

Escritura y violencia. Itinerarios por algunos textos
argentinos

Nancy Fernández

ESCRITURA Y VIOLENCIA. ITINERARIOS POR ALGUNOS TEXTOS ARGENTINOS.

Nancy Fernández

Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción.

Si tal como lo habían planteado Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo*, la violencia es un elemento en ciernes desde el origen de la modernización, la violencia, como matriz fundante y sostenida en la cultura y literatura argentinas, extrema el proceso y los efectos de una política interrumpida en el curso de su formulación. Mientras el siglo XIX ponía de manifiesto el tiempo lento que media entre la formalización (las guerras de Independencia, los diagnósticos de la Generación del 37', desde Echeverría, a Sarmiento y Alberdi entre otros) y la realización de un proyecto, cuyo punto de anclaje es la coalición oligárquica liberal de 1880, a partir de 1930, se aceleran los cortes de una disrupción estructural. Año del primer golpe de estado que ejecuta Uriburu contra Yrigoyen, 1930 inscribe para el siglo XX, la discontinuidad política cuya visibilidad se agudiza entre los períodos "democráticos", los dictatoriales y los gobiernos peronistas (las comillas subrayan la proscripción del peronismo a partir de la autodenominada Revolución Libertadora en 1955). Asimismo, cabría destacar la tendencia cultural al oxímoron, en tanto un término como "revolución" queda obliterado en el falseamiento de su constitutiva significación.

En cierto modo, desde esta perspectiva y ajustando el lente hacia Latinoamérica, Angel Rama en *La ciudad letrada*, distingue aquellos escritores y artistas que, durante el fin de siglo de la modernización, se vinculan con la política más que con el Estado. En esta línea tanto Julio Ramos como Graciela Montaldo señalan la actividad de ciertos autores

disidentes en relación al Estado, a diferencia de aquellos beneficiarios de pactos, alianzas y transacciones con el mismo, donde podríamos ubicar en una primer fase histórica, a Galvez, a Rojas y a Lugones, en miras a la planificación de prácticas públicas para la configuración de una subjetividad colectiva y civil. Así, sostienen que el discurso sobre la representación siempre implícito en la teoría de la cultura, debe ser comprendido en conexión con los debates sobre representación y educación y con el tipo de sujeto formado por o contra el estado emergente.

Si la civilización (sus figuraciones y discursos, sus formas y estrategias de representación) deviene en transcurros constantes entre acontecimientos disruptivos, es sobre los re-cortes que traza e imagina en torno del objeto de su diferencia y alteridad. Gauchos y caudillos en la Generación del 37', la primera corriente inmigratoria hacia fin de siglo XIX, su expansión en la época del Centenario, que va a derivar en la operación cultural de Lugones, en base a la construcción de un mito nacional: Martín Fierro, ex prófugo de la ley que regresaba, en 1879, a pedir trabajo y aconsejar la paz. El rostro de la nación, metonimia de la reintegración al mismo sistema que lo había expulsado, vuelve no solo con la anuencia del aparato gubernamental, sino por pedido expreso de las instituciones que buscan un antídoto contra la multitud inmigratoria. Porque, si seguimos los argumentos de Adorno y Horkheimer, en el caso argentino, el Centenario cumple esa función homogeneizadora para la construcción de fábulas de identidad, que resulten funcionales a la hegemonía estatal y a las ficciones de lo nacional que el contexto impone.

Sabemos, entonces, que la multitud, el grupo plural y la masa con connotaciones políticas, varían sobre la funcionalidad histórica de sus términos, a punto tal de que ya hacia mediados de siglo XX con la emergencia y el emplazamiento del peronismo, las multitudes migrantes van a volver a transformar los espacios urbanos de Buenos Aires, desde el interior hacia la capital y en los espacios públicos, donde la Plaza de Mayo, lugar de sacralización política de la palabra del líder, inscribirá el imaginario popular (Castoriadis, Butler, Didi-Huberman) para tomar el aura simbólica de la mitología colectiva. Así, en las tensiones con un aparato estatal que oscila entre la hegemonía excluyente y modernizadora y, el estado populista cuya preceptiva afianza el liderazgo sobre grupos y masas funcionales al modo paternalista (Rosas/Perón), la violencia será el eje controversial que atraviesa prácticas y discursos, dirimidos en la toma de partido a favor del proyecto liberal (cita emblemática, Bustos Domecq contra el Monstruo, la figuración innominada de Perón), o bien en las reescrituras experimentales de la historia y de las mitologías (los hermanos Lamborghini, Copi, Nestor Perlongher, Daniel Guebel) y hasta en las paradójicas evocaciones de un estado de bienestar en un presente que se autoproclama su caución: el kirchnerismo. Si hablo

