



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: David Viñas, alternativas comunicacionales y una trayectoria intelectual

Autores (en el caso de tesistas y directores):

María Ximena Vergara

Mirta Varela, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2007

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Ciencias de la Comunicación Social

Tesina de grado:

*“David Viñas, alternativas comunicacionales y una
trayectoria intelectual”.*

M^a Ximena Vergara

28.077.591

ximena_vergara@hotmail.com

Tutora

Dra. Mirta Varela

Diciembre 2007

Vergara, Ximena

David Viñas : alternativas comunicacionales y una trayectoria intelectual / Ximena Vergara. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-29-1659-0

1. Literatura. 2. Comunicación. I. Título.

CDD 801

*“Es por ello que el artista –sépalolo o no-
se ubica en la dinámica histórica regida por la
lucha de clases y a ella deja ligada su obra”*

J. C. Portantiero

*“Entonces me pregunté si valía la pena,
si lo que yo perseguía no era una quimera,
si la sociedad en que uno vive necesita realmente
enterarse de cosas como éstas (...) releo la historia que
ustedes han leído. Hay frases enteras que me molestan,
pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor.
¿La escribiría?”*

*Rodolfo Walsh,
Epílogo de la segunda edición,
Operación Masacre, 1964*

David Viñas, alternativas comunicacionales y una trayectoria intelectual.

Introducción

Si la historia de la palabra se enlaza con la historia del trabajo social del hombre, podríamos afirmar que la historia de los intelectuales tiene como punto de partida su correspondencia con la escritura. Y si bien puede ponerse como un marco de iniciación su rol en la prensa, caso Dreyfus mediante, en el transcurso de su historia, los intelectuales se han abierto también, a otros medios de comunicación. La literatura por su parte, ha sido una de las tantas formas que el ser humano ha encontrado para comunicarse, pero adquiere un perfil singular luego de que la palabra escrita se afirme como su instrumento característico y el formato libro, adquiera un interés y un auge mercantil muy particular.

El presente trabajo intentará reconstruir la relación entre el intelectual y la literatura, entendida como medio de comunicación, e instrumento de transmisión de conocimientos. Es decir, teniendo en cuenta el auge que la novela tuvo en la década del sesenta, interesa reponerla no como mero “boom literario”, sino insertarla dentro del proceso histórico político, social y económico que le dio existencia. Para ello, el itinerario histórico político de David Viñas, en tanto escritor y representante del campo intelectual argentino de ese período, nos ayudará a reponer las discusiones y tomas de posición que se generaron en torno a la novela, a su función, a la misión u oficio del intelectual, y a la problemática mayor de cómo comunicarse con el público. En este derrotero, abordaremos sus diversos posicionamientos en relación con los medios de comunicación durante los años sesenta, que incluyen su paso por: revistas culturales, la elaboración de crítica literaria, la escritura de novelas y cuentos, tanto como ensayos, o guiones para televisión y cine.¹

¹ En realidad la obra de David Viñas incluye también obras de teatro, pero como su incursión en la dramaturgia es fuertemente a partir de los años setenta, quedaría por fuera del período elegido y por ello, hemos decidido no abordarla.

Consideramos útil analizar en particular el caso de David Viñas ya que se nos aparece como un claro exponente y tal vez, el más variado y prolífico, de una nueva generación de escritores que, a partir de la experiencia de la revista *Contorno*, intentó junto a sus compañeros de redacción, cuestionar las lecturas canónicas de la historia de la literatura argentina, entendiendo esos cuestionamientos y denuncias como una toma de posición necesaria para comprender su presente “semicolonial”. La Argentina, entendida como “semiclonia” incluía un presente subsumido en términos, políticos, sociales y económicos y la literatura no quedaba excenta de ese cuadro. Esto lo llevará posteriormente, a indagar en otros medios que no fuesen vistos tan “burgueses” como la novela, y que a su vez, le permitieran una mejor comunicación con su público. En este sentido, los diversos intentos por plasmar sus ideas a través de prácticas materiales concretas y diversas, así como las contradicciones entre unas y otras, denotan el interés y la necesidad de comunicarse con un público y a la vez, la búsqueda constante del modo más eficaz para lograrlo. Precisamente, la necesidad por encontrar esa eficacia y la insatisfacción en determinado momento con la “forma” novela, será la que lo lleve a probar con otros medios de comunicación, tal vez más masivos o, al menos, más comunitarios como el cine o el teatro. ¿En qué medida, a lo largo de su trayectoria intelectual los medios de comunicación le sirvieron como argumento o justificación para sus tomas de posición? ¿Fueron sólo un medio, entre otros, de los cuales se valió para concretar su oficio de escritor y su necesidad de comunicar?

Por otra parte, la pregunta por la especificidad de esta zona de la cultura, la de los medios masivos de comunicación, lleva implícita cierta tensión planteada dentro del campo intelectual: por un lado, hacia la mundialización y por el otro, hacia su relación con otros medios, tal vez menos masivos, pero vistos como más eficaces según lo que en determinado momento de la década se quisiera transmitir y sobre todo, a quiénes.² Es decir, la pregunta por la especificidad del medio, implicará que cuando los años se hayan tornado más políticos, el problema de la “comunicabilidad” surja con más ahínco: ¿Qué hacer y cómo comunicarse con las masas? ¿Fue posible para David Viñas hacer algo

² Esto puede verse claramente en el cine y el surgimiento de los Grpos: Cine Liberación (Solanas-Getino) o Cine de la Base (Gleyzer). Ambos buscaron comunicarse y debatir con un público específico, el obrero, pero a su vez tuvieron que optar, debido a las circunstancias y al contexto político, por proyecciones

distinto con los medios de comunicación masivos que eran entendidos para esa época como “un producto histórico del capitalismo”? ¿Qué formas tuvo que adoptar para salirse de ese circuito comercial? ¿Se puede afirmar que un intelectual logra comunicarse con las masas? El recorrido por esta búsqueda de alternativas comunicacionales nos llevarán al encuentro de nuevos lenguajes que en el caso de la generación de Viñas (la Generación del ‘55) se traducirán en la búsqueda de lo “nacional”, y la necesidad de un lenguaje que los identificara, con el que se identificaran y que, a su vez, les permitiera a través de la palabra, intervenir en ese presente. Es decir, una palabra que implique un acto comunicativo, o si se quiere, un arma para despertar conciencias.

clandestinas. Con respecto a la mundialización cabe hacer mención a los fondos y ayuda que recibía Gleyzer de su par norteamericano, o la exhibición de *La hora de los hornos* en el festival de Pesaro.

PRIMERA PARTE

I. Intelectuales, política y literatura

1. Problemática del intelectual argentino en los sesenta

*“Si queremos que el hombre de transición
se convierta por fin en hombre nuevo, quizá
represente una modesta pero buena ayuda
que los escritores y críticos no lo dejemos
en la sombra, sino que lo iluminemos,
lo enfoquemos, lo interpretemos, para así
aprender de él, para así comunicarnos
con lo mejor de nosotros mismos”
Mario Benedetti*

En 1961, Juan Carlos Portantiero, con tan solo veintisiete años, publicaba *Realismo y Realidad en la Narrativa Argentina*. En el primer capítulo de aquel libro hacía mención a la problemática que surgía al querer establecer un nexo entre los intelectuales y la sociedad. Advertía también, que la acuciante preocupación por el realismo de entonces, no se trataba meramente de un problema estético, sino de una postura integral que se deseaba resolver también en la literatura, pero que por sobre todo, significaba una adecuación con el “fondo de lo real, una búsqueda de ajustes entre el intelectual y el pueblo-nación, un anhelo de ruptura con la soledad.”³ Según la tesis de Portantiero, el mal de nuestra literatura había sido siempre el desarraigo. Es decir, la soledad del intelectual en relación con la comunidad, era lo que había presidido nuestra tradición literaria y lo que había que trascender. Para ello, analizaba cómo a pesar de los esfuerzos desde la primera literatura de izquierda (que ubicaba en el movimiento anárquico-literario del novecientos y que trajo nombres como: Sánchez, Payró y Carriego, antecedentes de la literatura agrupada en torno al *boedismo*) hasta sus contemporáneos escritores “comprometidos”, (los dos casos que analiza son: David Viñas y Beatriz Guido) seguía sin saldarse la fisura entre los intelectuales y el pueblo- nación. Por eso, advertía que sólo

a través del realismo, la izquierda superaría el desgarramiento que producía aquella separación, debido a que el realismo no sólo lo obligaba al intelectual a una elección, sino que lo libraba de la ambigüedad y lo insertaba en la historia.

Si bien podrían cuestionarse las tesis que Portantiero esboza en su libro, lo que nos interesa señalar es que, con ellas, se subrayaba la importancia y el sentido que en esos años sesenta comenzaba a adquirir la literatura y el realismo, no sólo como método, sino también como tendencia y, fundamentalmente, como toma de posición.⁴ Es decir, la necesidad de redefinir los nexos entre el intelectual y la sociedad a partir de un medio de comunicación: la novela, entendida como una herramienta desde la cual podía asumirse la realidad que los rodeaba. En este sentido, marcaba Portantiero, dos acontecimientos fundamentales: los adelantos de la ciencia y la técnica por un lado, y por el otro, “el hecho del socialismo como posibilidad humana de convivencia entre los hombres”.⁵ El socialismo como horizonte de expectativas hacía que pudiera y debiera pensarse no en un nuevo arte, sino en una nueva cultura sobre la base de una comunicación entre las elites intelectuales y las masas, ya que era sobre esa base, que se gestarían los cambios estructurales de la sociedad. El mayor problema, más allá de las expectativas, era cómo construir esa comunicación si la mayor parte de los intelectuales surgían de las capas intermedias, y por ello, debían “acometer un largo proceso de silenciosa autocrítica hasta lograr despojarse de los hábitos de pensamiento y las cristalizaciones ideológicas condicionadas por las corrientes ideológicas en las que se formaron”.⁶ A su vez, el intelectual debía luchar contra el individualismo derivado del ejercicio de su propio oficio y la tendencia a realizar abstracciones, es decir, a dejar afuera de la historia el proceso que implicaba la lucha de clases.

³ Portantiero, Juan Carlos, *Realismo y Realidad en la Narrativa Argentina*, Buenos Aires, ed. Procyon, 1961. P.15. Cabe recordar que Portantiero fue integrante del Partido Comunista Argentino, del cual será expulsado en 1963.

⁴ Es Portantiero quien a lo largo de su libro hace esta diferencia de realismo como “método” y como “tendencia”, y Lukács, quien hace hincapié en el realismo como resultante de “una actitud fundamentalmente distinta respecto de la vida misma (...) un problema de la relación del escritor con la vida”. En, Lukács, Georg, “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo (1935)”, en *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966. P. 216.

⁵ Portantiero, Op. Cit. P. 16.

⁶ Ibidem, p. 18.

2. La presión de lo real

*“La realidad tiene formas,
huele, es jugosa, sólida o blanda;
se la ve, se la palpa, se la oye”.*
J. C. Portantiero

*“Del otro lado de la reja está la realidad, de
este lado de la reja también está
la realidad; la única irreal
es la reja”*
Paco Urondo

La relación entre los intelectuales y el pueblo, o entre la conciencia y la realidad según lo planteado por Portantiero, implicaba una primera etapa de repliegue y otra, en la que la búsqueda de una integración entre ambos términos, estaba presidida por el auge del movimiento popular. Podría agregarse que dichas actitudes, ya sea la de repliegue o la de integración, no tendrían por qué ser homogéneas a todo el campo intelectual y que incluso, en un mismo momento, podrían estar interactuando en tanto tomas de posición diversas entre los mismos miembros del campo.⁷ Pero de cualquier manera, su análisis advertía que a la hora de evaluar la eficacia de ese contacto entre intelectuales y pueblo, sólo podía efectuarse a partir de una dialéctica entre los fines y los medios. Es decir, si lo que se buscaba era la comunicación entre dos términos, en principio antagónicos por pertenecer a clases sociales distintas, la salida o la solución no era un tercer término, o una integración de ambos, sino una “yuxtaposición entre el marxismo y los rezagos del punto de vista burgués”. La única posibilidad de trascender ese punto de vista estaba en “la inserción conciente del intelectual en el movimiento obrero, mediante una clara y definida elección de clase”.⁸

De esta manera, si la realidad podía no sólo analizarse sino sobre todo sentirse, la literatura debía dejar de ser una forma de contemplación para pasar a ser una “literatura

⁷ Un ejemplo de esto podría ser: ante el avance de las masas populares peronistas, tomar en consideración las actitudes de Cortázar, de Borges, de Walsh, de Viñas o de Rozenmacher. Mientras unos intentan no nombrar el fenómeno, o incluso denostarlo, otros intentarán con mayor o menor éxito, explicarlo, sin necesidad de integrarse con esas masas (peronistas), a diferencia de lo señalado por Portantiero. Con respecto a la teoría del *campo*, ver los trabajos de Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA, 2006; *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, 1991 y *Campo intelectual y proyecto creador*, en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

de acción”. No se trataba de definir a los hombres que hacían la historia en la novela, sino de plasmarlos; narrar cómo se hacían así mismos y cómo en cada situación, debían elegir y tomar partido. Intentar, a la manera que lo exigía Lukács, captar “la esencia objetiva de la realidad”⁹ y no su mera apariencia. Por ello, el realismo, entendido “no como una nueva (o resurrecta) preceptiva, sino como un intento de *‘aprehensión consciente de tendencias reales en la profundidad de la esencia de la realidad’*” y planteado, antes que como una interrogación estética, como una “interrogación gnoseológica que exprese cuál es esa realidad de la que el arte debe ser imagen veraz”,¹⁰ era considerado como la mejor herramienta de la que podía valerse el intelectual para orientarse entre las contradicciones que planteaba la dialéctica de la lucha de clases. Sobre todo, y lo que era de mayor interés para Portantiero en los años que escribía, era que, a través del realismo, la izquierda superaría “el desgarramiento de su separación con el pueblo”¹¹ al lograr insertarse en la historia.

Sin embargo, la realidad a partir de 1945 en Argentina, año que Portantiero marca como decisivo,¹² y la de los años sucesivos, sería hartamente imbricada no sólo para los sectores populares emergentes a partir del peronismo, sino también, para los intelectuales que intentaron ya sea anexarse, como comprender ese proceso histórico, social y político, desde la periferia. Asimismo, mientras que un intelectual como Jorge Abelardo Ramos sostenía en 1954, que un “intelectual puro” podía charlar si quería sobre la metafísica de Kafka o “descargar sin disimulo su fastidio contra la época de las masas y las lanzas cubriendo su examen con un objetivismo hipócrita; pero cuando debe expresarse abiertamente sobre la realidad argentina se hace intérprete del pensamiento

⁸ Portantiero, Op. Cit. P. 33-34.

⁹ Lukács, Georg, “Arte y verdad objetiva” (1934), en *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966. Pp. 11-54.

¹⁰ Portantiero, Op. Cit. P. 41-42.

¹¹ Ibidem, p. 129.

¹² “Mil novecientos cuarenta y cinco es un año decisivo. A partir de él se abre un proceso que envolverá a la pequeña burguesía conmoviéndola hondamente. Para nuestra cultura ello tendrá importancia fundamental, dado el peso que este sector social adquiere.” En Portantiero, Op. Cit. P. 70. También Adolfo Prieto indica que ese año fue importante en la historia argentina ya que “marca el fracaso estrepitoso de los partidos políticos tradicionales (...) la aparición de un signo social opuesto al político inoperante, la asunción de la conciencia de ‘ser en el país’ por parte del proletariado”. En Prieto, Adolfo, *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Ed. Leviatán, 1956. P. 37.

imperialista”.¹³ En cambio, la realidad del peronismo y la irrupción “caótica y desordenada” del pueblo en la vida social Argentina debía ser asumida por esos otros intelectuales ávidos por encontrar vínculos con su pueblo. Por su parte, Adolfo Prieto advertía que a pocos hombres de una comunidad les era dado asumir el papel de “elevarse sobre sí mismos y pensarse en conexión con las otras conciencias y con la enmarañada trama de hechos exteriores (...) poseer ese don de autopensarse en relación con todos los condicionamientos, y de éstos pocos, a menor número todavía es dado comunicar a los demás experiencias semejantes”.¹⁴

Una vez asumido ese rol, (que en el caso de Prieto conlleva cierto tinte “iluminista” y que no será necesariamente compartido por otros intelectuales de la época), el realismo, planteaba Portantiero, se hacía necesario como posibilidad de encontrar lenguajes que no lo distanciaran del mundo real, sino que lo ayudasen a comprenderlo y lo “aprisionen en su esencialidad”. De esta manera, notaba que en aquél momento existía una “política de izquierda” de las capas medias argentinas, junto con una “novelística de izquierda” que se proponía proyectar ese clima de denuncia social a la elaboración estética.¹⁵ A ese cuadro, podríamos sumarle una profusión de ensayos en los cuales numerosos intelectuales intentaban comprender esa realidad: Jorge Abelardo Ramos a su modo, denunciando incluso a Ezequiel Martínez Estrada quien, aparentemente, no concebía la diferencia entre la “revolución militar de 1943” y la “revolución popular de 1945”, y por ello, la rechazaba como un todo haciéndose eco de un nihilismo semejante al que sostuviera “el capital europeo en el pasado y el imperialismo en el presente, para ahogar las tentativas de autodeterminación nacional del pueblo argentino”.¹⁶ Prieto, por su parte, insistiendo en que no había un público ni para los novelistas argentinos, menos para los ensayistas que aún seguían escribiendo en lenguaje literario incomprensible; o incluso, a ese mismo cuadro, podrían agregarse las intervenciones que cuestionaban: qué era una literatura de izquierda y qué posición debía adoptar un escritor de izquierda para que no se lo acuse de inconsecuencia; o dónde debía buscarse el lector y cómo comunicarse con él, para que la literatura deje de ser un pasatiempo y se constituya en “eficaz instrumento de

¹³ Ramos, Jorge Abelardo, *Crisis y resurrección de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Ed. Coyoacán, 1961. P. 41 (1ª edición, 1954)

¹⁴ Prieto, Op. Cit. P. 141.

