad de Chile, FFyH, Santiago de Chile, 1997: 65-77

MELO, Juan Carlos, «Introducción a la lectura de *Rosaura a las diez*», Buenos Aires, Corregidor, 2004

PIÑA, Cristina, «Marco Denevi: la soledad y sus disfraces» en *Ensayos de crítica literaria*, Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1983.

----- «Las articulaciones silenciadas: Borges-Denevi y la escritura posmoderna en la argentina» en *Actas del 2º Congreso Internacional CELEHIS*, UNMdP, Mar del Plata, 2004.

POLETTI, Syria, «El lenguaje de Marco Denevi» en DENEVI, Marco. *Obras Completas*. Vol.2. Buenos Aires, Corregidor, 1983, pp.9-15

REATI, Fernando, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

SARAVIA, Leonor, *La Argentina en clave de metáfora*. Buenos Aires, Corregidor, 2000

VALDIVIA BASELLI, Alberto. «Resemantización del referente. Múltiple reinención simbólica y sígnica desde Parque de diversiones de Marco Denevi» en PTERODÁCTILO Revista de arte, literatura, lingüística y cultura. Department of Spanish and Portuguese The University of Texas at Austin. nº4. 2005

5. Bibliografía general

ADAMOVSKY, Ezequiel, *Historia de la clase media argentina*, Buenos Aires, Planeta, 2009.

AINSA, Fernando, *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*. México. El otro, el mismo. 2003

----- *La reconstrucción de la Utopía*, Buenos Aires, Editorial del Sol, 1999

ALFIERI, Teresa «La identidad nacional en el banquillo» en RUBIONE, Alfredo (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.5. La crisis de las formas*, Buenos Aires, Emecé, 2006, pp.515-541

ALFÓN, Fernando, «La Nación y los combates por la lengua» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.7. Ciudad y cultura, Buenos Aires, Artes gráficas, 2008, pp.402-430

AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.

ANTÍN, Manuel, «Literatura y cine-cine y literatura» en MANZONI, Celina (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.7. Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 623-627.

ARFUCH, Leonor, «Introducción» en ARFUCH, Leonor (compiladora), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2005.

AVARO, Nora y CAPDEVILLA, Analía, «Contorno: novela y política» en TRAMAS para leer la literatura argentina, Vol. V., Nº10, C.I.L.S., Córdoba, 1999, pp. 108-116

AVELLANEDA, Andrés, *El habla de la ideología, Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

----- «Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo» en REVISTA IBEROAMERICANA, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo 2003, 119-135

BAJTIN, Mijail, «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas» en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

----- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003

----- *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, México, Taurus, 2000.

----- «La palabra en la novela» (caps.1 y 2). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

----- *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, F.C.E., 1986.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barcelona, Editions du seuil, 1975, pág.51 y ss.

BATAILLE, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2000.

BESSIÈRE, Jean, «Literatura y representación» en AA.VV. *Teoría literaria*. México, Siglo XXI, 2002.

BERG, Walter Bruno, «Modulaciones y variaciones sobre el tema de la oralidad en la literatura» en BERG, Walter Bruno-SCHÄFFAUER, Markus Klauss (eds.), *ScriptOralia Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la Literatura argentina*, Tübingen, Ed Gunter Narr Verlag, 1997. Págs.7-41

----- «Apuntes para un estudio de la oralidad en la literatura argentina» en BERG, Walter Bruno-SCHÄFFAUER, Markus Klauss (eds.) *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, Tübingen, Ed Gunter Narr Verlag, 1999, págs.9-120

BIOY CASARES, Adolfo, *Diccionario del argentino exquisito*, Buenos Aires, LA NACIÓN, 1971

BONETTO DE SCANDOGLIERO, Susana y PIÑERO, María «Tendencias políticas modernas» en AA.VV. *La ideología contemporánea*, Córdoba, Advocatus, 1995.

BORGES, Jorge Luis, «L'ilusion comique» en Revista SUR, N° 237, Buenos Aires, 1955, pp. 9-10.

