

## DIARIOS DE VIAJE Y MANUSCRITOS EN CUATRO NOVELAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

Los rostros de los hombres se repiten en el tiempo y yo soy, otra vez, un niño errante en busca de una casa. Este descubrimiento me trajo la súbita alegría de no estar solo y vacío, de que tal vez existiese una armonía universal que no comprendemos hasta alcanzar la propia; que huimos del dolor, pero luego sentimos la voluptuosidad de su recuerdo, y su recuerdo nos enriquece.

Héctor Tizón. *La casa y el viento*, 1984

### 1. Puntos de partida

En "Espacios y fisuras / Cartas y manuscritos", María Elena Legaz<sup>1</sup> examina algunos de los tipos de "material escritural" a partir de los cuales Jorge Luis Borges y Julio Cortázar elaboran sus ficciones –manuscritos, en el caso de Borges; cartas, en el de Cortázar. Este escrutinio le permite reflexionar acerca de los efectos de sentido que semejantes texturas desencadenan en el universo discursivo en el que ingresan. Sostiene Legaz que "frecuentemente el relato borgeano se presenta al lector como la traducción o exhumación de un manuscrito", rescatado por obra de un escriba, un copista, un descifrador o un traductor interpuesto entre la fuente y el lector, que alimenta al relato "de [una] memoria ajena"<sup>2</sup> al mismo tiempo que lo remite a un "pasado lejano y a veces inmemorial", allí "donde el recuerdo no llega". Junto con la dimensión temporal, algunos manuscritos "introducen en el relato (...) una dimensión espacial extraña" y "remota" de la que deviene "lo incompleto": como acontece con las obras antiguas o medievales exhumadas por la filología de los siglos XIX y XX, a los manuscritos imaginados por Borges también les falta "el co-

mienzo o las páginas finales o una página intermedia o son fragmentos o se omiten párrafos y partes por diversas razones y circunstancias, cuando no resultan apócrifos". La falta o la carencia nos lleva a conjeturar acerca de la historia 'otra' de los manuscritos que efectivamente conocemos: "la de las páginas desaparecidas, destruidas, censuradas", esas borraduras y enmiendas llevadas a cabo "por el propio autor, por los que juzgan y tachan, por el tiempo, por el azar". Como apunta Legaz, enfrentarnos a la dimensión de lo que está *incompleto* nos interpela acerca de "qué hubiera aportado a la cultura", al "conocimiento del universo", ese discurso oculto, "hecho cenizas" por la quema de las bibliotecas o fatalmente mutilado por el pudor de los innumerables escribas y traductores, por el minucioso transcurrir de los siglos<sup>3</sup> (Legaz, 1998, 31, 37, 39).

En "La Biblioteca de Babel" (*Ficciones*), por ejemplo, el lector se entera avanzado el relato y a través de una nota al pie (recurso que, como observa Legaz, Borges toma de Macedonio Fernández) de que está ante una "epístola inútil y palabarrera" de la que nada se nos dice acerca de su procedencia (Borges, 2005, 470). En otros

<sup>1</sup> Catedrática de literatura argentina en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

<sup>2</sup> Ricardo Piglia citado por Legaz (ver diario *Clarín*, 13 de junio de 1996).

<sup>3</sup> Este recurso se vincula con la técnica del relato dentro del relato, común, como subraya Legaz, a todas las narraciones borgeanas.

casos el origen del o de los manuscritos es más o menos preciso: el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” surge de una declaración, “dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun”, poco antes de ser ejecutado en la horca, a partir de la cual se da, en palabras de Legaz (1998, 32), “un juego de manuscritos” entre este documento, los “tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida” (nunca dada a la imprenta), la en apariencia “insensata” novela compuesta por el bisabuelo de Yu Tsun (“un acervo indeciso de borradores contradictorios” a cuyo estudio se había consagrado “el sabio sinólogo Stephen Albert”) y un fragmento de una carta, descubierta por Albert, que le permitió “la recta solución del problema” que planteaban los “centenares de manuscritos” de ese inmenso laberinto escrito titulado *El jardín de senderos que se bifurcan* (Borges, 2005, 472-480).

En definitiva, los manuscritos a los que recurre Borges, en primer lugar, “privilegian las series temporales”, los “palimpsestos” y “las fuentes de la escritura” (“lo oral, lo anónimo, las versiones de textos antiguos, inmemoriales o soñados”) al mismo tiempo que producen “rupturas temporales” al contaminar “las cronologías con la ausencia de páginas, las versiones y las traducciones”; en segundo lugar, “condensan diversos aspectos de la cultura universal, complejas voces de la memoria ajena recuperada”; y, por último, “otorgan a los relatos (...) resonancias prestigiosas de libros infinitos, circulares”, como *La Ilíada* de Pope y los textos homéricos en “El inmortal”, o *Las 1001 noches* de Lane en “El informe de Brodie” (Legaz, 1998, 51). Ahora bien, ¿qué otras formas manuscritas ha imaginado la literatura argentina posterior al corpus borgeano?, ¿qué sentidos ha permitido tramar este *procedimiento* en algunas novelas contemporáneas?

## 2. La memoria de los perseguidos

*Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí...*

Yu Tsun,  
en “El jardín de senderos que se bifurcan”.  
Jorge Luis Borges, 1941.

*Ahora tengo que ordenar los papeles. Dentro de poco va a correr viento.*

Don Plácido, en *La casa y el viento*.  
Héctor Tizón, 1984.

En “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” (2006), Beatriz Sarlo califica la *nueva* novelística argentina, la escrita a partir de los años finales de la década del noventa, de “etnográfica”, distante y distinta de las ficciones “interpretativas” que dominaron el campo cultural dos décadas antes. Según Sarlo, la novela y la crítica literaria coincidieron en los años ochenta en la pregunta acerca del modo con que la ficción entendía, o podría entender, la historia. Por entonces, muy poco se había escrito, tanto en la literatura como en las ciencias sociales, sobre la dictadura militar (marzo de 1976 / diciembre de 1983) y se pensaba que ese “vacío” podía ser colmado por las respuestas e indagaciones de la literatura, por sus “figuraciones de la historia”. En otras palabras, frente a la falta de “discurso social”, hacia 1980 “la literatura anticipaba el saber sobre el pasado”, una empresa reconstructiva que interpretaba la violencia como una ley, una “constante histórica argentina” desde el siglo XIX: trabajo literario e interpretativo, además de “forma narrativa de justicia” (la discusión acerca de la “potencia estética” de los textos se percibía insustancial), en el que Sarlo encuadra, entre otros títulos, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *Nadie nada nunca* (1980) y *Glosa* (1987) de Juan José Saer, *En esta dulce tierra* (1984) de Andrés Rivera, *El vuelo del tigre* (1983) de Daniel Moyano y *La casa y el viento* (1984) de Héctor Tizón. En estas narraciones, la perspectiva del relato se centra en las figuras del “reprimido

y del intelectual”, y se buscan, en clave realista, “hipótesis interpretativas” del pasado inmediato.

A partir de los años noventa todo empieza a cambiar, y no sólo en la literatura nacional: en el campo de la novela, la mirada se posa sobre el represor y los “pequeños miserables”, una significativa variación de la perspectiva del relato que trastoca desde “la lengua de la ficción” hasta “lo que ella cuenta”. Como ejemplo de este desplazamiento, Carlos Gamerro en *Las islas* (1998) usa “lo disparatado”, por primera vez en la historia literaria argentina según Sarlo, como “modelo de relato para un acontecimiento de la historia reciente” (la guerra de Malvinas), primando “el efecto revelador de la hipérbola cómica” sobre la estricta dilucidación de las más acuciantes conjeturas históricas. Ya en los primeros años del siglo XXI, a la ficción no le interesa el pasado como “enigma a resolver”, entre otras razones porque la literatura “no puede sentir el imperativo de ser la primera (la única)” en asuntos como los *desaparecidos* o los *centros de detención clandestinos* o el *exilio*: otros discursos y géneros no literarios, espoleados por la lógica de los medios masivos de comunicación o del mercado editorial, se han volcado sobre ese pasado. En definitiva, la novela, aún volviendo a tratar los años de la dictadura o de la lucha armada setentista (como Sergio Chejfec en *Los planetas*, o Martín Kohan en *Museo de la Revolución*), “no tendrá con ese tiempo la relación [obsesiva] de inmediatez autobiográfica que tuvo el enigma de la violencia argentina para los escritores de los ochenta” (Sarlo, 2006, 1-2).

Publicada por primera vez en 1984, en febrero de 2001 se reedita *La casa y el viento* de Héctor Tizón, precisamente cuando la imaginación etnográfica, si acordamos con Sarlo, ganaba la partida de la ficción con títulos como *La villa* (2001) de César Aira, *La asesina de Lady Di* (2001) de Alejandro López o *Cosa de negros* (2002) de Washington Cucurto. Con motivo de esta reedición, Tizón firma en noviembre de 2000 y en Yala (a 12 kilómetros de la ciudad de San Salvador de Jujuy, en el noroeste argentino) un *post scriptum* titulado “La casa a lo lejos” en el que se refiere a la “primera redacción” de *La casa y el viento*, concluida el 28 de febrero de 1982, a

un mes del asalto del ejército argentino a las islas Malvinas –“eran los últimos años de nuestro exilio pero aún no lo sabíamos”, apunta Tizón. Esa fecha y otra igualmente significativa, la del alquiler de una casa en las afueras de Cercedilla, el 15 de mayo de 1979, “frente al campo libre, con árboles, pájaros, vacas” (lo más parecido a Yala, su ítica personal), han quedado registradas con precisión en “un cuaderno, una especie de diario de trabajo” que refleja, en palabras de Tizón, su “estado de ánimo” como ninguna otra página escrita por él. Por entonces, cuando “nuestro pasado inmediato eran los muertos y sólo nos movilizaba el rencor y la nostalgia”, escribir fue para el desterrado su “única forma de salvación personal”. Además de estas fechas, el diario describe las precarias condiciones de la escritura de las últimas páginas de la novela, en una parte de la casa sin luz eléctrica y “en la noche más fría de mi vida”.

