

# Cuerpo a cuerpo: el espejo astillado



Aníbal Jarkowski

Universidad de Buenos Aires

## I

En 1974 David Viñas publicó *Maniobras*<sup>1</sup>, pieza teatral en dos actos que, respectivamente, representan los momentos previos y posteriores a la celebración del cumpleaños de Gregorio Tejar, general de ejército argentino.

La estructura dramática es convencional. En el primer acto se van presentando los distintos personajes y el tipo de relación que el militar mantiene con cada uno de ellos: la violencia contra Abel, su hijo varón; la predilección fascinada por Beatriz, su hija mujer; el respeto hacia Blanca, la empleada doméstica; la tácita rivalidad con el coronel Di Mateo, camarada de armas, amigo y compadre de Tejar. Un personaje, sin embargo, aparece *in absentia*; Olga, amiga íntima de Tejar, a quien se espera para la comida.

Las acciones del segundo acto se desarrollan una hora después. El festejo del cumpleaños declina y el contenido de cada una de las relaciones, antes más o menos velado, va estallando en diálogos definidos por la violencia y el ajuste de viejas cuentas personales. Así, sucesivamente dejan la escena la fiel empleada de la casa, el amigo, la amante y los hijos. La última imagen es la de Tejar, de cara al suicidio con la pistola que su hija le ha regalado esa noche. Así lo indica la acotación final:

“El general se queda solo. Bajo la luz cenital que se concentra sobre él. Pausa. Lentamente mira la pistola que tiene en la cintura. Parece que va a alzar la mano. Muy despacio. Bajan luces.” (172)

No hay registro del estreno de *Maniobras* aunque sí, curiosamente, fue traducida al inglés y publicada en 1981 en una revista de Nueva York dedicada al teatro.

Al comienzo del texto una acotación indica que “la acción ocurre en Buenos Aires hacia el verano del 72, en dos actos situados en la casa del general” (108), de manera que, en el momento de su escritura, la obra buscaba una intervención muy precisa respecto de la situación política en Argentina. Era el momento del regreso de Juan Perón, luego de 18 años de exilio; del ocaso de la dictadura militar iniciada en 1966 y presidida entonces por el general Lanusse; y es también el tiempo de las organizaciones guerrilleras que actuaban para derribar la dictadura y protagonizar una salida revolucionaria que, en el caso de Montoneros, sería conducida por Perón.

1. David Viñas, *Lisando. Maniobras*. Bs. As., Carlos Pérez Editor, 1974. Segunda edición: Bs. As., Editorial Galerna, 1985; Las indicaciones de página refieren a esta edición.

En semejante coyuntura, *Maniobras* no sólo sintonizaba con la tensa situación política, sino que además la representaba a través de relaciones definidas por la violencia. Al comienzo, Tejar “agarra de los testículos” a su hijo Abel; al final, Beatriz insulta a su padre, lo acusa de haber asesinado militantes guerrilleros –lo que parece aludir a los fusilamientos de detenidos políticos en la ciudad de Trelew– y le revela que también ella pertenece a la misma organización armada.

Es probable que la vertiginosa sucesión de enfrentamientos del segundo acto y el recurso a revelaciones inesperadas dañen la verosimilitud de esta obra y, además, la inclinen hacia un efectismo que, seguramente, pretendía una interpelación intensa e inmediata de los espectadores. Más allá de esos y otros posibles reparos, *Maniobras* es el origen poco conocido de una de las mejores –y menos conocidas– novelas de la literatura argentina del siglo XX: *Cuerpo a cuerpo*<sup>2</sup>.

2. David Viñas, *Cuerpo a cuerpo*. Méjico, Siglo XXI Editores, 1979. En adelante, el número de página indicado hace referencia a esta edición.

## II

Publicada en abril de 1979, *Cuerpo a cuerpo* apenas si alcanzó una precaria circulación en Ciudad de México y Madrid. Su suerte fue todavía peor en Argentina y el editor podía anticiparlo desde la contratapa: “Si aquella novela [en referencia a *Hombres de a caballo*] sufrió para ser divulgada en sus propias tierras, ésta no podrá serlo de ninguna manera”.

En efecto, un número paupérrimo de ejemplares ingresó al país de manera clandestina y fue lógico que, en aquel momento político, la novela no pudiera alcanzar ni siquiera el reconocimiento de la reseña en los diarios. La revista *Punto de Vista*, codirigida por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano y también en los bordes de la clandestinidad, sólo pudo dar cuenta, y nada más, de la aparición de la novela.

Años después, y luego del acelerado deterioro que la guerra de Malvinas causó en el gobierno militar, la novela consiguió una circulación apenas discreta y restringida a un muy estrecho espacio del campo intelectual. Desde entonces no fue objeto más que de algunos pocos artículos<sup>3</sup> y aquella primera edición continuó siendo la única hasta 2007, cuando una pequeña editorial independiente<sup>4</sup>, dirigida por docentes y críticos de origen universitario, publicó la segunda.

3. Beatriz Sarlo, “Literatura y política”, *Punto de Vista*, año VI, n° 19, Bs. As., 1983. Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria” y Tulio Halperín Donghi, “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”, en *Ficción y política*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987. Aníbal Jarkowski, “Sobreviviente en una guerra: enviando tarjetas postales”. *Hispanamérica*, año XXI, n° 63, Lima, diciembre de 1992.

