

RETÓRICAS CONTEMPORÁNEAS DE LA VIOLENCIA

Lecturas anotadas



GRACIELA FERRERO
NATALIA FERRERI
GABRIELA MONDINO
(COMPILADORAS)

teseo 

RETÓRICAS CONTEMPORÁNEAS DE LA VIOLENCIA

RETÓRICAS CONTEMPORÁNEAS DE LA VIOLENCIA

Lecturas anotadas

Graciela Ferrero
Natalia Ferreri
Gabriela Mondino
(compiladoras)



Retóricas contemporáneas de la violencia: lecturas anotadas / Graciela Ferrero... [et al.]; compilación de Graciela Ferrero; Natalia Ferreri; Gabriela del Valle Mondino. – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo, 2022. 220 p.; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-723-352-0

1. Literatura Comparada. 2. Violencia. I. Ferrero, Graciela, comp. II. Ferreri, Natalia, comp. III. Mondino, Gabriela del Valle, comp. CDD 808.4

© Editorial Teseo, 2022

Buenos Aires, Argentina

Editorial Teseo

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra, escribanos a: **info@editorialteseo.com**

www.editorialteseo.com

ISBN: 9789877233520

Imagen de tapa: LibroLab ARTAI

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.



EBOOK



TeseoPress Design (www.teseopress.com)

ExLibrisTeseoPress 112971. Sólo para uso personal

teseopress.com

Índice

Prólogo	9
<i>Graciela Ferrero</i>	
Agradecimientos	19
Textos dramáticos	21
Expresiones de la violencia en el teatro de Bernard-Marie Koltès	23
<i>Amelia M. Bogliotti</i>	
Casandras: mujeres y violencia en cinco obras de Diana de Paco Serrano	51
<i>Noelia Martínez Villegas</i>	
Lecturas comparadas	65
Violencias visibles, violencias imperceptibles. Procesos de subjetivación en la literatura francófona contemporánea	67
<i>Natalia L. Ferreri</i>	
La subjetividad contemporánea o la experiencia íntima del vacío y la violencia	81
<i>Gabriela Mondino</i>	
Narrativa	103
Huellas y proyecciones de la violencia en novelas de Edgardo Cozarinsky	105
<i>Silvina Perrero</i>	

El después de ETA. Memoria y relato de los actores del conflicto vasco en <i>Patria</i> de Fernando Aramburu.....	121
<i>Cecilia Malik de Tchara</i>	
(Con)vivir con una lengua prestada. Violencia e inmigración en <i>Así hablaba mi madre</i> , de Rachid Benzine	167
<i>Noralí Mola</i>	
Narrativa breve	183
Trasnochados y trabajadores. Umbrales de violencia en “De memoria”, de Germán García	185
<i>Federico Frittelli</i>	
Sobre la violencia en “Muero contento”, de Martín Kohan, y “La granada”, de Rodolfo Walsh.....	203
<i>Marcos Demichelis</i>	
Acerca de las y los autores.....	215

Trasnochados y trabajadores

Umbrales de violencia en “De memoria”, de Germán García

FEDERICO FRITTELLI

Yo pongo cara de trasnochado, ellos de trabajadores. Abro mucho mis ojos enrojecidos, ellos los cierran con lagaña y sueño.

Germán García, “De memoria”, 2011

Entre los años 1973 y 1977, se publicaron en Buenos Aires cinco números de la revista *Literal* en tres entregas (*Literal 1*, en 1973; *Literal 2/3*, en 1975; y *Literal 4/5*, en 1977). Sus tres directores originales –Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini– eran jóvenes literatos cuyo interés por la crítica y la teoría había sido especialmente influenciado por Oscar Masotta, de quien fueron discípulos los años previos a la primera publicación de la revista.