¹⁵ Los encomillados pertenecen a Portantiero, Op. Cit. P. 69.

transformación”.¹⁷ También Ramón Alcalde, desde las páginas de *Contorno*, criticaba las principales tesis y los excesos del libro de Ramos,¹⁸ pero reconocía la necesidad de analizar la literatura argentina en pos de una mayor claridad para los jóvenes intelectuales respecto de sus condicionamientos (la cultura en un país semicolonial) y sus deberes para con su entorno (necesidad de crear conciencia y una literatura nacional, en la acción).

Pero, ¿qué fue sucediendo a partir de 1946 en Argentina y en el mundo para que se produjera un alejamiento entre los “adultos” de una clase y los “jóvenes” de ella misma?, se preguntaba Juan Carlos Portantiero en el ‘61. Sucedió que esos jóvenes del ‘45 leían a Sartre, y “advertían que en el mundo caducaba una forma de cultura y de vida social, [y] comprobaban que aquí los elementos humanos para ese cambio posible estaban en su mayoría en las plazas en que se vitoreaba al líder demagógico”.¹⁹ Se planteaba entonces que, si el Peronismo había sido una estafa (las afirmaciones de Alcalde por sobre el optimismo de Ramos parecían entonces proféticas), y la solución de liberalismo era la del grupo oligárquico desalojado, ¿qué camino quedaba para esas clases medias progresistas que deambulaban por las aguas de la izquierda y leían a Sartre? Si la que se imponía era una “realidad desagradable”,²⁰ en tanto no respondía ni a los idilios del liberalismo vacuno ni a los del peronismo (sobre todo en su versión populista), sólo les quedaba

¹⁶ Ramos, Op. Cit. P. 41.

¹⁷ En Prieto, Adolfo, “La literatura de izquierda. El grupo *Boedo*”, en *Fichero* N° 2, abril de 1959. Con respecto a los ensayistas: “cualquiera sea el modo de comunicación que elijan, la situación es premiosa; disponen todos de la lengua literaria como de su único instrumento de trabajo, pero muy pocos han adquirido la costumbre de resignarse al sector de iniciados que entienden esa lengua, de limitar a algunos miles de lectores lo que han estado pensando y dirigido para varios millones”. En Prieto, Adolfo, *Sociología del público Argentino*, Op. Cit. P. 135.

¹⁸ “La oligarquía terrateniente, porteña, unitaria y liberal surgida de Caseros había subordinado nuestra economía, nuestra política y nuestra cultura al imperialismo británico. La revolución popular y proletaria del 17 de octubre de 1945 puso fin a ese predominio y nos emancipó política y económicamente del imperialismo. Pero seguimos culturalmente sometidos a él porque algunos escritores nuestros a su servicio demoran la aparición de una conciencia nacional practicando una literatura de evasión y frustración, gratuita, hermética e ininteligible para el pueblo (...) tales son las principales tesis del libro (...) es posible y necesario revisar los términos y la formulación misma del triple problema que está en su base: la relación entre lo europeo y lo nacional en nuestra cultura, el condicionamiento social de nuestros escritores y la fundamentación de una literatura argentina revolucionaria y popular”. En: Alcalde, Ramón, “Imperialismo, Cultura y Literatura Nacional”, en *Contorno*, N° 5-6, septiembre de 1955.

¹⁹ Portantiero, Op. Cit. P. 78 y 79.

²⁰ Adolfo Prieto al referirse a Martínez Estrada, señalaba que al haberlo obligado a “encarar una realidad desagradable me dio, de alguna manera, un bautismo de honestidad intelectual”. Citado en Portantiero, Op. Cit. P. 79 y 80. Cit. P. 79 y 80. También afirmaba que era un ejemplo extremo, “conmovedoramente vuelto hacia un intento de comunicación con el pueblo, a través de epístolas bíblicas, plurales mayestáticos y pronombres engolados (...) índices exagerados sin duda, de la real penuria, del disentiimiento, de la

intentar desentrañarla, más allá de que no pudieran romper con su clase social de origen. Tal vez por ello la “culpa”, la responsabilidad o el “compromiso”, problemáticas que retomaremos más adelante, y que denotan una discusión que refería a una base común de conciencia y realidad pequeño burguesa, empañada por otra realidad proletaria (no siempre con conciencia) de la cual sentían que debían hacerse cargo.²¹

incomunicabilidad a que lo ha arrojado la situación de la lengua literaria, su único instrumento expresivo”. En Prieto, Adolfo, *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Ed. Leviatán, 1956. P. 152.

²¹ Afirma Portantiero que pronto, un sector de esas capas medias “acompañaría políticamente a ese fenómeno intelectual, integrándolo a su seno, al levantar las pretensiones de una ‘tercera fuerza’ entre el liberalismo conservador y el peronismo. Esa sería la condición primera de lo que dio en llamarse el *frondizismo* entre los años 56 y 58: una actitud que permitiría en el plano sintético de lo político (...) sustentar la ilusión de transformar a las masas peronistas en masa de maniobras del ‘progresismo’ de las capas medias”. Ver: Portantiero, Op. Cit. P. 80. Más allá de que podría reflexionarse acerca de qué se desarrolla primero si el fenómeno intelectual o el político, si cabe recordar que algunos de los jóvenes intelectuales y escritores agrupados en *Contorno*, apoyaron incluso desde la revista misma, la candidatura de Frondizi: Ismael Viñas, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Noé Jitrik y Susana Fiorito. Ismael Viñas se convertirá en Subdirector Nacional de Cultura, Ramón Alcalde como Ministro de Educación del

SEGUNDA PARTE

II. Literatura y política

1. La novela como camino posible

*“Ante todo la literatura debe conservar invicto
su sentido primero: ser comunicación”
Rodolfo Pandolfo*

Si es cierto que la historia del arte se enlaza con la historia del trabajo social del hombre, también podríamos afirmar que cierta parte de ese arte, la literatura en este caso, abordaría la lucha humana por liberarse de un trabajo que terminó por oprimirlo. En realidad, si tenemos en cuenta que todo arte puede funcionar como una herramienta de conocimiento, y que esa función gnoseológica podría y debería ser utilizada con el fin de que el hombre pueda adquirir conciencia de su alienación para luego liberarse ¿Cómo desestimar entonces, justamente en los sesentas, el poder que se le adjudicaba a la palabra escrita? Sucedió por entonces, como lo advirtió Marx en su momento, que si un grupo de hombres no podía advertir la realidad que lo oprimía, otro grupo, en este caso los intelectuales, o los escritores, debía hacérselo saber. Es decir, transmitírselo a través de algún medio de comunicación, en este caso, la palabra escrita. Pero no a partir de cualquier escritura. Debía evaluarse también un método que fuera eficaz, entendible, iluminador, si se quiere. Del mismo modo en que se sabía que todo pensamiento tenía su origen en la realidad, y aunque tal vez incluso, podía contradecirla, la literatura, tampoco podía explicarse sin la presencia de ella.

Es por ello que la novela fue considerada en los sesenta como un espacio de desafío y privilegio para la experimentación y búsqueda de nuevas formas, o nuevos lenguajes que permitieran expresar mejor no sólo esa realidad sino también, una identidad nacional. Un punto de partida más desde el cual cuestionar esa “identidad” heredada, que resultaba para esos años, vacua y digna de problematizar. Pero a su vez, la

gobernador Silvestre Begnis en Santa Fe y Noé Jitrik como secretario del Parlamento. Para mayor desarrollo, ver: Croce, Marcela, *Contorno*, Buenos Aires, Colihue, 1996. Pp.135-173.

elección de la novela no se explica entre otros tantos medios de comunicación, sino se tiene en cuenta su capacidad sensible. Es decir, la posibilidad de actuar a través de ella, como “presencia emocional directa”,²² otorgándole un extraordinario poder de comunicación ya que ninguna obra de arte, tampoco la literatura, se concebiría sin un espectador (lector) que la cargue de sentidos o que interactúe con aquellos conocimientos que el artista haya intentado develar.²³ En este sentido, la posibilidad comunicativa que implicaba la novela no era tan sólo por su poder de transmitir conocimiento sino también, por su capacidad de iluminarlo en un acto emocional que podía reconocerse en el momento de la lectura. Es decir, aquél momento en el que un lector puede emocionarse, reconocerse o rechazar, lo que implica una reacción frente a aquello que se le está contando. Por ello, la problemática que refiere al nexo entre los intelectuales y el pueblo, la comunicación entre ellos, fue un conflicto de arduo trabajo porque ocurría que, para que ella se efectuara, tal como lo señalaba Paúl Eluard, la circunstancia exterior debía coincidir con la circunstancia interior. Es decir, para que algo nos afecte hay que estar dispuesto a dejarse afectar.²⁴

Ahora bien, afirmar el auge que la narración tuvo por esos años en Argentina, implica no sólo describir el valor de herramienta crítica que se le adjudicaba sino también, definir los fenómenos y el imaginario que dicha época le atribuía. Dicho imaginario no era meramente característico de la década en cuestión, sino que formaba parte de una historia sobre todo social, de la literatura, que excede los límites de este trabajo, pero que brevemente, podría contextualizarse con la labor y proyecto cultural que tuvo la editorial *Claridad*, en los años veinte, con su revista *Los pensadores*, sus

²² Portantiero, Op. Cit. P. 52.

²³ Para mayor desarrollo: Castellet, José María, *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957. Citado en Portantiero, Op. Cit. P. 53 y 54. Por su parte, Grimson y Varela advierten en su libro, la “constante valoración cultural” presente en las interpretaciones de Adolfo Prieto, que afectan su definición del público argentino, al considerar que la cultura es vivida como “espectáculo” y por lo tanto, “se trataría de un ‘público-espectador’ para quien la cultura sería ‘juego que entretiene o divierte con una infinita escala de matices, pero que no afecta el mundo real del espectador’. Es decir, el público es un elemento insoslayable para analizar las prácticas culturales, pero no por su actividad o participación en las mismas. Caracterización que iría cambiando a medida que se comienza a reubicar la discusión sobre el público en un marco comunicacional”. Ver: Grimson, Alejandro y Varela, Mirta, *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999. Pp. 46 y 47.

²⁴ Si bien Eluard lo decía haciendo referencia a su poesía y al conflicto o imposibilidad de representar a través de ella, las circunstancias externas si no se correspondían con las circunstancias internas, creemos que puede ser útil también para pensarlo en términos de escritor-lector; o mismo en términos de comunicación: para que no haya ruido hay que estar en la misma sintonía.

colección *Los nuevos*, y los intereses de varios de los integrantes agrupados detrás de ese proyecto: Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta, Roberto Mariani, César Tiempo, Antonio Zamora, etc. Quienes compartían su afán, no sólo por la literatura y su función social, sino también, la necesidad de historizarla y de alguna manera, posicionarla críticamente.²⁵

Fue Héctor P. Agosti quien, desde las filas del Partido Comunista Argentino y a partir de una Conferencia pronunciada en la A.I.A.P.E (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) de Rosario, en 1940, instalaba las problemáticas del género, y ponía en cuestión la supuesta crisis de la novela, que tanto Ortega y Gasset como Mauriac, profetizaban.²⁶ En su exposición, Agosti afirmaba que la novela era el género inherente a la sociedad burguesa; que había nacido, crecido y se había perfeccionado con la burguesía, poniendo en evidencia las contradicciones entre el individuo y la sociedad y por ello, actuaba en el mundo real de los hombres y de las relaciones humanas. Surgía en un contexto en el cual la poesía tenía un espacio cada vez menor y donde el hombre era aniquilado como individualidad por la división social del trabajo. Acaso por esto, en lugar de las extraordinarias aventuras de la epopeya, la novela marchaba a la conquista de la realidad cotidiana. Con la prosa, nuevo lenguaje literario que nacía, los novelistas de la burguesía intentaban descubrir y explicar, según Agosti, las nuevas fuerzas opuestas al desarrollo del hombre. De esta manera, “la novela se convirtió en una historia del hombre social, de lo que es y de lo que supone debe ser (...)

²⁵ Son sugestivos los trabajos de Álvaro Yunque: *La literatura Social en la Argentina (Una historia de los movimientos literarios desde la emancipación hasta nuestros días)*, Buenos Aires, Claridad, 1941; *Síntesis histórica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1957; y su “Introducción” a Emilio Zola, *La Escuela Naturalista. Estudios literarios*, Buenos Aires, Ed. Futuro, 1945, en los cuales si bien no se da una preeminencia a la novela, sino que se la historiza en relación con los otros géneros, empezando por la poesía, (capítulo II “Aparición de un pueblo y u poesía” en *La Literatura Social ...*), al hacerlo, dice por ejemplo: “La novela siempre existió, aunque cultivada intermitentemente (...) antes del año 1880 no se concebía que un hombre dedicase su vida a ser escritor (...) la política, el periodismo, la milicia, el foro acaparaban las mejores inteligencias (...) Eugenio Cambaceres, Lucio López, Julián Martel, ya son nombres que merecen más atención (..) y luego los de Roberto J. Payró y Horacio Quiroga, con quienes el arte de narrar en la Argentina toma ubicación en la novelística del mundo”, en *La Literatura Social...*, Op. Cit. Pp. 190-192.

²⁶ Héctor P. Agosti, “Los problemas de la novela”, conferencia pronunciada en el A.I.A.P.E. (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) de Rosario, el 21 de septiembre de 1940 y recopilada en Héctor P. Agosti, *Defensa del Realismo*, Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1963, (1 edición 1945). Pp. 73-102. Las ideas de Ortega y Gasset que toma Agosti son de *Ideas sobre la novela*. Según Agosti, lo que Ortega consideraba como “crisis de la novela” tenía que ver con el agotamiento cuantitativo del género y el fastidio subsecuente de la masa de lectores. En el caso de Mauriac, remitía a: François Mauriac, *Le roman*, ed. L’Artisan du Livre, París, 1928.

nace en esas concretas condiciones sociales y por esas mismas razones de voluntad transformadora, el realismo la nutre y la define”.²⁷

La supuesta “crisis de la novela” podía refutarse, siguiendo a Agosti, al pararse en cualquier escaparate de una librería u observando las estadísticas del movimiento editorial. El problema de la novela contemporánea al tiempo en que escribía era según él, no una crisis del género sino ideológica, y que refería a la decadencia social de la burguesía y por ello, la solución que proponía desde la literatura era un nuevo retorno al realismo. Es decir, si como afirmaba Ortega, la novela era el género literario que “mayor cantidad de elementos ajenos al arte puede contener”,²⁸ o sea, el más capacitado para asimilar e interpretar artísticamente las peripecias de un instante dado de la evolución humana, de las novedades vitales de su tiempo; si las novedades estaban en escasez, la novela por transitividad, entraba en crisis. Por ello, y si quería salvarse, debía encontrar otra forma. Una en donde el interés estuviera en la psicología de los personajes y no en la acción o en la trama, y donde Proust funcionaba como el modelo a seguir. De ahí, que la solución que veía Agosti estaba en un regreso al realismo, ya que no era un problema de los nuevos temas y estructura que la novela de ese tiempo contenía, sino que ella era un mero “reflejo” del estado decadente de la burguesía, que intentaba abolir la realidad circundante para evocar la suya propia, tapándola con su “mundo imaginario”.

Los ecos de Lukács en los escritos de Agosti y en los análisis sobre la función de la literatura en esos años son muy fuertes. La necesidad de que los escritores soviéticos bebiesen en “las fuentes de una materia vital rica y personalmente vivida, de donde pueden originarse grandes relatos” era de vital importancia, sobre todo, si se tenía en cuenta que, lo que para Flaubert hubiese podido ser una situación trágica, en la Unión Soviética de 1935, era un error, o bien, un resto no superado del capitalismo que debía ser trascendido.²⁹ Lo que marcaba Lukács tenía que ver con la relación entre “arte y vida”.

²⁷ Agosti, Op. Cit. p. 79. Un trabajo que puede consultarse con respecto a la relación entre realismo y el pasaje de la épica a la novela es: Erich Auerbach, *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, F.C.E., 2006. (1ª edición en español, 1950)

²⁸ Agosti, Op. Cit. p. 74.

²⁹ Lukács, Op. Cit. Pp. 171-216: “El nuevo estilo surge de la necesidad de la plasmación adecuada de la nueva modalidad de manifestación de la vida social. La relación del individuo con la clase social se ha hecho más complicada de lo que fue en los siglos XVII y XVIII (...) los nuevos estilos y las nuevas modalidades de exposición no surgen nunca de una dialéctica inmanente de las formas artísticas aunque arranquen siempre de las formas y estilos anteriores. Todo nuevo estilo surge con necesidad social-histórica de la vida, es el producto necesario de la evolución social”. Pp. 178-186.

Es decir, la actitud del escritor ante la vida era lo que definiría el tipo de literatura que se escribía. En el caso de Flaubert y de Zola, Lukács señalaba que ambos habían iniciado sus actividades luego de la Batalla de Junio de 1848, en una sociedad burguesa ya constituida y que no quisieron compartir. En esa negativa, se ponía de manifiesto la tragicidad de una generación importante de artistas del período de transición que expresaba el desprecio por el régimen social y político de su época, convirtiéndose en observadores críticos de la sociedad capitalista por un lado, y por el otro, escritores en el sentido de la división capitalista del trabajo. O sea, escritores profesionales, vendedores de sus mercancías: la palabra escrita. La descripción, método que Lukács encontraba en ambos autores, se originaba en un período en el que, por motivos sociales, se perdía el sentido acerca de lo más importante de la composición épica. Es decir, la descripción era un sustituto literario del significado épico, y el drama o la acción, era lo que se había ausentado. Pero a su vez, la descripción no era meramente consecuencia, sino también, causa del alejamiento todavía mayor de la literatura respecto del significado épico. “El dominio de la prosa capitalista sobre la poesía interna de la práctica humana, la deshumanización creciente de la vida social, la baja del nivel de la humanidad”,³⁰ eran según Lukács, todos hechos objetivos del desarrollo del capitalismo, y de ellos surgía, necesariamente, el método descriptivo. De esta manera, si el nivel poético de la vida bajaba, la literatura disimulaba esa caída o en todo caso, la nivelaba, en vez de articularla y enlazarla con la praxis vital, cosa que sí podía hacer la épica, a través de la narración retrospectiva. O sea, “a partir de un final, un destino humano, o el entretreído de diversos destinos individuales, [la narrativa épica] hace clara y comprensible para el lector, la selección de lo esencial efectuada por la vida misma”.³¹ Por esto, para el filósofo húngaro, el arte épico de Tolstoi por ejemplo, consistía en poder conservar la unidad de la tensión (entre la incertidumbre del lector que no conoce los acontecimientos por anticipado y la omnisciencia del autor que toma la precaución de ir contando dichos acontecimientos, en virtud de su lógica interna y de la necesidad, interna también, de los

³⁰ Lukács, Op. Cit. P. 187.