de paradoja, se debe a la entonación nostálgica desde un tiempo de enunciación presente, donde el imaginario de la falta o de su pérdida del pasado mítico, toma el sentido de una promesa que lo garantizaría mediante las políticas del presente (es el caso de *Villa Celina* (2008) *El campito* (2009) *Rock barrial* (2011) los relatos de Juan Diego Incardona, y las ilustraciones de Santoro).

De lo que se trata en los géneros, prácticas, discursos y escrituras que intento analizar, es del recorte de un problema político y cultural sobre la base de una persistencia desplazada, de una insistencia móvil, mutante: la violencia, unidad estructural mínima, en tanto motivo (estético, ideológico) que atañe a diferentes modelos de figuración, independientes de una idea de totalidad generalizadora, respecto de un imaginario de lo real, respecto de configuraciones de subjetividades y de modelos de representación; pero también, es tema en tanto eje que articula en sus variaciones históricas, seriales y genealógicas, un corpus cuya extensión desde los inicios hasta el presente, afirma su potencia significativa, su puntualidad intensiva al momento de pensar el sentido de la experiencia de una cultura, de una comunidad, en su partición y disenso constitutivos (Ranciere). H. M. Enzensberger sostiene en *Política y delito*, que entre asesinato y política existe una dependencia antigua y estrecha que se encuentra en los cimientos y dispositivos de todo poder. Asimismo, ejerce el poder el que puede dar muerte a sus súbditos (mafia / gobierno) pero algo de esta realidad con sus divisores, sus niveles y fronteras puede trasladarse al plano familiar, la constitución de la familia (como clan) en tanto trama de decisiones y preceptivas que los mayores (padres o tutores) disponen con la distribución de derechos y obligaciones (los menores, los hijos, los hermanos; pactos, alianzas y transacciones, negociaciones; lealtades y traiciones). Es notable como entre el ejercicio de la legitimación y las prácticas políticas que ejecutan y planifican las preceptivas y los imperativos, se articulan los sujetos, en función de una determinada comunidad. Josefina Ludmer argumenta en *El cuerpo del delito. Un manual*, que las ficciones de identidad cultural con delito parecen fundamentar una cultura del delito del menor al postular una subjetividad segunda culpable, y también un pacto. Y aquí cabe recordar a Freud, para quien la conciencia de culpabilidad nace en el acto criminal, en la fiesta totémica (parricidio y antropofagia). Así, la culpabilidad de los hijos (de los menores, de los "imberbes", como resuena en la voz de Perón, pronunciando uno de sus últimos discursos) que se inicia con el incesto y el asesinato, es el principio de la moral y la represión cultural engendrada en el sentimiento de culpa. En este sentido, la literatura y cultura argentina elaboró, en los ripios de su transcurso, una constelación serial de figuraciones ancestrales, donde se juega la incidencia del doble (como alianza fraternal o ajustes de complicidad) y la configuración

filial constituída por el crimen y el castigo, la infracción y el poder que descarga toda la fuerza de su presencia omnímota. El hijo rehén, el hijo traidor, el hijo inocente, el hijo temerario. Relaciones todas que parecen reelaborar la dialéctica amo-esclavo, o al menos plantear una cadena de favores y tributos, allí donde la deuda se eterniza en la instancia filial, de un pago diferido, aplazado con la garantía en doble faz, de la práctica fiable, extendida en el reaseguro de la palabra o del don paterno. Filiación, fiar: crear, con-fiar, pactar en plazo diferido, un préstamo que le devuelve al padre / acreedor, el plus de su inversión. Entonces, si hay crédito, es la deuda que asegura a la autoridad, el derecho "natural" de la manipulación y el control.