4. *Cuerpo a cuerpo*. 2° edición. Mar del Plata, Estanislao Balder, 2007.

A. B.: Es una novela poco conocida.

D. V.: Creo que solicita un lector muy atento.

A. B.: Hay gente que se dedica a la literatura argentina y, sin embargo, desconocen *Cuerpo a cuerpo*.

D. V.: ¡Quizás...! No descarte el precio, debe ser caro ese libro.

A. B.: No se consigue.

D. V.: ¿No se consigue? No, no. Ya le digo ...

A. B.: Así es, no tiene precio.

D. V.: Esto, gente dedicada a la literatura argentina ...

A. B.: Me llama la atención porque se trata de una novela, suya, poco conocida, menos estudiada, hay muy poca bibliografía crítica al respecto ...

D. V.: En México salió algo en un diario considerable que se llamaba entonces –creo que sigue saliendo– *Uno por uno*. Creo que salió también un comentario en *El País* y me lo mandaron a México entonces. Era una crítica interesante, sin entusiasmo, pero de buena lectura ...”<sup>5</sup>

5. “The final cut. Entrevista a David Viñas”. Apéndice a la 2° edición de *Cuerpo a cuerpo*, p. 533. Las iniciales refieren a Adriana Bocchino, a cargo de la edición, y David Viñas respectivamente.

Todos estos pormenores podrían alentar la idea de que *Cuerpo a cuerpo* sea, acaso, un libro menor en la extensa obra de Viñas. Sin embargo, alcanza con pedir opinión a sus escasos lectores para que señalen que es una de las novelas más significativas de la literatura argentina y de las que mayores desafíos estéticos asumió en las últimas décadas.

[...] si la realidad argentina ha exagerado todas las formas de la violencia, *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas hace de esa exasperación el elemento central de su escritura. Es un texto sin límites, ni en la crueldad, ni el erotismo, ni en el lenguaje. La vida militar, el periodismo, el anarquismo son los grandes universos de la novela, que expande todas las situaciones, las repite, vuelve sobre ellas deformándolas, magnificándolas hasta un grotesco que oscila entre la representación posible y las grietas que el texto no oculta en sus desbordes.<sup>6</sup>

6. Sarlo, "Literatura y política", cit. P. 11

No es raro que un crítico literario dedique una buena parte de su trabajo a promover la lectura de textos olvidados, desatendidos, ignorados. Se trata de un gesto que, a veces, le debe mucho a la amistad personal o las buenas intenciones; pero en otros casos es la razón profunda, el sentido mismo del trabajo intelectual, como si la dedicación a lo invisible constituyera una respuesta implícita a una sociedad del espectáculo.

En ocasiones, ese trabajo alcanza pequeños logros y algunos lectores van en busca del libro que el crítico ha recogido de la penumbra, la oscuridad o el entero olvido. En el caso de este artículo, al intento de promover el interés por la lectura de *Cuerpo a cuerpo*, se le añade una razón dolorosa, la de contribuir a un homenaje a la obra y las ideas de David Viñas en ocasión de su muerte.

### III

La figura central de la novela de Viñas es [...] un heredero [...] legítimo de la experiencia histórica argentina [...]: su inventor ha complicado su genealogía familiar e ideológica hasta asegurarse que ninguno de los legados de esa etapa compleja que fue la de la creación de la Argentina moderna le es del todo ajeno. El crisol que lo ha formado no es el de la clase terrateniente ya consolidada, sino el de las instituciones cuya consolidación acompañó e hizo posible la de esa clase: el Colegio Militar fundado por Sarmiento y el ejército de nuevo tipo creado por Ricchieri con el beneplácito de Roca.<sup>7</sup>

7. Halperín Donghi, "El presente transforma..." cit.

En grandes rasgos, *Cuerpo a cuerpo* es la biografía del teniente general Alejandro Cláns Mendiburu, compuesta a partir de la investigación que un periodista, Gregorio Yantorno, realiza por encargo del director de un diario de Buenos Aires. Ese eje biográfico, sin embargo, alcanza tal espesor referencial que, a la par de la historia de Mendiburu, el relato también ofrece la de sus ascendientes y descendientes, sus camaradas de armas e, incluso, la de cien años de historia argentina que se cierra con la muerte del militar y los apremios que obligan al periodista a interrumpir la pesquisa y abandonar el país.

Esta somera descripción, pobrísima si pretendiera dar cuenta de un texto tan complejo como el de Viñas, al menos informa acerca de un tipo de novela muy cuestionado a partir de la experiencia histórica que significó la dictadura militar del período 1976-1983. Así, el descrédito en que cayeron los grandes relatos históricos, filosóficos, científicos o sociológicos que intentaban fórmulas totalizadoras, dañó también a las novelas que ofrecían relatos omniabarcativos, como es el caso de *Cuerpo a cuerpo*.

En 1989, por ejemplo, la revista *Babel*, que reunía a críticos y escritores formados en la universidad y veinticinco años menores que Viñas, publicó un ensayo donde Martín Caparrós proponía al fragmento como el modelo formal alternativo para los nuevos narradores:

Trabajar el fragmento, los espacios incompletos, lo intersticial, lo que queda sin ser dicho, u oído. Tras los grandes relatos omniexplicativos, la posibilidad del susurro entrecortado. Porque la totalidad serena, tranquiliza, (...) la totalidad, aun la más belicosa, ofrece la calma de saber que todo tiene su lugar en un mismo tinglado. El fragmento, en cambio, plantea la imposibilidad, el desconcierto, asusta.<sup>8</sup>

8. Martín Caparrós, "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril". *Babel*, año II, n° 10. Bs. As., julio de 1989.