³¹ Ibidem, p. 188. Notaremos que en el caso de las novelas de David Viñas, su técnica consiste en narrar el entretreído de diversos destinos. Por ejemplo, en *Dar la Cara*, se cuenta el presente de tres ex colimbas: Beto Cattani, Mariano Carbó y Bernardo Carman. De cualquier manera, veremos que la comprensión por parte del lector, no está garantizada. Ni siquiera siguiendo lo planteado por Lukács. Retomaremos esto en el tercer apartado de este trabajo.

personajes o de los destinos humanos), mostrando a su vez, cómo el régimen zarista embrutecía a los individuos en sí mismos bondadosos, dispuestos al sacrificio y desinteresados en su vida privada, convirtiéndolos en ejecutores mecánicos y celosos de su bestialidad. Así, los personajes de la novela comenzaban por adoptar *contornos*³² más firmes y seguros, pero sin eliminarse, por ello, su capacidad de cambio. Al contrario, en esa forma, el cambio actuaba siempre en el sentido del enriquecimiento y de la plenitud de esos contornos con una vida cada vez más rica. La verdadera tensión de la novela era para Lukács, “una tensión hacia dicho enriquecimiento, hacia la afirmación o el fracaso de individuos que ya se nos han hecho familiares”.³³ Una tensión que tiene que ver con los destinos humanos. Es decir, con la acción. Justamente, el problema esencial que Lukács encontraba en este nuevo estilo, era que la descripción de las cosas, nada tenía que ver con el destino de las personas. En definitiva, al no extrañarse el escritor de aquello que describía, sólo sabía lo mismo que los personajes de su novela, con lo que no producía conocimiento alguno. Esto mismo lo resumía Nietzsche, citado por Lukács, al observar la decadencia en la vida y en el arte, afirmando que “la palabra se hace soberana y se desprende de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página entera y la página adquiere vida a expensas del todo (...) y el todo ya no es tal en modo alguno (...) es compuesto, calculado, artificioso, un artefacto”.³⁴ La descripción, no sólo independizaba los detalles del destino humano, sino que a su vez, rebajaba a los individuos al nivel de los objetos inanimados. Dicha operación, en el contexto en el que escribía Lukács y entendido desde el marxismo, resultaba claramente un bochorno, porque significaba, nada más y nada menos, que quitarle al ser humano su capacidad de transformar la historia. Por ello, la novela, nunca podía construirse a partir de una individualidad aislada; porque la sucesión de estados de ánimo no constituía ni proporcionaba una conexión épica, es decir, activa, sino “cuadros colgados en un museo”.

Debido a esto, era de utilidad según lo creía Lukács, “comprender la necesidad social de un estilo determinado”, (en su caso, los estilos de Zola o de Flaubert), no para valorar estéticamente sus consecuencias artísticas, o como podía ver Ortega, la

³² Remarcamos esta palabra ya que será reproducida con frecuencia en la década del cincuenta (el nombre de la revista tal vez sea el clímax) pero seguirá funcionando en los sesentas junto a otras tales como: entorno, contexto, comarca.

³³ Ibidem, p. 190.

decadencia del género, sino para comprender el hombre en su contorno, o lo que es lo mismo, el nuevo estilo, como respuesta a una necesidad socio-histórica de una clase: la burguesía. “Cuando la literatura artística de una época no es capaz de proporcionar la relación recíproca entre la vida interior ricamente desarrollada de las figuras típicas del tiempo y la práctica, entonces el interés del público se refugia en el sustituto abstracto-esquemático”,³⁵ y por otro lado, si bien era un hecho trágico el que la novela correspondiente a ese nuevo estilo, no representara relaciones antagónicas recíprocas entre los individuos, ni tampoco comprobara a los personajes en verdaderas acciones sino que los libraba al azar, era urgente comprender el porqué de la necesidad de dicho estilo, y promover en cambio, la necesidad de volver a una narrativa épica o lo que luego se propondrá como “realismo socialista”.³⁶

La necesidad de reponer el itinerario de estas discusiones en torno a la novela concierne porque es justamente, lo que se va a discutir en la Argentina de 1940. Por un lado, el fracaso de ese realismo y la necesidad de volver o proponer uno “nuevo”, (insistencia de Agosti, y luego desde la revista *Contorno*) y, dentro de esa problemática, por otro, la relación entre el arte y la vida. Es decir, la necesidad de que los escritores no se aislaran de la participación activa en la lucha (en la vida) actitud que, de otra manera, no hacía más que convertir las cuestiones ideológicas en abstracciones, como Lukács lo analizaba en el caso de Flaubert, a quien veía como expresión, extraordinariamente

³⁴ Ibidem, p. 192-193.

³⁵ Ibidem, p. 185.

³⁶ De hecho, el texto que venimos describiendo de Lukács, es justamente una intervención dentro de esta problemática, que no es meramente literaria sino que tiene su raíz en el lugar y función que debía tener la literatura dentro de la Revolución Rusa. Por un lado se planteaba lo que se suponía debía ser el “realismo socialista” y por otro, en lo que se había convertido o lo poco que se había conseguido. “En la Unión Soviética (...) vemos un contraste muy interesante, pero para nosotros escritores humillante, que la evolución desigual ha producido (...) la discusión sobre naturalismo y formalismo en la Unión de Escritores muestra de la manera más clara cuan poco ha avanzado hasta ahora la literatura soviética (...) la relación entre el individuo y la sociedad o entre el individuo y la colectividad, está por lo menos tan deformada y es por lo menos tan abstracta y fetichista en el expresionismo y el futurismo como en el naturalismo mismo. Y la corriente seudorealista del imperialismo de posguerra, la ‘nueva objetividad’ con su renovación empobrecida de la literatura documental constituye tal vez un legado más pernicioso que el naturalismo mismo (...) naturalismo y formalismo han empequeñecido la realidad capitalista, han descrito sus horrores más débilmente y más trivialmente de lo que son en realidad (...) del mismo modo que los escritores burgueses que se sirven de dicho método sienten instintivamente la falta de significado interno de sus descripciones así ocurre también con los escritores soviéticos (...) es comprensible e inclusive casi trágico, que un Zola o un Ibsen recurran por desesperación acerca de la inanidad de la vida cotidiana del capitalismo que han de plasmar, al mero simbolismo. Pero para escritores, en cambio, cuya materia es esta realidad inmensamente grande, no existe disculpa alguna”. Lukács, Op. Cit. P. 208-215.

sincera, de la crisis ideológica general de la inteligencia burguesa después de 1848.³⁷ Estas cuestiones son fundamentales al abordar la problemática de la comunicabilidad ya que si se tiene en cuenta que la literatura es un instrumento de conocimiento, un saber que se quiere transmitir, dilucidarlo sería la primera condición para quien luego, encima, tiene que ocuparse de escribirlo. El cómo, es decir, la forma, es para estos teóricos tan importante como el contenido mismo.

Por otra parte, si ya desde Marx se sabía que había una diferencia entre la reacción de la burguesía y la del proletariado contra la inhumanidad del capitalismo,³⁸ el problema era que, justamente, no eran proletarios aquellos quienes se dedicaban a escribir estas reacciones: ¿Cómo hacer entonces para captarlas, comprenderlas, y luego plasmarlas para darles visibilidad? Haciendo hincapié en esto es que justificaba Lukács: la necesidad de que la vida del escritor se encontrara ligada a la lucha del proletariado. De ahí que una novela de la “desilusión”, método descriptivo mediante, significara la capitulación y por ende si se quiere, la negación de la lucha (de clases) ante productos acabados.

2. Argentina, 1940-1965: la cuestión del público

*“El gran delincuente es el que,
dotado para escribir, dueño de su
expresión, juega con las palabras (...)
hoy el intelectual, torna hermético su
lenguaje para seguir levantando una
barrera entre su privilegiada cultura y
la incultura del desdeñado que para él trabaja”
Álvaro Yunque*

En 1940, afirmaba Agosti que, “gran parte de la novelística contemporánea es incapaz de dar respuesta a las angustiosas interrogaciones del presente”.³⁹ Veinticinco

³⁷ Lukács, Op. Cit. P. 203. En el caso de Zola, el problema será que pueda describir el “qué” de los acontecimientos, pero no el “por qué”.

³⁸ “La clase poseedora y la clase del proletariado representan la misma enajenación humana. Pero la primera de ellas se siente bien en esta deshumanización y se ve confirmada por ella: sabe que esta enajenación es su *propio poder*, y posee en ella una *apariencia* de existencia humana; la segunda, en cambio, se siente aniquilada en la enajenación, ve en ella su impotencia y la realidad de una existencia inhumana”. Citado en Lukács, Op. Cit. P. 205.

³⁹ Agosti, Op. Cit. p. 81.

años más tarde, tras el éxito de ventas (cincuenta mil ejemplares vendidos) de su novela: *Sobre héroes y tumbas*, Ernesto Sábato justificaba: “En el público argentino se ha despertado un interés casi ansioso por develar lo que podríamos llamar el secreto de nuestra realidad. Se espera, y no siempre con razón, que sean los escritores quienes desenmascaren ese secreto”.⁴⁰ Ese año, el semanario *Primera Plana* titulaba “el año de la literatura Argentina”. Para Marta Lynch, el éxito se debía a que los escritores se habían decidido a mirar dentro del país; Juan José Sebreli por su parte, lo adjudicaba a la crisis política y social en que se debatía el país, mientras que Abelardo Castillo, el más joven de los entrevistados, si bien reconocía que el fenómeno no era nuevo, sino que lo precedía el éxito del grupo de *Boedo* y su editorial *Claridad*, reconocía que los argentinos habían redescubierto sí, al escritor argentino.

¿Pero a qué escritor se refería Castillo? ¿Qué público era el que se había despertado según Sábato? ¿Se trataba de la misma literatura a la que hacía referencia Agosti, la que tenía tanto éxito de ventas en 1965? ¿Se había concretado la comunicación? Según Raymond Williams, la comunicación no es sólo transmisión [emisión unidireccional] sino también, recepción y respuesta. “La comunicación masiva tuvo sus éxitos notorios, en un sistema social y económico al que sus métodos corresponden. Pero fracasó y seguirá fracasando cuando sus transmisiones tropiecen, no con una incertidumbre confusa, sino con una experiencia meditada y formulada”.⁴¹ Más o menos en estos términos, aunque sin haberlo leído, en 1956, Adolfo Prieto⁴² se adelantaba al afirmar que no existía una literatura argentina porque no existía un *público real* que en cambio, ignoraba o despreciaba a los escritores argentinos. Sin embargo, reconocía que ese *público virtual*, vivía en “el instante psicológico más propicio para constituirse en su más fervoroso aliado”. El escritor argentino tenía una magnífica oportunidad de conquistar a un público, en “volver transparente sus estados de conciencia”. Su salvación, estaba en “volverse a la masa anónima de presuntos lectores, interrogarla, conocerla, interpretarla, asumir por ella el deber de tomar conciencia de las

⁴⁰ En *Primera Plana*, 26 de octubre de 1965. Citado por Adolfo Prieto en “Los años sesenta”, en revista *Iberoamericana*, N° 125, octubre-diciembre de 1983. Vol. XLIX. Número especial “La literatura Argentina. Los últimos cuarenta años”, dirigido por Silvia Molloy. P. 894.

⁴¹ En Williams Raymond, *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001. P. 257.

⁴² Prieto, Adolfo, *Sociología del público Argentino*, Op. Cit. P. 142.

situaciones, modificarla en cualquiera de las dimensiones, descubrirle las tensiones y conflictos que la escinden (...) impugnarla, cuantas veces sea necesario, con retratos despiadados”.⁴³ Y si el escritor podía y debía asignarse tamañas asignaciones era porque, si bien en la relación literatura-público, era el segundo el que también imponía sus reglas de juego y se acomodaba a ellas, en el caso argentino, el público lector de la literatura argentina, según las apreciaciones de Prieto, no había impuesto sus condiciones, ni las había formulado, porque apenas si existía.⁴⁴ A pesar de que su trabajo “parte de una clasificación tajante: la literatura forma parte de la alta cultura y el resto es subliteratura”,⁴⁵ supone sin llegar al extremo de lo que planteaba Abelardo Ramos,⁴⁶ que ciertos escritores o intelectuales abandonen o se acomoden al lenguaje de aquellos a quienes quieren cautivar, para hacerles esa literatura accesible en esa coyuntura. La postura de Ramos será considerada como “una burla siniestra de la capacidad latente en los más amplios sectores populares”,⁴⁷ o en los términos de Ramón Alcalde, como un camino “populista-staliniano” y proponía en cambio, abandonar ese tópico “proudhoniano-tolstyano, recogido por Benda y Weidlé entre otros, de que toda literatura no realista y objetivista es literatura de decadencia, burguesa y antipopular [y] someter a una crítica, en la línea iniciada por Trotzky (sic.) en *Literatura y Revolución*, el slogan de la ‘cultura proletaria’ o ‘cultura popular’, cuyo punto de partida teóricopráctico sería: no bajar la alta cultura al nivel del pueblo, sino levantar al pueblo a la alta cultura,

⁴³ Ibidem, P. 145.

⁴⁴ En 1957 agregaba: “Existen, sí, lectores reales, pero no existe un público real, al menos, un público que corresponda aproximadamente a la imagen oficial y externa con que engañosamente se acredita (...) Buenos Aires, registra magros, pobrísimos tirajes de obras de escritores argentinos. De mil quinientos a tres mil ejemplares suele ser el tiraje habitual de las primeras, y, con sobrada frecuencia, únicas ediciones (...) lectores que siguen paso a paso la evolución, el pocioso, el drama de la literatura argentina actual. Un lector real por cada diez mil lectores virtuales (...) se lee copiosamente, pero se lee de más en más la lectura de pretensiones (...) los diez o veinte mil lectores habituales de nuestros libros se confrontan con los cien o doscientos mil de literaturas extranjeras”. En, Prieto, Adolfo, “La literatura argentina y su público”, I Reunión de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional del Litoral, 1957. P. 70 y 71.

⁴⁵ En, Grimson, Alejandro y Varela, Mirta, *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999. P.46.

⁴⁶ “Toda revolución debe ser popular y encarnarse en símbolos e ideologías simples y accesibles a las masas (...) el falso intelectual, sevidor de la contrarrevolución, se mofa de la ingenuidad de algunos de estos símbolos y de esa ideología; el verdadero, desentraña su profundo sentimiento aclarando la contradicción aparente en el triunfo tan aplastante de ideas tan groseras”. En Ramos, Jorge Abelardo, *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, Op. Cit. P. 61. En el caso de Prieto las ideas de la “alta cultura” se mantienen, lo que habría que reemplazar es el lenguaje para transmitir las y hacerlas así comprensibles para los lectores.

⁴⁷ Prieto (1957), Op. Cit. P. 78.

ayudándolo para ascender de las etapas de cultura simple a las etapas de creciente complejidad”.⁴⁸

De cualquier manera, si lo planteado por Trotsky refería a un país en donde la Revolución era poder, muy distinta era la situación Argentina en 1955, fecha en la que escribía Alcalde. Es decir, difícilmente podían esperarse políticas gubernamentales o estatales que “elevaran” el nivel cultural del “público virtual” al que debían volverse estos intelectuales. Por otro lado, si nombramos a Trotsky, también cabe hacer mención al relato que en 1928, plasmaba Maiakovsky:

“‘El arte soviético, proletario, debe ser comprendido por las masas’; ¿Sí o no? Sí y no. Sí, pero con el correlativo del tiempo y de la propaganda. El arte no nace de la masa, se convierte en arte de masa gracias a una suma de esfuerzos. ‘Los clásicos, Pushkin, Tolstoi, son comprendidos por las masas’. ¿Sí o no? Sí y no. Pushkin fue comprendido enteramente por su clase (...) En el círculo de la fábrica Putilov de Leningrado leí mi poema ¡Bien! Después de la lectura hubo coloquio (...) la poesía más difícil, comentada con dos o tres frases introductorias (de qué trata y para qué), se vuelve interesante y comprensible (...) he leído, manteniéndome agarrado a un torno, durante el descanso, mientras las máquinas zumbaban sumisas. Mencionará uno de los numerosos atestados librados por los comités de la fábrica (...) al final de la lectura, el camarada Maiakovky ha dirigido a los obreros la invitación de expresar sus impresiones y a declarar cómo se han asimilado sus temas. A tal fin, se ha propuesto una votación para atestiguar la plena comprensión de las obras. Han votado ‘sí’ todos excepto uno, quien ha precisado que, de todas maneras, las obras le han parecido más claras recitadas por su autor que cuando las había leído por su cuenta. Estaban presentes ochocientos obreros”.⁴⁹

Efectivamente, podría pensarse que el problema de un público ya fuese *real* o *virtual*, denotaba no sólo un divorcio entre los intelectuales y las masas, sino un profundo desconocimiento y tal vez, cierta subestimación de sus capacidades intelectuales. Por ello, y siguiendo con esta problemática del lector, y ante el auge de *Sobre héroes y tumbas*, preguntaba Viñas: “¿para quién escribe Sábato todo esto? El oportuno gambito del 56 ¿ha dado resultados?”⁵⁰ Para él, la exitosa novela de este escritor argentino,

⁴⁸ Alcalde, Ramón, “Imperialismo, Cultura y Literatura Nacional”, Op. Cit.

⁴⁹ Maiakovsky Vladimir, “Los obreros y los campesinos no os comprenden”, en *Poesía y Revolución*, Barcelona, Ediciones Península, 1974. Pp. 93-100.