Literal intentó, sin lugar a dudas, posicionarse en el ámbito de la vanguardia teórica argentina de la década del 70. Su propuesta incluía, en el aspecto formal, la ausencia de firma en sus textos teórico-programáticos, algunos de los cuales pueden leerse como verdaderos manifiestos¹. En cuanto al contenido, lo que en última instancia proponían como original frente al escenario crítico de la época era una

¹ Paradójicamente, los textos literarios (generalmente cuentos, pero también poemas) incluidos en *Literal* aparecen siempre firmados, de alguna forma contrarrestando el mensaje enviado al publicar de forma anónima los textos teóricos.

oposición a la concepción tradicional de izquierdas acerca de las relaciones entre la literatura y política. Si una visión arraigada de la izquierda dogmática² sostenía que el texto debía estar en beneficio de una modificación del contexto –sea denunciando, influyendo en una revolución, etc.–, *Literal* se alinea en la tradición masottiana de que es imposible e insensato pretender subsumir la potencia del texto a lo que, se cree, es la realidad. Puesto que esto que conocemos como realidad ya está previamente simbolizado, no accedemos a una realidad pura y primigenia a la que luego los símbolos refieren. El texto y la escritura tienen una fuerza y un goce propios que no tiene sentido intentar controlar con pedagogías o programas. Incluso hay que guardar cierta distancia –irónica, dirán– para no verse abrumados ni hechizados por sus encantos.

Ahora bien, esta actitud se manifiesta en *Literal* en dos ramas: una política y una estética. Políticamente, el grupo se considera “antipopulista”, donde el término “populista” no tiene el sentido que le damos hoy en relación con las prácticas de dirigentes políticos concretos o políticas públicas, sino que se refiere a la relación de política y literatura. “Populista” es para *Literal* quien moraliza la literatura, quien subsume al texto al código padre de la moral y lo hace trabajar al servicio de las dicotomías bajo las que tal código funciona. A su vez, el populista³ asume la posición de un

2 Osvaldo Lamborghini explicita en una entrevista de quiénes se trata en concreto: “¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse” (“El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini” (sin firma), en *Lecturas Críticas*, n.º 1, diciembre de 1980, 48).

3 La historización del término “populista” es sin duda interesante y, de hecho, ha merecido trabajos extensos donde se rastrean los usos, las conceptualizaciones y las impugnaciones que ha sufrido la palabra. Miguel Dalmaroni, en “Notas sobre populismo y literatura argentina. Algunos episodios en la historia de un debate, 1960-1994”, sostiene: “‘Populista’ es un anatema que se carga de sentidos según la posición estética y política (o: política, luego estética) que quien lo emite sostenga como legítima, auténtica, correcta, etc. y por oposición a la misma” (Dalmaroni, 1996: 101. Comillas en el

intelectual que actúa como vocero de las injusticias y vejaciones que sufren otros, los pobres, quienes solo pueden alzar la voz para pedir pan, es decir, para expresar una necesidad. Al decir de Lamborghini: “Eva Perón es popular, los chicos de clase media de Filosofía y Letras son populistas. La estética del populismo es la melancolía”⁴. En *Literal*, ser “antipopulista” es oponerse a la servidumbre del texto para con el contexto, por más que se realice con “buenas” intenciones. Esta opción tiene un brazo estético, que es el “anti-realismo”, contrario al realismo⁵ impulsado por los intelectuales y literatos populistas, que consiste en representar las penurias y humillaciones diarias de la clase obrera con el doble objetivo de denunciarlas frente al resto de la sociedad y despertar en los mismos obreros la conciencia de su alienación. La injusticia pasa por un filtro de estetización para poder ser presentada como arte, y allí, alejada de su origen, que era la injusticia “real” o previa a su estetización, quiere volver a apuntar a la realidad mediante la denuncia.

Para *Literal*, “la información en un texto es un beneficio secundario que no justifica la existencia de una escritura literaria. A diferencia de una ‘noticia’, la verdad de un texto no puede someterse a una prueba de realidad” (*Literal*, 2011: 39. Comillas en el original). En esta cita “texto” refiere a texto literario y queda claro que en tal concepción el contenido de la literatura y el de la realidad no guardan una relación de continuidad, sino más bien un juego de interrupciones y

original). Dada la naturaleza de nuestro trabajo, no podemos dar cuenta en cada intervención de la completa historización del término, por lo cual nos atenderemos a los usos que de “populista” hacen los autores de *Literal* y, específicamente, Germán García.

- 4 “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini” (sin firma), en *Lecturas Críticas*, n.º 1, diciembre de 1980, 49.
- 5 Se trata de un significado restringido de “realismo” que no engloba toda posible definición del término (desde Balzac hasta Dostoyevski, por ejemplo), sino que está íntimamente relacionado con el de “populismo”, una tradición que Lamborghini expresamente vincula a González Tuñón y el Grupo de Boedo, tal como hemos aclarado.

envíos atravesados por el deseo y el goce cuyos efectos *reales* son imposibles de calcular.