De esta manera, podemos trazar un mapa pletórico en desvíos que van desde los inicios (y el desarrollo) de la gauchesca en el siglo XIX, alcanzando un punto culminante a mediados de siglo XX, para intensificarse en los 70' con una agudización de conflictos armados en torno de la figura de Perón vuelto del exilio. En este punto, Leónidas Lamborghini en *El solicitante descolocado* (1971-1989), propone una presentación inaugural en la poesía de neovanguardia, desde la figuración del trabajador y militante peronista, derrotado y a la espera; pero también Osvaldo Lamborghini, en el marco del grupo Literal, escribe *El fiord* (1969) rasgando en la letra el fondo vacío de lo que no es, sino, la máscara discursiva de los lugares comunes, los ideologemas cristalizados, las consignas partidarias. Si el trabajador de Leónidas es el hijo pueblo que espera con lealtad la señal del Padre, Osvaldo disemina los jirones del cuerpo que el Padre / Perón / El Loco Rodríguez deja como legado- parodia de herencia- a sus hijos militantes antropófagos. Nacimiento y Muerte, la fiesta totémica liquida sus tabúes con el auspicio de Atilio Tancredo Vacán / Augusto Timoteo Vandor (el histórico sindicalista), el hijo mayor y el mayor traidor. Un recorrido desde la gauchesca a la actualidad, de la figura del hijo frente al padre, deviene en pagos y rendición de cuentas, remisiones atávicas y hasta bíblicas donde la distribución jerárquica, cultural pero naturalizada a lo largo de los siglos, o literalmente *incorporada* en tanto condicionamiento de los cuerpos, instituyen políticas de vida, exclusión o muerte en torno de discursos instituidos sobre familia, ley y propiedad. El caso ejemplar de *Don Segundo Sombra* (1929), de Ricardo Güiraldes funciona a contrapelo de la barbarie violenta porque es la recuperación, utópica por donde se la lea, de una identidad con la dotación pecuniaria que refuerza la ley y la propiedad –el alambrado, la estancia, el acta notarial), el nombre propio y el padre ausente. A partir de ahora, el campo semántico se extiende en los contextos, coyunturas y episodios, y la familia deviene grupo, multitud, manada animal; la ley deviene letra límite donde la verdad y el mandato se inscriben como letra porosa en sus reacomodamientos, lábil en su uso instrumental por parte del poder;

propiedad emplazada como promesa de herencia o legado, reafirmación del objeto manipulado, en nombre del padre: bienes, tierra y cuerpos, a disposición de la autoridad del nombre propio. La figura doble del padre/patrón, protege o sustrae, elige entre sus hijos, los súbditos y dirime premios y castigos entre obediencia y disputa. El padre/patrón recorre y transforma los imaginarios políticos, haciendo visibles los usos deliberados de su ideología de acuerdo al mito o a la desmistificación. El hijo, la subjetividad segunda y culpable, el “camino equivocado”, encuentra su carga real, imaginaria y simbólica, su indeleble significación histórica en el extremo de la década del 70’ del siglo XX, la columna de Montoneros. Allí, cuando el Perón, Padre Líder, opta por el ala derecha y echa a sus hijos luego del escarnio público de un insulto transmitido en cadena: “estúpidos que gritan, esos imberbes”. Y en *La Vida por Perón*, Daniel Guebel desmontará esa imagen pública con la doble historia de militantes y familiares, de actores y asistentes, jaqueando lo real entre la escena manifiesta de la actuación teatral y la otra escena que encubre el objetivo: el cadáver de Perón como botín de guerra, de revancha, o como totem de fiesta profana.