De acuerdo con esta introducción, la escritura de *La casa y el viento* significó para su autor, dieciocho años antes, “una despedida, un extendido, demorado adiós” tanto de lo que había sido suyo (Yala, el hogar, sus animales, los vecinos y amigos) como de sí mismo “como escritor” –durante el exilio escribe sólo “aquello que era necesario para ayudar a malcomer”<sup>4</sup>. Por último, el exordio de 2000 precisa el alcance metafórico del término ‘casa’: no sólo el reducto material donde habitamos, los muros que sirven de alojamiento y defensa frente a las agresiones externas, sino todo aquello que llevamos con nosotros. Como al individuo del que Sócrates dijo, según Montaigne, que “no había modificado su condición, a pesar de haber hecho un viaje”, en la medida en que *se había llevado consigo*, tampoco Tizón “lograba ser otro” porque se había llevado “la casa a cuestas”. “Quitármela de encima me costó esta novela, y empecé a estar seguro de ello cuando estuve convencido de que nada vuelve, que el regreso no existe. Ésta

<sup>4</sup> Anteriores a su exilio son los libros de relatos *A un costado de los rieles* (1960) y *El jactancioso y la bella* (1972), y las novelas *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972) y *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975).

era la verdad, pero dolía y entristecía como toda muerte" (2004, 11-13)<sup>5</sup>.

*La casa y el viento* traza una bellísima y meridiana respuesta a la pregunta de qué hacer con esa casa, "edificada como quien planea su propia grandeza", y con la memoria de los muertos cuando no se quiere "seguir viviendo entre violentos y asesinos" pero tampoco vivir con la lacerante nostalgia de un regreso imposible. La escritura fue el trabajo de Tizón por quitarse "la casa" de encima (y con ella "mis perros, el secreto susurro de las hojas del parral en el patio, mi lugar de trabajo frente al fuego"); su conclusión supuso reconocer que, aún desvanecida, "aquella casa todavía está aquí, erigida en mi corazón" (2004, 23, 175).

Junto con el diario que acompaña la primera redacción de la novela, en el tercer y cuarto capítulos ("Esa noche se fue por el atajo" y "Hacia la frontera") el narrador menciona frecuentemente unos "cuadernos" en los que de noche escribe no "la verdad", sino "retazos, trozos de la vida aparente, de mi vida y la de los otros, que de pronto vuelven a narrarse" (2004, 105). O, como anota hacia el final de su travesía, en el cuarto de una aislada escuela próxima a la frontera con Bolivia, "aquello que creo vivir o que vivo" (2004, 160)<sup>6</sup>:

Éste será, al menos en *mis apuntes*, el testimonio balbuciente de mi exilio; pero quisiera que también lo fuese de mi amor a esta tierra y a los hombres, a mis vecinos, en los días en que se acobarda, aterroriza y mata; de la solidaridad, cuando se persigue y acosa; de una rectificación a mi pasado en que viví atrincherado en los volúmenes de la jurisprudencia y de la ley (...)<sup>7</sup>. El

testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye pero *anota* y sabe que *un pequeño papel escrito*, una palabra, malogra el sueño del verdugo (2004, 152).

Si, como señalaba Legaz, el relato borgeano se nos presentaba como una "traducción o exhumación de un manuscrito" que introducía la dimensión prácticamente intemporal y remota de una "memoria ajena", en el caso de *La casa y el viento* los cuadernos o diarios que lleva el narrador (que a la vez incitan y acompañan la escritura de otro manuscrito, "la primera redacción de esta novela") introducen en el mundo autoficcional de la narración nuevas relaciones con el pasado, una vinculación 'interpretativa' tanto de la memoria compartida (la de "las tumbas subrepticias abiertas de la noche a la mañana en el cementerio de Yala") como de su voluntaria *desaparición* a través de la Puna (2004, 128, 147, 174).

En su huida, al narrador le interesa, como parte del trabajo de inventario que está llevando a cabo, reconstruir la historia de otras *huidizas* figuras. En el segundo capítulo cuando le pregunta a Evaristo, el dueño de un prostíbulo en la Quiaca, por el coplero Belindo de Casira, sospecha que el hombre no comprende que la figura del juglar, como en el capítulo siguiente la del "hombre flaco que construyó un barco" para llegar al Río de la Plata desde la frontera con Bolivia, le importa más como "metáfora" o "síntesis", acaso de sí mismo, que como biografía apócrifa y fragmentada en la dispersa memoria de los otros<sup>8</sup> (2004, 100, 135-138).

Al día siguiente del entierro de un anciano en Yavi, el narrador intenta "poner en orden" su "libreta de apuntes": "[s]on muy breves e inco nexos y, escritos con lápiz, algunos aparecen

incompletos con rúbricas y sellos ilegibles que guardan como reliquias" (2004, 62). Más adelante, habla de unas "páginas" publicadas por él, "vagamente conocidas en el Sur" (2004, 71).

<sup>8</sup> El hombre que del barco era "un hombre flaco y macilento" que acabó yéndose tal como llegó, sin más explicaciones, de la misma forma que el narrador de *La casa y el viento*.

<sup>5</sup> Sigo la primera reimpresión de noviembre de 2004.

<sup>6</sup> Si bien la escena de la escritura de aquellos cuadernos se reitera en los capítulos tercero y cuarto, sabemos de la existencia de estas notas, junto a una Biblia que el viajero lleva entre sus escasas pertenencias, en el capítulo anterior, cuando una vieja le comenta, para que lo anote en sus "ahí", en sus "papeles", que al coplero Belindo de Casira "se lo ha llevado al río" (2004, 73).

<sup>7</sup> El fugitivo se ha dedicado al ejercicio del derecho y a la literatura: "Algunos, muy pocos, me conocen de cuando llevaban sus papeles a mi despacho en busca de entablar un pleito: descaecidos infolios, testimonios

*ahora borrosos o confusos*" (2004, 113). El adverbio de tiempo refiere a un presente plural de la enunciación, un *todavía* o un *entre tanto* que confunde o aglutina el momento presente de la escritura (el de la "primera redacción de esta novela") y el ámbito en el que esa escritura acontece (la casa de Cercedilla) con el tiempo y el espacio de la fuga (¿imaginaria?) a través de un territorio que queda consignado en sobrios apuntes<sup>9</sup>. En este sentido, lo escrito por el desterrado intenta describir la apariencia de los paisajes y la gente, fragmentos de biografías trunca por el silencio (el silencio de la piedra y el cardón), arrojados por el viento, como los restos diurnos de los sueños. El propietario del burdel le pregunta si es topógrafo, puesto que por aquellas lejanías "el que no es topógrafo es contrabandista" (2004, 84). Y algo del arte de describir y delinear detalladamente la superficie de un territorio practica su escritura: "Mi afán era obstinado o loco: no querer que hubiese –al irme un palmo de esta tierra que yo no recordara" (2004, 151). Por eso, quizás, cuando llega al que será el último alto en su camino, una escuela de "construcción fría y burocrática", el fugitivo se presenta a Ariana María, la única maestra destinada allí, como un filólogo que recorre el Norte (en mayúsculas en el original) "para compaginar un nuevo diccionario de toponimia".

La tarea de agrimensor y etnólogo, de intérprete y biógrafo, es muchas veces ardua, casi imposible (al igual que lo que registra en su cuaderno), como cuando intenta describir el sueño en el que iba "con un cubo de agua en la mano desde un lugar a otro" hasta acabar con el agua escurriéndose "sin que supiera por dónde". De-

<sup>9</sup> En torno a las categorías de espacio y tiempo, continúa siendo productiva, más allá de modas teóricas, la noción de "cronotopo" propuesta por Mijail Bajtín (1986, 269-271): "En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio y éste es asimilado y medido por el tiempo. (...) Como categoría formal y de contenido, determina (en gran medida) también la imagen del hombre en la literatura: esta imagen es siempre esencialmente cronotópica".

rrotado en su afán por otorgar algún sentido a esa escena, vuelve a meterse en la cama y arroja "la libreta al suelo". Otras veces, sus apuntes recogen datos que, en apariencia, no se le escabullen, a pesar de que "el mundo, las cosas, son huidizos y frágiles" (2004, 77, 97, 113). En cualquier caso, su adiós, esa forma escrita de eludir la muerte y la violencia a la que se aferra el novelista que se siente perseguido (aunque no haya signos objetivos que confirmen esa persecución), está acompañado por *esa tierra* y *esos hombres* que, pese a su aparente inconsistencia, su aspecto esquivo y espartano, le piden que no se olvide de ellos y le hacen desear

que el mundo sea otra vez luz y oscuridad, y ruido y silencio, salado, dulce y agrio y comprender por el cuerpo, saber que las opiniones humanas son sólo una propuesta y que dios, o los dioses, como los números, no son más que alegorías. Necesito de imágenes libres, desvinculadas de mis recuerdos, empezar otra vez (2004, 72)

En su particular *éxodo jujeño*<sup>10</sup>, la contemplación y el (re)conocimiento de la gente con la que comparte sus últimos días en la patria (*hombres de pocas palabras* como el viejo Félix, Rosa, Evaristo, la vieja Justa, don Plácido, la niña Zenobia, etc.) le hacen desear la recuperación de su cuerpo, vindicación que se vuelve axial a la hora de explicar la urgencia de quitarse de en medio de la violencia política, tanto como de cualquier forma de idealismo que pueda obturar los sentidos, racionalizar, volver discurso los deseos, poner las ideas "por encima de la vida". "Sólo el frío, el calor, el hambre, las ganas, no mienten. Evaristo dijo anoche: *Ahora dejo que el cuerpo mande, desde hace mucho tiempo. El sabrá lo que hace, yo no le impongo ningún ideal*" (2004, 90, 123). A punto de cruzar la frontera, escribe que el cuer-

<sup>10</sup> En agosto de 1812, cuando el general Manuel Belgrano recibe las noticias del avance por el Alto Perú de las tropas realistas, decide evacuar la ciudad de Jujuy "para que cuando llegaran los españoles no encontraran provisiones ni armamentos". La población abandona esta ciudad y se traslada a Tucumán, en un hecho que la historiografía argentina denomina *éxodo jujeño* (Eggers-Brass, 2004, 114).

po era “el límite tangible de todas mis dudas, de mis deseos, de mis polémicas” –único territorio que en todas las huidas no abandonamos.