Ese debate, por cierto, hoy ha sido desplazado en el campo literario, pero en aquel momento implicó el replanteo de las estrategias narrativas y la búsqueda de variantes sustitutas. Entre ellas, dos alcanzaron una pregnancia significativa, tal como lo señaló Beatriz Sarlo en un ensayo sobre las novelas argentinas que siguieron a la dictadura militar inaugurada en 1976:

La fragmentación violenta del mundo objetivo arrojaba sus efectos sobre el mundo de lo simbólico. Ante la represión o la muerte, ante el fracaso y las ilusiones perdidas, los discursos narrativos pusieron en escena la perplejidad, según dos estrategias principales: la refutación de la *mimesis* como forma única de la representación, por un lado; la fragmentación discursiva, tanto de la subjetividad como de los hechos sociales, por el otro.<sup>9</sup>

9. Sarlo, "Ficción y política", cit. P. 10

Sobre ese horizonte, *Cuerpo a cuerpo* resultó sin duda una novela anómala porque, si bien consideró aquellas dos estrategias observadas por Sarlo, las articuló en función de un uso diverso respecto de las demás novelas del período marcado por represión de la dictadura militar.

En 1982, a la pregunta sobre cuál sería, a su juicio, el lector ideal de su obra, Viñas respondió desde el exilio:

Yo no sé. Cuando vivía en Buenos Aires –allá- creía tener alguna idea aproximada. Hoy, ahora, qué sé yo. Ni en Dinamarca ni en Méjico. Escribo al boleo ¿Francamente? Ni lector ni ideal ni obra ni juicio. Ni 'sería'...<sup>10</sup>

10. David Viñas, "Encuesta a la literatura argentina contemporánea", *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, fascículo n° 148. Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1982.

Es transparente que esa respuesta estaba determinada por las condiciones objetivas que impedían que los libros de Viñas llegaran, siquiera, a las manos de los lectores argentinos; sin embargo, la lectura actual de *Cuerpo a cuerpo* lleva a repetir aquella pregunta sobre el lector diseñado por la novela, y esto por más de un motivo.

Por un lado, la historia de Mendiburu se desarrolla a partir de referencias a múltiples códigos culturales y, si bien este procedimiento ya aparecía en ficciones anteriores de Viñas y las singularizaba en el conjunto de la literatura argentina, en *Cuerpo a cuerpo* se extrema hasta figurar algo así como una *Summa* abrumadora. Tan minuciosas, innumerables y arborescentes son las referencias culturales que durante la lectura se tiene la impresión de que, ya sea en planos macro o microscópicos, Viñas poseía la mayor acumulación de conocimientos sobre la cultura argentina.

Para aproximarse a una idea de la cantidad y variedad de referencias, puede decirse que, en un plano homologable al del capítulo, la novela está compuesta por 69 partes cuyos títulos permiten agruparlas temáticamente formando series. "Retreta" está dedicada a la vida civil y militar, pública, privada y secreta de Mendiburu. "Babilonia" reconstruye la ascendencia inmigratoria del protagonista y, a la vez, un deslumbrante paisaje de los trabajos, los hábitos, las ideas y

los objetos de los inmigrantes radicados en Argentina entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. “Mi boca con mi mano tapo” narra las condiciones en que Yantorno inicia, desarrolla e interrumpe su investigación: el salario, los materiales con que trabaja –útiles de escritura, fichas, bibliografía–, las modalidades de la pesquisa –la investigación documental, la entrevista, la compra de información–, los apremios –censura, amenazas, allanamientos de su departamento– y el entorno social de violencia creciente –detenciones, desapariciones, torturas, fusilamientos–. “Cortes y confecciones”, por último, son siete extensas cartas de naturaleza alegórica que aluden a las plagas bíblicas y donde Yantorno, recorriendo la historia argentina, realiza un ajuste de cuentas con los intelectuales aliados al poder político y económico.

Esto, por cierto, restringe el horizonte de lectores posibles porque la novela exige una competencia que sólo el autor posee enteramente. Sin embargo, semejante saturación de referencias culturales parece una respuesta no sólo a las novelas amparadas en una concepción ingenua de la *mimesis*, sino también a aquellas otras que se refugiaban en el ideal de la autonomía literaria.

Por otro lado, las destrezas de lectura que la novela pide no son menos exigentes. Más allá de una lábil organización de la historia, que hace muy difícil reconocer su trama, la escritura vuelve imposible saltar una sola línea de las 478 páginas de la edición original. Si, por ejemplo, en el ejercicio habitual de una trampa privada, el lector quita la mirada del texto y, guiado por su experiencia y su intuición, la devuelve unas líneas más adelante, comprueba que el texto, de pronto, se ha vuelto ilegible y deberá recomenzar el párrafo o, más sencillamente, reiniciar el capítulo.

Ese efecto deviene de una crispada organización sintáctica del lenguaje de la novela, al punto de que es allí, en la sintaxis, donde se radican las máximas transgresiones a la normativa y el estilo de Viñas alcanza sus propiedades de inconfundible e inimitable.