-----, «El escritor argentino y la tradición» en *Discusión* (1932). Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974a.pp.267-274

-----, *Historia universal de la infamia* (1935), Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974b.

-----, «El simulacro» en *El hacedor* (1960), Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974c.p.:789

-----, «Borges y yo» en *El hacedor* (1960), Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974d.p.808

BOURDIEU, Pierre, «Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase» en *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Montesorr, 2002.

BRACAMONTE JORGE: «Entre lo mimético y experimental. De Nuevas Novelas argentinas entre 1940-1960» en *Jornaleros. Estudios Literarios y Lingüísticos*. Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, 2012, p.p- 83 – 101

BUCHRUCKER, Christian, «El proteico nacionalismo» en AA.VV. *La ideología contemporánea*, Córdoba, Advocatus, 1995, págs.285 y ss.

CÁNDIDO, Aantonio, *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*. México, CCyDEL, UNAM, 2007

CASULLO, Nicolás, «Subjetividad y política en la sociedad massmediática» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.7. Ciudad y cultura, Buenos Aires, Artes gráficas, 2008, pp.304-320

CONTORNO N° 5-6 y N° 7-8. *Edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional [1955/1956] 2007.

COSTA, Ricardo y MOZEKO, Danuta. *El discurso como práctica*, Rosario, Homo Sapiens, 2001.

----- «El discurso como espacio de gestión de competencias», UNC, 2001, disponible en www.sincronia.cucsh.udg.mx

CROCE, Marcela, *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

----- «Contorno y alrededores: sucesiones, herencias y desvíos en 50 años de crítica argentina» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.4-5. La crítica literaria en Argentina, Buenos Aires, Artes gráficas, 2006. pp. 390-401

CULLER, Jonathan, «La literaturidad» en AA.VV. *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 36-50

DE DIEGO, José Luis. *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)* [En línea] Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. FaCE. Extraído de: <http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/te.150/te.150.pdf>. 2003

DE PAULI, María, «Políticas de la escritura y memoria de las palabras» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.6. Lectura y tecnología. Buenos Aire, Artes gráficas, 2007. pp. 76-89

DE ROSSO, Ezequiel, «Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción» en MANZONI, Celina (comp.) *Historia crítica de la literatura*

argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.7. Rupturas, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp.311-341

DE TOMATIS, Tomás, «Diversos ejercicios de la crítica cultural argentina» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.4-5. La crítica literaria en Argentina, Buenos Aires, Artes gráficas, 2006, pp. 260-275

DELANEY, Juan José, *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 2006

----- «Sobre los orígenes de la literatura fantástica, policial y de ficción científica en la Argentina» en RUBIONE, Alfredo (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.5. La crisis de las formas*, Buenos Aires, Emecé, 2006, pp.607-633

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Rizoma. Introducción*. México Coyoacán, 2007

DELLEPIANE, Ángela, «La novela argentina desde 1950 a 1965» en REV. IBEROAMERICANA, Vol.XXXIV, Num.66, Julio-Diciembre 1968.

D.R.A.E. 22ª. Edición, 2001, versión electrónica
www.rae.es/recursos/diccionarios/drae

DI TULLIO, Ángela, «Organizar la lengua, normalizar la escritura» en RUBIONE, Alfredo (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.5. La crisis de las formas*, Buenos Aires, Emecé, 2006, pp.543-580

----- «Meridianos, polémicas e instituciones: El lugar del idioma» en MANZONI, Celina (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.7. Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp.569-595

DUBATTI, Jorge, «Libros sin crítica» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.4-5. La crítica literaria en Argentina, Buenos Aires, Artes gráficas, 2006, pp. 328-335

FASSI, María Lidia y TENCA, Laura. «Algunos efectos ideológicos en la primera edición de Literatura argentina y realidad política, David Viñas, 1964» en SILABARIO N°2, Córdoba, 1999, pp.143-154.

FIORUCCI, Flavia, *Intelectuales y peronismo (1945-1955)*, Buenos Aires, Biblos, 2011

FLORES, Ana Beatriz, *Políticas del humor*. Córdoba, Ferreyra editor, 2007.