⁵⁰ Viñas David, “Sábato y el bonapartismo”, en Revista *Los libros*, N° 12, octubre de 1970. Pp. 6- 8. Este artículo luego se incluirá en su libro: *Literatura Argentina y Realidad Política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974. 2ª edición. Pp. 104-115.

correlato de 1956, era en su esencia, la perspectiva del intelectual “profético” sobre la dimensión heroica y las masas. La conciliación subyacía y podía así concentrar sobre sí, las ilusiones de la ancha clase media. “Adular a los que podrían reconocerse como ‘aristócratas’ y, a la vez, operar con la contraparte del paternalismo aún vigente entre la masa que leen novelas (obviamente, los dirigentes burocráticos)”.⁵¹ La fecha de aparición de la novela, 1961, parecía corroborar según Viñas, esto que venía diciendo. Aquél año de fisuras frondicistas pero que a la vez se esforzaba por conformar a todos; de empeñoso y frustrado equilibrio entre las clases –ya que aún parecía repetible el momento de Perón en el Gobierno–, servía a Sábato para posicionarse como figura equidistante entre ambos extremos, “operando con cierto auge favorable en una flexión creciente donde las tensiones se apaciguan y las fisuras parecen absorberse”.⁵² El contexto se conformaba con: una “aristocracia” inexistente, una clase media escindida hacia “lo de siempre” o en dirección a un cambio que le permitiese sobrevivir, o sea que la opción era el fascismo o proletarizarse, y un proletariado que también se desdoblaba (sobre todo después de mayo del ‘69) “entre la burocracia que colecciona cuadros, perritos o empresas, o la masa y los nuevos dirigentes que emergen de la lucha”. Si sobre estas ilusiones operaba Sábato, “apelar al peronismo más genérico es aferrarse a un mito lejano”,⁵³ y en ese cruce instalaba su cuerpo, apelando a un renovado bonapartismo, y el éxito de su novela debía ser visto, según Viñas, como una respuesta a esa apelación. ¿Para quiénes escribía Sábato? ¿Para quiénes repetía lo central de *Sobre héroes y tumbas*? Si es cierto que a Cortázar lo había adoptado el “juvenilismo literario” y la academia más oficial sólo estaba interesada en Borges y secuaces, tal como lo expresaba Viñas, ¿Cuál era, a fin de cuentas, el público de Sábato y a quiénes dirigía Viñas sus preguntas y denuncias?

En su artículo, Viñas lo contextualizaba a Sábato, polemizando con el estalinismo del Partido Comunista Argentino y con un público, el peronista, pero haciendo la salvedad de que había muchos peronismos, siendo el único que se le podía adjudicar a Sábato, el de la burocracia ya que el otro, el que escuchaba a Leopoldo Marechal, se perfilaba cada vez más radical tras la experiencia cubana. A su vez, describía cómo “el

⁵¹ Ibidem, p. 7.

⁵² Ibidem.

⁵³ Viñas, Op. Cit. P. 8.

escritor adulto de *Sur* que se ocupa de política. Claro: antiintelectualmente de política”,⁵⁴ iba confeccionando con su producción, un puente que incluía desde *El Túnel* (1948), un existencialismo que poco tenía que ver con Jean Paul Sartre, sino con un Albert Camus, cada vez más exaltivo del “absurdo” y de “el individuo agónico”, enfrentado con *Le temps modernes*; premio Nobel y aplaudido en occidente; puente correlativo con su conflicto [el de Sábato], con el Partido Comunista Argentino. Viñas, en su afán de leer el contorno de Sábato y ubicarlo o examinarlo en su revés de trama, indicaba que: “la obsesión central de Sábato y su proyecto es convertirse en una suerte de moneda sacra, un símbolo objeto de culto, un cuerpo espiritualizado (...) ¿por qué no le hacen una estatua a un intelectual argentino?”⁵⁵ De esta manera, Viñas terminaba por definir que “esa literatura del quedar bien con todos no era más que una literatura de fachada”. Porque si el interés de Sábato partía desde el consentimiento, entonces no advertía el resentimiento que corría por dentro de un sistema instaurado sobre las diferencias que él mismo –el sistema- cultivaba.⁵⁶ Es decir, entre sus héroes, sus tumbas y, podríamos agregar, sus monumentos o estatuas, siguiendo la lectura de Viñas, Sábato congelaba las diferencias, entendidas como contradicciones y enfrentamientos correlativos. Y si se consentía en la posibilidad de estatuas para un Sarmiento, ¿por qué no, se preguntaba Viñas, la del obrero frente a la del patrón? “¿Dónde está hoy [1970] el tradicional ‘coraje’ de los argentinos? Ciertamente, no está en la estatua de los héroes con mayúscula, sino que reside en Córdoba del 69, en el Chocón o en Rosario y en la anónima faena de muchos a través de todos los días”. ¿Era ese el público al que apelaba Viñas? ¿Qué intersección o intersticio quedaba para una novela como *Dar la cara* (publicada en 1962 y también *best-seller*)? ¿Sobre qué espacio operaba Viñas?⁵⁷

Si para 1965 la literatura no sólo no estaba en crisis sino que las obras de varios escritores eran un éxito de ventas. ¿Qué tensión se jugaba en el rol de la novela entendido por cada uno de estos intelectuales? Según Adolfo Prieto, el llamado “boom” de la literatura latinoamericana, controvertido en sus términos, fue un fenómeno heterogéneo y

⁵⁴ Ibidem, p. 6.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Se puede ver cómo en este análisis, también resuenan los ecos de las lecturas de Lukács, para quien, una literatura meramente descriptiva pero que no narrase las tensiones entre la lucha de clases, era una literatura superficial, lo en términos de Viñas se traduce como: “literatura de fachada”.

⁵⁷ Retomaremos estos planteos en la tercera parte de este trabajo.

ambiguo, que por su condición polifónica parecía unir en un mismo registro las voces de todo un continente. Pero era “el funcionamiento de un soberbio aparato de difusión y promoción cultural al servicio y por el servicio de una nueva clase de lectores altamente adiestrados”. Un nudo de condensación cultural que se debía contextualizar y problematizar, y que incluía un panorama argentino, que Prieto describía de la siguiente manera:

“El reclutamiento del lector-consumidor que sostendría el *boom* editorial de los sesenta, respondió holgadamente y con más que apreciable fidelidad a las pautas educativas y a la temperatura emocional de los años de formación (...) Borges parecía neutralizado en su condición de *clerc* y de habitante único del Olimpo doméstico; Mallea una sombra congelada en el silencio de sus fervorosos lectores de ayer; Martínez Estrada, una voz sin audiencia discernible y una presencia extraña. Sábato y Viñas, que habían asumido esa representación y la compartían, a pesar de sus obvias diferencias, pudieron mantenerla con holgura y revalidarla en el comienzo de los sesenta con *Sobre héroes y tumbas* (1962) y *Dar la cara* (1962), respectivamente. Resonancias existencialistas; historia; lenguaje mediador; personajes situados; triunfos del código referencial”⁵⁸

El citado paneo incluía una apelación más o menos explícita a la conciencia del lector y matizadas variantes de “realismo crítico”, con lo que se abarcaba una amplia nómina de narradores como: Germán Rozenmacher, Marta Lynch, Beatriz Guido, Humberto Constantini, Rodolfo Walsh, Pedro Orgambide, Elvira Orphée, Abelardo Castillo, Jorge Riestra y Juan José Hernández. Pero si hasta 1964 predominaba este tipo de literatura, con la aparición de *Rayuela* de Julio Cortázar, se fue creando un espacio de recepción propio. Para justificar esa “verdadera división de aguas en el circuito de producción y de lectura”, Prieto recurrirá al archivo de *Primera Plana*, la publicación que seguía más de cerca el proceso cultural de la época.⁵⁹ En el semanario se hacían eco las novedades del recientemente inaugurado Instituto Di Tella, sus *happenings*, y las listas de *best-sellers*. En 1963, *Dar la cara* de Viñas compartía los primeros puestos con *Cabecita negra* de Rozenmacher; semanas después, los elegidos serían *Rayuela* y *Sobre héroes y tumbas*. Pero si 1964 sería una erupción de *best-sellers*, hecho económico sintomático de

⁵⁸ Prieto, Op. Cit. P. 891 y 892.

⁵⁹ *Primera Plana* circuló ininterrumpidamente desde el 13 de noviembre de 1962 hasta el 4 de agosto de 1969, fecha en que el General Onganía prohibió la publicación.

la vida colectiva argentina y 1965, fuese declararado como advertíamos más arriba, “el año de la literatura argentina”, y gracias a lo cual, el libro argentino se proyectaba por sobre sus fronteras, algo similar sucedía con el lugar de los escritores. Éstos pasaron a ser “personajes” y a dar entrevistas tanto en televisión como en revistas donde lo que se buscaba era, no tanto hablar sobre literatura, sino inmiscuirse en la vida privada. Al respecto, en un artículo ubicado en *Le Monde* bajo el título de “La literatura latinoamericana será la gran literatura de mañana”, el crítico y editor Roger Caillois afirmaba, en 1965, que los escritores latinoamericanos sólo se conocían entre sí cuando eran difundidos en el extranjero. Sus respectivas obras, jamás traspasaban la barrera de los Andes e incluso, para ir de Argentina a Brasil, la ruta cultural pasaba obligatoriamente por París, Nueva York, Moscú, o incluso, desde hacía algún tiempo, por La Habana.⁶⁰

Sin embargo, si tomamos en consideración el ámbito de la cultura argentina, las representaciones del Instituto Di Tella, los *happenings* de Marta Minujín, y la espectacularización de la literatura desde *Primera Plana*,⁶¹ esos años sesenta, se articulan confundidos entre el auge y la fascinación de “internarse en las lecturas de *Rayuela* como tentar la aventura de las impronosticables presentaciones de Marta Minujín”,⁶² dando lugar también, a un momento de despolitización en el que la literatura comienza a ocupar una especie de espacio vacío, compaginada con las propuestas provenientes del gobierno de turno.⁶³ En este sentido, la literatura en las tapas de revistas se vincula, no sólo con aquello que respondería a ciertas apetencias del público, sino que estaba en relación con

⁶⁰ Callois tenía publicada su *Sociología de la novela*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1942, y fue el primer jurado del concurso de Casa de las Américas. La cita se encuentra en: Ver: Fornet Ambrosio, Campuzano Luisa, *La revista Casa de las Américas: un proyecto continental*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001. P. 43.

⁶¹ En 1963 Romero Brest asume la dirección del Instituto de Artes Visuales Torcuato Di Tella; en el '64 Marta Minujín recibe el premio Nacional de Plástica del Instituto Di Tella y sobre el rol de *Primera Plana*, dice Prieto: “comenzó a difundirse en noviembre de 1962. Imitación de las disposiciones gráficas y del estilo de *Time* y de *L' Express*, tomó también de ellos la facultad – o la pretensión- de convertirse en un foro en el que pudieran coincidir los intereses de la política, la economía y la cultura, sin las reservas ideológicas (...) concediendo un amplio escenario, mayor que el de los modelos, a todas las expresiones de cultura que parecieran confirmar el espíritu de los tiempos”, en Prieto, Op. Cit. p.892. Recordemos también que en ese semanario aparecían las notas que Mariano Grondona escribiera en favor del futuro Golpe de Onganía y será también esa revista la que le dedique la portada a Gabriel García y su novela *Cien años de soledad*, como “la gran novela de América”.

⁶² Prieto, Op. Cit, p. 893.

⁶³ Entrevista a David Viñas, realizada por R. Campra y F. Tarquini en Buenos Aires, 1973, reproducida en Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*, SXXI, México, 1987. Pp. 188-199.

un proceso general mayor, que Susan Sontag, caracteriza como “nueva sensibilidad”.⁶⁴ Una literatura que buscaba convertirse no en una crítica de la vida, sino en una extensión de ella, privilegiando el placer exclusivo del uso de la forma por encima del discurso explícito. Se trataba de la supremacía de la representación, que tuvo su forma extrema en los *happenings*, siendo el texto, la víctima sacrificada en pos de la veneración de ciertos espectáculos. Lo dicho anteriormente, remite a la advertencia de Fredric Jameson,⁶⁵ de no considerar a los sesenta como un momento en el cual se intentaba deshacerse de cadenas y grilletes en el Tercer Mundo, sino más bien, como un momento en el cual la dinámica e innovadora forma de expansión del capital, llevaba a la búsqueda de nuevos mercados, relacionados con el cultural y el de flujo informativo y que aparecía con un fuerte capitalismo de desarrollo y de consumo, que originaba un nuevo tipo de cultura: la cultura de los medios de comunicación de masa,⁶⁶ de –aparente- democratización cultural de nuevas demandas que, paradójica o siguiendo la lógica consecuente que las hizo nacer, terminaba o confluía en la victoria de la retórica postestructuralista. Ya no se hablaba más de sujeto o de “conciencia”, sino de “reglas”, “códigos” y “sistemas”; el hombre ya no construía sentido, si no que éste ‘advenía’.⁶⁷ Esta estética de la textualidad que emergía, iba eclipsando toda profundidad, toda historicidad hasta lograr que las

⁶⁴ Sontag Susan, “Una cultura y la nueva sensibilidad”, en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

⁶⁵ Jameson, Fredric, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción editora, 1997.

⁶⁶ Recordamos las palabras de Margarita Graziano: “la vinculación que se establece con el capital extranjero a través de las agencias noticiosas internacionales, constituye quizás una de las formas más sutiles y peligrosas de dependencia. En 1967, dichas agencias cubrían con su información el 84% de las colocaciones de noticias extranjeras en los diarios de América Latina. El 49.5% era manejado por la United Press International”. Asimismo cabe recordar también los lazos económicos y por ende ideológicos que nuestra televisión mantuviera con los grandes consorcios o cadenas norteamericanas de TV: Los canales 9, 11 y 13 de TV de la Capital Federal fueron privatizados en 1958 y comenzaron sus transmisiones entre 1960 y 1961. Las licencias fueron otorgadas para su explotación a Compañía Argentina de televisión (CADETE) a canal 9; Difusión Contemporánea (DICON) a canal 11 y a Sociedad Río de la Plata T.V, canal 13. A ellos se asociaron capitales de las tres grandes cadenas norteamericanas a través de la creación de productoras: NBC, a través de TELECENTER con canal 9; la ABC, a través de TELERAMA con canal 11 y la CBS junto a Time life y Goar Mestre (exiliado cubano), a través de PROARTEL con canal 13. Estos datos son significativos si tenemos en cuenta que, para 1964, casi el 60% de los hogares de Capital y Gran Buenos Aires, tenían televisión y para el ‘68 el porcentaje aumentaba al 92%. A su vez, no sólo la penetración norteamericana, vía productoras, se expande al conjunto del país a través de las redes constituídas sino que también, los empresarios dueños de la televisión y sus asociados tuvieron inversiones en distintos rubros de la industria cultural. Ver, Graziano Margarita, “Los dueños de la televisión argentina” en Revista *Comunicación y cultura*, N° 3, 1974 y Mestman Mariano, *Estado y sistema de medios en Argentina 1966-1976*, Buenos Aires, Mimeo, 1992.

⁶⁷ Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. P. 183

imágenes de las cosas y sus ideas comenzaran a sustituir las cosas mismas, y concluir con la reducción de la imagen en el nombre. En síntesis, un “positivismo literario” que, según Sarte, significaba una clara dimisión en el plano de la política.

En el caso del Di Tella, se ha sostenido la importancia que los nuevos medios de difusión masiva tuvieron en la divulgación de sus actividades. Sostiene García Canclini,⁶⁸ que tanto el fenómeno del Instituto como el de la vanguardia en general, fueron en alguna medida “hechos” contruidos por la prensa que representaba en la economía y en la cultura, a la burguesía industrial. Asimismo, parecería razonable también para este autor, la hipótesis de que la gran mayoría de los sesenta mil lectores de *Primera Plana*, principal semanario del desarrollismo, no se relacionara con la materialidad de las obras o la acción de las experiencias de vanguardia, sino que su conocimiento se limitaba al relato periodístico, siendo la importancia deducida del espacio que la revista les concedía ya sea en el interior, como en las portadas.⁶⁹ De esta manera, la representación no sólo se devoraba al texto, sino que lo borraba doblemente, dejando sólo el relato de aquella representación o, lo que es lo mismo, la construcción de los “hechos”. Por otra parte, entrevistado Tomás Eloy Martínez acerca del tipo de público al cual iba dirigido *Primera Plana*, tras el alejamiento de Jacobo Timermann en julio de 1964, respondía: “el proyecto de la revista podía ser considerado elitista. La voluntad por supuesto, no lo era, pero las consecuencias sí (...) se advierte que el proyecto literario, en general, consistía en la imposición de determinados códigos de comunicación, y consecuentemente en la imposición de esos códigos a una minoría, que a su vez servía de elemento difusor. Se trata de lo que por entonces llamábamos en la revista ‘la teoría de la mancha de aceite’, que consistía en tocar el centro de decisión intelectual para proyectar, desde allí, al resto

⁶⁸ García Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Ed. Siglo XXI, 1986. (1ª edición, 1979). Capítulo IV.