A este último respecto, las ficciones de Viñas, al menos desde la década del sesenta, sostuvieron una relación desapacible con el realismo, aun cuando nunca renegaran de él, como ocurrió con *Hombres de a caballo* (1967), *Cosas concretas* (1969) o *Jauría* (1974). Los diálogos representados, forma hegemónica en sus novelas, más que provenir del lenguaje ordinario o tender hacia él en una relación mimética, aparecen transfigurados por mediaciones expresivas. Sin embargo, *Cuerpo a cuerpo* extrema la disimetría mediante construcciones que colocan el lenguaje de la ficción fuera, y lejos, de las convenciones de la representación realista.

Por selección natural: Este sí. Este no. Con este señorito me caso yo ¿Tiene velo? No ¿Le alza el velo? No. ES LA PARCA. Selecciono. Me selecciono. En realidad, Goyo, usted se mira con mirada de policía: - Soy un buen hombre. Gregorio Yantorno. No me meto con nadie. Allá ellos. Yo me limito a informar. Por eso me pagan. Ya se sabe. Nada de trascendencias, Larousses, laureles, solapas, Rodines, perfiles, Parnasos, certezas póstumas, pedestales, meadas, Y playas. A mí me pagan por eso, ¿y a usted? Yo: Gregorio Yantorno. Periodista. Buena letra. Objetivo. Tal cual. Al pie de la letra. Ni un punto de más. Sí, sí. Como en el Don Perulero: usted todo un señor; yo, colecciono papelitos. Otros: mariposas, corbatas, los dientes de leche de su primogénito, botellas enanas, coleópteros: uñas del Payo en Flores; afiches polacos. O recuerdos. Yo hago fichas. Yo. Junto, entonces. Yo ... (251-252)

Esta cita, representativa de todo el texto, deja ver la renuncia a una sintaxis de la oralidad en beneficio de una estructuración cuasi-telegráfica, mental, impronunciable, donde se suceden construcciones nominales -muy apretadas en lo sintáctico y desbordantes en lo semántico- que avanzan sobre el límite de la cohesión discursiva.

Por otro lado, la enumeración, procedimiento cargado de valor semántico, también es refuncionalizado para acentuar su valor sintáctico, de manera que la sintaxis y las referencias culturales se intersectan de un modo ejemplar, ya que la lógica que gobierna la enumeración responde, no a un afán de orden, sino a una memoria arborescente que hilvana las referencias como si fuesen astillas de un espejo de la cultura argentina.

Estas operaciones al nivel de la sintaxis –acompañadas con un uso francamente inusitado de los distintos signos de puntuación– son, entonces, una respuesta originalísima tanto al problema de la fragmentación del discurso narrativo como al de la representación de la totalidad, por paradójico que resulte así enunciado. Antes que vulnerarse con blancos que figuren la imposibilidad del *continuum* propio de los grandes relatos –como ocurrió en otras novelas argentinas del mismo período– *Cuerpo a cuerpo* practica una abigarrada confección de fragmentos de índole y modalidad diversas y, precisamente, es en esa sutura prieta de la escritura, en la que nada puede saltarse, donde anida la ilusión de totalidad.

Así, aunque el discurso de la novela se compone, materialmente, con fragmentos que remiten a discursos y prácticas de múltiples esferas de la producción social, no es una novela fragmentaria. Cuando la escritura –en términos de la sastrería– ha confeccionado los retazos según el hilo de esta sintaxis particular, los materiales ya no pueden desarticularse porque han entrado en relaciones inexistentes fuera del relato e inevitables dentro de él. Así, observó Halperín Donghi que, pese a que “la acción sólo se nos hace accesible a través de versiones que son las de quienes las impulsan y las sufren, lo que se nos ofrece no es un mosaico de textos abiertos a infinitas combinaciones”<sup>11</sup>

11. Halperín Donghi, “El presente transforma...”, cit. P. 85.

En este sentido, la necesidad aparece como el fundamento estético-ideológico que permite la reunión de discursos, saberes y modalidades de escritura que, de común, se experimentan por separado. La novela sostiene que, ante lo que de ordinario se vive como un “corte”, es posible practicar una “confección” significativa. Dicho con otros términos: la serie política, por ejemplo, al articularse con las series económica, cultural, estética e histórica, se descubre más repetitiva que inusitada; más motivada que inexplicable; más material que inaprehensible, lo que resulta de máxima significación para una cultura que, como la argentina, ha reincidido en la invención de mitos, fatalidades, invariantes y enigmas insondables para la interpretación de las coyunturas socio-políticas, como lo demuestran los ensayos clásicos en busca de la “identidad nacional” –Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Jorge Luis Borges, Raúl Scalabrini Ortiz, Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea, H. A. Murena– o incluso ejercicios más cercanos en el tiempo como los de Marcos Aguinis y Tomás Eloy Martínez.