----- (Coord) *Diccionario crítico de términos del humor*. Córdoba, Ferreyra editor, 2010

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

FORTE, Riccardo, «Génesis del nacionalismo militar. Participación política y orientación ideológica de las fuerzas armadas argentinas al comienzo del siglo XX». Rev. SIGNOS HISTÓRICOS. México, UAM., 1999, pp.103:135

FURLAN, Luis Ricardo, «La dimensión lunfarda y su penetración en la literatura» en MANZONI, Celina (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.7. Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp.457-485

GALLO, Gastón Sebastián «La renovación en el margen: Lascano Tegui, Baron Biza, Filloy» en MANZONI, Celina (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.7. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, 2009, pp.457-485

GARCÍA SEBASTIANI, Marcela *Los antiperonistas en la Argentina peronista. Radicales y socialistas en la política argentina entre 1943 y 1951*. Buenos Aires, Prometeo, 2005.

GARGARELLA, Roberto, «El ideal de la democracia deliberativa en el análisis del sistema representativo. Algunas notas teóricas y una mirada sobre el caso de la Argentina» en Revista SOCIEDAD de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).1995. Extraído el 25 de julio de 2013 desde www.plataformademocrática.org

----- «Democracia y derechos en los años de Raúl Alfonsín» en AA.VV. *Discutir Alfonsín*. Bs.As. Siglo XXI. 2010

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil Debates y dilemas del escritor revolucionario en América. Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003

GOLOBOFF, Mario, «El escritor como crítico» en LA BIBLIOTECA. nº 4-5, Buenos Aires, 2005, págs.336-343

GONZÁLEZ, Horacio, « ¿Cómo escribir la historia?» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol-9-10. Bitácora de un país. Buenos Aires, Artes gráficas, 2010, pp.158-172

----- «Buenos Aires como mito peronista» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.7. Ciudad y cultura. Buenos Aires, Artes gráficas, 2008, pp. 184-190

----- «Un problema crítico: la historia de la literatura argentina» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.4-5. La crítica literaria en Argentina. Buenos Aires, Artes gráficas, 2006, pp.160-173

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos I y II*, Madrid, Alianza, 1985.

GREGORICH, Luis, «La narrativa: la generación del 55» en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, págs..1249-1272, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

HALL, Stuart, «Introducción: la identidad en cuestión» en STUART HALL Y P. DUGAY (compiladores), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

HALPERÍN DONGHI, Tulio, *El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia nacional*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

HECKER, Liliana, «Aquellas 3» en Suplemento Cultura, Diario *Página 12*, 21 de enero de 2003 disponible en www.pagina12.com.ar

HEREDIA Pablo, *Las multitudes ululantes*, Córdoba, Babel, 2012.

----- «El corpus de la literatura argentina en las fronteras históricas y culturales del Cono Sur» en SILABARIO n°6, Córdoba, José Solsona editor, 2003, pp.95-106

HOROWICZ Alejandro, *Las Dictaduras Argentinas. Historia de una frustración nacional*, Buenos Aires, EDHASA, 2012

IGHINA, Domingo, «Los “Negros Reprofundos” y los sentidos de estas lecturas» en HEREDIA-IGHINA (Directores) *El pueblo en la trama*, Babel, Córdoba, 2013.

----- «“El mundo ve tuerto”: aproximaciones a los proyectos culturales del nacionalismo argentino» en HEREDIA-IGHINA (Directores) *El pueblo en la trama*, Babel, Córdoba, 2013

----- «Territorios desplegados. Los ensayos de configuración de la Nación» en Domingo Ighina et al., *Espacios geoculturales. Diseños de Nación en los discursos literarios del Cono Sur. 1880-1930*. Córdoba, Alción, 2000.