Los pactos y alianzas iniciales se transforman, devienen en pugnas entre menores, segundos, lucha carnal entre hermanos. O bien: como una partición violenta e involuntaria donde solo sobrevive uno (Fierro y Cruz; Moreira y Julián); o como disputa criminal donde la sangre (la del vínculo y la de los cuerpos), termina por dirimir el predominio del sobreviviente. “El delito es, como en Freud, un instrumento crítico porque funciona como frontera cultural que separa la cultura de la no-cultura”; así funciona, la civilización y la barbarie, la constitución de una moral, y la naturaleza que proviene del atavismo primordial y de la pulsión inconsciente que los cuerpos no terminan de reprimir.

Reescritura y serie.

Hablar de tradición y de violencia supone detenerse en ciertos motivos cuya potencialidad funciona como síntoma, de aquellas narraciones sobre las mitologías de fundación de lengua, patria; estado y nación. Y si tradición y violencia asumen los signos móviles de lo político, es porque una y otra son los emergentes residuales de las instituciones y no los caracteres orgánicos de los regímenes del poder. Desde mi perspectiva, en la literatura y cultura argentina (mas que literatura y cultura nacional), toman relevancia aquellas claves que inscriben la posibilidad de transformar las conexiones entre autores, poéticas y textos, propiciando así una constelación de trazos que puntualizan aquellas instancias seriales donde se abren zonas dinámicas y transdiscursivas. Así, y siguiendo a Piglia, tradición se opone a la noción fija y estática

del canon, este más bien asociado a la operación cultural que realiza Lugones en el contexto del Centenario, mediante *Martin Fierro* (“La Ida” de 1872, “La vuelta” de 1879, el mismo año en que Gutierrez publica *Moreira*), con el firme propósito de ejercer control e impugnación sobre la oleada inmigratoria. La tradición, entonces, hace posible la apertura plural que propone aquellos sistemas de citas y filiaciones abiertos a lecturas desacomodadas, perturbadoras, imprevisibles porque no hacen sino, propiciar la reescritura, en tanto proceso productivo materializado en la semiosis cultural. Los conocidos ejemplos de Borges, con “El escritor argentino y la tradición” y sus propios textos donde reescribe, en tanto lector, el *Martin Fierro* (“El fin”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, 1944) son ejemplos. Asimismo, la tradición hace posible armar la serie textual entre “El matadero” (escrito en 1839, publicado en 1871, de Esteban Echeverría), “La refalosa” (de Hilario Ascasubi) y “La fiesta del Monstruo” (escrito y fechado en 1947 pero publicada en *Marcha*, Uruguay, en 1955, de Bustos Domecq, uno de los seudónimos de Borges y Bioy Casares), por acotar el cruce en tres textos. Tradición, en este sentido, está constitutivamente ligada con la violencia, en tanto su etimología nos lleva a la traición y a la extradición. La tradición y la serie textual, requieren tanto de aquellas unidades estructurales mínimas (los motivos), como los temas que se forman de esa materia prima y las subjetividades (personajes –imágenes, mitos y retratos-, sujeto de enunciación –y de enunciado.) En el primer caso, un motivo emblemático que funda una genealogía de la violencia, es el cuchillo, sus usos y acepciones. Porque toda una gama de acepciones y usos recorre la literatura de puñal, cuchillo, daga y facón. En el segundo, la escena que se repite y se desplaza para volver a contar las fuerzas indómitas y oscuras que salen a la superficie de la lengua y del cuerpo, es la animalización motivada en mandatos políticos o partidarios (Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq), allí donde se construye el individuo victimizado por el grupo sin nombre (la masa, la orda, la multitud que en el caso de los dos primeros, significan las clases populares al servicio –y protegidas- por Rosas y el aparato policial de la Mazorca).