[...] en el 55, Usted, lo que representaban sus amigos y ademanes, su barrio y su parentela, sintieron que habían recuperado la ciudad. Y todo el Sur. Otra vez. Y otra vuelta. Y siga el tango [...]. – Vuelta de tuerca, mi vieja ¡Historia en voltereta, Mariana! Y otro general –qué empecinamiento y con cuántos presagios- fue aplaudido por Usted y los suyos [...]. Qué duda: hasta los más rutilantes jóvenes de la nueva camada. ‘Generación de repuesto’, diría Ortega (que se les había muerto, pero volvía remozado por el impetuoso y sutil Julián Marías). ‘Argentina: país de estancieros’. Eso dijo [...]. Y volvieron a resucitar los viajeros magnos y gatés que se hospedaban bajo su protección: desde Malraux, que comía sosteniendo el tenedor con la mano derecha y al resolverse a discutir, afilaba el otro brazo. ‘El país, Madame’. Les Dieux sent vieux! Y Barrault y la Comédie que abrieron los neblinosos y cegados canales de Racine y de Molière. ‘Culture! Grandeur’. –L’Argentine et l’Amérique du Sud sont très formidables. (429-430)

#### IV

Ahora, entonces, corrigiendo la fórmula, corresponde anotar que *Cuerpo a cuerpo* es la formulación de un modelo de biografía que puede describirse en términos de una concepción *crucial*; esto es, como un discurso donde el criterio para la selección de los materiales y de los procedimientos formales está determinado por el cruce de dos coordenadas: circunstancia histórica y pertenencia de clase. En consecuencia, la biografía no supone sin más el relato de una vida, sino el relato de la Historia estructurado según emergencias significativas y tal como fueron experimentadas por un sujeto que adviene emblema de una clase social y de una ideología.

Expresada en estos términos, la fórmula envía al modelo de la novela burguesa del siglo XIX al que, sin embargo, enmienda mediante la reformulación de la intriga y de las estrategias de representación. Por lo demás, deben considerarse dos respuestas que la novela ofrece a sendos problemas de la novela moderna: la construcción del narrador y la elección de los materiales narrativos.

La del narrador es una de las funciones más complejas que aparecen en el texto de Viñas. En un sentido, es inmediatamente atribuible al periodista Yantorno, pero en otro, más sutil, es posible entenderla como la específica forma que asume el tejido de testimonios que se refractan entre sí, se corrigen o se neutralizan en la construcción de la biografía. En este último sentido, la injerencia de Yantorno como narrador se adelgaza hasta ser nada más que un cronista sobre quien confluyen testimonios y relatos parciales acerca de Mendiburu. Continuando en esta dirección, puede entenderse que no es un sujeto quien narra una historia, sino que la Historia se va narrando en los distintos sujetos que testimonian. Por eso, entonces, no hay en la novela una complacencia al gusto por lo excepcional, lo exótico, lo único –como ha ocurrido con buena parte de la literatura latinoamericana celebrada en Europa y Estados Unidos–, sino el registro puntual de la extrema coherencia entre la circunstancia social y el comportamiento de los sujetos, según la clase a la que pertenecen y los intereses que defienden.

Se trata de un modelo que, contra toda ilusión, intenta demostrar que “las verdaderas experiencias son siempre sociales” y que “la idea de experiencia individual es un efecto de la literatura”.<sup>12</sup>

En cuanto a los materiales, el discurso de la novela anuda las esferas estética, ética y política sin que haya entre ellas relaciones de preeminencia sino de correspondencia mutua. Se trata, nuevamente, del principio de necesidad –definido por aquellas tres esferas– que no sólo orienta la selección y el orden de los materiales que componen el modelo biográfico, sino que también excluye los tópicos tradicionales de la biografía entendida como representación de vidas excepcionales, trascendentes, ejemplares o simplemente curiosas.

Esta descripción, como es evidente, antes que explicar una reformulación del relato biográfico, señala un modo de leer la Historia: la selección y el recorte de gestos mínimos; de escenas íntimas, privadas o públicas donde emerge el conflicto histórico; el reconocimiento de puntos cruciales de la trama histórica para señalar en ellos lo que ha sido excluido, negado, reprimido.

Se trata, por cierto, de una operación polémica que, tanto le debe a una agudísima percepción intelectual y estética, como también a una rígida determinación ideológica, y aquí pueden encontrarse nuevas razones para explicar la compleja transacción de valores que la novela exige a sus lectores.

12. Ricardo Piglia, reportaje. Diario *La Razón*, Bs. As., 15 de septiembre de 1985.

## V

Aquel relato apaisado de cien años de historia argentina, puede, como se dijo, amojonarse con la historia de Mendiburu y la de su ascendencia, pero también en función los epígrafes que la novela incluye y refieren a figuras centrales para la formación del Estado argentino como Juan Bautista Alberdi, autor del *Fragmento Preliminar al Estudio del Derecho* y del tratado *Bases y Puntos de Partida para la Organización Política de la República Argentina*; Domingo Faustino Sarmiento, autor de *Facundo* y presidente de la nación en el período 1868-1874; Julio Argentino Roca, comandante de la campaña militar al desierto en 1879 y también presidente entre 1880-1886 y 1898-1904; Joaquín V. González, varias veces diputado nacional y ministro en el segundo gobierno de Roca.