JARA, Sandra «*Manuel de Historia de Marco Denevi: una lectura del pasado y del futuro*» ponencia para el II CONGRESO INTERNACIONAL “CE.LE.HIS” DE LITERATURA, organizado por el Centro de Letras Hispanoamericanas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata entre los días 25, y 27 de noviembre del 2004. Publicado en *Actas en Formato CD-ROM – año 2007*. Versión on line disponible en: <http://lapalabrainconclusa-literatura.blogspot.com.ar/2010/07/manuel-de-historia-de-marco-denevi-una.html>

JAURETCHE, Arturo, *El medio pelo en la sociedad argentina*, Obras Completas, vol.3 Buenos Aires, Corregidor, [1966] 2008.

----- *Filo, contrafilo y punta*, Obras Completas, vol.10, Buenos Aires, Corregidor, [1964] 2007

----- *Política nacional y revisionismo histórico*. Obras Completas, vol.7, Buenos Aires, Corregidor, [1959] 2006.

JITRIK, Noé, «Productividad de la crítica» en Rev. LA BIBLIOTECA, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, n° 4-5, 2006, pp.16-25

KALIMAN, Ricardo (et al.) *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Tucumán, edición del autor, 2006.

KAUFMAN, Alejandro, «Imaginario, lecturas, prácticas» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.6. Lectura y tecnología. Buenos Aires, Artes gráficas, 2007, pp.76-83

----- «La acción como anhelo y el futuro como imposibilidad» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol-9-10. Bitácora de un país. Buenos Aires, Artes gráficas, 2010, pp. 96-110

KOHAN, Martín, «Historia y literatura: la verdad de la narración» en *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol.11. Buenos Aires, Emecé, 2000, pp.245-259.

KRYSINSKI, Wladimir, «Subjectum comparationis: las incidencias del sujeto en el discurso» en AA.VV. *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 2002, pág.280.

KULAWIK, Krzysztof, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Verveut, Iberoamericana, 2009.

KUSCH, Rodolfo, *De la mala vida porteña*, Obras Completas, Tomo I, Rosario, Fundación Ross, 2007a.

----- «Introducción» en *La seducción de la barbarie*, Obras Completas, Tomo I, Rosario, Fundación Ross, 2007b.

----- *La negación en el pensamiento popular*. Obras Completas, Tomo II, Rosario, Fundación Ross, 2007c.

-----«Introducción a América» en *América profunda*.Obras Completas, TomoII, Rosario, Fundación Ross, 2007d.

----- *Geocultura del hombre americano*, Obras Completas, TomoIII, Rosario, Fundación Ross, 2007e.

LINK, Daniel, «Poéticas de inventario. Fuera de serie: Eva Perón» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.4-5. La crítica literaria en Argentina. Buenos Aires, Artes gráficas, 2006, pp.84-95

LÓPEZ, María Pía, «Zonas francas. Risas y mediaciones» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol-9-10. Bitácora de un país. Buenos Aires, Artes gráficas, 2010, pp.274-282

LUTZKY, Daniel, «La subjetividad en la transición democrática», Escenarios Alternativos, Revista CRÍTICA&UTOPIA N°16, publicación on line disponible en: www.escenariosalternativos.org

MASOTTA, Oscar, «SUR o el antiperonismo colonialista» en CONTORNO, N° 7-8. *Edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional [1955] 2007, pp. 39-45

MELLA, Amalia Elena, «La escritura de lo inmediato» en RUBIONE, Alfredo (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.5. La crisis de las formas*. Buenos Aires, Emecé, 2006, pp-581-601