⁶⁹ Para mayor desarrollo sobre la aparición o tratamiento de los happenings en los medios masivos de comunicación ver: Varela, Mirta, “El arte y la vida: vanguardia, medios de comunicación y política”, en *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*, Buenos Aires, Edhasa, 2005. Pp. 213- 226. Donde se señala, a partir de las declaraciones de Madela Ezcurra, que era probable que la información sobre la actividad artística de vanguardia en los medios de comunicación de mass fuera abundante, lo que contribuía a la deformación de la noción de *happening* hasta llegar a abarcar “imprevisibles manifestaciones”. De esa manera, el “mito” del *happening* ya había sido construido por los medios, siendo difícil recuperar el potencial utópico que buscaba ubicarlo como género total, que fusionara todos los demás e insertara el arte en la praxis vital. (p. 216).

de la comunidad, tanto el lenguaje, como en cierto modo la ideología. Hablo de todo esto, desde luego, como un proyecto no totalmente consciente”.⁷⁰

3. Cultura y heterogeneidad

Si recordamos aquello que proponía Agosti, con respecto a la necesidad de construir un “nuevo realismo” en la novela, o las palabras que Adolfo Prieto refería a los escritores, sugiriéndoles volverse e interpretar a esas masas de lectores desconocidos, se hace evidente que el proyecto cultural que se intentaba desde la izquierda argentina no bastaba para contrarrestar los efectos de ese nuevo capitalismo en expansión que describía Jameson. Ironizando estos holocaustos y ciertos posicionamientos que se creían de izquierda, escribirá David Viñas un cuento llamado “Sábado de gloria en la capital (socialista) de América Latina”.⁷¹ Sarcástico y no carente de humor, se lo podría interpretar incluso, como la imposibilidad de una Buenos Aires que se le presentaba, sólo tras la fachada, revolucionaria. El protagonista, representante del triunfo revolucionario en la argentina, se hacía cargo de “los problemas de la cultura en un estado socialista”, y enumeraba: primero, publicar las obras completas de Codovila, una serie de estampillas dedicadas a Arlt, luego a Carlos Octavio Bunge, a quien la revolución se encargaría de revalidar e instaurar “para-todos”; una serie de estampillas dedicadas a los escritores nacionales inaugurada por Ascasubi; organizar un barrio bohemio para demostrar el sentido del nuevo *swing* socialista; una serie de estampillas a los sacerdotes populares empezando por el Padre Castañeda, y la confianza en esos chicos que, pese a no hacer otra cosa que hablar de alguna vieja película de Bergman o de las novedades que siempre traía *El escarabajo de oro*, eran ejemplos inolvidables de abnegación revolucionaria. Y, agregaba:

“Menos mal que los grupos, los infinitos grupos de izquierda se han puesto de acuerdo. No hay como el triunfo para que las diferencias se absorban (...) menos mal que superamos todo eso y logramos organizar un happening marxista, que fue presentado por el profesor Romero Brest. Estuvo impagable Romero esa tarde:

⁷⁰ En, Rivera, Jorge B. y Romano, Eduardo, *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Ediciones Tarso, 1987. P. 59-60.

⁷¹ Viñas, David “Sábado de gloria en la capital (socialista) de América Latina”, incluido en, *Buenos Aires, De la fundación a la angustia*. Antología de cuentos. Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1967. Pp.217-228.

dijo que los jóvenes revolucionarios eran sus hijos adoptivos, que para él era lo mismo el pop que la revolución marxista, que en realidad el compañero Fidel era el primer pop de América Latina y que desde ya lanzaba la idea de hacer una muestra pop en la cancha de river, donde la Minujín iba a repartir réplicas del sable corvo del General San Martín confeccionadas con lapislázu y financiados con los fondos allegados en la venta de los panteones de la Recoleta de los oligarcas exiliados. Qué Romero Brest éste. Y uno que creía que era un oportunista...”. (Viñas, 1967: 220)

Y si era la mujer del protagonista quien, al principio, intentaba convencerlo de que el “pop” se validaba si entraba en relación dialéctica con las tendencias más tradicionales, será ella misma la que, hacia el final del cuento, le dejará una nota que decía: “*Aposté a vos. Fracasé. Estoy harta. Yo necesitaba un hombre realista*”. Pero resulta también, que aquél mejunje del Di Tella, asombraba a alguien como Victoria Ocampo, quien, desde las páginas de *Sur*, se atrevía a reseñar: “Al mismo tiempo que se exhiben aquí muestras plásticas escandalosas, el vulgo, hecho insólito, compra las obras de Cortázar (tan luego Cortázar) y se pasea con sus libros en Torino, en subte o en colectivo”. A la vez, en el diario *Crónica*, se informaba que la policía había detenido a “catorce extraños de pelo largo que pretendían asistir a un peligroso concierto de rock”.⁷² Estas citas resumirían un contexto que por lo heterogéneo, impulsaba a Adolfo Prieto a preguntarse, algunos años después, ¿Qué grado y que tipo de comunicación se estableció entre los *happenings*, los nuevos escritores catapultados con el bestsellerismo y su público, con aquellos escritores que, del otro lado de la línea, continuaban por aquellos años enfatizando las variantes realistas del relato y que recibían a su vez, parecida atención entre sus lectores? Esta vez contestaba, extendiendo el arco hasta el 1969, que difícilmente se hubiese llegado a un tipo de comunicación que sonara a polémica, o a un diálogo que representara las proporciones correspondientes a la importancia y el número de los protagonistas, o de las punzantes aristas de los temas propuestos, o de la enorme “caja de resonancia” disponible. “Demasiado ruido, acaso para un diálogo. De armas, desde luego; de puertas de universidades que se cerraron con estrépito (...) de estrellas de cualquier tipo de excelencia que disputaban su lugar en las tapas de semanarios o alimentaban la máquina de imágenes de las mesas redondas televisadas”.⁷³ Sin diálogo

⁷²Tomás Eloy Martínez, “Historias del Di Tella”, en diario La Nación, Suplemento de Cultura, domingo 1º de abril de 2007.

⁷³ Prieto, Op. Cit. Pp. 896.

entonces, pero con una novela que a su vez, intentaba “denodadamente” saldar los puentes entre la moral y la gracia, la vida y el arte, y que concluiría, “simbólica y casi cronológicamente”, la producción narrativa de los años sesenta. Una literatura cuyo máximo exponente encontraba en Julio Cortázar, “para nada ansiosa de indagar o reflejar el entorno”.⁷⁴

⁷⁴ Ibidem. P. 895.

TERCERA PARTE

III. Viñas: literatura, política y medios

1. Primeros pasos

*“Un texto sin su contexto
Se convierte en mito. Y yo a las
Mitologías se las dejo a los
Espíritus beatos”
David Viñas*

En 1982, el Centro Editor de América Latina publicaba con el nombre de *Capítulo*, unos fascículos en los cuales se encuestaba a la “literatura argentina contemporánea”.⁷⁵ En el momento de responder cómo había empezado a escribir, David Viñas, recordaba que ese clima se había ido armando en derredor de la revista *Contorno*, y como broche o resultado de ese peculiar proceso: el peronismo; ubicando dos puntas del movimiento de esos años. Por un lado, el día en que le tomó el voto a Eva Perón en el policlínico de Lanús, entre los “magños popes del peronismo oficial”, clima tan oficial como cortesano, cruzado con “mujeres hundidas en el barro” de rodillas y bajo la lluvia, para tocar la urna que contenía el voto de Evita, por el otro. Cruce de coordenadas cuya bisectriz apuntaba a su trabajo de corrector en la editorial Losada, entre Pedro Henríquez Ureña, Manuel Scorza y Sebastián Salazar Bondy, sin dejar de lado, el cuartito en una pensión ubicada en avenida de Mayo, rodeado de Moravia, Arlt, “mucho Sartre y bastante de los norteamericanos de los años treinta (...) Adelaida (italiana, insolente y con flequillo).”⁷⁶ A ese contexto, se le sumaba Martín Campos, Mario Albano y largas “cabalgatas” con León Rozitchner hasta el Riachuelo a partir de las cuales, la ciudad, esa que podían describir un Mallea “increíble” o un Sábato “algo así como lánguido”, se les convertía en mito. Por ello, si Buenos Aires en ese presente, mediados de los cincuenta y su proyección, se les aparecía mocha, la tarea que se propondrán será: recuperarla, descubrirla, y deslumbrar todo lo que hubiese detrás de la fachada.

⁷⁵ Capítulo N° 148. La historia de la literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. Pp.499-503. El trabajo más biográfico es el Valverde, Estela, *David Viñas: en busca de una síntesis de la historia argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1989.

⁷⁶ Ibidem. P. 499

En este itinerario, con algunos planes trazados en “papelitos, servilletas de café, o detrás de alguna cuenta, o carta llegada de Odense”,⁷⁷ pero sobre todo, con títulos sobre cosas que lo entusiasmaban, algunas que concretará y otras que se perderán entre cuentos y artículos publicados en diversas revistas (*Centro*, *Las ciento y una*, *Contorno*), comenzará a publicar sus primeras novelas, junto a novelitas policiales que firmaba con el seudónimo de Pedro Pago, las que, efectivamente, pagaban las cuentas.⁷⁸ Asimismo, si queremos encuadrar las temáticas y problemáticas con las que va a trabajar en sus obras posteriores, cabría destacar el escenario político en el que se crió: radicalismo de los años treinta por parte del padre y tradición judía mezclada con anarquismo por parte de la madre. La Buenos Aires del 900, los fusilamientos de la Patagonia “rebelde”, los coroneles Anaya y Varela por un lado y, por el otro, el yeide y la bobo que no pudo entrar por conjuntivitis, la huída de Odessa, el barco de tres chimeneas y Simón Radowitzky que se cargó a Falcón y que venía con su madre y sus tías en el mismo barco. Más adelante, llegarán los veranos en el campo, en Montes; el colegio de curas; el Liceo Militar del cual se hará echar “por insubordinación frente a la tropa armada” y la Facultad de Filosofía y Letras. Sus primeras novelas son: *Cayó sobre su rostro* (1955), *Los años despiadados* (1956⁷⁹); *Un Dios cotidiano* (1957) y *Los dueños de la tierra* (1958). Tres de ellas galardonadas con distintos premios: Municipal y Gerchunoff, Kraft y Losada.

Es notable en todas ellas y en toda la producción de Viñas en general, la conexión con la historia argentina. Al respecto, ha señalado en alguna oportunidad que, en principio, se había propuesto o planeado “una suerte de trilogía familiar desarrollada en los momentos Roca, Yrigoyen y Perón; es decir, mi abuelo, mi padre y yo más o menos elaborados”.⁸⁰ El segundo momento aparecería en *Los dueños de la tierra* y, el tercero, dirá que aparece tangencialmente en *Dar la cara*, novela que se publica en 1962

⁷⁷ Ibidem, p. 501.

⁷⁸ “En la época de los últimos años del peronismo yo hice unas novelas infernales que no son nada infernales, pero con las que vivía (...) eran novelas policiales, novelas policiales argentinas, con personajes argentinos y firmaba Pedro Pago. (...) Año 53, por ahí... Eran unas novelitas que se vendían en los quioscos, que se vendían en cantidad, porque era la primera colección policial de quiosco donde se tomaban temas argentinos. (...) Esos años fueron duros, porque era la época en que nació la nena (...) creo que pagaban entonces por cada una algo así como cuatro mil pesos, lo que era mucha plata. Eran cocinadas... pero todas con un ambiente argentino”, en Valverde, Op. Cit., p. 67. Las novelitas se publicaban en las colecciones de Enrique Fentanes.

⁷⁹ Según Estela Valverde. Esta novela fue la primera escrita por Viñas aunque su publicación sea posterior. Ver: Valverde, Estela, Op. Cit., P. 298.

⁸⁰ Citado en Valverde, Op Cit. P. 93

y que se corresponde tras varias adhesiones, con el libreto que escribiera para el film homónimo que dirigió José Martínez Suárez. Sin embargo, el problema del peronismo será una uña que irá tratando de limar en su libro de cuentos: *Las malas costumbres* (1963, recopilación de algunos textos previamente publicados en *Contorno* y otros, inéditos) y en su posterior novela *Cosas Concretas* (1969). De cualquier manera, como señalara en alguna oportunidad Ricardo Piglia, en el revés de trama de la obra de Viñas lo que emerge es la indagación sobre las formas de la violencia oligárquica sobre los cuerpos, su consiguiente desciframiento de los métodos de ocultamiento de ella, y la reconstrucción de la historia de sus víctimas.⁸¹ Sus obras, en este sentido, pueden leerse como un gran texto único que se ocupa de investigar los momentos claves en que esa violencia y esa dominación se cristalizaron. Pero también, y como afirmara en una entrevista dada a Mario Szichman en 1972, “Mi narrativa es un proyecto de cuestionamiento de la cultura burguesa. O, si preferís, de mi propia formación. Una manera de pensar contra mí mismo (...) una forma de cuestionarme”.⁸² O, como asumiera en la encuesta de Capítulo: “el cuestionamiento de la autoridad. Del autoritarismo. De mi viejo, también, está claro. Y de Jehová y de los generales”.⁸³

En un artículo publicado no hace mucho en Página/12, Guillermo Saccomano comentaba que había sido Roberto Fontanarrosa quien le había contado que de chico su primer enganche con la literatura argentina había sido a través de Viñas: “Los personajes de sus novelas –me dijo el Negro- hablaban como mi viejo. No hablaban de tú. Y puteaban (...) además, convinimos con el Nego, que en esas novelas se cojía. Con jota, cojer. Daba la impresión de que por primera vez se cojía en nuestra literatura tan pacata”.⁸⁴ Justamente en aquella encuesta de *Capítulo*, Viñas admitía que “cojer” era una de las palabras claves junto al asunto de la violación que, a su vez, era articulado con la traición. Líneas que serán las que trabajen algunos de sus críticos:⁸⁵ Oscar Masotta, Noé

⁸¹ Piglia Ricardo y otros, “Viñas y la violencia oligárquica”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993. Pp. 20-22.

⁸² Szichman Mario, “Entrevista: David Viñas”, *Hispanamérica*, I, Maryland, 1 de julio de 1972, pp.61-67.

⁸³ Capítulo, Op. Cit. P.502.

⁸⁴ Saccomanno, Guillermo: “Poner el cuerpo”, en *Suplemento Radar de Página/12*, Domingo 9 de julio de 2006.

⁸⁵ Rosa Nicolás, (1969) “Sexo y novela: David Viñas”, en *Crítica y significación*, Buenos Aires, Galerna, 1970. Pp.9-99; Masotta Oscar, “Explicación de un Dios cotidiano”, en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 12 y 127-153; Jitrik Noé, “David Viñas” en *Seis novelistas en la nueva promoción*,

Jitrik, Raúl Larra, Nicolás Rosa, y en las que, al decir de este último, “a nivel estructural, [la novelística de Viñas] es una fenomenología del cuerpo, lo que implica, ideológicamente, una descripción completa del cuerpo como tal –carnalidad orgánica–; del cuerpo y sus relaciones con otros cuerpos –el cuerpo como existente–; y del cuerpo y sus relaciones con el mundo –la ‘corporalidad’ en situación.”⁸⁶ Cuerpo o imagen corporal, una y otra, carne y psiquis estarán en estrecha relación y producirán, a su vez, conciencia. Cuerpo, conciencia y mundo aparecen pues en las novelas de Viñas, en intrínseca relación dialéctica y de lo que se tratará en ellas es, desde nuestra perspectiva, describir y descifrar la conducta de los cuerpos en situación pero reponiendo la óptica de clase. Es decir, mostrar cómo viven sus personajes sus cuerpos, a partir del género; de los otros y de la clase social en la que se encuentran insertos. Tres factores que determinan o influyen en sus existencias y a partir de los cuales, la sexualidad se vuelve un tópico recurrente, entendiéndola como actitud e intencionalidad, de ser y de hacer frente al mundo. De ser y hacer frente a esos Otros.

Con respecto al primer período que abordaremos, los años sesenta, nos resultará de interés particular la novela *Dar la Cara*. Y esto es, no sólo por las temáticas que trata y que desarrollaremos a continuación, sino también, por las críticas que tanto ella como la película suscitaron en su momento. De cualquier manera, antes de adentrarnos en su novelística, y para reconstruir su itinerario político e intelectual, cabría empezar por los artículos publicados en la revista *Contorno*, no para detenernos en particular en ellos, sino para reponer cierto posicionamiento que si en los primeros números de la revista lo acercaban a sus compañeros de publicación, ya para los últimos, cuando la misma se va convirtiendo en plataforma política de Frondizi, comienza a distanciarse.⁸⁷

Mendoza, Biblioteca Pública General San Martín, Cuadernos de versión, pp. 68-72; Larra Raúl, “David Viñas o el terrorismo literario”, en *Mundo de escritores*, Buenos Aires, Sílabas, pp.29-39.

⁸⁶ Rosa, Op. Cit. P.9.

⁸⁷ Ver: Valverde, Op. Cit. P.74.

2. La experiencia en *Contorno*

*“No son problemas de literatura simplemente;
son problemas de actitud frente al país y al pueblo”
J. C. Portantiero*

Contorno será un proyecto que tomará forma en el estudio jurídico de Ismael Viñas. Juan José Sebreli, dirá que: “lo paradójico, lo contradictorio (...) es que en general *Contorno* se proponía como la antítesis de la revista *Sur* (...) no se puede hablar de un estilo, de un método de *Contorno*; es un conglomerado de gente muy distinta, sí se puede hablar de una actitud, de un estado de ánimo que precisamente va a surgir del que primero va a dar la tónica: Murena en la revista *Sur*.”⁸⁸ Sin embargo, todos compartían la lectura de Sartre y de su libro *¿Qué es la literatura?*, publicado por Losada en 1950. La revista sacó diez números entre noviembre de 1953 y abril de 1959, y entre los colaboradores se encontraban: Ismael Viñas (quien aparece en principio como director), David Viñas, Adelaida Gigli, Ramón Alcalde, Noé Jitrik, León Rozitchner, Juan José Sebreli, Oscar Masotta, Adolfo Prieto. El tono de la publicación era serio y su correlato formal podía verse en la disposición de la publicidad en página aparte, de modo que no se interrumpiera la continuidad de la lectura. Por otro lado, a diferencia de otras revistas, *Contorno* no especificaba ningún manifiesto o declaración de principios. Sin embargo, su proyecto se irá construyendo no sólo en oposición a lo que no querían ser, pongamos por caso la revista *Sur*, si seguimos el testimonio de Sebreli, sino que también se irá erigiendo en las contradicciones y en la experiencia cotidiana que incluía, por cierto, la experiencia política. Si en los primeros números los artículos se especializan en analizar, criticar y reflexionar sobre literatura, hacia el final, el tono se irá politizando, pasando de ser una plataforma partidaria de la candidatura de Frondizi, hasta una revisión y desencanto con ese presidente y su gobierno. Según Nora Avaro y Analía Capdevila,⁸⁹ este grupo ideológicamente definido como de “izquierda”, intentaba fundar dentro del campo cultural, un nuevo espacio político que fue el resultado final de un proceso de

⁸⁸ Juan José Sebreli, “Testimonio”, en Mangone, Carlos, Warley, Jorge, “La modernización de la crítica. La revista *Contorno*”, en Capítulo, La historia de la literatura argentina, N° 122, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. Esta visión es compartida por Marcela Croce: “La posición de *Sur* es fundamental para definir el lugar de *Contorno*”. Op. Cit. P. 164.

deslindes progresivos. Por un lado, buscaban diferenciarse de los pensadores orgánicos de la izquierda partidaria, procurando construir una voz antidogmática y por fuera de los aparatos burocráticos y que superara la ortodoxia comunista. Por otro, trataban de marcar distancias con la tradición del liberalismo. Todo esto en el marco de un “frente común de oposición” al régimen peronista, resultante de la política cultural coercitiva de ese gobierno. Con la caída de Perón, según los jóvenes contornistas, la izquierda partidaria (Partido Comunista y el Socialista), se caracterizó principalmente, por su ceguera para evaluar en toda su complejidad las virtudes y los límites de ese fenómeno de alcance masivo. “Nuestras izquierdas, frente a la actitud de las masas –escribía Ismael Viñas-, han ido cobrando el aire de esas solteronas que se preguntan por qué los hombres miran y preñan a otras mujeres”⁹⁰ y agregaba también, que esas izquierdas, reaccionaban “ignorando cuánto había de positivo, a su vez, en el propio peronismo, aunque más no fuera la irrupción de los trabajadores en la vida nacional y la rupura con el mezquino orden burgués de la década del 30 que eso significaba”.⁹¹ David Viñas por su parte, elegía explicar sus oposiciones afirmando que el tono mesiánico con que los liberales anunciaban: “Cuando caiga Perón haremos el país”, no les había permitido, al rechazar tajantemente el peronismo, advertir “el fenómeno social que se iba desplegando por debajo”.⁹²

De cualquier manera, la crítica contornista se podría definir por la inmersión sociohistórica del texto con el objetivo de desmitificar el campo literario intelectual e incrustar la posibilidad de otros discursos y otras lecturas. Instauraban así, siguiendo la lectura de Carlos Mangone y Jorge Warley, “una metodología que permita el acceso en profundidad tanto a la obra literaria como al autor y su momento histórico”.⁹³ De esta manera, la “modernización de la crítica”, incluía releer y reordenar los parámetros

⁸⁹ Avaro, Nora y Capdevila Analía, *Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50 (Una antología crítica)*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004.