Entre esos epígrafes, hay dos que tienen un particular y siniestro interés. El primero está suscripto en 1879 por el general Roca, cuando felicita a los oficiales del ejército que participaron de la campaña militar contra los indios para extender efectivamente el territorio controlado por el Estado y entregar las nuevas tierras al rendimiento económico:

Con asombro de todos nuestros conciudadanos, en poco tiempo habéis hecho desaparecer las numerosas tribus de la Pampa que se creían invencibles con el pavor que infundía el Desierto. Y que era como legado fatal, que aún tenía que transmitirse a las generaciones argentinas, por espacio de siglos (145)

El segundo epígrafe, de 1976, es atribuido a otro militar, el general Manuel Ibérico Saint-Jean, gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1976 y 1981, quien describe con escalofriante exactitud la nueva campaña que el ejército argentino emprendería: “Primero vamos a matar a todos los subversivos; después, a sus colaboradores; después, a los simpatizantes; después, a los indiferentes. Y, por último, a los tímidos.” (367)

Son los únicos epígrafes tomados del discurso militar; la enunciación original los distancia en un siglo, pero su sentido los reúne como cifra de la actitud del ejército argentino hacia los sectores dominados o inconformes de nuestro territorio; como la insistencia de una voluntad que el ejército –en dictaduras o democracias– reclamó para sí en virtud de una misión transhistórica.

Los militares argentinos gustan repetir que el ejército nació con la Patria, remontando su origen hasta las luchas por la libertad y la independencia en el primer cuarto del siglo XIX. Más allá del hábito de las efemérides, con ese ligamen señalan una equivalencia de términos hasta forzar, entre ambos, una relación de identidad. Si la prudencia los excusa de decir que la Patria nació por el ejército, no obstante sobrevive el mito de que esa institución es la Patria en su modo original, inmune a los trastornos de la Historia. La propiedad de ese origen, por cierto, fue garantía de propiedades mucho más materiales que simbólicas.

La novela de Viñas revisa ese origen y, en el plano de la institución, mientras repasa álgidas inflexiones de la historia argentina, explica la sobrevivencia del mito fundacional a partir del severo control del aparato represivo del Estado. En ese contexto, la palabras del general Roca señalan el momento en que el ejército, que fue de la Patria durante las luchas por la independencia nacional, se convirtió en ejército al servicio de una clase social.

Por otro lado, si ese plano se reduce y concentra sobre la figura del protagonista de la novela, se corrobora la misma operación. El mito del origen homogeniza la ascendencia de cada uno de los agentes de la institución militar al donarles un relato que permite ocultar la historia personal, siempre más accidentada. El ejército, que se concibe a sí mismo como una gran familia, desvanece el origen personal de cada uno de sus miembros y lo reemplaza por una ascendencia común, prístina y heroica.

La novela, sin embargo, vulnera esta operación cuando inscribe al protagonista en un doble linaje, el natural y el putativo. Mendiburu abraza la familia del ejército argentino, pero es abrazado por el estigma inmigratorio y proletario de sus abuelos paternos.

Flora Moyano fue recogida en un asilo del barrio sur, o en “un galpón de piso de tierra donde amontonaban las chinitas que habían arriado de las tolдерías” como botín de la campaña al desierto, y con un hijo sobrevivió haciendo los trabajos domésticos en casa de una familia acomodada. Práxedes Cláns, anarquista de ascendencia andaluza, será su marido y el padre adoptivo del niño, que entonces podrá llamarse Alejandro Cláns. Allí se detendrá la descendencia de ese apellido. El nieto de Práxedes, el general Mendiburu, sólo conservará la inicial, “Alejandro Cé”.

## VI

La duplicidad del origen –ya mítico e inmaterial, ya material e histórico– es uno de los perfiles con que la novela representa una cuestión más amplia y definitoria de lo ocurrido durante la última dictadura militar. Como nunca antes, el ejército exacerbó el uso de la mentira con el fin de concentrar el poder y eliminar a sus adversarios, y aún hoy sólo muy pocos militares han reconocido los crímenes cometidos o pedido disculpas por la escandalosa disimetría que existió entre las atrocidades cometidas y las cínicas formulaciones con que intentaron ocultarlas.

Frente a esa circunstancia, *Cuerpo a cuerpo* no sólo planteó el problema de la verosimilitud de las representaciones sino también el de la verdad de la ficción, ya que la novela fue escrita, no luego, sino durante el ejercicio sistemático de la mentira por parte de la dictadura; esto es, cuando aquella disimetría entre los hechos y las palabras no era evidente para el conjunto social; cuando, por ejemplo, no se tenía la certeza, que luego se tuvo, de que la detención forzada de personas no significaba la cárcel ni el proceso judicial sino la tortura, el asesinato y hasta el robo de sus hijos y sus bienes materiales.

En cuanto al problema de la verosimilitud, la novela construyó la imagen de Mendiburu según dos láminas que oponen las formas que adopta en público y las que asume en privado y en secreto. Para esto dispone de un conocimiento que resulta de las investigaciones de Yantorno, el periodista, y de la confección de los testimonios que acopia en el desarrollo de la pesquisa.

En cuanto al problema de la verdad, la novela optó por resolverlo en función de una materialidad que comienza desde el título, un sintagma cristalizado pero que en el relato se reanima y expande su significado. “Cuerpo a cuerpo” remite a una modalidad de lucha física y, en la jerga del boxeo, nombra a la posición de pelea en la que los adversarios cruzan golpes cortos –por dentro de la guardia cuando ofrece fisuras, o por fuera, rodeándola, si es compacta–; donde el blanco, por más próximo, es también más impreciso; donde se cede en perspectiva, en panorama, para ganar sobre la confusión. La novela describe esta figura cuando el propio Mendiburu opone las lejanas formas heroicas de las guerras por la independencia y las de la lucha contra la guerrilla urbana:

Ayacucho. Los envidia, Elvira. Me corroe la envidia ... Todos los enemigos de un lado, allá, enfrente, nítidos, dispuestos en cuadro sobre una cuesta: uniformes distintos, caras distintas, banderas distintas, y no como ahora: mezclados, como pegoteados, confundiendo, despanzurrándonos entre nosotros mismos. (274)

Esta es la versión que Mendiburu dramatiza frente a Elvira, la mujer que todo le consiente; ante sus camaradas de arma latinoamericanos es más preciso:

Sin vueltas. Porque si hablamos de guerra, seamos sinceros y pensemos en las que pueden ser útiles. Por así decir. Dos: Vietnam y Argelia. ‘Guerras sucias’. MUGRIENTAS. Así son las nuestras –y escribió en el pizarrón–. GUERRAS POLICIALES. Con coroneles mezclados con comisarios de campaña. Logística mesturada con perros violadores, delaciones, rastrilladas en villas miserias, callampas, morros o cantegriles. Guerra hedionda. Pero eso es lo que nos tocó ... ‘La ciudad’. La rúa. Montevideo, Santiago, Buenos Aires o el Janeiro. Ese es el real escenario de nuestra guerra: plazas, reclutas, azoteas, emboscadas, teléfonos, sótanos, cuerpo a cuerpo, calle a calle, aguantaderos. Zaguanes. Cloacas ... Y es guerra a muerte. ‘Aunque los civiles no lo entienden’. A muerte. Aquí sí la frontera militar se superpone con la ideológica. Y hasta la táctica. Ya no hay resquicios. Para nadie. Ya nadie puede declararse apolítico. Eso era una gambeta de antes: ahora, aquí, nadie puede declararse ‘a-militar’. Por eso nuestra guerra es moral, señores. (416-417)

Sin embargo, para el periodista Yantorno, “cuerpo a cuerpo” es el modo en que reconoce materialmente los cadáveres de quienes fueron detenidos y asesinados; el límite ético de la novela. Cómo escribir sobre ellos:

Qué: con la sangre de los otros. De ese carpintero de Magallanes, por ejemplo, con la boca apelmazada con trapos y arena. O con la de Ángel y Milena que aparecieron con las piernas rígidas y como embalsamados en ese bolsa de cemento. Ni mojar en esa sangre ni hacer firuletes. (395)

Hay, en este punto, una decisión que define los valores de la novela y la distingue entre otras que también refirieron el horror. *Cuerpo a cuerpo*, posicionada con las víctimas, no se aplicó a representarlas en su muerte sino que, desde un lugar de sobrevivencia en el exilio, denunció al poder militar reconstruyéndolo minuciosa, exasperadamente, en la certidumbre de que esa reconstrucción de la verdad del adversario sería el más eficaz y más necesario uso de la ficción.

## VII

Para finalizar regresemos al comienzo.

Ya se señaló que *Maniobras*, la pieza teatral de 1974, es el antecedente directo y evidente de la novela de 1979. En otras circunstancias, en otros escritores, esos cinco años podrían señalar el tiempo necesario para que alguien leyera un texto propio y advirtiera en él las posibilidades de expansión de un breve relato. Es lo que ocurre, por ejemplo, entre “Leyenda policial”, la primera ficción de Borges, de 1927, y “Hombre de la esquina rosada”, de 1933; o entre “Tennessee”, el cuento de Luis Guzmán publicado en 1990, y su novela homónima de 1997.

No es eso, sin embargo, lo que ocurrió en el caso de Viñas. *Maniobras* es una pieza representable; los actores que fueran convocados podrían pronunciar las líneas de los personajes y el público comprenderlas desde la platea. *Cuerpo a cuerpo*, en cambio, es un texto que no sólo se aproxima a lo impronunciable, sino que además roza lo ininteligible: Es muy difícil, por ejemplo, determinar las circunstancias de la muerte del protagonista; una impresión podría indicar que Mendiburu es asesinado por miembros de una organización guerrillera, aunque también hay elementos para atribuir el asesinato a miembros del propio del ejército que, luego, presentan el cuerpo a la opinión pública convertido en un mártir en la lucha contra la guerrilla. Un problema adicional, en este caso para los estudiosos, aparece cuando se cotejan

las dos ediciones de la novela y se advierte que en la segunda Viñas suprimió uno de los capítulos, “*Retreta* (antes del mediodía)”, donde aparecía una de las alternativas para explicar la razón de la muerte de Mendiburu.

Una dificultad semejante ocurre con César, nombre que atraviesa todo el relato y cuya segura identificación, sin embargo, resulta imposible; por un lado, Yantorno se dirige a él como en un diálogo imaginario y cargado de sobreentendidos, como si se conocieran desde la infancia; por otro, César –en el capítulo retirado en la segunda edición– aparece comprometido directamente con el asesinato de Mendiburu sin que puede precisarse, como ya se dijo, a qué bando pertenece.

Distintos elementos pasaron de la pieza teatral a la novela. En cuanto a los personajes, por ejemplo, el general Gregorio Tejar se convertirá en Mendiburu y su nombre de pila quedará para Yantorno; los rasgos más gruesos de Beatriz –una joven con atributos convencionalmente viriles– y los de Abel –su hermano débil, afeminado– se repetirán en Mariana y Marcelo, los hijos de Mendiburu; Olga se proyectará sobre Elvira; el coronel Di Mateo, sobre Garmendia. Los dos actos de la obra de teatro coincidirán, comprimidos, con el comienzo de la novela: en ambos casos se trata del día 28 de julio, cuando Tejar y Mendiburu (y David Viñas) festejan su cumpleaños; las amenazas telefónicas y los insultos que agravian a Tejar, en la novela hostigan a Yantorno.