“De memoria”

El cuento “De memoria”, de uno de los directores originales de *Literal*, German García, aparece publicado en el número doble *Literal* 2/3 de 1975 bajo su firma. En él, un narrador, cuyos rasgos de personalidad están basados en gran parte en los del propio García, tiene un encuentro con un músico y aficionado a la historia uruguayo⁶. Ambos descubren tener la misma costumbre: cuando terminan su larga jornada nocturna de recorrer bares y entrar en conversaciones profundas sobre arte, literatura o política y vuelven somnolientos a sus casas, se cruzan con la marea de obreros que recién se levantan y esperan, también somnolientos, el colectivo para ir a trabajar. Allí, los jóvenes intelectuales se acercan a alguno de los jornaleros y, con un cigarrillo en la boca, lo miran a los ojos para pedirle fuego. Sin embargo, la trama del cuento pasa por la valoración que cada uno hace del acto: mientras que el narrador lo ejecuta con un dejo de desidia y cinismo, una diversión pasajera, el uruguayo lo ejerce con culpa, lo adorna con justificaciones para poder explicar moralmente su conducta. Mientras que el narrador defiende su costumbre como un entretenimiento más, el uruguayo pasa horas y horas intentando que el narrador lo entienda, que entienda que espera a los obreros para solidarizarse con ellos:

Negó, con obstinación y esmero. Le dolía. Esperaba toda la noche –confesó que para verlos–, pero le dolía. Le dolía verlos ir al trabajo. Confesó que –también como yo– les pedía

⁶ Descrito en el cuento como un “humanista”, que podríamos traducir hoy como “progresista” si buscamos una expresión contemporánea no del todo equivalente en lo teórico, pero quizás sí en lo moral.

fuego. No para molestarlos –como yo– sino con dolor (García, en *Literal*, 2011: 293).

De todas formas, el narrador descubre que la larga justificación del uruguayo solo sirve para que se haga de día nuevamente y poder cruzarse con los obreros una vez más en la vuelta a casa.

Una retórica de la violencia

Con esta breve sinopsis de lo esencial del cuento, queda claro que lo que motoriza la trama es un enfrentamiento violento nunca declarado explícitamente ni llevado a la práctica: el de los obreros con los intelectuales –ambos, sin importar su actitud–, y es en esa tensión donde los personajes se mueven. Para trabajar con la retórica especial de la violencia presente en este cuento de García, nos remitiremos también a nociones de *Topología de la violencia*, de Byung-Chul Han, en cuanto nos propone formas de pensar el antagonismo que atraviesa la trama sin acudir a clasificaciones morales, contra las cuales se juega todo el proyecto teórico-literario de *Literal*. En “De memoria” los jóvenes intelectuales ponen a los obreros, individualmente, en una situación de *umbral* entre dos formas de violencia claramente diferenciadas en la teoría de Han a un nivel sistémico: un tipo macrofísico, donde los sujetos experimentan violencia desde el exterior hacia sí mismos; otro tipo microfísico, donde la violencia se ha trasladado al interior mismo de los sujetos y lo coloca, a través de una autoimposición de hiperactividad, fuera de sí, difuminado. En palabras del propio Han (2013: 63):

La violencia macrofísica se manifiesta de modo expresivo, explosivo, explícito, impulsivo e invasivo. La violencia microfísica, en cambio, se expresa de modo implícito e implosivo. La violencia macrofísica des-interioriza al sujeto, invadiéndolo y destruyéndolo. El exterior destruye el interior. La

violencia microfísica, al contrario, des-interioriza al sujeto *dispersándolo* con un exceso de positividad.

Por supuesto, la situación del cuento no se aplica directamente de esta distinción teórica entre dos tipos sistémicos de violencia, pero produce una tensión entre dos manifestaciones individuales de violencias internas/externas. Porque los trasnochados están ejerciendo un acto de *humillación* y no de agresión simple y directa, están de alguna forma forzando al jornalero a tomar acción y clasificar él mismo el tipo de violencia que está viviendo. Se trata, sin dudas, de una violencia de la positividad, pero cuyo desenlace bien puede resultar para el obrero en un tipo mucho más familiar de violencia, donde la negatividad propia de un enfrentamiento agresivo retomarí­a el centro del antagonismo. Es en ese umbral entre violencia positiva/negativa en que se juega la tensión de las miradas y las temporalidades en “De memoria”.