No se podría hablar de violencia sin restituir la matriz fundacional de Civilización y Barbarie para indagar los reveses y entreveros que ponen en discusión los lugares imaginarios, reales, simbólicos: ideológicos, que distribuyen los jóvenes ilustrados de la Generación del 37'. Y para dejar en claro de qué hablamos cuando hablamos de dicotomías fraudulentas, tan solo citamos, a título de ejemplo, el hecho de escribir la muerte desde ópticas opuestas, sobre un mismo sujeto: las versiones de José Hernández y Domingo F. Sarmiento sobre el Chacho Peñalosa (La primera versión periodística de Hernández data de 1863). Cabría destacar, que pensar en la violencia arraigada y constitutiva de la

cultura argentina, supone atravesar tanto los sectores letrados como los anclados en la palabra consuetudinaria y aquí, entra en cuestión el lugar de la ley y de los mecanismos que atañen a una violencia organizada, la relación entre medios-fines, cuando estos son desbordados. Textos que ponen de manifiesto esta cuestión, desde el siglo XIX, en sintonía común, Martín Fierro y Moreira; El Matadero y La Refalosa, La fiesta del Monstruo ya hacia mediados del siglo XX, enfatizando (los tres textos, en serie con *El fiord* de Osvaldo Lamborghini) una violencia sancionada en y por el estado pero que prolifera en ramificaciones que la sostienen y la agudizan en los extremos de la violencia descontrolada: la risa, el goce, la fiesta. Es este un eje de lectura, pretexto de articulación de una figura que funciona, simultáneamente, como anclaje y exceso, como línea de fuga de todas las estructuras de vigilancia y control. Porque si el corte se practica sobre el cuello, el cuerpo del gaucho funciona como metonimia; renuente al gobierno de Rosas, Jacinto Cielo, en *La Refalosa* (1839), es el destinatario de una amenaza, sujeto pasivo pero legitimado en la dignidad del rango y el nombre propio. Así, el canto describe en tono jocoso, los efectos posibles y probables (porque ya en otros tuvieron lugar) de un enunciado performativo. El relato de un eventual tiempo futuro inscribe la marca, el corte, una línea vertical. Entonces, dos son las instancias que cruzan la práctica política que denuncia Aniceto el Gallo, periodista y alter ego de la imagen de autor Ascasubi. Degüello y refalosa apelan al uso del cuchillo para “cuartear” a la víctima con la diferencia que en el segundo caso, la agonía y muerte tiene el elemento “festivo” cuyo origen radicaba en el baile popular de la comunidad rural.

En la literatura argentina, de Echeverría y Ascasubi, pasando por Borges/Bioy a Osvaldo Lamborghini, Ricardo Zelarayán (como autores emblemáticos de la pos-vanguardia de los 70), pasando por Sergio Bizzio y Daniel Guebel (de los 90´ en adelante) para llegar a Gabriela Cabezón Cámara (una de las grandes narradoras de la contemporaneidad), el animal es un modo de figurar las fisuras, las instancias de obturación del estado emergente. En este punto, el animal, la reducción de la víctima a un estado infra, marca el retorno de una supervivencia, casi un resto arqueológico de una práctica ancestral. Allí es donde se inscribe el límite entre lo humano y lo animal, la inscripción de una potencia indicial, expulsando la tendencia denotativa para privilegiar la violencia como acto de exceso y desborde, para darle visibilidad a las escenas residuales, como gesto y trazo fuera del límite codificado de la juridicidad. Aquí, el acontecimiento disruptivo es donde manifiesta esa suspensión del tiempo histórico, de la cronología lineal porque la torsión de la escena subraya que el corte del y sobre el cuerpo que no solo pliega el sentido, reconvirtiendo un rito de celebración en rito mortal; en ambos el deseo está presente, aunque en el segundo la sangre sea el elemento

protagónico, la síntesis de una transformación, allí donde la repetición y el desplazamiento apuntan al devenir y al retorno, como desvíos y mutaciones de un pasado que promete volver como extremo y alteridad.