⁹⁰ Viñas, Ismael: “Miedos, complejos y malos entendidos”, *Contorno* N°. 8-7, julio de 1956. Citado también en Avaro-Capdevila, Op. Cit. P. 9.

⁹¹ Viñas, Ismael: “Algunas reflexiones en torno a las perspectivas de nuestra literatura. Autodefensa de un supuesto parricida”, en *Ficción* N° 15, setiembre-octubre de 1958. Reproducido en Avaro- Capdevila, Op. Cit. Pp. 66-79.

⁹² Viñas, David: “Una generación traicionada”, reproducido completo en *tramas para pensar la cultura argentina* N° 7, Córdoba, octubre de 1997. La primera parte se publicó en el semanario uruguayo *Marcha*, el 31 de diciembre de 1959 y la segunda parte, el 15 de enero de 1960. Citado en Avaro- Capdevila, Op. Cit. Pp. 5; 9 y 10.

⁹³ Ibidem. P. 452.

consagratorios y abarcar en el repertorio a ciertas figuras dejadas de lado hasta entonces, (como será el caso del número dedicado a Roberto Arlt), así como también, insertar una actividad reflexiva con tendencia interpretativa sobre objetos que comenzaban a aparecer en la reflexión teórica del período. Esta actividad supuso la superposición de discursos en donde lo político, lo histórico y lo literario se entremezclaban, siendo una constante en la producción de los integrantes de esta publicación y en particular, en la de David Viñas. Con ello, abordaban en términos de totalidad, los distintos niveles en que lo literario se manifestaba como tal: como historia y posibilidad de un lenguaje nacional, y como consecuencia de una literatura y una identidad nacional. Concretamente, “la literatura les sirvió para pensar los grandes temas nacionales (...) pero también para definir los rasgos de una lengua y una poética que figure ese carácter, en un esfuerzo que, evaluado en su proyección histórica, significó un cambio sustancial dentro de los estudios de la literatura argentina”.⁹⁴ Este proceso modernizador tuvo lugar cuando desde *Contorno* se recurrió a nuevos paradigmas que les permitieron pensar la creación literaria. A partir de ellos, se enfrentaron a los discursos dominantes no sólo dentro de la Universidad sino también, del periodismo cultural. Precisamente, propusieron acercarse a los textos desde un “materialismo histórico fuertemente hegelianizado”, y la *teoría del compromiso* sartreano,⁹⁵ les permitió conjugar un análisis inmanente de las obras, atendiendo a los rasgos específicamente literarios, con el examen de la dimensión política. A su vez, el énfasis que descargaban en la denuncia, “le otorgó a la actividad crítica una función social determinada. Para los escritores denuncialistas fue una forma de acción, un acto comunicativo, o lo que es lo mismo, un arma para despertar conciencias”.⁹⁶ La concepción del “acto literario” como “práctica comunicativa”, le debía mucho al Sartre del *¿Qué es la literatura?*, que entre otras cosas, señalaba que “el silencio no es un momento del lenguaje; callarse no es quedarse mudo, sino negarse a hablar, es decir, hablar todavía”. De ahí, la necesidad de dar testimonio y de denunciar, estrategia de posicionamiento que también le sirvió a estos jóvenes de la nueva generación, para

⁹⁴ Avaro-Capdevila, Op. Cit. P. 11.

⁹⁵ “*Contorno* puede ser una movida sobrevaluada, pero lo indiscutible es que ahí hay, en lo literario, ejes imprevistos hasta entonces: la relectura del peronismo, de Arlt, de Mallea y de Marechal. La intelectualidad más crítica de entonces (...) Masotta, el más sartreano: ‘hasta se estiraba los ojos hacia atrás para ver si lograba el estrabismo de Sartre’, ha contado Viñas”, en Saccomanno, Op. Cit.

⁹⁶ Ibidem, p. 13.

ocupar un lugar en el campo cultural argentino, en el que propulsaban una literatura local que no negara la dependencia en nombre de un “europeísmo espiritualizante”, pero que tampoco transmutara en “esencia de un ser telúrico nacional”.

En este contexto modernizador o, si se quiere, de oposición frente a lo establecido, frente al canon, se irán instaurando los posicionamientos de David Viñas. “Reafirmar a Arlt significaba negar a Mallea y a la revista *Sur*”, afirmará en un reportaje en la revista *Crisis*, en 1974.⁹⁷ Sin embargo, postular que la inclusión de Arlt era meramente reactiva, sería desconocer toda la labor de crítica reflexiva y constructiva que alrededor y a partir de su obra, produjeran estos jóvenes escritores desde el número dedicado a él. En este sentido, cabría reponer la conciencia que se tenía sobre la manera en que las antologías y las historias de la literatura jugaban en la creación de una tradición y un sistema literario determinado y por ello, la provocación que implicaba la inclusión (no exento de críticas), y el lugar que se le abría a alguien como Roberto Arlt desde *Contorno*. Ya en los primeros artículos que escribe Viñas, encontramos esta propensión a relacionar el proyecto ideológico-político de una generación o de un escritor en particular y sus producciones literarias, en un movimiento articulador de texto y contexto, en donde la reflexión propiamente literaria nunca se ve deslindada de la consideración histórica y, por ende, política. Es por ello, que si se incluyen elementos de tipo biográficos en sus análisis será, no sólo desde una perspectiva de integración histórica, sino también, entendemos, como una manera de reponer al hombre y su contorno, diferenciándose así, de aquella literatura a la que consideraba “de cosas” o de “tipos sociales”. Esta impregnación de humanidad se filtrará en su novelística y se proyectará en un intento por “pasar a una literatura de hombres..., de hombres que se vayan haciendo a sí mismos y a su contorno”.⁹⁸ Un “hacerse” que no excluía contradicciones ni traiciones a sí mismos y a otros, como veremos a continuación en sus novelas.

⁹⁷ *Crisis*, N° 15, Buenos Aires, julio de 1974, citado en Mangone, Warley, Op. Cit. P.446.

⁹⁸ *Ibidem*. P. 451.

3. Cuando la dominación se marca en la carne: *Dar la Cara*.

*“Y tuve la convicción de que la revolución
debía también hacerse en las cocinas, las recámaras,
en realidad, en el seno mismo de la sensibilidad individual,
y no solamente en las fábricas”.*
Murray Bookchin

Viñas conocía muy de cerca el ámbito universitario y, fundamentalmente, la política estudiantil. En 1949 fue Secretario General de la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA) y en 1951 su Presidente.⁹⁹ En 1952, tras organizar distintas manifestaciones y huelgas le piden que renuncie por haber participado en la campaña electoral en favor del Partido Radical en las elecciones nacionales. De cualquier manera, para cuando se publica *Dar la cara* (1962), Viñas ya se había recibido de profesor y empezaba a alejarse de ese terreno universitario. Sin embargo, asiduo observador, analista y denunciante del proceso socio/ político pasado y presente, intentará plasmarlo en la novela, partiendo esta vez de un hecho concreto: la agitación que se produjo tras la discusión sobre la educación “Libre o Laica”, pero reponiendo además, no sólo el contexto histórico, sino también, la situación y las contradicciones de los sujetos partícipes. Esto último se adecua con su aspiración a lograr una crítica totalizadora que fuese del texto al contexto y de éste a la textura, en una especie de vaivén o dialéctica, que sigue la convicción de que todo recorte del contexto, de la política, es una mutilación tanto a la producción literaria, como a la lectura de la misma; pero fundamentalmente, se corresponde con el hecho de que la historia vital, la de los hombres, acarrea pluralidad, diversidad y, sobre todo, contradicción. Con respecto a esto, afirma Nicolás Rosa que: “David Viñas intenta no sólo mostrar los distintos planos –interioridad, mediaciones, exterioridad- donde se desarrolla la actividad humana, sino también, mostrarnos la

⁹⁹ Desde la FUBA luchaba contra el “peronismo oficial, reaccionario y muy torpe, en el terreno cultural y universitario (...) pasaban la ficha diciendo: Sr. Boris Viñas marxista notorio. Yo de marxista no tenía un coño todavía” citado en Valverde, p. 52-53. Asimismo cabe recuperar lo que era la Universidad en ese período: el Dr. Ivanisevich, la Facultad de Filosofía y Letras controlada por el catolicismo ortodoxo. El Dr France como decano de dicha Facultad. La carrera de Filosofía había que pensarla en alemán, y los alemanes la tenían que pensar en griego, según lo que recordara en una entrevista hecha a León Rozitchner aparecida en la revista *La Biblioteca*: León Rozitchner, “El ser se devela hablando en castellano” por Sebastián Scolnik, www.labiblioteca.edu.ar/Numero%202y3. Para mayor desarrollo se puede consultar el apartado “Peronismo y Cultura” del libro de Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2002. Pp. 32-40

constante contradicción ínsita en esa actividad: es decir, develar su dialéctica interna”.¹⁰⁰ Ahora bien, hacerse cargo de esa dialéctica, describirla, interpretarla si se quiere, no implicaba –al menos para Viñas-, dar soluciones ni plantearse como gurú. Según su perspectiva: “el escritor accede sí, a los grandes temas, a los grandes problemas. Pero ¿dilucidarlos, solucionarlos para los demás cuando son un enigma para él mismo? (...) Me parece una ingenuidad.”¹⁰¹

En principio, podríamos adelantar que el interés de Viñas por la literatura remitía a un activismo social y político a través de ella. Es decir, se servía de la misma en pos de articular y develar aquello que se ocultaba detrás de la fachada. A su vez, siguiendo el análisis de Pilar Roca, lo que este escritor intentaría con sus novelas es “crear conciencia de sí en el argentino, a través de la denuncia de un mundo falseado y una identidad también equívoca”,¹⁰² con el fin de provocar un cambio social que naciera de una revolución individual que se conseguiría a partir de esa progresiva toma de conciencia. Este énfasis en el individuo podemos encontrarlo plasmado en la responsabilidad que cada uno de los personajes tenía en el mantenimiento de un sistema que ya resultaba anacrónico e insostenible, para el momento en que Viñas estaba escribiendo su texto, y según su punto de vista. Ya sea por acción o inacción, por ser voceros o cómplices silenciosos, por decididos o indecisos, la palabra de cada uno de esos personajes repercutía y cada uno de sus silencios, también. De esta manera, el proceso literario de Viñas, supondría una toma de conciencia previa –no la difusión de soluciones cocinadas- que permitiera aceptar la responsabilidad personal que cada individuo tiene como miembro de una sociedad;¹⁰³ en este caso, específico, la Buenos Aires de 1958.

¹⁰⁰ En Rosa, Op. Cit, p. 13.

¹⁰¹ En “Reportajes a escritores argentinos. “Ni terrorismo ni complicidad en la crítica literaria” ha dicho David Viñas, premio Kraft 1956”, en *Señales*, Buenos Aires, IX, 90, agosto de 1957, p.11. Citado en Valverde, Op. Cit. P.104. Es interesante hacer hincapié en esta declaración ya que Viñas será cuestionado y criticado, por sus lectores contemporáneos, debido a la falta de síntesis que encontraban tanto en la novela como en la película *Dar la cara*.

¹⁰¹ Roca Pilar, *Política y sociedad en la novelística de David Viñas*, Buenos Aires, Biblos, 2007. p. 159.

¹⁰¹ “Los personajes de Viñas desarrollan una dinámica interior –y sólo interior- por la cual aprenden a reconocerse como existentes en un mundo (...) el mundo les comprueba su existencia a medida que chocan

¹⁰² Roca Pilar, *Política y sociedad en la novelística de David Viñas*, Buenos Aires, Biblos, 2007. p. 159.

¹⁰³ “Los personajes de Viñas desarrollan una dinámica interior –y sólo interior- por la cual aprenden a reconocerse como existentes en un mundo (...) el mundo les comprueba su existencia a medida que chocan entre sí –como objetos encarnados- y con el mundo mismo”. En Rosa, Op. Cit, p.16.

Para entender el texto y éste título: *Dar la cara*, cabe recordar primero, las resonancias que por entonces tenían los textos de Sartre y, luego, cómo y cuándo Viñas se acerca a ellos. Por un lado, tendríamos: la teoría de las relaciones interpersonales; la reescritura del capítulo del Amo y del Esclavo de Hegel; la concepción de la Mirada como el modo más concreto en el cual uno se relaciona con los demás sujetos; la dimensión de la alienación de cada uno en su “ser-para-los otros” (tras la cual cada uno intentaría, vanamente, mirando al Otro, cambiar posiciones y transformar la funesta y alienante mirada del Otro, en un objeto para su igualmente alienada mirada).¹⁰⁴ Por otro, Viñas cuenta que él comienza a leer al autor del *Ser y la nada* en el año 1948, mientras trabajaba en el departamento de corrección de estilo de Editorial Lautaro,¹⁰⁵ y que es a través de este filósofo que lee al marxismo. Desde esta perspectiva sartreana entonces, podríamos considerar que, “dar la cara”, suponía exponerse a la mirada del otro. Exposición que, en el caso literal y en lo que al escritor/ autor respecta, no era más que una metáfora, si tenemos en cuenta que, todo contacto visual es, por definición, imposible en el soporte material del libro. De este escamoteo, o de esta “contradicción” entre literatura y praxis, Viñas mismo declarará avergonzarse. Esta actitud será retomada más adelante. Sin embargo, los personajes en la novela se presentaban ante la mirada de los otros y miraban también, para ser vistos. El relato narra un momento de la vida de un grupo de muchachos que han compartido y terminado, el año de colimba en el ejército. A partir de allí, cada uno volvería a sus obsesiones o a su proyecto personal: *Bernardo*

¹⁰⁴ Ver Jameson, Op. Cit. P. 34. “Sartre continuará en *Crítica de la razón dialéctica* (1960), tratando de erigir una teoría más positiva y política de la dinámica de grupos en este territorio aparentemente estéril; lucha entre dos personas se transforma dialécticamente en una lucha entre grupos. Sin embargo, la *Crítica* fue un trabajo anticipatorio cuya importancia y significación no sería reconocido sino hasta Mayo del 68 y más allá, cuyas ricas consecuencias en realidad no han sido aún completamente consideradas hasta ahora”.