Es significativo también el paralelo que el narrador (topógrafo, memorialista, etnólogo, recolectar de historias orales) establece entre su escritura y la *Historia* que producen los profesionales: por debajo de su apariencia disciplinar, científica, esa escritura está hecha también de “retazos, trozos de la vida aparente”, “un puñado de momentos lúcidos, iluminados, unas cuantas imágenes despedazadas”. El narrador intuye que “lo importante”, tanto para el que huye y registra su huida, como para el historiador, “sucede siempre en pocos segundos y todo lo demás es su proyección, cuando andamos a tientas, perdiéndonos” (2004, 105).

En la novela, además del cuaderno de notas del “fugitivo secreto” que huye de sí, tanto como de la represión, la censura y el miedo, aparecen otros documentos manuscritos, todos tan efímeros o quiméricos como el territorio que recorre: unos “descaecidos infolios (...) con rúbricas y sellos ilegibles” que el narrador solía recibir cuando se dedicaba a la abogacía (2004, 62); “un manojo de papeles amarillentos” que se le caen a un extranjero durante una suerte de banquete (los convidados se devoran una llama) en el segundo capítulo (2004, 70); una “triste carta” que el narrador recibe un día antes de marcharse de Yavi y de la que sólo sabemos que la lleva “plegada en su bolsillo” y que la ha leído “varias veces” (2004, 138); una hoja de cuaderno que para don Cayo vale como “escritura de venta” de la mula que le entrega al fugitivo (2004, 143, 151)<sup>11</sup>; otra carta, ésta “de aspecto oficial” y en un “sobre azul”, con las estrictas indicaciones de los libros inexistentes que una maestra abandonada en los confines de la patria debe incinerar (2004, 163-164). Se destaca también el “diario de un fraile franciscano vagabundo” que conserva don Plácido y que contiene unos “mapas dibujados” que venían a demostrar el acierto del plan ideado por aquel forastero llegado un buen día a Yavi con el objetivo de construir un barco que

navegara desde el río Lavayén, en la frontera con Bolivia, hasta el río Bermejo, y desde allí hasta el Río de la Plata y el Atlántico –conectando de esta forma el noroeste argentino con el “Sur”, como se designa en la novela, donde se decide la vida de la nación y se forja esa forma del “progreso” que retiene aquellas tierras “envilecidas y desperdiciadas” tan sólo como “semillero de siervos”<sup>12</sup>. Junto con otras hojas perdidas para siempre en un incendio, el narrador menciona la historia extraviada de un santo de “ojos gitanos hechos de trocitos de basalto incrustados”: aunque don Plácido pensaba que podría hallarla en los libros parroquiales, lo cierto es que “los archivos, asientos de bautismos y casamientos” (el registro de las memorias *menores*, burocráticas, de ese puñado de hombres y mujeres) han sido con toda probabilidad robados “para encender fuego, o para otros usos vulgares” (2004, 124).

En la escuela donde se oculta poco antes de abandonar el país, escribe y traduce una selección de textos en latín a la luz de “una lámpara de querosén que alumbraba pero a la vez encubre con su luz blanca y azulada”. Desde allí, a través del cristal de la ventana, contempla el atardecer (ha dejado de nevar repentinamente) y anota la palabra “anochece”, “ahora enriquecida en mi cuaderno”. Evoca entonces el tiempo cuando su mujer y su hijo “vivían y era otro el paisaje aunque no ajeno”: estabas en Turquía e Italia que vuelven en sus sueños, cada vez más “llenos de luz, de olores a cocina, de ruidos, de risas agitadas como pájaros”. Mientras sus sueños se agrandan, al ritmo de los días de un gélido mes de diciembre que también huye a través de su cuerpo, su vida disminuye, quedándole sólo “aquello a lo que debo las ganas de salvarme, de seguir viviendo para recordar” (2001, 154-160).

“Una tarde” llega a la escuela un jeep de gendarmería. Los uniformados dicen buscar a Amadeo, el amante de la maestra, un joven de “cabellos ensortijados como los de un italiano o un árabe” que se había refugiado allí unos días antes. Los gendarmes mienten, intentan provocar una suerte de auto-delación por parte de la

<sup>11</sup> “Yo, Cayo Vargas, soltero, mayor de edad, vendo, cedo y transfiero un semoviente mular a...”: con puntos suspensivos el narrador escamotea su propio nombre.

<sup>12</sup> “Si a eso que llamamos progreso le pusieramos un nombre horrible, nada sería lo mismo” (2004, 124).

maestra, algún tipo de confidencia que evidencie su complicidad con el perseguido. Los militares acaban reconociendo que lo habían *cazado* el día anterior y se marchan. El narrador le prepara a Ariana, muy afectada por el suceso de la tarde, una taza de té con alcohol y vela su sueño. “Solo y derrotado”, antes de que amanezca, el expatriado cruza la frontera “por un lugar descuidado” (2001, 168).

Si los cuadernos manuscritos que acompañan al narrador/fugitivo de *La casa y el viento* testimonian, con una intención topográfica, la doble huida de un país convulsionado por el terrorismo estatal y la muerte cotidiana, y de esa casa que, al final de la novela, permanece “erigida” en el corazón del desterrado, en *La patria* (2006) de Federico Jeanmaire un montón de hojas manuscritas durante el viaje *por fuera* del territorio de la nación, introducen en los “papeles del presente” (2006, 115) la memoria de la fuga frustrada, del destierro que no pudo fundar otra patria, de la lengua que el escritor novel (*the artist as a young man*) no halló en su exilio y tras la que un día, a finales de 1983, decidió regresar al lugar del que había escapado, como Tizón, harto de vivir entre violentos y asesinos. Mientras que en *La casa y el viento* impera un presente y un territorio, el del noroeste argentino, que parece subsumirlo todo bajo la concisa lógica de la huida y el adiós, la despedida y el sobresalto, la novela de Jeanmaire se desarrolla en dos tiempos y dos espacios perfectamente demarcados: el presente de una “posterior” y “eterna” noche porteña en un “escaso departamento del barrio de Balvanera” (una noche única porque “no puede haber otra noche igual a ésta”) y, veinticinco años antes, el pasado europeo de “aquel muchacho que era yo” (2006, 89) en persecución de la libertad y también de la *lengua* y el *estilo* necesarios para quien, como él, quería dedicarse al oficio de escritor –pasado transfigurado en papeles que desbordan por los cuatro costados la mesa de trabajo del que acabó convirtiéndose en novelista. Como una manera de reterritorializar la memoria personal, reencontrarla con sus incógnitas, y responder a las preguntas sobre las palabras “patria”, “lengua” y “libertad”, la relectura de los papeles manuscritos o mecanografiados entre abril de 1979 y fi-

nales de 1983 obliga al narrador a escribir “aquellos sueños europeos” y, sobre todo, comprender la incapacidad de aquel joven “de fundar una nueva patria” y vivir “eternamente” el amor por alguien (2006, 89, 196, 205).

“Pero ahora estoy acá”: los deícticos anclan el presente del texto en un contexto *otro* tanto respecto de los espacios del destierro como de aquel país que el narrador dejó atrás, aquella “isla que se estaba hundiendo” en 1979. Dos tiempos contrapuestos, adversos: el de la escritura “acá” y “esta misma noche” que persigue, imparable, “trasladar (...) a unas pocas palabras”, o al menos intentarlo, *qué le dicen*, a quien se volvió lo que deseaba, las historias vividas u oídas o imaginadas durante sus veinte años –la fiesta que era Malasaña; las jornadas de trabajo en Narbonne y sus noches con el cuerpo despedazado; la ingesta de ácidos; sus amores ocasionales; el encuentro con Julio Cortázar, un 24 de marzo de 1981, en “un acto de repudio a la dictadura militar”; el extravío de su pasaporte y sus gestiones en un “consulado de militares” en Génova; la búsqueda a lo largo de una mísera América Latina, junto con Jolanda, su “amor holandés”, de un lugar donde *estar* por toda la eternidad, etc.

El ahora novelista escribe y evoca “cercado” por papeles, al igual que el profesor Gómez, el narrador de *La lengua del malón* y *El amor argentino* de Guillermo Saccomanno: “[l]iteralmente aprisionado entre las hojas escritas por aquel entonces y en aquel lugar”, “hojas escritas en el paraíso” en azul, en negro y en verde claro, o con su máquina de escribir portátil, canjeada por su “vieja guitarra acústica” en febrero de 1981. “Cantidad de hojas y cantidad de años”. Un lugar, el de entonces, que, a diferencia del actual, acotado y familiar, no es sino una sucesión de lugares que dibujan el recorrido de cuatro años y medio de un sujeto en apariencia ‘liberado’ del país y la casa familiar pero al mismo tiempo deseoso de restañar la grieta que indicaba ese *otro* lugar impreciso, el de la patria y la lengua perdidas, del “saber individual de lo colectivo” traspapelado, nunca mejor dicho, por la distancia y el olvido (2006, 14-15, 25, 93).

El aprendiz de escritor huía, al igual que el cronista de *La casa y el viento*, de la dictadura militar y, de paso, de “la mirada constante, implacable” de su padre, a quien recuerda “leyendo en silencio, muy serio, sobre un sillón de cañas” (2006, 34): volvía las espaldas, pues, tanto a la nación, esa familia que se desangraba devorando a sus hijos, como a su pequeña familia, la del ámbito doméstico donde, sobre el hijo de *pelo largo*, reinaba también el control y la sanción. El que había llegado a Madrid sintiéndose “dios” a mediados de abril de 1979, al cabo de veintitantos años, evoca su ausencia *de la tierra del padre* habiéndose convertido él mismo en padre (su hijo, de once años, duerme “al otro lado de un pasillo muy corto”), además de en escritor.