- OMIL, Alba, «La crítica literaria y el problema de los intertextos» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.4-5. La crítica literaria en Argentina. Buenos Aires, Artes gráficas, 2006, pp.344-350
- O'DONELL, Guillermo, «Democracia delegativa», publicado originalmente como "Delegative Democracy" en JOURNAL OF DEMOCRACY, vol.5, nº1, 1994:55-69. Extraído el 25 de julio de 2013 desde www.plataformademocrática.org
- OROZCO, Olga, *Mutaciones de la realidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979
- ORTIZ, Renato, «Espacio y territorialidad» y «Modernidad-mundo e identidad» en *Otro Territorio*. Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998.
- OTEIZA, Enrique, «Un testimonio de las rupturas de los años setenta y el arte de la década» en MANZONI, Celina (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.7. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, 2009, pp.649-675
- PANDOLFI Rodolfo, «17 de octubre, trampa y salida» en CONTORNO, número 7-8, Buenos Aires, julio de 1956, pp. 21-28
- PAULINELLI, María, «Medios de comunicación y nación: la ciudad de los sueños de Juan José Hernández» en SILABARIO nº4, Córdoba, 2001, Pp.45-54.
- PELLANDA, Juan Carlos, *Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- PERLONGHER, Néstor, *Prosa profana*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- PIGNA, Felipe, *Los mitos de la historia argentina. La construcción de un pasado como justificación del presente*. Tomo I, Buenos Aires, Norma, 2004.
- PIÑA, Cristina, «La narrativa argentina de los años setenta y ochenta» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.517-519, julio-septiembre, 1983.
- POLETTI, Syria, «El idioma de Marco Denevi» en DENEVI, Marco, *Cuentos selectos*. Buenos Aires, Corregidor, 2004.
- PONS, María Cristina, «El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica» en *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol.11, Buenos Aires, Emecé, 2000.pp.97-116
- PORRÚA, Ana, «Poéticas de la mirada objetiva» en CRÍTICA CULTURAL, Vol, 2, Nº 2, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil, 2007
- PORTANTIERO, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la literatura argentina*, Eudeba, Buenos Aires, [1961] 2011
- PRADA OROPEZA. *Literatura y realidad*. FCE. México.2001.pp.67 y ss

PUIGGRÓS Rodolfo, *Las izquierdas y el Problema Nacional*, Buenos Aires, CEPES, 1966

REATI, Fernando, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Ómnibus, 1992.

RICHARD, Nelly, *Masulino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers editor, 1993.

RINESI, Eduardo, «La ciudad y sus otros» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.7. Ciudad y cultura. Buenos Aires, Artes gráficas, 2008, pp. 114-122.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «La nueva generación» en *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros.*, Buenos Aires, Deucalión, 1956

ROIG, Arturo Andrés, «El discurso utópico y sus formas en la historia intelectual ecuatoriana», Estudio preliminar a *La utopía en el Ecuador*, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, vol.26, Banco central del Ecuador, 1987

ROSA, Nicolás, «La ficción proletaria» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.4-5. La crítica literaria en Argentina. Buenos Aires, Artes gráficas, 2006, pp.32-51

SÁBATO, Ernesto, «El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo» (fragmento), s/ed., Buenos Aires, 1956, pp. 40-47, citado en ALTAMIRANO, Carlos, «¿Qué hacer con las masas?» en ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *La batalla de las ideas*, Buenos Aires, Planeta- Ariel, 2001, pp. 136-140.

----- «Prólogo» del *Nunca más*. Informe de la COMisión NAcional de la DEsaparición de Personas; Buenos Aires, septiembre de 1984, disponible en http://www.dhnet.org.br/direitos/mercosul/a_pdf/nunca_mas_argentino.pdf

SAÍTTA, Sylvia, «Nuevo periodismo y literatura argentina» en MANZONI, Celina (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.7. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, 2009, pp.239-263

SARLO, Betriz, *La ciudad vista*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009

----- «Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto de la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX» en BERG, Walter Bruno y SCHÄFFAUER, Markus Klauss, *ScriptOralia Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la Literatura argentina*, Tübingen, Ed Gunter Narr Verlag, 1997.

----- «Literatura y política» en *Punto de vista*, nº 19, Buenos Aires, 1983.

SARTRE, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950.