Entonces, leer la genealogía antes que la historia en tanto cronología lineal hacia progresión evolutiva, marcan el lugar de Rosas y Perón en tanto emergentes de un cruce entre naturaleza y cultura, voz y ruido, masa e individuo, estado y nación. Entre estos nombres propios se juega lo auténtico, las figuras emblemas de lo argentino, el síntoma de la patria, cuya fuerza y potencia descartan la determinación mecánica de la vuelta cíclica; entonces se repone la instancia neutral (“lo” indeterminado, cuya potencia figural liquida relaciones de causa efecto). Rosas y Perón reponen los restos de una continuidad fragmentaria, las señales de aquello que se repite desplazado. De aquí en más, la escritura inscribe la lengua ritual del cuerpo en clave sexuada y política, en sincronía con la figura del Padre/ Patrón, (el conductor, el que ampara y el que prohíbe). Consecuentemente, la figura de los hermanos, los dobles, las “hordas” con su carga significativa de un mundo ancestral, atávico. En términos de Ranciere, textos con estas figuras y/o personajes, restituyen el inconsciente estético que vuelve desde lo indiferenciado y oscuro, cuyo enigma es el jeroglífico de una voluntad sin ley, el retorno de formaciones discursivas donde lo estético flexiona los contrarios: el saber y el no saber, el pensamiento y el no-pensamiento (esto, menos como opuestos que como la contracara eficaz de un desdoblamiento simultáneo). Los hermanos-amigos sellan una alianza, tienen una función pertinente y relevante (de *Martin Fierro* a *El fiord*, pasando por el *Santos Vega* de Ascasubi (1851)–los mellizos de La Flor–a “Las diez escenas del paciente, de Leónidas Lamborghini; “La intrusa” de Borges (1970), “La china” de Bizzio y Guebel: “hermanos” que pactan y que matan).

Niño Argentino (2006), de Mauricio Kartún, es un texto teatral que repone la problemática (mediante el juego con el estereotipo y el lugar común en el imaginario de la cultura nacional). *La Vida por Perón* (2004), novela de Daniel Guebel, recupera, desde la teatralización necrológica, la violencia guerrillera setentista. *La Causa Justa* (1983, 2003) de Osvaldo Lamborghini, Eva Perón (1969, 2000) de Copi, de Perlongher (1975) y podríamos añadir la de Guebel, en *La carne de Evita*, 2012), el *Moreira!* de Aira (1975) más las versiones en borrador de *Roña criolla* (1984) y *La piel de caballo* (1986), de Zelarayán; rasgan el telón (la teleología abstracta y conceptual de la representación) para poner en foco, menos la parodia, que la máscara, la materialidad que la escritura implica. En este sentido, tanto Aira como Lamborghini, aún con la hiperbolización que los pone en el límite de lo paródico, lo que hacen más bien es marcar el tono y el registro del simulacro. Es señalar con gesto indicativo y literal, el lugar común de la cultura y la representación. Y en Zelarayán, la escritura del cuerpo,

en tanto materialidad pura (no sobre el cuerpo como referencia), con su cadencia y su ritmo de sordera y agotamiento letal, entre la alucinación y los restos de un entrevero incierto con indicios de muerte, toma la forma de fragmento, o mejor, de resto, que presenta el estado del cuerpo y el nudo de sensaciones después de un final, propicio a la persecución y la cacería. El estado de disolución en los sujetos de Zelarayán dicen lo que queda de aquello que fue hombre, entre jirones de piel asimilados al cuero animal y a la tierra reseca. Agonía de sangre, lágrimas, meadas, sudor y grasa. En Zelarayán, hay enfrentamiento y colisión, conflictos corporales. En su escritura se produce un desbande a partir de una pulsión y necesidad ciega, sexo y hambre, cansancio y alucinación. Preguntas que surgen a partir de los textos, dónde se ejecuta la violencia? Cuáles son sus espacios, los del desarreglo, el atributo indómito de la barbarie? Los descampados, lo que indica por sugerencias de una constelación, es decir, por una asociación aleatoria y negativa, por azar transdiscursivo, el prefijo “des” supone la sustracción, el acontecimiento paradójico porque insiste en su condición de exceso y a su vez, de déficit. El descampado descubre los cadáveres, trozos de cuerpos y vísceras, carneadas o se diría, yendo a *El niño proletario* (en *Sebregondi retrocede*, 1973, de Osvaldo Lamborghini, cuerpo cuidadosamente diseccionado, extendiendo el goce hasta reducirlo al placer sensible donde las lágrimas de dicha, de nostalgia o melancolía, se enjugan en el fino pañuelo de batista bordado por las madres de una sociedad acomodada. Des-camisados, ocupando plazas y fuentes, siempre en el borde, en tanto masa / pueblo, de encarnar al héroe derrotado, el perdedor frente al prócer integrado en el blasón onomástico, o en los rostros esculpidos en mármol o bronce, quietos, ciegos en la tranquilidad de los museos y escuelas.