La escena de la escritura de esos “infinitos papeles” que una precisa noche de 2004 lo mantendrán sitiado, casi obligándolo a redactar una novela titulada *La patria*, se reitera, igual a sí misma, a lo largo de la narración. De los pueblos y las ciudades que el narrador descubre en su odisea personal, y que la novela evoca con la perspectiva que ofrece el transcurrir del tiempo, como si sólo veinticinco años después el que fue haciéndose novelista pudiera poner (escribir) cada sitio en su lugar (hacerlo discurso<sup>13</sup>), revisiten una especial importancia las semanas pasadas en el sur de Francia, en septiembre de 1979. Haciendo autostop en la ruta que va de Narbonne a Avignon, unos gitanos españoles le habían ofrecido trabajar en la vendimia a cambio de “una cama limpia”, “suficiente comida y una paga final”. El narrador desembarca en “una suerte de campo de concentración sin guardias en territorio francés pero lejos de Francia” donde trabaja de sol a sol en la recogida de la uva, al tiempo que, en las horas de descanso, se deja encantar por las historias que le cuenta “el marido de la madre de todos”. Siempre “el mismo cuento con muy leves variantes” acerca del trágico origen de la diáspora gitana: historias que imaginan una isla hundida, un volcán en erup-

ción, la invasión de “una nación extranjera”, la prepotencia y la pelea entre hermanos (2006, 11-13, 85, 88-91). En Narbonne, el joven desertor del infierno escribe por las noches en tinta verde, el mismo color del fruto que está recogiendo. Y como las uvas (“gordas, pulposas, muy dulces. Repletas de agua, repletas de vida. Voluptuosas”) a las que esperaba “otra vida hecha de vino”, eran las palabras garabateadas por las noches: “exactamente iguales”, como si se tratara de otra vendimia, a la espera de otra vida, hecha de literatura.

De lo escrito en aquel tiempo, el narrador sólo cita dos palabras, “no sé”, registradas la noche después de que el gitano le narrara la versión de la historia según la cual su pueblo habría vivido en las laderas de un volcán, “justo en el centro del mundo”, que una mañana empezó a escupir fuego y lava. Esta historia, como las otras, *le habla* especialmente al joven expatriado, tanto que aquella noche escribe, incontenible, con el propósito de dilucidar el vínculo entre la pérdida de la patria y la conquista de la libertad, entre la libertad y “la falta de una lengua común para comunicar” las tragedias colectivas. En determinadas circunstancias ¿cabían las decisiones personales?, ¿era posible decidirse a huir? Y si se huía, ¿“[p]erder la patria era también perder, de una vez y para siempre, la libertad”? (2006, 88-91). La respuesta, *No sé*. Dos palabras perfectamente legibles, tantas veces repasadas que terminaron escritas “casi en verde oscuro”. Oyendo al viejo gitano, su maestro en *eso* que algunos llaman *estilo*, el narrador empieza comprender en qué medida, y con qué intensidad, “todas las historias”, aún las más inverosímiles cosmogonías gitanas relativas a “la tragedia” de tener que dispersarse “hacia las patrias de los otros”, “nos hablan de nuestra propia historia” –y cuánto de viejo gitano tiene él mismo, rescribiendo una y mil veces la misma fábula (2006, 21, 87). Asimismo, en las historias que el viejo le cuenta el narrador empieza a presentir la imposibilidad de “fundar”, para sí, “una patria nueva”. Y el riesgo, si se aventurara en esa empresa, de extraviar “la lengua común” y el saber compartido que esos signos cifran –una cadencia del habla, una forma singular de *usar* la lengua que decide su separación de Jolanda y el regreso a Argentina, a fina-

<sup>13</sup> Al fin de cuentas, todo puede acabar siendo discurso, como lo fue la guerra de Malvinas, “una guerra de palabras” (“imparables, a borbotones”) que mataban otra vez a los *hijos* de la patria (2006, 167, 169).

les de 1983, derrotado no sólo por el “endia- blado idioma holandés” sino también, y acaso sobre todo, por el *español de España*, tan ajeno como el neerlandés a su oído y al pulso que que- ría otorgarle a su escritura (2006, 12-13)<sup>14</sup>.

## 2. Sanguinaria ballesta

Nuestra escritura, por ejemplo, antes equilibrada y uniforme, en la que el pensamiento se encadenaba sin es- fuerzo, legible como la partitura en el fraseo de un gran pianista, hoy se desvía de la línea, tiembla, exagera puntos, acentos, banderines y tildes. Todo es borrón, tachonazo incon- gruente, sanguinaria ballesta.

Severo Sarduy, *Pájaros de la playa*, 1993.

Me gusta pensar mis papeles como sábanas que algún día habrán de ex- hibirse en un balcón, como se acos- tumbraba antes, después de la noche de bodas: mostrarle al vecindario la sábana manchada de sangre virgen. Todas las páginas de nuestro pasado, sábanas ensangrentadas. Una metá- fora: la patria es la novia entregada, desvirgada en una violación.

Gómez, en *La lengua del malón*.

Guillermo Saccomanno, 2003.

Tanto el primer capítulo de *La lengua del ma- lón* como el de *El amor argentino* de Guillermo Saccomanno se titulan “Los papeles de Gómez”. En las páginas iniciales de la primera, un narra- dor en tercera persona describe el hacinamiento de unos papeles que, reunidos durante años, han convertido la casa de Gómez en una innu-

merable, desmesurada biblioteca. Aislado del “mar de motores”, del “eco nervioso del exte- rior”, Gómez se pasea “refunfuñando por este ambiente vasto y neblinoso”; su respiración car- rasposa es la “de los estantes agobiados por el peso de tanto papel” que no hablan “de otra cosa que del dolor” (2003, 14-15). En aquella sangre *empapelada*, en las caprichosas formas dibujadas sobre la tela se cifra “la memoria de una patria clandestina, sumergida”. La apuesta de Gómez, la operación-Gómez, es descubrir (*sacar del armario*) partes de esa memoria man- chada de pólvora y metralla, airear el sudario plural que cubrió los cuerpos tras la pasión. En este sentido, Gómez podría ser definido como el ‘maestro de ceremonias’ que ilumina estirpes ilegítimas, bárbaras, exhibiendo hechos y perso- najes marcados, como las reses del matadero, por la violencia, la traición y el olvido.

En los años cincuenta del siglo XX Gómez se dedicaba a traducir y enseñar literatura en una escuela para adultos y un profesorado en la ciu- dad de Buenos Aires. Septuagenario, en el pre- sente de la novela, reconoce que le hubiera gus- tado alcanzar alguna fama como “novelista dis- creto” o, al menos, como “ensayista polémico” – en *La lengua del malón* evoca la escritura de un “breve ensayo sobre Stevenson”; en *El amor ar- gentino*, uno sobre *El Matadero* de Esteban Eche- verría. Ahora bien, reutilizando el “tropo de la inversión” del que habla Eve Kosofsky Sedgwick (1998, 114) a propósito de la sexualidad (*anima muliebris in corpore virili inclusa*), la suya era, en los años cincuenta, el alma de un ‘intelectual colonizado’ –un cipayo aspirante a formar parte de la ‘clase del espíritu’– atrapada en el cuerpo de un cabecita negra<sup>15</sup> y un “incendiario”. En este plano, la seducción de Gómez por la “Ar- gentina peronista” (Halperin Donghi, 1991) era,

<sup>14</sup> Una “maravillosa posibilidad de hacer literatura desde el habla y, al mismo tiempo, tan lejos del habla” que había entrevisto, un verano ibicenco, en el Cortázar de *Rayuela* y *62 modelos para armar* –aunque, veinticinco años después, la “libertad” de *Rayuela* se le descubra “vieja” y encorsetada a pesar de su intención explícita de romper con las estructuras narrativas convencio- nales.

<sup>15</sup> Expresión despectiva (al igual que ‘morocho’ y ‘descami- sado’) con que la oligarquía y los intelectuales liberales argentinos identificaban a los campesinos y obreros desplazados a Buenos Aires desde el interior del país. También designa a aquellos que trabajaban en los ba- rrios industriales que rodean la Capital Federal. En tér- minos de Perón, los cabecitas negras son esa “Patria Verdadera” (la “patria clandestina” según Gómez) *invi- sibilizada* desde finales del XIX y que su movimiento devuelve a la escena pública.

esencialmente, de índole sexual: antes que identificarse con las masas populares, la simpatía del aplicado hombre de letras por “la causa popular” pasaba por su *deseo* del “héroe justicialista”, por la fuerte atracción sexual hacia esos *ejemplares obreros y criollos* de los suburbios industriales de Buenos Aires (2003, 28)<sup>16</sup>.

En Gómez, la definición sexual se superpone con la (in)definición política, la marca y la llena de otros sentidos, tensándola e indeterminándola. Al mismo tiempo, su rareza político/ideológica, imantada por el deseo, es afectada también por el lugar que pretende construir Gómez para sí dentro del campo intelectual argentino, cuyas luchas simbólicas domina, hasta la aparición de *Contorno*, la revista *Sur*. Por la contradicción entre su identificación, por un lado, con el “Parnaso local” (Victoria Ocampo y su séquito) y, por el otro, su autoidentificación como cabecita negra e ‘invertido’, la relación de Gómez con el peronismo no podía ser sino múltiple y descentrada, mediada por las concentraciones populares, que lo enardecen, y la figura de Eva, que lo deslumbra. Desde el punto de vista de su amiga Lía Goldman, la atracción de Gómez por los descamisados no es otra cosa que vicios suicidas de pequeñoburgués “alzado (...) con el lumpenaje”. Para Gómez, la ansiedad que despiertan en Lía sus escauceos con “la negrada” no es más que el “asco” de una demócrata que, antes que judía y de izquierdas, la va de *distinguida* centroeuropea (2003, 28, 33).