SCHMUCLER, Héctor, « ¿El porvenir sólo será un espectáculo de la memoria?» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol-9-10. Bitácora de un país. Buenos Aires, Artes gráficas, 2010. pp. 132-143

- SKLODOWOSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Lafayette, Estados Unidos, Purdue University monographs in Romance languages, John Benamins Publishing, 1991
- SEBRELI, Juan José, «Aventura y revolución peronista» en *CONTORNO* n°7-8. Buenos Aires, 1956, pág.49 y ss.
- SORÍN, Jaime, «La construcción del escenario público y las políticas urbanas» en *Rev. LA BIBLIOTECA*. Vol.7. Ciudad y cultura. Buenos Aires, Artes gráficas, 2008, pp. 272-278
- SPINELLI, María Esther, *Los vencedores vencidos: el antiperonismo y la revolución libertadora*. Buenos Aires, Biblos, 2005
- STRASSER, Carlos, *El orden político y la democracia*. Buenos Aires, Adeledo-Perrot, 1986
- Revista SUR, número 237, Buenos Aires, 1956. Contiene: Victoria OCAMPO: «La hora de la verdad»; Jorge Luis BORGES: «L'ilusion comique»; Francisco ROMERO: «Anotación sobre la universidad»; Vicente FATONE: «Universitas»; Juan MANTOVANI: «La formación del hombre libre»; Sebastiàn SOLER: «La ley y nuestra impaciencia»; Carmen GÁNDARA: «¿Libertad?»; Manuel RÍO: «La consolidación de la libertad»; Manuel MERCADER: «Catolicismo, intransigencia y libertad»; Héctor POZZI: «Sobre la defensa del espíritu»; Silvina OCAMPO: «Testimonio para Marta»; Alberto GIRRI: «Acto de fe»; Eduardo GONZÁLEZ LANUZA: «Rescate de la cordura»; Carlos MASTRONARDI: «El periodismo laudatorio de ayer»; Guillermo DE TORRE: «La planificación de las masas»; Bernardo CANAL FEIJOO: «¿Qué hacer?»; Aldo PRIOR: «Apelación a la conciencia»; Jorge PAITA: «Aproximación a ciertos problemas»; Fryda SCHULTZ DE MANTOVANI: «La América abstracta»; Ernesto SÁBATO: «Aquella patria de nuestra infancia»; Víctor MASSUH: «Restitución de la verdad»; Norberto RODRÍGUEZ BUSTAMANTE: «Crónica del desastre»; Carlos PERALTA: «La fosa negra»; Tulio HALPERIN DONGHI: «La historiografía argentina en la hora de la libertad»; Hugo COWES: «Nuestra enseñanza secundaria»; Héctor Oscar CIARLO: «Sindicalismo y Estado»; Victoria OCAMPO: «El hombre del látigo»
- TAGLE ACHÁVAL, Carlos, «El populismo» en AA.VV. *La ideología contemporánea*, Córdoba, Advocatus, 1995. pág.336 yss.
- TERÁN, Oscar, *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- TREJO, Mario, «Tribulaciones de un joven argentino en las entreguerras» en MANZONI, Celina (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK*. vol.7. *Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, 2009, pp-629-647.
- UZÍN, Magdalena, «El plurilingüismo en M. Bajtín: interacción y diálogo de lo culto, lo masivo y lo popular en una novela de Manuel Puig» en AA.VV., *Voces e ideologías. Estudios bajtinianos*, Córdoba, Alción, 1996.

VEDDA, Miguel, «Reflexiones sobre el intelectual crítico» en Rev. LA BIBLIOTECA. Vol.4-5. La crítica literaria en Argentina. Buenos Aires, Artes gráficas, 2006, pp.318-327.

VIRASORO, Mónica «Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico» en Revista FIGURACIONES, nº 3, abril de 2005, en www.revistafiguraciones.com.ar

VOIONMAA, Daniel, «Huilo Ruales y los extremos del mercado: hacia un límite de la estética de la pobreza» en www.lehman.cuny.edu, Yale University, Lehman Collage, CUNY, 2002.

WECHSLER, Diana, «Buenos Aires: la invención de una metrópolis cultural» en MANZONI, Celina (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé JITRIK. vol.7. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, 2009, pp.285-309.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 2000.

ZAVALA, Lauro, «Algunas hipótesis sobre el boom de la minificción en Hispanoamérica», Primeras Jornadas Universitarias de Minificción, Universidad Nacional de Tucumán, 2007, disponible en la revista virtual Letras de Chile: <http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/microcuentos>.

ZUBIETA, Ana Maria, *Humor, nación y diferencia. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora, 1995.