La violencia física está, de momento, obturada, por lo que destaca en su lugar la violencia estructural de la sociedad donde tal intercambio es posible: paradójicamente, si el jornalero se negara a darle fuego al narrador o al uruguayo, lo que haría es reconocer que es un humillado en la larga jerarquía de humillados y humilladores que conforma la estructura social. El obrero *debe* dar fuego para que el pedido quede solamente en eso: dar fuego a un transeúnte. Podemos pensar entonces en lo que propone Han: “La violencia de hoy en día más bien remite al *conformismo del consenso* que al *antagonismo del disenso*. Se podría hablar, en contra de Habermas, de la *violencia del consenso*”⁷ (2013: 54.

⁷ La producción teórica de Byung-Chul Han es considerablemente más actual que el cuento de García y la revista *Literal*, sin embargo, una variedad de conceptos y nociones del surcoreano resulta muy productiva para pensar las relaciones entre los personajes del cuento. Quizás podría plantearse, a través de la distancia temporal entre el cuento y la teoría de Han, cómo esa figura liminal entre dominadores y dominados que es el artista/intelectual fue perdiendo lugar con el desarrollo de lo que Han llama el “sujeto de rendimiento” propio de las sociedades capitalistas contemporáneas. Cuesta

Cursivas en el original). El narrador del cuento se ocupa en insistir una y otra vez en la naturaleza antagónica del vínculo con los jornaleros; estamos en las antípodas de una literatura *comprometida* con representar las desventuras de la clase oprimida, ya que el foco está puesto exclusivamente en los jóvenes intelectuales que se comportan de forma absolutamente individualista y egoísta. Pero, justamente, ese antagonismo no se resuelve en nada más que en una conformidad a un pedido *aparentemente* inofensivo, aunque *realmente* humillante.

Los obreros en el cuento carecen de interioridad, excepto por un breve pasaje, al comienzo, donde el narrador describe por primera vez el contacto:

Algunas veces, por diversión, les pido fuego, algunos hasta parece que van a negarse. Pero al fin, con un movimiento lento, extienden la mano hacia algún bolsillo y me alcanzan fósforos sin mirar. Cuando se trata de un encendedor es distinto. Por eso, mientras pido fuego hago una carpa con mis manos y encierro el cigarrillo. Dejo una abertura por donde *debe* encenderse. Lo mejor es no decir gracias (García en *Literal*, 2011: 290. Cursivas en el original).

Una brevísima concesión (“algunos hasta parece que van a negarse”) es todo lo que la narración nos deja ver de cuanto ocurre en la mente de los obreros, siempre desde la perspectiva de un otro. Luego, la ejecución del acto se cubre de tonos abyectos: más que pedir un favor, el narrador deja claro que se está haciendo *servir* por los trabajadores somnolientos. Se despliega entonces el carácter ligado a la positividad de la violencia en ese gesto: el obrero no es excluido por su condición, sino justamente invitado a participar al juego de los trasnochados: sin embargo, solo es invitado si desea participar en calidad de humillado. Si decide

imaginar figuras bohemias como el uruguayo o el narrador hoy en día, cuando el ansia de productividad impacta tanto al CEO como al escritor o al doctorando.

declararse en rebelión frente al pedido/ofensa, se expone a un enfrentamiento explícito, aunque no fuera ofendido de forma explícita él mismo. Probablemente, esa característica no declarada de la humillación sea lo que lleva a todos los jornaleros, noche tras noche, a servir por esos segundos a los jóvenes, en vez de insultarlos. Finalmente, el narrador nos recuerda que, como con todo servicio debido, no debe agradecerse una vez ejecutado, porque se presupone su realización de antemano.

Germán García utiliza la violencia en el cuento como ambientación, como telón de fondo delante del cual se lleva a cabo una conversación vacía entre intelectuales amanechidos luego de una noche de ocio. Por eso, su carácter es estructural y no explícito y físico, como sí lo es en, por ejemplo, “El niño proletario”⁸, cuento de Osvaldo Lamborghini donde un niño de clase baja es masacrado y vejado hasta la muerte por tres jóvenes burgueses. Lamborghini, como es evidente, no se maneja con una violencia de la productividad, sino con una externa, de tinte macrofísico, que se impone sobre el sujeto y lo torna pasivo, lo ata, lo transforma en objeto (de hecho, como decíamos, en el cuento dan muerte al niño proletario). Sin embargo, una estrategia similar en ambos es inscribirse en contra del realismo de tinte populista que expone patéticamente las vidas de los pobres para que el lector –casi siempre otro pequeño burgués o clasemediero intelectual, como los escritores– sienta empatía por esos trayectos de vida que le resultan tan penosos y ajenos. Es difícil empatizar⁹ con los oprimidos en los