A Gómez, como a millones de argentinos, la escuadrilla aeronaval que bombardeó la Casa Rosada y la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955

le mató “las ganas de vivir”<sup>17</sup>. En ambas novelas de Saccomanno, y con menos intensidad en otros textos del autor<sup>18</sup>, el bombardeo de junio, la caída de Perón y la represión de la Revolución Libertadora (*La Fusiladora* según Gómez) constituyen un tiempo-disección. 1955 pone a Gómez en “la plaza bombardeada”: Orestes argentino espoleado por las furias de la historia, no puede dejar de oír en las páginas de *Sur*, y en los libros de los escritores vinculados a esta revista, “el rugido de los aviones, el silbido de las bombas, las explosiones”. Desde entonces, además, conserva un manuscrito.

En la estructura narrativa de *La lengua del malón* se traslapan tres tiempos: el presente en el que un septuagenario Gómez, asfixiado por sus papeles y recuerdos, reconstruye el romance de Lía y Delia, y la historia y los sentidos de *La Lengua del malón*; el de la amistad entre Gómez y Lía Goldman durante los años finales del peronismo (1952-1955); y el del relato escrito por Delia Feijoo (la época pre-estatal del poderío indio en el revés de la civilización cristiana), una *nouvelle* que ha permanecido oculta durante medio siglo en la biblioteca de Gómez y que da nombre a la novela que la incluye y la revela.

Una vez presentados, en el primer capítulo, los personajes y algunas de las circunstancias que jalonan los cinco primeros años de la década del cincuenta, en el segundo, Gómez se refiere a ese manuscrito, *La lengua del malón*, confinado durante más de cincuenta años en una carpeta celeste “que está viva”. Según nos cuenta, Gómez vio por primera vez esos papeles en el verano de 1954, pasaba unos días de ‘retiro’ en el Tigre, haciéndose con ellos tras la muerte de Delia y Lía durante el bombardeo de junio de 1955. La historia del manuscrito constituye, a partir del segundo capítulo, el imán que atrae los fragmentos que el memorioso Gómez dispersa

<sup>16</sup> Carlos Correas, en el capítulo “Los años cincuenta” de *La operación Massota* (1991, 27), sostiene que el peronismo otorga “valor erótico” al cabecita negra, convirtiéndolo en “una nueva certeza de la cultura argentina”. La afirmación de Correas es mucho más que una declaración que *saca del armario* deseos sexuales bastardos: es una protesta radical, y originalísima por entonces, contra la negación de la carne, los olores, la temperatura y los fluidos de los cuerpos: negación que constituyó tanto el campo intelectual nacional-católico como el liberal, custodios, respectivamente, del “espíritu” nacional o del universal. Otra lectura de los dichos de Correas, o de la postura del ficcional Gómez, ve en ellos formas de racismo, aunque no es el objetivo de estas páginas detenernos en estas interpretaciones.

<sup>17</sup> Primera línea de *El amor argentino* (2004, 13). El ataque indiscriminado contra los civiles que circulaban por los alrededores del palacio de gobierno, ensayo general de lo que sería a partir de septiembre la “Revolución Libertadora”, reveló, sobre otras consideraciones, la decisión de los enemigos de Perón de acabar con su gobierno a cualquier precio.

<sup>18</sup> Ver *El Pibe*, última novela de Saccomanno, publicada en 2006.

en su relato. Por encima de Lía y Delia, y del ataque de la armada y la marina a la Plaza de Mayo, la novela escrita por la esposa de un militar sedicioso, su lengua, el destino de sus personajes y la interpretación que de todos hace Gómez, son los “protagonistas” fundamentales de la historia que el profesor cuenta, de la literatura que *enseña*. El suspense se sostiene por la intriga que Gómez monta en torno a qué conecta esa “carpetita celeste” con *el día que bombardearon Buenos Aires*<sup>19</sup>: qué laberinto conduce de las desordenadas páginas manuscritas y mecanografiadas que custodia Gómez a junio de 1955.

¿Qué cuenta *La lengua del malón*? La novela de Delia Feijóo se inicia, según nos informa Gómez, con una travesía por la pampa, “ese océano”: allí van D y su hijo, el Varoncito, rumbo a Fortín Carancho, encaramados en unos carretones destartados, míseramente custodiados por unos “jinetes escasos”. Junto a D y el Varoncito viaja una cuadrilla de mujeres “de frontera”. En su destino, a D la espera el Capitán, su marido; a las otras (una mulata uruguaya, dos supuestas cupleteras andaluzas, una paraguaya, una napolitana muda y “tres o cuatro chinas, con sus crías adormiladas”), la atención sexual de una tropa desmoralizada y hambrienta. Sola en la inmensidad del desierto, D se siente atraída por ese viento cuyas “armonías”, como en *La cautiva*, enseñan más que “la vana filosofía”. Otra vez, al igual que en *La casa y el viento* y *La patria*, el cuerpo (conciso, breve, ‘real’) frente al estéril *corpus* de las ideas.

Antes de llegar al baluarte huinca<sup>20</sup>, un vigía “divisa una gran polvareda en el horizonte”, inmediatamente “un teniente manda apearse y distribuir los carretones como defensa”. Las mujeres reciben la orden de (tra)vestirse con uniformes de soldados para despistar a “la indiada”, que creerá que hay más hombres de los que en realidad defienden la partida. El ataque se produce como “un tornado que va creciendo desde el horizonte”. D, revolver en mano, mientras con

la otra abraza a su hijo, “mira paralizada esos salvajes fusionados con sus caballos” y al oír a un milico mentar al cacique Pichimán, “cree haber sido la destinataria de una contraseña” –en mapuche, el nombre del cacique significa ‘cachorro’, aunque en español, dice Delia, suene “como una picardía”. En un abrir y cerrar de ojos, D tiene al invulnerable Pichimán enfrente. Entonces se produce esa especie de revelación, como una señal del desierto, de la que hablaba Borges, cuando alguien sabe, por una mirada, para siempre, quién es y cuál es su destino. “Unos metros separan al indio y su tacuara de la mujer que se afirma para hacer puntería. La acción refleja no los cuerpos, la tensión de nervios y músculos, sino la mirada de D encontrándose con la mirada del indio” (2003, 92).

Ya en el fortín, D es presa de siestas desbordadas de imaginaciones sensuales: el malón que llega y se alza con las mujeres; luego, ellas desnudas “revolcándose en una tienda”, el éxtasis del “amor sáfico” que acaba, para D, cuando Pichimán irrumpe en la escena, “sonriendo lascivo, dispuesto a poseerla con el ímpetu de un fauno”. En aquellos días, D, antes que sentirse amedrentada ante la barbarie que la asedia, evoca, deseosa, “esa energía fulminante que une, como una baba incandescente, sus pupilas con las del salvaje” (2003, 98-99). A pesar de que sus “pensamientos están desatados”, D no puede evitar el sentimiento de culpa: una buena esposa, “y menos una madre”, no puede soñar con este tipo de gozosos aquelarres, ni dejarse contemplar, ni contemplar ella misma, por ese tipo de miradas. Entonces, al intentar rezar el credo, “suben a su boca” no el testimonio de su fe, sino una estrofa del final del Canto I de *La Cautiva*: “Dónde va. De dónde viene. / De qué gozo proviene. / Por qué grita, corre, vuela, / clavando al bruto la espuela, / sin mirar alrededor” (2003, 99; Echeverría, 1993, 50).

El refrenado arrebatado de D comienza a exhibirse sin *pretextos* el amanecer en el que, por fin, un malón asalta el fortín y el cacique Pichimán la rapta. Aquel día, “bajo un cielo rojo”, D advirtió “que toda su vida estuvo aguardando este instante”. Entre las imágenes que D retendrá del día del malón, está la visión de su hijo,

<sup>19</sup> Tal es el título del documental dirigido por Marcelo Goyeneche en 2004 y que reconstruye los hechos de junio de 1955.

<sup>20</sup> “Huinca” era el término que los mapuches aplicaban a los que formaban parte de la sociedad blanca y cristiana.

“haciéndose encima, a resguardo en la oscuridad de una tapera” y la de la muerte de su marido, lanceado por un indio. Sin embargo, lejos de sentirse culpable, D abandona “dichosa”, enloquecida, al Varoncito y al Capitán, “esos cuerpos a los que tan poco antes dedicaba sus cuidados” (2003, 118). D no sólo renuncia a los cuerpos del Capitán y su hijo, inclusive a recordarlos, sino también a los emblemas de la religión, a la divisa de las costumbres ‘civilizadas’ aprendidas, y a su propia identidad como mujer blanca de un hombre del ejército argentino y madre abnegada. Al vadear una aguada, camino de la toldearía, D “se arranca el crucifijo y lo tira a un costado”. Y en el campamento indio, en la intimidad con el cacique, no asume un rol pasivo sino el de intérprete resuelta, animosa, de la “épica de garche” que está protagonizando (2003, 119). Sometida por *las lenguas* de Pichimán, el sólo pensamiento de su hijo se le antoja como un “vestigio” de esa impostora que fue: “Hay placeres que ningún hombre de bien se atreve a pedirle a su legítima esposa. Menos que menos, los placeres que provienen de los labios con que, al día siguiente, besará a sus hijos. No es de madre lamer como una perra” (2003, 126).

En esa épica, D se rehace como figura sin religión ni códigos morales, es una venturosa *perra* alzada contra la “legislación erótica” que trasluce la bibliografía, heterosexista y patriarcal, sobre el cautiverio de mujeres blancas entre los indios: una mujer-monstruosa, rehecha, híbrida, contra los guiones que codifican las ‘obligaciones’ y ‘garantías’ familiares. A diferencia de la María del poema de Echeverría, D, actriz de su deseo (“soy la cautiva de mis ganas”, escribe Delia), se posiciona en un nuevo orden simbólico, distante tanto del rol de “mártires o heroínas de la pureza” como del de esposas y madres incondicionales (2003, 120, 128).