Mientras, El solicitante descolocado, de Leónidas Lamborghini, pone en escena al sujeto histórico del mundo peronista, derrotado en su búsqueda infructuosa de ascenso a cambio de la pasiva resistencia de una sobrevida miserable.

Tal como señala Ludmer, en la ecuación uno contra todos se sintetiza el sentido clave de la violencia. Y podríamos añadir, desborde como potencialidad desregulada. Pero todos contra uno, sin dejar de lado la violencia, atañe aún más a los mecanismos sistemáticos en función del poder, del control y de la ley. Pero ley y trampa, orden e infracción, extienden y desplazan sus coordenadas para poner en juego los resquicios donde la legitimidad y la aplicación ilícita afirman o desvían el sentido institucional de norma, derecho, tributo hacia el crimen o el delito. Fierro y Moreira explicitan el problema. Se diría que plantean la franca distorsión de la categoría instrumental de medios-fines (Cfr. Hannah Arendt). Los mecanismos de control y los medios de ejecución y sanción, uso y castigo, fundan la legalidad punitiva como mecanismos de Estado

que garantizan y preservan las instituciones.

Un texto como *La causa justa*, de Osvaldo Lamborghini, instala e insiste en puntuar lo argentino como máscara y simulacro del lugar común. Se diría que duplica el hecho de la actuación, acentuando la banalización (del grupo de los argentinos) y la solemnidad del jefe japonés. Desde esta perspectiva, el malentendido que genera la decisión final del asiático, hablo del harakiri, es de índole lingüística. Dicho en otros términos, el japonés toma literalmente, en serio, lo que los argentinos toman como chiste. Algo de Kafka en "Ante la ley", quizá, algo de Bourvard y Pecuchet de Flaubert, en la situación de un aprendizaje fallido que la "pareja" de amigos encara para ocupar sus vidas. En *La Causa Justa*, Tokuro, el japonés y Janski, el polaco, asumen una compañía necesaria de lo que llegará a ser para Tokuro, la fatalidad de un amor imposible de admitir. Por ello, algo de tragedia absurda signada por el "chiste", atravesado por una risa inconsciente ante el equívoco y la falla de la lengua que sin embargo conduce, sin mediaciones, a la verdad subterránea, aquella que late por salir a la superficie. Si puede leerse alguna clave kafkiana, es la irrisión imposible de llegar a penetrar la máscara de lo que se oculta como simulacro pero se muestra en su soporte imaginario: el guardián. Entonces, en Lamborghini, se filtran los desajustes es entre las figuraciones de los sujetos (los empleados de la Empresa, los jefes) y las reglas del sentido común. Porque aquí, en los chistes que siguen al partido de fútbol, Solteros vs. Casados, lo que sigue al asado y la borrachera, son la verdad que se dice y se muestra en el estado que lo exime de toda falta a la moral y la norma. Los compañeros se prodigan abrazos y amor en las duchas del vestuario, bajo los efectos del alcohol. Pero esa es la dirección correcta: el sentido que no está donde se lo busca, allí donde Tokuro apela a la Verdad de la lengua, a la defensa samurái del honor y la Palabra Cumplida. En una Argentina donde el truco del enunciado es el doble sentido cubierto en el deseo de la conjugación verbal subjuntiva:

"-Mirá, hermano, yo te quiero tanto, que lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, sí, te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto....." "Fue una vergüenza. Todos (29) se refugiaron en las duchas y lograron trabar la puerta. Desde una ventana parlamentaban con el señor Tokuro, inútilmente. -Pero en qué lo hemos ofendido, hombre?- le preguntaba Heredia, el que quería tanto a todos que les chuparía la pija (si fuera puto). Tokuro: El que falta a la palabra falta al honor".