⁸ Aunque el cuento en sí no aparezca publicado en *Literal*, se hacen referencias a él y al resto del libro *Sebregondi retrocede*, que Osvaldo Lamborghini publicó en 1973. De hecho, un ensayo entero sin firma, “La palabra fuera de lugar” (cuyo objeto de discusión es la relación entre crítica, realidad, deseo, moral y literatura en los mencionados textos de Lamborghini) aparece publicado en *Literal* 2/3, mismo número doble donde aparece “De memoria”, de Germán García.

⁹ Esto es, en un sentido profundo, que mueva a un cambio de mentalidad o actitud como pretende el realismo de izquierdas contra el que *Literal* se pronuncia. Sin dudas se puede empatizar en la superficie con los jornaleros que

cuentos de García y Lamborghini, y esto se debe a la forma de presentación que la narración impone: por un lado, se los presenta como simples medios del placer o la diversión de intelectuales ociosos y, por el otro, como caricatura de la humillación y parodia extrema de los mecanismos del realismo populista. En definitiva, son tratados como objetos del placer de otro, ya no sujetos que encarnen la trama (aunque era una subjetividad que solo pasaba por el sufrimiento). La violencia es, en ambos cuentos, vehículo de lo que *Literal* considera una identificación imposible, hacia dentro de la literatura, con la clase oprimida en la estructura social –específicamente, la de la década del 70 argentina–.

Retornando a “De memoria”, podemos afirmar que lo violento aparece de dos formas que se corresponden con los personajes principales: una es liberada, cínica, de cierta forma desdeñada (nuestro narrador); la otra es culposa, bajo aires de pretendida solemnidad y, lo más importante, reprimida (la del músico uruguayo). Sobre esto último se enfoca la narración en la segunda mitad del cuento, justo desde que el narrador le pregunta por qué tiene la costumbre de deambular toda la noche hasta el amanecer y él responde: “*Me gusta ver amanecer... la gente. ¿Con la palabra ‘gente’ no ocultaba esas mismas determinaciones sobre las que discurría con sabiduría libresca? Qué ganas de preguntarle qué tipo de gente le gustaba ver*” (2011: 292. *Cursiva nuestra, a fin de diferenciar las dos voces en el fragmento. Comillas en el original*). Al uruguayo le es difícil incluso decir su deseo, debe hacer una pausa antes de explicitar el objeto que disfruta de ver amanecer. El narrador, conocedor de aquellos placeres, inmediatamente recoge la hipocresía en el discurso de su interlocutor, que disfruta con el vocablo amplio “gente” una estructura enorme de determinaciones

salen a trabajar temprano, pero la forma en la que el cuento está presentado no lo coloca en un plano importante y está claro que no es ese el efecto que busca la narración.

que no desconoce, puesto que se ufana de saber la historia de los oprimidos perfectamente¹⁰.

La confluencia de ambos modos de la violencia se da en el párrafo final, donde en el narrador simplemente se itera un divertimento, pero en el uruguayo se produce una liberación de la tensión generada por lo reprimido:

Lo miré. Sonrió. Le di un golpecito en el hombro. Se encogió. Le sonreí. Hizo un gesto de apaleado. Nos levantamos. Él me empujaba un poco. Yo lo empujaba un poco. Nos empujábamos. Y así, llegamos hasta dos trabajadores que esperaban el ómnibus. Yo me acerqué a uno, él se acercó a otro. Pedí fuego, hizo lo mismo. Cuando nos alejamos me sorprendió encontrar más placer en sus ojos que en los míos (2011: 294).

Nuevamente encontramos una estructura de *umbral* que sostiene la trama, análogo al de la violencia externa/interna que canalizaban los obreros a través de la humillación (y se resolvía hacia su aspecto interno, microfísico, productivo). En este caso, el umbral se da entre la violencia del deseo reprimido o liberado, del uruguayo y el narrador respectivamente, que en última instancia se decanta por su liberación, aunque más no sea en una sola referencia a los ojos.