Tanto en ésta como en la siguiente novela de Saccomanno, *El amor argentino*, el ‘armario’ funciona como estructura narrativa básica<sup>21</sup>. La narración avanza, se mueve, zigzaguea por la tracción que ejercen dos fuerzas opuestas: por

un lado, la voluntad de confesar, publicar, testificar los secretos; por el otro, el recelo o el desaliento que compele a ocultarlos. Si bien al hilo de *los cuentos que cuenta* Gómez se revela como homosexual, lo más importante es que al descubrir(nos) los secretos de su sexualidad, entrelazada con sus contradicciones políticas, Gómez descubre otros misterios. Concretamente, una novela ‘robada’ a la literatura nacional que, sin embargo, como la carta del cuento de Edgar Allan Poe, había estado a la vista y al alcance de cualquiera, anhelante en una carpeta celeste<sup>22</sup>. Con esa novela, el profesor de literatura, cautivo de secretos o “cargado de verdades” (David Viñas *dixit*) descubre el velo del ‘pecado original’ de los intelectuales de *Sur*, de las potencialidades de las *lenguas* de la barbarie, de su propia pasión por los cabecitas negras, del *amor argentino* entre una judía y la esposa de un general golpista (o en *El amor argentino*, entre Eva Perón y Roberto Arlt).

El segundo capítulo lleva por título el del manuscrito de Delia, que es el título de la novela de Saccomanno. La inclusión de una novela dentro de la novela hace de Gómez un albacea de secretos ‘de familia’ –de la familia nacional, también la de los afectos, también la literaria. Por otro lado, la *revelación* del manuscrito cautivo convierte a Gómez en prologuista: inevitable profesor de literatura, además de privilegiado lector, orienta la interpretación de sus papeles, apuntando algunas claves para comprender el sentido, los sentidos, de esta historia y para ubicarla en el cuerpo mayor de la literatura argentina. Por último, aquella inclusión puede ser leída como un *cautiverio* textual (metáfora de otra serie de sujeciones): así como D se convierte en cautiva de Pichimán, y el cacique de su cautiva<sup>23</sup>,

<sup>22</sup> La idea de una “escritura que falta”, de obras *robadas* a la literatura, está magistralmente planteada en *Las virtudes del pájaro solitario* y en otros ensayos en los que Juan Goytisolo especula sobre los papeles que San Juan de la Cruz habría devorado, perseguido por la Inquisición.

<sup>23</sup> Cuando Pichimán “le pide a D que pruebe cuántos dedos pueden entrarle en el ano”, Gómez interpreta que el cacique “se identifica con la cautiva”: “Al suplicar ese goce, Pichimán se libera a su vez del imperativo violador. El indio ya no es la lanza y el cuchillo. Ahora él

<sup>21</sup> Ver el primer capítulo de *Epistemología del armario* de Eve Kosofsky Sedgwick (1998).

la novela de Delia es cautiva de la novela que la contiene, la que firma un tal Saccomanno –tanto como de Gómez, que la ha conservado cautiva durante más de cincuenta años. Y si de cautiverios se trata, el juego de espejos y voluptuosas sujeciones no acaba allí: Delia es cautiva de “la inspiración” que la apremia a escribir tanto como del “imprevisto amor” por Lía –como le dice a Gómez, su nombre cifra un destino: “Delia es *de Lía*”. Por su parte, Lía es cautiva de Delia, y Gómez, presa además de la multitud peronista y de un esquivo preceptor, del amor lésbico del que ha sido testigo y, sobre todo, de ese manuscrito, que al custodiar, lo ha encadenado también (2003, 95, 101). En el presente de la narración ‘principal’ (de la novela que contiene el manuscrito de Delia), al liberar esa escritura, el guardián-cautivo que era Gómez se libera también – al igual que escribir *La lengua del malón* liberó a Delia cincuenta años antes. Aunque, liberado, vuelve a sujetarse, a *hacerse sujeto* de un nuevo cautiverio respecto de quien oye sus acotaciones, sus hipótesis, sus confesiones –¿quién permanece cautivo a sus cuentos, a sus lecciones de literatura? También Victoria Ocampo juega un papel en esta puesta en abismo del cautiverio: en la cárcel del Buen Pastor, en 1953, durante 27 días, ella es cautiva “entre siervas y mecheras, militantes y yirantas”. Y son cautivas también, afirma Lía, “ese serrallo innumerable de jovencitas” que rodean a Perón tras la muerte de Eva y en pleno conflicto con la Iglesia católica (2003, 195-196). Por último, en el tercer capítulo se relata otro cautiverio, en apariencia lateral aunque luego confluya, dramáticamente, hacia el dédalo que trazan las pasiones de los otros: el del cincuentón Gabriel de Franco, colega de Gómez en el profesorado de literatura, y de Azucena, “flor de piba” (el título del capítulo) y alumna suya. De Franco le dice a Gómez, su “confesor”, que gracias a la posibilidad que le daba la reciente legislación peronista del divorcio civil, sería libre otra vez, después de veinte años de matrimonio (otro cautiverio): “Por fin puedo ofrecerle mi libertad a Azucena (...). Porque qué es la libertad, Gómez, sino el albedrío para elegir un cautiverio” (2003,

147). En la afirmación de De Franco está contenida, acaso, la clave para la interpretación de la novela de Saccomanno: una narración sobre la libertad irrenunciable de optar por gozosos, voluptuosos cautiverios. De diversos modos, Gómez, Lía, Delia, Victoria Ocampo, De Franco y Azucena, también Eva Duarte, ‘eligen’, por el ejercicio de su libre albedrío, las cárceles y los cancerberos que los abarcan y definen.

Quisiera insistir sobre una cuestión que tiene que ver directamente con la manera en que está urdido el texto. El relato de Delia, ‘cautivo’ durante más de cincuenta años en una biblioteca privada, no se reproduce ‘literalmente’: no hay una puesta en escena directa de la escritura y la voz de Delia, sino que su ficción es apostillada, anotada, *glosada* por el profesor de literatura. Doble desbarajuste: la de un texto nunca *pasado a limpio* por su autora, y la de una transmisión sin comillas, que al no citar exactamente, confunde la voz, la lengua, la historia de Delia con la de su comentarista e intérprete. Así, la narración avanza a golpe de digresiones, como la novela incluida, por el encadenamiento de estampas o viñetas que reproducen en un movimiento de marchas y contramarchas escenas de la vida de Gómez en los años cincuenta, momentos de su amistad con Lía, el amor entre Lía y Delia, el bombardeo de la Plaza de Mayo, la muerte de las protagonistas; poniendo estos relatos, por la acción glosadora de Gómez, al mismo nivel que las acciones narradas por Delia.

Contra aquellos relatos y tiempos (el tiempo del final del peronismo, el tiempo bárbaro del desierto), Gómez, profesor de literatura, *nos enseña* literatura. Aunque, como decía Lía y parafrasea Gómez, *La lengua del malón* “no necesita guardaespaldas de la crítica para defenderse” (2003, 210). En primer lugar, Gómez subraya la importancia de las palabras y los recursos metafóricos por los que opta Delia. La lengua del malón es la *lengua* de la barbarie que recorre y atraviesa la ‘zanja’ (la imaginaria y la real, aquella construida por el ministro de guerra Adolfo Alsina hacia finales de la década del setenta del siglo XIX) para extraviarse ‘tierra adentro’, en el inconsciente de la patria –territorio donde, a

también es un cuerpo que se asume clavado” (2003, 207).

diferencia del lado criollo, *se garcha*: por “su sonoridad francófona, [garche] nos propone (...) una cachondez gozosa que excluye, en principio, la noción de toma, de apropiación” (2003, 86). Los títulos de los capítulos de la novela de Delia aluden, sucintamente, al “universo campero” (como alude la novela de Saccomanno al *Martín Fierro* de Hernández y su imaginería<sup>24</sup>), designando elementos reconocidos del cronotopo pampeano, y de sus protagonistas, que se asocian a los sentidos de esa “cachondez gozosa”. De este modo queda al descubierto, siguiendo una metáfora muy usada por David Viñas, el *re-vés de la trama*, la urdimbre densa de esos signos que (también) significan: las connotaciones más escabrosas, para la literatura y la sociedad nacional, de un verbo o un nombre –polvo, lanza, grito, boleadoras, carne, cimarrón: positivo y negativo de la lengua. Obligada por Pichimán a hacerle una felación, D, facón en mano, inmoviliza al indio, “lo obliga a bajar hasta los muslos” y lo conmina: “Dame tu lengua, Pichimán”. La novela insiste sobre la doble valencia del término: la lengua, la del malón, es tanto ese sistema de signos que posibilita la comunicación, que permite codificar experiencias y contarlas, como la lengua que chupa, lame, succiona, besa, traga<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> La novela de Saccomanno se inicia con un evidente intertexto de las primeras estrofas de *El Gaucho Martín Fierro*: “Aquí me pongo a contar, dice el profesor Gómez. También la mía es una pena extraordinaria. La lengua se me anuda. Mentira que al contar se encuentre consuelo. Pregunto: A quién puede interesarle una historia de homosexuales bajo las bombas del 55. Pero sé que quien cuenta no debe hacerlo para mal de ninguno sino para bien de todos. Voy a intentarlo. Voy a pedirle atención al silencio”. Gómez es presentado por este epígrafe como la última transfiguración de la literatura argentina, aunque invertida, del popular “gaucho perseguido” que había cantado “la relación” de sus desgracias mientras la Argentina atravesaba el umbral hacia la modernidad y el capitalismo, convirtiéndose, a golpe de degüellos, en el ‘granero del mundo’. Al citar los versos de Hernández, *La lengua del malón* lleva a cabo una operación de inversiones que afectan al género literario, a la orientación sexual del protagonista, al tiempo de la historia narrada, al espacio evocado y al fin mismo de la literatura (Gómez no encontrará *consuelo* en su hacer narrativo sino el “bien de todos”).