Es precisamente la irrupción del plano del deseo lo que produce el desvarío de la escritura y en su contorsión aparece lo real. Porque el deseo es el entre de las lenguas licuadas en la apariencia banal de un entendimiento imposible, donde la fruición del "juego" argentino es simétricamente opuesto a la consigna cultural, milenaria de una palabra de orden. Pero el paroxismo de la acción desplegada en una violencia

co-incidental, se produce entre el acto sexual entre Heredia-Mancini (“promesa” cumplida), el asesinato de Janski por parte de Tokuro (la defensa del polaco a la multitud de sus compañeros), el reconocimiento final del amor de Tokuro hacia Janski (esa suerte de narrador omnisciente lo acompaña en su monólogo interior), y el harakiri final del japonés (no con el arma debida sino con un cuchillo para asado –la comida nacional de los argentinos-). El cuchillo, complemento y metonimia de la llanura, la “Gran Llanura de los Chistes”, como la llama Tokuro, en la plena condición de un conocimiento adquirido. Lo que los argentinos cubren y descubren en el chiste, el japonés adentro y afuera de la “llanura”, llega al mismo punto, develarse a si mismo su propio secreto sin que en su memoria persista algún resto de declaración explícita. Tokuro y Janski fueron amigos y nunca cruzaron ese umbral. Sin embargo al final la pregunta del japonés alcanza la Verdad Incumplida. Y ante su consciencia admite que sí, que amó a Janski aunque no mediara chiste alguno. El japonés también faltó a la Verdad y eso, aunque en el revés de la forma de Heredia y Mancini, también implica traición por encima de la lealtad.

Por su parte, *Moreira!*, de Aira, traza el arco supremo de la supervivencia en la superproducción reduplicada de sus imágenes. Desde las versiones iniciales del circo criollo en el siglo XIX, de los hermanos Podestá y el folletín de Eduardo Gutierrez hasta el clásico film de Leonardo Favio, en la década del 70’, Aira enfatiza en su *Moreira* la condición material del ready made. Con injertos de anacronismos (debates psicoanalíticos y marxistas), fragmentos autotélicos donde se habla de las condiciones materiales de producción desde la moderna concepción experimental y vanguardista: Paspertout y sus derivados fonéticos, es una figura que pone de manifiesto el carácter plástico de *Moreira* como reproducción plástica. Así reescribe ese personaje destacando los rasgos “auráticos”: el coraje extremo, el valor y heroísmo al empuñar la famosa daga. Lealtad, amistad, traición. El *Moreira* de Aira pone en jaque el personaje en la conciencia figurada de una actuación.

En *La vida por Perón*, de Daniel Guebel, Perón es el padre / Martín Fierro pero también asume la posibilidad del viejo Vizcacha. Matar un hombre, precisamente al padre del protagonista militante, y simular, otra vez la actuación, para desplazar el crimen encubriéndolo con la teatralización, nuevo desdoblamiento de la puesta en escena del comienzo con *Moreira*, obra “de vanguardia” que se ensaya al comienzo del texto. Aquí, el simulacro gesticula su propia exterioridad socavando y destruyendo la identidad esencial: “la ley del Padre”. Los “hijos” montoneros, vuelven al padre, al viejo que los expulsó de la plaza pública y montan la doble escena necrofílica, el contrabando de cadáveres que signará la historia argentina.

OBRAS CITADAS

Adorno, T. W, Max Horkheimer. *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1960.

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza ed., 2006.

Benjamin, Walter. *Para una crítica sobre la violencia*, Madrid, Taurus, 2001.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 1993.

Huberman, George Didi. "Volver sensible/hacer sensible" en Judith Butler, Jacques Ranciere, Alain Badiou y otros, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

Enzensberger, H.M.. *Política y delito*, Barcelona, 1987.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil libros, 1999.

Montaldo, Graciela. "Intelectuales y artistas en la sociedad civil argentina en el fin de siglo", Working Paper, 4, Maryland, Latin American Studies Center, University of Maryland, 1999. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999.

Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*, Caracas, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Excultura, 1995.

Ranciere, Jacques. *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del estante editorial, 2005.