Todo está en la mirada

Ahora bien, una vez estipulado el tono que toma la violencia en el cuento de García, podemos proceder a revisar con qué retóricas se tematiza lo violento, cuáles son los elementos atravesados por la tensión estructural que reconocíamos

¹⁰ En efecto, el nombre del cuento refiere a un pasaje donde el uruguayo le reclama compromiso al narrador: “Dijo [...] que yo temía a la historia, que trataba de eludir mi responsabilidad. Comprendí: si recordaba –la historia– tenía que ser responsable de ella. Me felicité de mi falta de memoria” (2011: 291).

previamente. El primero de estos elementos es el ojo, con todo lo que trae consigo: la mirada, el cansancio, su relación con el sueño.

Como epígrafe de este artículo, utilizamos la siguiente cita, por su potencia significativa y porque prácticamente resume toda la violencia contenida en el cuento: “Yo pongo cara de trasnochado, ellos de trabajadores. Abro mucho mis ojos enrojecidos, ellos los cierran con lagaña y sueño” (2011: 289). Observamos cómo, desde el comienzo mismo, los ojos operan como metáfora de una determinación social: de un lado, aquel que los tiene enrojecidos porque aún no durmió, del otro, aquellos que los tienen cubiertos por lagañas ya que recién interrumpen su sueño. El narrador *abre mucho* sus ojos enrojecidos, de forma que los trabajadores se den cuenta plenamente de que viene de una noche larga de ocio, ellos cierran los suyos. El trasnochado y los trabajadores, ambos somnolientos, están diferenciados por la apariencia física de sus ojos. Eso basta para introducir un contrapunto entre ambos, incluso antes de decirse una palabra: “Entonces, cuando aclara, me encuentro. Todas las noches regreso a casa y me encuentro –cada doscientos metros– con las colas de hombres y mujeres que esperan poder llegar a sus trabajos. Nos miramos con recelo, nos miramos con encono” (*ibidem*). El “encuentro” no es, en un primer momento, más que un cruce de miradas donde todo ya está claro.

Como sabemos, el narrador lleva esa tensión un paso más allá cuando se acerca a un obrero y le pide fuego para su cigarrillo. Nuevamente, en ese instante la violencia se traduce en un gesto de los ojos: “... con un movimiento lento, extienden la mano hacia algún bolsillo y me alcanzan fósforos *sin mirar*” (2011: 290. Subrayado nuestro). Así como el jornalero siente que no puede negarse pues sería reconocer la ignominia, ejecuta el acto de servicio al joven sin mirarlo, sin concederle ese mínimo instante de vinculación que significaría mirar a los ojos al “agresor”. Está, claramente, conminado a actuar, puesto que no actuar podría simplemente recaer en una repetición del pedido de forma más agresiva.

Sin embargo, se reserva un resquicio donde conservar su libertad: los ojos y las manos pueden contradecirse sin que sea considerado ofensivo.

La mirada y los ojos aparecen recurrentemente cuando la narración quiere reintroducir el enfrentamiento entre los intelectuales y los trabajadores. Cuando el narrador reconoce en el uruguayo la misma costumbre que la suya, se expone en estos términos:

A esta altura de los acontecimientos y de la noche estaba dispuesto a escuchar su confesión. Quería la verdad, que dijese que le gustaba *mucho* verlos ir al trabajo justo cuando él se iba a dormir. [...]. Verlos, sentir la injusticia de verlos y verlos (2011: 293).

No es casualidad la repetición del término por tres veces en la última oración, puesto que se coloca al uruguayo en la posición de un *voyeur*: aquel que participa no participando, observa las dificultades de ser un obrero sin sufrirlas, y saca un rédito de goce en ello. El narrador utiliza el término “confesión” cuando describe el acto del uruguayo, con lo que lo carga negativamente, a la vez secreto y pecado. En ese punto, y acorde a la postura de *Literal*, el uruguayo toma alegóricamente el lugar de todo intelectual populista, aquellos que versan sobre lo *popular* sin pertenecer a su esfera de influencia, aquellos que intentan *en nombre de* los que sufren y terminan siendo parte necesaria de su sufrimiento. Los ojos del uruguayo no pueden ocultar lo que ocultan sus palabras, esto es, que la diferencia con la multitud explotada del trabajo le produce placer.