<sup>25</sup> La doble potencia de la maquinaria lengua/boca/labios está espléndidamente representada en la última novela de Reinaldo Arenas, *El color del verano* (1991), en la que un pelotón de personajes/roedores, desmedidos e

Delia/ Gómez/ Saccomanno devuelven a un concepto ‘ideal’ –la *lengua* objeto de estudio de la lingüística en la noble y estricta tradición de Ferdinand de Saussure– el espesor de la carne: hacen de la lengua, cuerpo. Pichimán le da la lengua, su tersa lengua, a D, igual que Lía a Delia. Con esa lengua, hacen literatura (2003, 128-129).

En segundo lugar, junto a la carnadura de la lengua, Gómez resalta la enjundia de la escritura: ese “tachonazo incongruente” o “sanguinaria ballesta” (Sarduy) que, en *La lengua del malón*, enreda, *lí*a, compromete de modo violento, radical, el cuerpo de la mujer escritora. La de Delia es una escritura de cuero y músculos: una ejecución que duele, enloquece el normal funcionamiento de órganos y tejidos. El profesor de literatura recuerda que le llamaba la atención la “flacura atormentada” de Delia; para Lía, su amante, martirizada por dolores que son de parto, se convierte en una “sombra doliente” (2003, 106). Pero la relación de Delia consigo no cambia sólo por el hecho de la escritura: la fiebre, la consternación, la taquicardia que la asaltan y la cautivan al escribir no tienen un origen sólo imaginario, sino que están directamente provocadas por el descubrimiento del “amor sáfico”, por la transgresión de una prohibición que, descubre Delia, la encadenaba, cautiva también, a su marido y a su hijo.

Por último, *La lengua del malón*, siguiendo la estela de sus resonancias metafóricas, no es un texto quieto, amarrado a una versión única y acabada, sino es “acción directa” (2003, 210). Como un malón, llave maestra del texto junto con la lengua, la novela está marcada por la rapidez, la contundencia, lo que acontece bajo el furor y la violencia del arrebato del ataque indio, del deseo, de las bombas sobre la Plaza de Mayo. En esta línea, Gómez diserta acerca de la hibridez de la novela de Delia, mestizaje que la emparenta con “los libros fundacionales de nuestra literatura”, esos textos no ceñidos, para la fatiga de clasificadores y archivos, a ningún género – ¿novela libertina?, ¿novela histórica?, ¿parodia

intemperantes, al tiempo que cuentan múltiples relatos que agujerean el pesado imaginario de la nación y la revolución cubana, horadan la base de la isla para arrancarla de su fatal destino insular.

de los folletines del XIX?, ¿novela que revisita la tradición gauchesca?, ¿autoficción más o menos velada?, ¿ensayo sobre las maneras de ‘la cristiandad’ para separarse *de* y definir *al otro*?, ¿radioteatro, película, historieta? Como lo hiciera con maestría Borges, o desde los márgenes de España Juan Goytisolo, en *La lengua del malón* la literatura argentina, sus textos canónicos y sus protagonistas (reales o imaginarios) son objeto de audaz y desgarrada citación, relectura y reelaboración: ejercicios de estimación, de simpatía o animadversión, de insolentes juegos de requerimiento y desplante. Como observa Gómez, Delia Feijó refunde y parodiza fragmentos de la literatura y la historia nacional (*La cautiva* de Echeverría, *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán), usando libremente la profusa documentación disponible acerca de la conquista del desierto y la bibliografía sobre las cautivas. Una forma de trabajar la escritura que incita a Gómez a plantear una hipótesis sobre la ‘inauguración’ de la literatura nacional contra los argumentos de David Viñas<sup>26</sup>: en la medida en que la literatura argentina nace con un secuestro (el de Lucía Miranda raptada por el cacique Siripo en el relato de Ruy Díaz de Guzmán) al que le sigue una interpretación unidireccional del rapto y sus sentidos (la ‘inocencia’, la ‘moral’, la ‘civilidad’ hostigada y confinada por la barbarie), apropiarse de esa tradición, de sus *constantes* y *variaciones* (Viñas), permitiría revertir los términos binarios que articulan el sentido del cautiverio –el que cautiva, libera; y el cautivado, descubre la potencia de lo reprimido, la ventura del placer, los signos de su deseo.

El trabajo *glosador* que lleva adelante Gómez se parece al que realiza Teresa Rossi en la novela *Museo de la Revolución* de Martín Kohan (2006).

<sup>26</sup> En el ensayo “Itinerario del escritor argentino”, incluido en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Viñas señalaba la violación como “metáfora mayor” alrededor de la cual emergía la literatura argentina, proponiendo una serie literaria que va desde Echeverría y Mármol en el siglo XIX hasta Marechal, Sábato y Cortázar, en el XX. Según Schwartzman (1999, 163), Viñas examina “cómo esa temida penetración de la *carne* social sobre el *espíritu* individual es conjurada” por una literatura que no es otra cosa que “un ariete contra la bárbara materia”.

Marcelo, el narrador, viaja a México en representación de la editorial Amauta para entrevistar, entre otros, a Norma Rossi, “la exiliada argentina que tenía en su poder un manuscrito tal vez interesante”. Su ‘misión’: convencer a Norma para que le entregue esa “especie de ensayo, más o menos disperso o más o menos orgánico, que había quedado de un desaparecido, y que se ocupaba de la revolución y del tiempo, o de la revolución en el tiempo” (2006, 21). El *desaparecido* es Rubén Tesare, un estudiante de abogacía de veintitrés años que con toda probabilidad militaba, en el momento de su desaparición, en la organización armada Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), según se infiere por las menciones de las profundas diferencias políticas entre Montoneros y su propia ‘gente’. El jefe de Marcelo, Sebastián Gallo, “presume que tal vez sea interesante” publicar el texto de Rubén “aunque más no fuera a modo de homenaje a quien lo había escrito” (2006, 28).

La novela intersecta tres tiempos y tres historias. O, más exactamente, los tiempos de dos historias y una argumentación. En primer lugar, el viaje que realiza Antonio Tesare, en diciembre de 1975 (y que Norma le cuenta a Marcelo en 1995<sup>27</sup>), desde Buenos Aires hasta la provincia de Córdoba con el fin de entregar “un bolso de contenido decisivo” a un combatiente de la selva tucumana. El bolso, que si fuera descubierto le costaría la vida, es tan peligroso como el cuaderno manuscrito que Antonio lleva consigo “para no sentirse desvalido” (2006, 25, 41). Ante la inesperada ausencia del “compañero”, Tesare decide pasar el día en Laguna Chica, hospedándose en el único hotel del pueblo y haciendo todo lo posible para “pasar desapercibido” (2006, 39). Al bajar del autobús conoce a una “chica joven”, una tal Fernanda Aguirre, que había viajado con él desde la ciudad de Buenos Aires “a su misma altura pero del otro lado”. Toman la misma habitación y mantienen, después de algunos juegos de seducción, una intensa

<sup>27</sup> “Norma Rossi tiene el don de poner cerca ese pasado, el de esa noche del setenta y cinco (...), ponerlo como quien dice al alcance de la mano, porque en su memoria sin pasos intermedios una proximidad sin apremios se vuelve posible de veras” (2006, 27).

relación sexual. De madrugada, un grupo de uniformados irrumpe violentamente en la habitación y se lleva a Tessare, tras registrar todo y hallar bajo la cama el enigmático bolso. Fernanda, su ocasional amante, había oficiado de entregadora. Tesare desaparece para siempre. Su nombre de guerra era Dorrego<sup>28</sup>.

En segundo lugar, *Museo de la Revolución* narra en primera persona el encuentro entre Marcelo y Norma en mayo de 1995, “casi veinte años después” de la desaparición de Tesare, y en el DF mexicano. Paulatinamente, el inicial interés del argentino por el manuscrito que posee su compatriota va desplazándose por un igualmente intenso interés de Marcelo hacia esta indescifrable mujer –de fondo, los recorridos e impresiones de su breve estadía en México, contrastados con el largo exilio de ella.

Por último, entre el relato de la ‘misión’ frustrada de Tesare y el ‘servicio’ cumplido por Adriana Aguirre, en 1975, y los encuentros entre Marcelo y Teresa en México, se intercala el presente de la extensa argumentación que contiene el manuscrito de Antonio Tesare: un cuaderno de “tapas blandas y azules, y una bandera argentina en la portada” que recoge, en “hojas resbalosas”, “anotaciones hechas con tinta azul y letra apretada” y que Rubén llevaba consigo el día de su desaparición (2006, 12-13). Teresa, que ha conservado durante dos décadas este documento, lee fragmentariamente al *caza-manuscritos* argentino las elucubraciones de Rubén a lo largo de cuatro o cinco jornadas. La de Tesare es una escritura, detenida por el albur de la ‘acción directa’, acerca de la relación entre la revolución y la temporalidad al hilo de los textos de Marx y Engels, Lenin y Trotsky. A medida que Norma avanza en la lectura del cuaderno de Tessare, le relata minuciosamente a Marcelo las horas del guerrillero antes de su secuestro, aludiendo a

otro manuscrito, un supuesto diario íntimo de Rubén que ella conservaría también –diario que le habría permitido a Norma conocer los detalles de aquel día de Tessare en Laguna Chica. Al final de la novela Marcelo descubre que ese diario no existe (es imposible que Tessare haya registrado en su diario los “pormenores de su viaje” y las circunstancias de su desaparición) y, lo más espeluznante, que “Norma Rossi es Fernanda Aguirre”, “la mujer que enredó a Rubén Tesare en la noche de Laguna Chica a finales de 1975. La carnada y el anzuelo que él mordió. Su entregadora” (2006, 171). Tras mantener una arrebatada relación sexual, Norma le entrega el manuscrito a Marcelo quien acaba la lectura para empezar, inmediatamente, a escribir él mismo lo que ha vivido y descubierto –*Museo de la Revolución*, la novela que leemos.