¹⁰⁵ Dice Beatriz Sarlo en una entrevista que si bien nombra el período que va del ‘55 al ‘70, con respecto a esta editorial Lautaro, nos puede servir de marco para entender de qué tipo de editoriales y contexto cultural estamos hablando: “Lautaro fue interesante; su relación con el partido comunista era colateral, y yo creo que fue una editorial interesante, allí hubo colecciones de pensamiento argentino. Es el momento del ‘55 al ‘70, momento en el cual hay un crecimiento verdaderamente impresionante de editoriales independientes que hoy no podríamos reconocer. No existe hoy como fenómeno en el mundo porque el mundo editorial se ha configurado de otra manera, con grandes polos editoriales y el ganador se lleva todo, es un sistema uninominal (...) editoriales ideológicas (...) ahí [en Lautaro] se publican algunos ensayos que son importantes para el pensamiento comunista, o de izquierda comunista en la Argentina, como todos los ensayos de Agosti y los ensayos anteriores de Aníbal Ponce (...) en cuanto a Agosti, era el intelectual que podía dialogar con otras tradiciones y que de hecho, con total indiferencia del partido comunista introduce a Gramsci en la Argentina”. En Gabriel Erdman, “El ensayo en la Argentina”, entrevista a Beatriz Sarlo para *El interpretador*, N° 10, enero de 2005. www.elinterpretador.net/10ElEnsayoEnLaArgentina-EntrevistaABeatrizSarlo.htm

Carman, era un estudiante judío de clase media, activo participante en la causa estudiantil, y cuyo mayor anhelo era recibirse; *Beto Cattani*, un ciclista profesional de clase trabajadora, que ansiaba – o más bien seguía el deseo del padre- lograr el puntaje que lo llevara a las Olimpiadas de Roma; *Mariano Carbó*, a su vez, era el señorito bien, hijo/ sobrino¹⁰⁶ de un famoso cineasta comercial, pero que quería diferenciarse y renovar ese arte. Si había alguna similitud entre los tres era la necesidad de triunfar; de destacarse. Para Abelardo Castillo, “los cuatro conflictos son el mismo: hay que arquitecturar un proyecto, hay que salvarse, justificar la vida”.¹⁰⁷ De los cuatro, porque incluía en el conflicto, al personaje de *Pelusa*: madre soltera y la más lúcida en lo que a planteos intelectuales respecta, era la novia o amante de *Carbó*, pero incurrirá en un estrecho vínculo amoroso con *Beto*. A partir de estas tres o cuatro historias principales, se entrecruzaban muchísimos planteos y denuncias: el problema universitario de los años ‘56-‘58 y su relación con el contexto nacional e internacional; la situación y el rol de los intelectuales y de los escritores, incluida la problemática del cine: qué mostrar, cómo y para qué; la burocracia literaria: concursos, premios, revistas y diarios. La angustia de los jóvenes que querían empezar a diferenciarse de sus padres, la posibilidad de salida, dificultades económicas, tentaciones y claudicaciones. Sin embargo, lo otro que tenían en común estos cuatro personajes era, de alguna manera, el fracaso. Los tropiezos: *Bernardo* se debatía entre apoyar a sus compañeros de estudios en la huelga o rechazarla por considerarla, como método, inútil. A su vez, tenía que estudiar para poder recibirse y para ello, debía dejar de participar en las discusiones políticas que implicaban tanto tiempo y esfuerzo. También, lidiaba con las condiciones universitarias que la época le presentaban y que le impedían poder presentarse a los exámenes. En este sentido, la contingencia, terminaba por influir en sus tomas de posición. Por su parte, *Mariano Carbó* y sus verdaderas intenciones de filmar películas “que digan algo” se enfrentaba y reculaba ante las dificultades y entredichos que aparecían al momento de llevarlo a la práctica. *Beto*

¹⁰⁶ Hay algunas pequeñas diferenciaciones entre el film y la novela. En esta última, Bernardo Carman es un estudiante de abogacía mientras que en la película estudia ingeniería. Con respecto a Mariano Carbó, en la novela es el tío quien produce las películas comerciales y, en el film, en cambio es su padre.

¹⁰⁷ Abelardo Castillo, “¿David Viñas o Martínez Suárez?”, en *El Escarabajo de Oro*, III, 15, octubre-noviembre de 1962. Pp.19. A esta concepción de que el proyecto de los tres personajes en la novela sea el mismo: salvarse, cabría contextualizarla en una denuncia del individualismo imperante que Viñas descifraba en su contemporaneidad, y la dificultad de encontrar una lucha en común que pudiese significar

Cattani en cambio, sólo tenía que entrenar para ganar la carrera que lo pondría en el avión con destino a Roma, y sin embargo, una vez triunfante, los recortes de presupuesto (otra vez la contingencia) le impedirán lograr su cometido; lo que, a raíz de la ayuda ofrecida por Pelusa, concluirá por rechazarla teniendo en cuenta el trasfondo de determinado gesto. Ella por su parte, envuelta en su nueva historia de amor con “su grasita” *Beto* a quien, no sólo estimulaba para que gane, sino que intentaba ayudar para que hiciera su sueño realidad, será dejada de lado y volverá a la seguridad que le representaban los brazos de *Mariano*.

De cualquier manera, más allá de la búsqueda de salvación y sus fracasos, la principal similitud que tenían todos los personajes era que su identidad parecía definirse siempre a través de, o a partir de, la mirada de los otros. Así, *Bernardo* no era un estudiante de ingeniería/ abogacía, sino que era un judío, provinciano, demasiado estudioso, que por momentos y para algunos, estaba demasiado comprometido o, para otros, será un traidor y un derrotista. *Mariano Carbó* era el niño bien y el “hijo de” que por más que intentaba o decía intentar diferenciarse del padre, no lograba cortar el vínculo, ni articular el cine de autor con el negocio del cine; pero a su vez, quería distanciarse de aquellos con quienes se codeaba y a quienes denominaba “rebeldes a la violeta”. *Beto Cattani* no era el deportista que quería salir airoso en la actividad que desempeñaba, sino que era el grasa de clase obrera, el macho, el “puro”, y en alguna medida, la puerta de escape que encontraba *Pelusa*; su juguete y su exorcista. *Pelusa* por otro lado, se convertía en la yegua indomable y despiadada que parecía tenerla muy clara. “La única tipa que conozco que no es imbécil”. Pero, justamente, era esa mirada la que ocultaba o travestía el verdadero ser. Pelusa, en algún momento se recuerda ambiciosa y vuelve a saber lo que quería a partir de su encuentro con Telma; es también a partir del rechazo de Beto y su aceptación a casarse con Mariano, que autoconfirma que “ninguna mujer se vengaba”. Es en el encuentro con los otros que Mariano descubre la imposibilidad o su autoengaño de querer hacer películas “que digan algo”, y es ante el encuentro con el señor Ocampo que Beto comprende que el deporte y las condiciones

la salvación, sino para todos, al menos para un grupo. Por otro lado, veremos qué implica “salvarse” para cada uno de los personajes que intervienen a lo largo del relato.

físicas no lo son todo para viajar a Roma.¹⁰⁸ Por otra parte, es también en esa mirada del Otro, que se ponía en juego el deseo por el cuerpo. “La dependencia ontológica en que se hallan todos los personajes de Viñas respecto del otro –esto es, dependencia del otro para ser sí mismo- los obliga a una recensión corporal: volver a la interioridad del cuerpo”, afirmará Nicolás Rosa.¹⁰⁹ Pelusa se acostará con Beto y en ese acto se sentirá más libre o algo rebelde en tanto se enfrentará a la mirada de sus amistades pitucas. Beto querrá acostarse con su novia pero como ella no accede temiendo al qué dirán, mientras tanto, tendrá que entretenerse con Pelusa. Ella a su vez, será quien desafíe y caliente a León Vera, lo estimule y deslumbre y, en ese acto, él parecía verificarse, aunque nunca se terminaran acostando. Bernardo por su parte, frustrado debido a no poder presentarse a los exámenes, y a que la huelga no fuese tampoco el camino al éxito, se contentará con besar a Celia, pero ella le preguntará si aún estando mal, él creía que estar con ella le iba a hacer bien, presumiendo y adelantando otro fracaso.

Tanto la publicación de la novela como el estreno de la película suscitaron varias críticas. El libro llegó a vender en total, 160.000 ejemplares, un número nada menor para la época, y se ubicó dentro de las listas de los más vendidos junto con *Cabecita negra* de Germán Rozenmacher.¹¹⁰ En abril del ‘63, aparecía en *Hoy en la cultura* un artículo firmado con las iniciales N.R, que apuntaba encontrar en el libro, “mucho de crónica, de apunte taquigráfico, urgencia de testimoniar”.¹¹¹ Quien escribía, daba cuenta de la necesidad de desahogo y lo catalogaba como un “libro arma en las manos de una generación burlada, confundida pero rescatable”. Despareja, fuerte y peleadora, la novela se había convertido en un verdadero *best-seller* sin dar muchos reportajes ni contar con un gran sello editorial de respaldo, lo que confirmaba, según el firmante, el interés que

¹⁰⁸ “Pelusa se sintió repentinamente ambiciosa; el encuentro con Telma le proporcionaba todo eso: volvía a saber qué quería, las cosas adquirirían significado de nuevo”, en *Dar la cara*, Op. Cit. p.384;

-“¿Si quiero qué?; -casarte – repitió Mariano pendiente de su reacción –No es mala la idea... ¿Pero con quién? – Conmigo, tonta (...) si había pretendido vengarse era porque ya estaba liquidada (...) –Bueno: acepto –dijo Pelusa. Y alzó los hombros”, p.536.

-“Y él te dijo que sí... Qué generoso el señor Ocampo ¿no? (...)¿Pero quién te creés que soy yo? ¿Un imbécil porque ando en bicicleta? (...) ¿Un pobre tarado al que arreglás con un viajecito? (...) ¿Hasta ahora me tocó a mí...y ahora le toca el turno a ése? Rajá, piba! (...) Si yo voy a Roma(...) ¡me gano el viaje con éstas!, p.519.

¹⁰⁹ Rosa, Op. Cit, p. 73.

¹¹⁰ Ver Prieto Adolfo, “Los años sesenta”, en *Revista Iberoamericana*, N° 125, Pittsburg, octubre-diciembre de 1983. Pp. 889-901.

¹¹¹ *Hoy en la cultura*, N° 8, abril de 1963.

despertaba la obra de Viñas. Con anterioridad y en la misma revista, el autor del libro declaraba que en *Dar la cara*, “intento fijar el pasaje de una denuncia a una posición ideológica más coherente. De la negatividad a otro momento. Es el fin de las esperanzas pequeño burguesas, la comprensión de que cierto cuadro político ya no puede dar más de sí y que su ideología sólo es un antipensamiento. *Dar la cara* es la contraparte del ‘no te metas’”.¹¹² Sin embargo, algunos de sus lectores y críticos no plasmarían interpretaciones ni siquiera un poco parecidas a esos planteos.

4. El público de *Dar la cara*

*“Lo que no soporto en realidad
son las contradicciones internas”
R. Walsh*

A principios de los sesenta, si las injusticias y las desigualdades eran bien conocidas, lo que se exigía o lo que imperaba –al menos entre cierto círculo literario que repondremos a continuación- era el paso a la acción o, en su defecto, la demarcación del camino a seguir.¹¹³ En este sentido, *Dar la cara*, planteaba para algunos de sus críticos un problema que remitía a la falta de síntesis que merodeaba todo el relato. Esta cuestión, en principio, podríamos entenderla como una deficiencia del escritor que aludiría a querer decir demasiado y no haber tenido la capacidad de resumen o de sintetizar claramente aquello que quería transmitir, problema que se resaltaría sobre todo en la versión

¹¹² “Conversando con David Viñas”, en *Hoy en la cultura*, N° 6, octubre de 1962. En otra oportunidad, David Viñas definía las limitaciones de la denuncia pura como gesto inoperante: “Pero en toda denuncia no hay nada más que una actitud pasiva. La denuncia ni siquiera supone una negación; a lo sumo un rechazo, pero no una contraposición”. Citado en Avaro-Capdevila, Op. Cit. P. 85.

¹¹³ “En los albores de los sesenta, el paradigma Sartreano de la Mirada y la lucha por el reconocimiento entre sujetos individuales, también será apropiada dramáticamente por un modelo muy diferente de lucha política, en la enormemente influyente visión de Frantz Fanon de la lucha entre colonizador y colonizado (*Los condenados de la tierra*, 1961), donde la inversión objetivada de la Mirada es apocalípticamente re-escrita como el acto de violencia redentora del Escalvo contra el Amo (...) y cuando la conciencia subordinada del Colonizado alcanza identidad colectiva y auto-afirmación enfrentando al Colonizador” Jameson Fredric, *Periodizar los 60*, Buenos Aires, Alción editora, 1997. Pp.35-36.

cinematográfica.¹¹⁴ Pero, a su vez, encontramos que el inconveniente no era tanto de forma, sino que remitía al contenido, al mensaje, o a cierta resolución que, quienes hacían las críticas, no lograban encontrar en el planteamiento de Viñas. Abelardo Castillo en cuanto a la película, afirmaba:

“Confieso que no me divierte esta crítica; sé perfectamente que *Dar la cara* es una obra de valor, no sólo en términos de importancia sino también de coraje, y sé que en este país donde nos especializamos en disimular la infamia (...) un David Viñas –un escritor, un hombre que da la cara, que se juega- merece, por lo menos, nuestro respeto (...) pero justamente, porque pensamos con la cabeza de Potenze (es un decir) nos gusta la claridad, ver claro (...) hay cosas que me parecieron, o son, confusas. Hasta mezquinas”.

Sin embargo, las confusiones remitían a incoherencias por parte de los personajes o de las escenas. Situaciones que no cerraban para esas cabezas bien pensantes. “Nadie pide que un jefe sea monolítico (o por qué no), pero tampoco se le puede admitir que cada una de sus tomas de conciencia esté determinada casualmente por sucesos, siempre contingentes (...) para un universitario, para el universitario que fue Viñas, (...) la actitud de [Bernardo] Carman es, llanamente, una infame porquería (...) no digo que Carman no exista (...) pero si hemos de ser claros, ni diez argumentos como el de *Dar la cara* lo justifican ”.¹¹⁵

Sin embargo, el personaje de Bernardo en la película, justificaba sentirse vencido, y alegaba que si se oponía a la huelga de sus compañeros era porque, como método, lo encontraba inútil; y no por “provocador” o por “inconsciente”, sino porque había experimentado que ese recurso no servía y no había conducido a ninguna parte. “*Ya me frustré varias veces; no calentarse: recibirse*”.¹¹⁶ No obstante, a pesar de la frustración, Bernardo no dejaba de sentir culpa por la necesidad y el deseo de recibirse y de no participar en la huelga que los demás querían llevar a cabo. Sólo en la contingencia de no poder presentarse a su examen y ante la movilidad y alboroto que genera la huelga que

¹¹⁴ Castillo, Op. Cit. Pp.19-20. “... la síntesis dramática el resultado armónico de dos totalidades (...) que, en *Dar la cara*, quizá no se cumple. (...) creo que las fallas de la película son argumentales. (...) El defecto del texto, a mi juicio (...) el que trasciende de las anécdotas y los diálogos, es un defecto paradójico: el exceso. Se quiere decir tanto que se emborrona la intención. (...) esto atenta contra el hecho cinematográfico: lo desequilibra. Da la impresión de que la cámara, aquí, llega más lejos que el guión”.

¹¹⁵ Ambas citas pertenecen a Castillo, Op. Cit. P. 20.

¹¹⁶ En *Dar la cara*, 1961, del libreto que funciona como fundamento a “Alegres campeones de América”. Director José Martínez Suárez. Argumento David Viñas. Premio consuelo N° 12 del Instituto Nacional de Cinematografía. Para este proyecto cuenta Viñas en entrevista concedida a Estela Valverde fechada en 1980, que había aceptado la invitación de la Universidad de los Andes en Mérida, porque “me pagaban muy bien (...) no era una codicia inaudita, sino una codicia productiva: ahorrar guita para convertirme en productor de cine. Lógicamente los dineros ahorrados ahí fueron a parar a la producción de *Dar la cara*. Todo eso se perdió. Porque *Dar la cara* se empieza a filmar en el año ‘61 y se estrena en el ‘62 (...) De

estaban llevando a cabo sus compañeros, es que Carman logra tomar conciencia de que no podía ni debía dejar de formar parte, una vez más, de ella.

En definitiva, encontramos que lo que no le podía perdonar Castillo al personaje de Carman, era su actitud vacilante, su cuota de humanidad. La duda y la contradicción.¹¹⁷ Y es por esto que se nos hace presente una especie de choque generacional: los escritores más jóvenes pedían respuestas que les marcaran el camino a seguir, que los iluminaran. En cambio, los escritores de esta “nueva promoción”, según el libro de Noé Jitrik, los del ‘55, se posicionaban desde un lugar en el que la conciencia del escritor, aludía a una realidad situada y juzgada, en función de una responsabilidad.¹¹⁸ Y tal responsabilidad, entendemos, consistía en hacerse cargo de un momento en el cual los héroes habían caído y en consecuencia, los protagonistas de las novelas intentaban buscarse a sí mismos a través de sus frustraciones. Una literatura de testimonio y denuncia, y no iluminadora o contenedora de respuestas. En todo caso, presentaban contradicciones, ponían en escena tesis y antítesis, para que la síntesis, si cabía, la salida, se produjera en la vida y no en las páginas de un libro.¹¹⁹ Entonces, la falta de claridad

locos, delirio. Muy dentro del contexto desarrollista Frondizi de ese momento”. En Valverde, Op. Cit. P.109.

¹¹⁷ En este sentido, también Liliana Heker critica a este personaje: “Bernardo Carman (...) no pasa sin embargo, de ser una acumulación de conflictos; sufre algunas veces como universitario, y otras como judío, y otras como provinciano (...) cada problema por su lado (...) no reactualiza un problema, no lo enriquece; se limita a decir frases, a narrar una y otra vez su encrucijada. No existe como individuo real: sufriente; de ahí que la cuestión circundante, la Universidad, no alcance a inquietar”. En Heker Liliana, “Dar la cara. Novela de David Viñas”, en revista *El escarabajo de oro*, año IV, N° 17, Buenos Aires, 1963. P. 20.

¹¹⁸ Dice el personaje de Bernardo en una escena del film en la que su voz irrumpe dentro de la asamblea universitaria: -“Yo compañeros, por responsabilidad me opongo a la huelga”; acto seguido se escuchan gritos de “vendido!!!”. Es claro que Bernardo habla desde la experiencia, es un estudiante que ya está por recibirse y que ha transitado esa situación, aparentemente, más de una vez. En este sentido, al comienzo de la película se recuerdan las palabras de Risieri Frondizi “Hay quienes tienen la conciencia de vacaciones”, pero a su vez, el clima que desborda a Carman es el del fraude. Claramente, Bernardo se siente defraudado, vencido y en alguna medida, impotente. Sabe qué caminos no conducen a nada, pero no sabe ni encuentra, una salida posible que resulte políticamente, eficaz.

¹¹⁹ Así también lo entienden en el ‘63 los del grupo cordobés *Pasado y presente*: “Parece necesario dejar aclarado desde ya lo que entendemos por “literatura testimonial” (...) nos interesará el caso de los escritores que concientemente han pretendido ser testigos de una época. Y esto, quede nuevamente dicho, no implica valoración estética alguna (...) la novela de David Viñas es testimonio de una visión absolutamente original de la realidad argentina. Ya no hay un punto de partida o un punto de llegada a cuestionar. Todo queda cuestionado: es el testimonio del fracaso total de una estructura (...) donde cree necesario golpear, allí golpea Viñas: **testimonio de acción**. Y para actuar es preciso ver la realidad tal cual es (...) Testimonio certero y dirigido a un fin concreto: destruir mitos que enajenan al hombre (...) hasta señalar caminos: “dar la cara”. Como única posibilidad de autenticidad”. En Héctor Schmucler, “La cuestión del realismo y la novela testimonial argentina”, en *Pasado y presente*, N° 1, año I, Córdoba, abril-junio de 1963. Pp.44-56. Sólo el subrayado es nuestro.

era más bien el reclamo por una síntesis salvadora. Para ser más claros, encontramos que estas críticas que aparecían a principios de los años sesenta (Castillo, Heker) se corresponderían con lo que señalaba Fredric Jameson, como una “gradual sustitución de la hegemonía del existencialismo Sartreano (con sus perspectivas esencialmente fenomenológicas), por lo que libremente es llamado ‘estructuralismo’. Es decir, por una variedad de nuevos intentos teóricos que comparten al menos una única ‘experiencia’ fundamental: el descubrimiento de la primacía del Lenguaje o de lo Simbólico”.¹²⁰ De alguna manera, se le exigía a Viñas y a su novela, que la resolución, o la praxis revolucionaria si se quiere, quedara plasmada en el plano literario y no en la vida. De ahí que entendamos, la primacía y privilegio del nivel simbólico que subyacía en estas críticas.