En su última frase, el remate del cuento no hace sino dar una pista para la interpretación que hasta aquí hemos desarrollado. Recuperamos la frase de una cita previa para hacer foco en este elemento: “Cuando nos alejamos me sorprendió encontrar más placer en sus ojos que en los míos” (2011: 294). Los ojos, que con sus cruces de miradas cargaban con toda la tensión, ahora liberan todo el placer. La

culpa desaparece y con ella las palabras que intentaban calmarla: quedan simplemente, desnudas, las determinaciones de clase; quedan dos jóvenes artistas intelectuales disfrutando no ser obreros una mañana laboral cualquiera.

Una cuestión de tiempo

El esquema de la trama en “De memoria” está ordenado desde una oposición de temporalidades cuya mera posibilidad señala una estructura violenta de base: no exige un análisis demasiado profundo advertir que la división entre jornaleros e intelectuales es también una división entre una clase ociosa (al menos, una clase que puede permitirse el ocio una noche cualquiera en un día laboral) y una no ociosa. Ese binomio es correspondido por uno diegético: narrados y no narrados. Los únicos puntos de encuentro entre los que se alejan de su cama y los que vuelven a ella, tanto en narración como en temporalidades, son las miradas y el pedido de fuego. La innovación de García respecto de la literatura que critica es poner en primera persona a ese joven intelectual y correr a la clase explotada del centro de la escena: corrige entonces el efecto de patetismo que observa en el realismo populista y presenta una imagen del cinismo y la hipocresía de la clase a la que él mismo pertenece. No es difícil imaginar el mismo cuento, con los mismos participantes, narrado por Castelnuevo o González Tuñón: simplemente habría que focalizar en los trabajadores, demonizar tanto más a los intelectuales que vuelven de una noche de alcohol y recalcar el tono beligerante de denuncia de esa realidad narrada. Sin embargo, García escoge deliberadamente aplazar al máximo la aparición de los jornaleros –solo son narrados al comienzo y al final del cuento–, y en su lugar ocurre una dilatada conversación de intelectuales.

En palabras del propio narrador, esta conversación es un pretexto: “un pretexto para esperar que esclareciese, para

poder encontrarme con los que iban al trabajo –con los que van (con los que irán) al trabajo” (2011: 292). Cínicamente, el narrador traduce en tres conjugaciones del mismo verbo el destino preestablecido de la clase obrera: iban/van/irán a trabajar, pasado, presente y futuro del trabajador enfrentado al presente languideciente y estirado de los trasnochados (que, paradójicamente, discuten largamente la posibilidad de comprometerse con las circunstancias que aquejan a los otros).

La figura que utiliza el narrador, “Yo pongo cara de trasnochado, ellos de trabajadores” (2011: 289), traduce el esquema de forma simple. Los jóvenes efectivamente están trasnochados, los obreros efectivamente están yendo a trabajar. Podemos establecer así un conjunto de binomios con relación al tiempo que motorizan la trama: los que vuelven y los que se van; la noche y la mañana; el ocio y el trabajo; trasnochar y madrugar; el gasto –bares, alcohol, cigarrillos– y la producción. Sea intencional o no, este último binomio queda simbolizado en el gesto del cigarrillo: el jornalero enciende, el intelectual consume. Uno produce y el otro gasta lo producido. Esto es así porque, mientras que unos tienen el tiempo para divagar, perder el sueño, consumir y hablar de revoluciones abstractas, los otros no tienen tiempo que perder: su vigilia se destina a producir su propia supervivencia.

Los momentos definitivos del cuento, aquellos donde las temporalidades chocan al comienzo y al final con un pedido de fuego, se tratan a la vez de un encuentro y un desencuentro: encuentro diegético, los narrados y no narrados cruzan por fin sus caminos; desencuentro en lo extradiegético, contextual incluso, donde la violencia metaforizada en humillación transfigura lo imposible de la identificación entre los dos grupos.