#### 4. Reflexiones finales

Decía al empezar que en Borges el recurso a los manuscritos suponía “el deslizamiento de los siglos por las páginas y las texturas”, traslación que alimentaba al relato, en palabras de Piglia, de “memoria ajena”: reminiscencias, no exentas de encomio o nostalgia (“que es ambigua y oscura”, como bien sabe el narrador de *La casa y el viento*), de series temporales y espaciales que convergen allí “donde el recuerdo no llega”. En las novelas examinadas en estas páginas, la aparición de manuscritos, en el exacto sentido de textos *escritos a mano* (y no solamente aquellos cuyo valor pueda derivarse de la antigüedad del documento o el renombre de su autor), cumple, evidentemente, otras funciones y moviliza otros sentidos. En *La casa y el viento* y *La patria* los cuadernos manuscritos informan no de historias y espacio-tiempos extraños, sino de la memoria personal, la cotidianeidad del protagonista ‘perseguido’ (da igual si por fuerzas objetivas o por sus propios fantasmas) en el paciente y espacioso proceso de abandonar su tierra; o del protagonista ‘persecutor’, inexperto e idealista, de algún lugar para la recreación de la patria perdida.

En *La casa y el viento*, los incidentes de la partida y las escenas de la escritura del cuaderno o

<sup>28</sup> Manuel Dorrego (1787-1828) fue uno de los principales referentes del federalismo rioplatense de la primera mitad del siglo XIX y, sobre otras consideraciones, el primer gobernante del Río de la Plata depuesto por un golpe de estado y ajusticiado. Su asesinato, por orden expresa del general unitario Juan Lavalle, marca el inicio del largo enfrentamiento civil que ensangrentó al país durante décadas.

diario de viaje están narrados en un presente total y abarcador, en el *día a día* breve y conciso de un tiempo en el que lo que solemos llamar la *realidad histórica* (la locura de la violencia y la muerte, los zarpazos del estado terrorista, la política reducida a los términos de una guerra a muerte contra los monstruos de la patria) deja sus marcas en el texto bajo la forma casi espectral de partidas de gendarmes apostados en los caminos, libros prohibidos, furtivas tumbas, muertes repentinas –una “borrachera delirante pero fría de terror y de sangre” que el narrador entrevé que a la memoria “no le gustará retener”. Nada parece real ni posible fuera de las omnipresentes circunstancias de la fuga, excepto los sueños y los recuerdos, siempre fragmentarios, siempre *trabajando*, tan huidizos como él mismo. Por esta presencia *a la vez* y *en todas partes* del tiempo/espacio del destierro, las anotaciones manuscritas durante aquellas últimas semanas de 1976 (testimonios, sobre todo, de hechos: “la noche es blanca”, “ha cesado el viento”) se confunden con el presente, igualmente total y abarcador, del exilio en España, tiempo/ espacio que *ahorca*<sup>29</sup> y que queda registrado en otro cuaderno de trabajo que da cuenta del abandono y la liberación final: la de esa casa que, para seguir viviendo, había que quitársela de encima a través de la escritura de la novela. Doble fuga manuscrita, contada, hecha discurso en precisos cuadernos de viaje: de *la patria* a través de la geografía del Norte argentino, de *la casa* (la patria chica, infinitesimal) a través del trabajo de la escritura.

En *La patria*, la escritura de la novela, a partir de la relectura de “un montón de papeles” manuscritos o mecanografiados, toma la forma, una extensa noche porteña, de una persecución, un asalto (al pasado) a golpe de escurridizas palabras que procuran “atender”, como lo había intentado el narrador de *La casa y el viento*, a lo que “llevamos incrustado en el cuerpo”, “aquello que verdaderamente nos importa” –como sólo le

importaba al viejo gitano encontrar algún sentido, de tanto contarlo, al éxodo interminable de su pueblo, diáspora que dolía en los cuerpos ‘reales’ de sus paisanos. Al mismo tiempo, *la escritura de la lectura* de aquellos papeles persigue “entender” por qué aquel muchacho de veinte años había abandonado su país en 1979 y, después de regresar por una breve temporada, se había marchado otra vez en 1982<sup>30</sup>: qué significaba o podía significar perder o recobrar una patria, olvidar o poseer una lengua, una “inconfundible manera” de decir. Preguntas que se resuelven en la certeza, alcanzada aquellos años, de que nunca podría llegar a ser el escritor que quería “en cualquier lugar del mundo” sino “rodeado de mi habla”. Por otra parte, aquellas notas, manuscritas o mecanografiadas, le devuelven cierto saber acerca de la lógica del relato, ejercicios de estilo y de teoría literaria que forman parte de su formación como novelista (y como escritor argentino): la irrupción del presente en un relato aparentemente épico y clausurado, los vínculos entre la forma y el contenido o “los secretos de narrar” que escudriña en una “horrible primera novela” sobre la que experimenta, como en su propia vida, cambios de narradores y de lengua.

En Saccomanno y Kohan, los manuscritos reaparecidos dan cuenta o bien por lo que cuentan y cómo lo hacen (*La lengua del malón*), o bien por las circunstancias que rodearon su producción y su conservación en manos extrañas (*Museo de la Revolución* y, también, *La lengua del malón*), de la historia escamoteada y de las secretas traiciones de dos momentos especialmente violentos: la conquista de la Patagonia, hacia 1880, y la lucha armada entre las fuerzas revolucionarias argentinas y las fuerzas de seguridad del estado en los años setenta del siglo XX.

<sup>29</sup> Héctor Tizón lee en 2000 lo que había escrito en su cuaderno de trabajo a principios de 1982: “Noto que estoy sufriendo un fenómeno de ansiedad (leo que ansiedad deriva de *angere*: ahorcar)” (2001, 13). También en la escuela, a punto de cruzar a Bolivia, se siente “ansioso” (2001, 163).

<sup>30</sup> Acompañado de Jolanda, el narrador regresa a Argentina en diciembre de 1981 desandando el camino recorrido por el fugitivo de *La casa y el viento*, desde La Quiaca hacia el Sur. Esta nueva temporada en el infierno le depara la experiencia de la guerra de Malvinas, hecho que decide, tras una detención y una paliza propinada por la policía, su vuelta a Holanda a mediados de junio de 1982.

Gómez convierte la lectura y el comentario del manuscrito de Delia en una lección de literatura en la que interpreta de qué modo *La lengua del malón* desgarrar y burla los “textos poronga<sup>31</sup>”, los “textos milicos”, los “texto machos” de la tradición nacional. En *Museo de la Revolución*, Norma Rossi ha conservado el cuaderno de aquel que entregara al enemigo y ante el que se siente, veinte años después, en deuda. Su obsesión por leerle a Marcelo, compulsivamente, fragmentos del escrito de Tesare, es similar a la de Gómez por franquear el muro de los secretos y el miedo. En ambos casos, la lectura lacerante de unos manuscritos (de la esposa de un militar golpista enamorada de una judía en los años cincuenta o de un militante de una organización revolucionaria en los años setenta) responde al imperativo contraído con los muertos, ante los que, por diversas razones, se sienten culpables y *cautivos*. Gómez y Norma Rossi expían sus deudas exhibiendo (como las “sábanas ensangrentadas” a las que se refería Gómez), leyendo y comentando unos manuscritos.

Desde las primeras páginas de *La lengua del malón* intuimos que Gómez, el “elegido para escuchar”, sabe (como Norma) mucho más de lo que cuenta sobre sí y sobre los otros: especie de centinelas ante las puertas de un profuso *armario* (donde se amontonan los arcanos, muchos de ellos sexuales, de la patria, su lengua y su literatura), como el vigía ante la puerta de la ley en el relato de Kafka, Gómez y Norma Rossi revelan y ocultan, administrando con pericia (Gómez, ante todo, es profesor de literatura; Norma, una mujer que, aterrorizada por la posibilidad de alguna clase de represalia, había aprendido a “nunca hablar de más”) el suspense que produce ese *secreto*, uno y múltiple, que (nos) cuentan. Son oteadores, manuscrito en mano, ante la puerta del deseo que anuda sexualidad y política, nación y lengua.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Reinaldo: *El color del verano*. Miami, Ediciones Universal, 1991.
- Bajtín, Mijail: *Problemas de literatura y estética*. La Habana, Edit. Arte y literatura, 1986. Traducción de Alfredo Caballero (primera edición en ruso de 1975).
- Borges, Jorge Luis: *Ficciones*, Emecé-RBA Instituto Cervantes, Barcelona, 2005 (primera edición de 1944).
- Correas, Carlos: *La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*. Buenos Aires, Catálogos, 1991.
- Echeverría, Esteban: *El Matadero*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993.
- Eggers-Brass, Teresa: *Historia Argentina (1806-2004). Una mirada crítica*. Buenos Aires, Editorial Maipue, 2004.
- Goytisolo, Juan: *Las virtudes del pájaro solitario*. Barcelona, Seix Barral, 1988.
- Halperin Donghi, Tulio: *Historia Argentina. La democracia de masas*. Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Jeanmaire, Federico: *La patria*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- Kohan, Martín: *Museo de la Revolución*. Buenos Aires, Mondadori-Editorial Sudamericana, 2006.
- Kosofsky Sedgwick, Eve: *Epistemología del armario*. Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998. Traducción de Teresa Bladé Costa (primera edición en inglés de 1990)
- Legaz, María Elena: “Espacios y fisuras / Cartas y manuscritos”. En Legaz, María Elena (coordinadora): *Un tal Julio. Cortázar, otras lecturas*. Córdoba, Alción, 1998.
- Sacomanno, Guillermo: *La lengua del malón*. Buenos Aires, Planeta, 2003.
- : *El amor argentino*. Buenos Aires, Planeta, 2004.

<sup>31</sup> El término ‘poronga’ designa en el Río de la Plata al falo.

Sarduy, Severo: *Pájaros de la playa*. Barcelona, Tusquets, 1993.

Sarlo, Beatriz: "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia", en *Punto de vista. Revista de cultura*. Buenos Aires, año XXIX, número 86, diciembre 2006.

Schvartzman, Julio: "David Viñas: la crítica como epopeya". En Cella, Susana (comp.): *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.

Tizón, Héctor: *La casa y el viento*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004 (primera edición de 1984).

**SANTIAGO ESTESO MARTÍNEZ**

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)