Por último, situaciones y pasajes se repiten literalmente en ambos textos; Olga le regala a Tejar una medalla que recuerda el triunfo de la batalla de Maipú mientras que Elvira hace lo mismo con Mendiburu, al sorprenderlo con una que recuerda a la de Ayacucho; la caracterización de la lucha entre el ejército regular y la guerrilla urbana tiene las mismas palabras en los dos textos.

Más allá de esas coincidencias, ¿qué ocurrió para que las diferencias fuesen todavía más significativas?

En primer lugar, la situación personal de Viñas cambió trágicamente.

*Maniobras* fue escrita en una caótica Buenos Aires, durante el penoso final del gobierno peronista surgido de elecciones democráticas en 1973; *Cuerpo a cuerpo*, en cambio, fue escrita en el exilio, a la par de la desaparición de los dos hijos de Viñas, María Adelaida y Lorenzo Ismael; de su yerno Carlos y de amigos y colegas como Haroldo Conti, Francisco Urondo y Rodolfo Walsh a manos de la dictadura militar; y cuando sus libros tenían restringida o prohibida la circulación en Argentina y necesariamente comenzaron a editarse o reeditarse fuera del país, como ocurrió, por ejemplo, con *Indios, ejército y fronteras* u *Hombres de a caballo*.

También debe decirse que todo cambió en Argentina a partir de 1976 y que los actos de la dictadura militar tuvieron consecuencias que no han cesado a treinta y cinco años del golpe de estado. La búsqueda incesante de cuerpos desaparecidos y de niños y niñas robados a las víctimas es nada más que el ejemplo más dramático de la repercusión en el presente de aquellos actos lejanos.

En este sentido, *Cuerpo a cuerpo* es algo mucho más complejo que la simple expansión de *Maniobras*. Tan numerosas y radicales son las transformaciones que en ellas puede leerse, simbólicamente, la catástrofe de una sociedad sometida al terrorismo de Estado.

Los trastornos de la sintaxis, de la organización espacial y temporal del relato o de la composición narrativa pueden ser leídos, por supuesto, como las evidencias de

una voluntad estética experimental que en Viñas había comenzado mucho antes, al menos desde *Hombres de a caballo*, donde los procedimientos formales sintonizaban con el clima de renovación formal de la novela en América Latina.

Una lectura de ese tipo sólo sería posible con una confianza absoluta en la autonomía de la serie literaria respecto de otras series sociales, como la política, la economía, la historia o el derecho. Sin embargo, el trabajo intelectual de Viñas, desde sus comienzos, se amparó en una concepción muy distinta de la literatura.

Basta con considerar que, si *Contorno*, dirigida por Viñas entre 1953 y 1959, significó un verdadero “punto de viraje en la historia cultural argentina”, fue porque insertó al discurso de la crítica literaria en un cauce determinado por la historia y la política. Aquella revista reordenó las tradiciones de la cultura argentina diseñando lecturas del curso de la historia según sus encrucijadas fundamentales; es decir, allí donde se producían emergencias que permitían leer los hechos y los discursos según determinaciones no sólo estéticas sino también, y sobre todo, sociales, políticas y económicas. Los artículos de Viñas en *Contorno*, en cierta forma, discutían menos de estética que de política; y por eso mismo la revista, si bien realizó las primeras lecturas rigurosas de las obras de Roberto Arlt y Ezequiel Martínez Estrada, por ejemplo, no pudo considerar, en cambio, las de Macedonio Fernández o Jorge Luis Borges. En su tarea de reorganizar críticamente la tradición cultural, *Contorno* fue el primer proyecto que, con sólidos fundamentos teóricos, construyó una lectura materialista de la producción literaria argentina, en particular la de la novela y del ensayo, enfrentando enfáticamente las posiciones impresionistas y transhistóricas que hasta entonces eran las hegemónicas en el campo de la crítica literaria.

Así, la escritura de *Cuerpo a cuerpo* es exactamente fiel a aquella concepción de la literatura y sus radicales anomalías deben ser comprendidas con términos más amplios que los de la especificidad literaria. Para considerar un último ejemplo de esta cuestión puede señalarse la figura intelectual de Yantorno.

En *Maniobras* ese personaje no existía y puede decirse que la pieza teatral presentó el análisis que un intelectual como Viñas realizó de la coyuntura política considerando, primordialmente, el enfrentamiento entre el ejército argentino y la juventud políticamente radicalizada de comienzos de la década del setenta.

Ese enfrentamiento, por cierto, no desaparece en *Cuerpo a cuerpo*, pero hay una cuestión que no aparecía en la obra de teatro y es central en la novela; esto es, la de las relaciones de los intelectuales con el poder. La presencia de Yantorno dentro del relato es, entre otras, la seña de que, para el análisis de la nueva y catastrófica situación política, Viñas necesitaba, no sólo ampliar, sino también hacer mucho más compleja su mirada sobre aquellas relaciones. Uno de los dos epígrafes que abren la novela lo declara: “El Profeta (la paz sea con él) ha dicho: el mejor de los ulemas es aquel que no visita a los emires, y el peor de los emires es aquel que olvida visitar a los ulemas”.