Conclusiones y derivas

Desde la teoría expuesta en sus más resonantes ensayos, la revista *Literal* pugnó por desafiar lo que consideraban intentos inútiles por parte de un sector de la literatura y la crítica política de “comprometer” lo textual con lo contextual, con la denuncia como principal estrategia, arma y retórica. Sus más importantes integrantes, entre los que se encuentran Osvaldo Lamborghini y Germán García, llevaron a su vez esta oposición con los modos “populistas” del quehacer literario (y político) al terreno de la ficción: tanto en “El niño proletario” como en “De memoria”, se propone desde el contenido y la forma un contrapunto a la literatura comprometida de denuncia, presentando antes que representando, y haciendo foco en la desconexión existente tanto entre texto y contexto, como entre clase intelectual y clase oprimida. Una frase de “La palabra fuera de lugar”, en *Literal* 2/3, es concisa respecto a este punto: “Cuando el cuerpo del niño proletario es despedazado *en el texto*, no ocurre ninguna injusticia en la *realidad...*” (2011: 193. *Cursivas en el original*). La relación texto-realidad no es una de causa-consecuencia, por lo cual sería improductivo cualquier intento político que incluya en su corazón el programa de modificar la realidad de una determinada manera a través de determinada literatura.

En ambos cuentos, la estrategia y retórica principal pasa por la violencia. En este artículo nos hemos ocupado de “De memoria”, donde esa violencia no pasa a terreno físico y queda obturada en el terreno simbólico a través de un acto de humillación a los trabajadores de parte de dos jóvenes intelectuales. A partir de Byung-Chul-Han, hemos postulado que la humillación se conforma en el cuento como una tensión de *umbral* entre dos manifestaciones de la violencia en la sociedad, como lo son la macrofísica y la microfísica, y se decide finalmente por esta última al entrar en juego una violencia de la positividad que fuerza al obrero a actuar, a decidir por él mismo cómo decide tomarse la provocación

de los jóvenes trasnochados. Las principales vías temáticas en las que la violencia es traducida en trama son los ojos y las temporalidades. A través del choque de miradas y de tiempos, se expresa la oposición entre clases que motoriza la narración, y que, en última instancia, sugiere la imposible identificación de una clase con la otra, ya sea por motivos de compromiso, revolución, solidaridad, etc. La figura del uruguayo, cuya teoría está en franca contradicción con sus actos efectivos, se conforma en alegoría de todo un sector de la crítica de izquierdas con el que García está en completo desacuerdo. Sin embargo, la figura que se le opone en el cuento es la de un narrador que, en primera persona, describe cínicamente su entretenimiento y se felicita por desconocer la historia del sufrimiento obrero para no estar obligado a comprometerse con ella (su falta “de memoria”). El intelectual solo puede ser, en el marco del cuento, un hipócrita o un cínico, y eso se traduce en un comentario mordaz dirigido también contra *Literal* mismo. Por esto, resulta difícil obtener del texto una interpretación clara, moral, tranquilizante, que coloque al lector del lado de los buenos. Ni siquiera en la confluencia final entre el narrador y el uruguayo pareciera haber un cierre del cuento, sino más bien lo contrario: una liberación libidinal de placeres, placeres que son, en su raíz, violentos, y violencia que es de clase. La estela que “De memoria” deja tras de sí es amarga y angustiante al no haber resolución de los conflictos internos que sustentan la trama: el único conflicto que se supera es el que el uruguayo tiene con sus propios deseos, pero esos deseos son moralmente cuestionables. Al mismo tiempo una historia de superación que es una historia de caída, “De memoria” termina con un vacío moral que no tiene ninguna intención de cubrir para tranquilidad del lector.

Si, para *Literal*, la denuncia literaria es estéril puesto que es imposible controlar los efectos de la literatura en su contexto, García se desentiende totalmente de los efectos morales del cuento y se concentra en su constitución interna, de modo que, si el texto tiene alguna potencialidad

política, esta surja desde dentro de la literatura y no le sea impuesta desde un dogma externo. Por estas razones, “De memoria” es un cuento fundamental para comprender, desde la praxis literaria, la visión teórico-práctica que tanto Germán García como toda *Literal* tenían de las relaciones entre realidad, deseo, arte y política.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2011). “No matar la palabra, no dejarse matar por ella”, en *Literal*, 1, 39-47.
- AA. VV. (2011). “La palabra fuera de lugar”, en *Literal*, 2/3, 185-195.
- Dalmaroni, Miguel (1994). “Notas sobre populismo y literatura argentina. Algunos episodios en la historia de un debate, 1960-1994”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 5, 91-110.
- García, Germán (2011). “De memoria”, en *Literal*, 2/3, 289-294.
- Han, Byung-Chul (2013). *Topología de la violencia*, edición digital por Titivillus.
- Lamborghini, Osvaldo (1980). “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini” (sin firma), en *Lecturas Críticas*, 1, 48-51.
- Lamborghini, Osvaldo (1988). “El niño proletario”, en *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.