En contraposición a estos planteos, ya sostenía Viñas en aquella entrevista del ‘62, que el rol del intelectual era el de la participación activa y organizada en el proceso político que vivía el país, enjuiciando críticamente el *statu quo* social y cuestionando dinámica y violentamente en el plano de las ideas, no para provocar una tensión gratuita e inútil entre los diversos sectores del pensamiento, sino “para aclarar (dramáticamente) el grado de polarización ideológico en que nos movemos”.¹²¹ Y es justamente ese verbo, aclarar, el que se nos aparece como el que mejor definiría la problemática en cuestión: esta obra, a fin de cuentas y para algunos, ¿no oscurecía más de lo que aclaraba?

Fernando Alonso y Arturo Rezzano, encontraban que el argumento, “marca un desorden magistral en la proficua novela”, pero que bastaba comprender el deseo del autor al exhibir tantos y tan dispares personajes en el ámbito de una ciudad como Buenos Aires, “notando el compromiso de este más que novelista, escritor que se vale de una obra literaria para poder expandir los conceptos que construye”.¹²² De esta manera, si para ellos, el desorden que podía notarse al leer *Dar la cara* implicaba lo vital en que Viñas buscaba sus criaturas, y el objetivo de desentrañar el gran problema de lo social, para Liliana Heker en cambio, “la novela es desordenada, las situaciones, prescindibles,

La noción de testimonio para Liliana Heker en cambio, sería que “una obra de arte empieza a ser testimonial cuando es bella”. Heker, Op. Cit, p. 19.

¹²⁰ Jameson, Op. Cit. P.32.

¹²¹ “Conversando con David Viñas” en *Hoy en la cultura*, N° 6, octubre de 1962.

¹²² Alonso Fernando y Rezzano Arturo, *Novela y sociedad argentinas*, Buenos Aires, Biblioteca del hombre contemporáneo, Paidós, 1971. P. 206.

canjeables”. Los personajes inverosímiles y, las situaciones, nunca llevadas a sus límites. Es por ello que, insistía, la novela no lograba decir más de lo que mostraba, no pisaba ni iba a fondo en ninguna de las secuencias ni personajes que describía:

“Las 600 páginas restantes no plantean ninguna tesis que reduzca el alcance de esta [mezcolanza con tan poco asidero en la mente humana]¹²³ (...) hay una tendencia general a formular proposiciones intrincadas, frases aparentemente colmadas de significado oculto y que, en el fondo, son absolutamente inconsistentes (...) nada de lo que se dice tiene importancia: no indigna, no inquieta, no aclara, no interesa (...) el libro falla en los planteos: no hay planteos”.¹²⁴ Llama la atención cómo, muy por el contrario, Héctor Schmucler, del grupo Pasado y presente, para ese mismo año, leía esas mismas 600 páginas: “No son golpes al azar (en Viñas no hay iracundia) (...) todo mito debe ser destruido para que el hombre sea libre, parece ser su lema. Cualquier mito: el sexo, el arte puro o la política (...) Ceder o “largarse” parece ser la única alternativa (...) lanza con su novela un reto doloroso y esencialmente optimista que seguramente signará toda una generación del proceso argentino: los que **dan la cara**.”¹²⁵

Es también Juan Carlos Portantiero quien, desde una línea similar, advertía en principio que su trabajo, intentaba más una crítica de los contenidos de la literatura, que un análisis de la correspondencia estética de las formas porque señalaba a su vez, que sería imposible aproximarse a las realidades actuales de su narrativa sin ubicar sus preocupaciones dentro del proceso mundial de la cultura. Siguiendo esos criterios,¹²⁶

¹²³ Cabe aclarar que se está refiriendo a la problemática que, según la autora, estuviera mal formulada y poco clara, que plantea el personaje de Pelusa con respecto al ‘ser’ judío y su comparación con ser homosexual, e incluso, negro. Cita Heker en su artículo: “Ser homosexual pensó Pelusa, era tener a todos en contra. Y era peor que ser judío: los judíos habían llegado a pegar puñetazos sobre la mesa y tenían fusiles (...) ¿Y los negros? Los homosexuales estaban peor que los negros. A un negro se lo reconocía desde lejos, su piel brillaba o de cerca echaba un olor distinto (...) los homosexuales, en cambio, servían para que cualquiera se sintiera superior”. Hasta acá cita Heder; sin embargo, el pensamiento de Pelusa continuaba: “...cualquiera podía ser acusado de homosexual: ni narices largas, ni piel negra. Ahí estaba el peligro. Y nada mejor que lo que decía Delfina para mantenerlos a distancia: atacarlos para que no se acercaran (...) y Delfina siempre se había santificado despreciando a alguien (...) Pelusa se sintió aliviada: por todo eso Delfina no era ni judía ni homosexual ni negra. Era una pobre tipa que no conseguía acostarse con nadie” en *Dar la cara*, Op. Cit, p. 206. Lo que olvida Heker de reponer es en qué contexto, a partir de qué conversación y con quiénes surgen los pensamientos de Pelusa, y a quiénes está representando el personaje de Delfina (profesora de francés, ni querida ni respetada por sus alumnas, separada convertida en solterona y homofóbica). Es decir, contra qué tipo de pensamiento se oponen las elucubraciones de Pelusa, a las que llama “mezcolanza con tan poco asidero en la mente humana”.

¹²⁴ Heker Op. Cit, 22. El subrayado es nuestro. Esta opinión será compartida por Raúl Larra: “no es el equilibrio lo que distingue a Viñas sino la desmesura cuando no el fárrago (ejemplo: *Dar la cara*), en Larra Raúl, “David Viñas o el terrorismo literario”, en *Mundo de escritores*, Buenos Aires, Sílabas, 1973. Pp.29-39.

¹²⁵ Schmucler, Op. Cit, p.55.

¹²⁶ Expuestos en su “Explicación” en Portantiero Juan Carlos, *Realismo y realidad en la Narrativa Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Procyon, 1961. Pp. 7-9.

proponía que Viñas era el estandarte de una actitud crítica frente a la realidad. Un típico testigo de la quiebra de las ilusiones pequeño-burguesas, destrozadas por la irrupción populista del peronismo.¹²⁷

En síntesis, mientras que los primeros críticos exigían de Viñas coherencia en los personajes, estructura dramática lograda, síntesis y una “literatura-literatura”, los segundos, resaltaban esa literatura apasionada que negaba todo lo que ya se advertía en estado de claudicación (el fracaso del frondizismo), la autocrítica de esa generación (correspondiente a la de Viñas), y ese “dar la cara”, como condición para que floreciera una nación que incluyera a todos, y en ese “todos”, aparecía el optimismo por un futuro avance del proletariado “testigo de la próxima y única posibilidad: la revolución.”¹²⁸ Por ello, si la segunda lectura captaba el carácter de urgencia en la denuncia para pasar, acto seguido, a otro plano: el de la praxis revolucionaria. Lectura que, a su vez, se venía perfilando en las declaraciones del propio Viñas. La primera en cambio, seguía insistiendo en la necesidad de cierta calidad estética “descripciones que nada tienen de literarias”; en elegir una cuestión esencial, coherencia y resolución de los planteos: “otro personaje coherente es Celia”, y un círculo que cerrara armoniosamente: “el único modo de decir las cosas, cuando de escribir un libro se trata”;¹²⁹ reclamaban pues, pidiéndole peras al olmo, cuestiones que remitían a la calidad estética, a la estructura dramática, o a la autonomía literaria pero definitivamente, no al nivel de despabilar conciencias a través de la denuncia que el libro o su autor se proponían.

¹²⁷ Cabe aclarar que en el análisis que Portantiero hace de Viñas: “Viñas: la quiebra de la ilusión”, (en Portantiero, Op. Cit. Pp.91-96) por el año en que escribe, no llega a analizar *Dar la cara*, sino que toma las novelas: *Cayó sobre su rostro*, *Los años despiadados*, *Los dueños de la tierra* y la película *El jefe*. De cualquier manera, si bien advierte que hará análisis de contenido, al menos en el caso de Viñas, sus comentarios se refieren a la actitud del escritor, a su estilo, y a sus posicionamientos frente a la irrupción del peronismo.

¹²⁸ Ibidem. Coincide también con esta lectura el artículo que firmara “N. R” en *Hoy en la cultura*, N° 8, abril de 1968: “Hay mucho de crónica, de apunte taquigráfico. Urgencia de testimoniar, de decir lo que pasa; ocupado en decir lo que sentía por la juventud, por todos nosotros (...) verdaderamente polémico. Libro arma en las manos de una generación burlada, confundida pero rescatable”. Heker encuentra en cambio, un “propósito de crear situaciones, más por requerimiento ideológico que por urgencia dramática” y anteriormente: “En *Dar la cara* no se hace siquiera honor a la realidad, en el mejor de los casos, se hace naturalismo”. Heker, Op. Cit, P.20 y 19 respectivamente.

5. Nuevos lectores en otro contexto

*“Buenos Aires bajo la noche era un vivac.
Más allá, empezaba el campo de batalla”
Dar la cara*

En 1967 María Teresa Gramuglio titulaba en la revista *Setecientosmonos* de Rosario un artículo suyo: “La actitud testimonial en David Viñas”¹³⁰ en el que, además de precisar qué se entendía por testimonio en literatura, analizaba dicha actitud en algunas obras y, particularmente, en *Dar la cara*. Señalaba que dicha acepción se la utilizaba en los casos en que el autor “intenta deliberadamente mostrar uno o más aspectos de la realidad, y para ello se erige a sí mismo en testigo de los hechos [y esto es], subordinado a la percepción que el autor tenga de la realidad según su ideología y su situación concreta”.¹³¹ Agregaba también que, al mostrar las cosas “como las ve”, el autor, “cree estar mostrando la verdad”, y ese desocultamiento implicaba un llamado a la acción para que la obra no se agotara en la mera mostración. Así, la novela testimonial se convertía en un “timbrazo” al lector, exigiéndole una apreciación de la validez acerca de la “verdad” que se le estaba mostrando. Al analizar *Dar la cara*, Gramuglio encontraba que la cercanía del escritor con los materiales que estaba trabajando hacía que se perdiera la rigurosa voluntad objetiva que todo testimonio requería, al mismo tiempo que admitía que esa exigencia no se ajustaba a la intencionalidad con que la novela fuera construida. Sin embargo, insistía en su artículo, con que esa proximidad tornaba a la obra en un testimonio apasionado, donde se hacían visibles las tendencias “no siempre elaboradas estéticamente” y una estructura narrativa que resultaba confusa y despareja. A pesar de todo esto, Gramuglio recordaba que la actitud testimonial de Viñas no se contentaba con la mostración sino que intentaba imponer al lector su versión, seduciéndolo, atrapándolo, violándolo; indicando con esa actitud, que su concepción de la literatura era una “toma de acción” para el escritor que intentaba introducir modificaciones en la realidad. Esto

¹²⁹ Las citas pertenecen al artículo anteriormente citado de Liliana Heker.

¹³⁰ Gramuglio María Teresa, “La actitud testimonial en David Viñas”, en revista *Setecientosmonos*, año IV, Nº 9, Rosario, 1967. Pp. 21-23.

¹³¹ Ibidem, p.21

quedaba demostrado en sus novelas a partir de los valores afirmados o negados, y “en las propuestas concretas para superar la ambigüedad o el fracaso”.¹³²

Por su parte, Nicolás Rosa en un extenso artículo de 1969,¹³³ era aún más radical. Además de criticarle, al igual que Gramuglio y Heker, su falta de elaboración estética (aún cuando reconocía que no fuera ésa su preocupación, dada su concepción de literatura), advertía que esa escritura que debería violar al lector por intención manifiesta de ruptura, se abandonaba en el tremendismo y en la dislocación obsesiva, en un “ilusionado intento de golpear al lector”. La literatura de Viñas decía, terminaba por agitar fantasmas y el problema lo encontraba en que ella, como mediación, resultaba peligrosa ya que “el dinamismo que desarrolla – que no sólo es aparente sino real pero sólo narrativamente- no alcanza para verificar una teoría del acto”. La escritura, vacilaba en congelarse y simulaba movimiento. “Evoca la libertad y se condena a la abstracción”. El problema mayor que advertía Rosa era que en el intento por mostrar la alienación a través de la literatura, lo que se hacía presente era la propia alienación del escritor. Una escritura que resultaba ambigua porque se comportaba como una escritura moral¹³⁴ que como todo espacio ético, incluía tensiones y alineaciones que dejaban al descubierto la propia imagen interior: “Viñas, escritor de izquierda, clase media, puede aparecer como integrado o marginado según los contextos en los que se lo ubique (...) en rigor nunca hay marginados totales menos entre los intelectuales (...) en otro grado menos explícito, su escritura se proyecta como alienada por no proveer una síntesis satisfactoria.”¹³⁵ Pero no se tratará acá del mismo problema de síntesis que reclamaban Castillo o Heker en sus críticas. En este momento, lo que estaba marcando Rosa es que no había síntesis posible dentro de la literatura, y en cambio, lo que el escritor debía terminar por decidirse versaba sobre si seguir escribiendo, aún a sabiendas de la alienación que comportaba su

¹³² Ibidem, p.23.

¹³³ Rosa Nicolás, “Sexo y novela: David Viñas”, en *Crítica y significación*, Buenos Aires, Galerna, 1970. Pp.9-99.

¹³⁴ Rosa encuentra que la escritura de Viñas es moral porque elabora un campo ético que remite a un nuevo sistema de valores que se proponen más que como nueva posibilidad, como una antimoral. Formula una ética de la acción violenta pero que, según en la lectura que hace Rosa de la novela, dicha acción sólo puede llevarse a cabo por los “Duros”, y en segunda instancia, es una “violencia contra”. Es decir, una violencia que tiene su razón de ser en una primera postulación negativa. “Frente a los valores “negativos” de la moral burguesa se opondrá un nuevo sistema, que se define estructuralmente por oposición y sistemáticamente por su poder de violación”. *Ibidem*, p.90 y 91.

¹³⁵ Ibidem, p.88.

escritura, o pasar a otra cosa: “Viñas pudo –si otorgaba una función meramente registradora a las palabras- no escribir nunca. O no escribir más. O pudo –y es lo que ha hecho- comprometerse **suciamente**, sin medir las distancias, arrojándose en esa escritura peligrosa como si se suicidara.”¹³⁶ Y es que Rosa encontraba una fisura, un hiato entre el trabajo del escritor y la progresiva aparición de su escritura, lo que en definitiva lo llevaba a preguntarse: ¿Qué puede la violencia de las palabras frente a los enigmas del lector? Reconociendo que, confundir a la literatura como puñetazo a la conciencia del lector, hacía que la literatura no pudiera nada. Sí poseía en cambio, un poder corrosivo, menor, difuso pero eficaz: “el de la violencia estética”. Aquél al que Viñas habría renunciado. La escritura se proponía para Rosa como una “mediación ambivalente”, porque se presentaba como desmitificadora, concreta y realmente intencionada pero paralelamente, como un camino de salvación personal, abstracta, irreal y difusa. De esta dualidad provendría entonces, según este crítico, la tensión ética y su frustración histórica, porque la negación que se desprendía desde la literatura, no era una verdadera y real negación, sino un rechazo afectivo, repitiendo casualmente o no, lo advertido por Viñas al referirse a las limitaciones de la denuncia. La escritura en rebeldía respondía a las mismas leyes burguesas a las que intentaba oponerse. Ambas se correspondían estructuralmente puesto que funcionaban sobre la misma base. Esto lo descifraba Rosa, en el “sentido estético” que proponían las obras de Viñas: decirlo todo, mostrarlo todo, la desmedida y el descontrol, no escapaban al contexto; tampoco su voluntad de violencia ni su contra-estilo, “alcanzan para proponerlos como objetos literarios opuestos”.¹³⁷ Sin embargo, olvidaba Rosa justamente aquello que remarcaba entre otros, Gramuglio: “Dar la cara, es el testimonio de la frustración (...) que se traduce, en la ficción de la novela, en los fracasos concretos de los personajes frente a los proyectos cuya realización emprenden.”¹³⁸ Porque sucedía que, justamente, eran aquellos personajes, cuyas tesis se presentaban como contramoral frente a la moral burguesa, los que fracasaban. Y si lo hacían era porque como en alguna parte de la película se decía y, esto quedaba bien claro,

¹³⁶ Ibidem, p.89. Y agrega: “una escritura que se propone rescatar al escritor de la humillación asumida es ambigua: podría creerse que se quiere acentuarla y proponerla –por radicalización- como arma de combate, lo que sería real y cierto, pero también es real que esta escritura arrastra consigo otras intenciones y primordial y ostensiblemente, la salvación que ella puede otorgar”, p.96.

¹³⁷ Ibidem. P98.

¹³⁸ Gramuglio, Op. Cit. p.22.

“para hacer una revolución, una revolución en serio, hay que hacer algo más que pelearse con el padre.”¹³⁹

Claramente, si para los intelectuales de *Pasado y presente*, la actitud de Viñas era un modelo a seguir, una literatura apasionada; para Heker, Castillo, Gramuglio y Rosa, que todavía continuaban evaluando a la literatura en su “especificidad literaria”, es decir, en tanto objeto con cualidad y calidades estéticas, la obra de Viñas no alcanzaba un nivel óptimo, digno de oponerse al orden burgués imperante en la época. Los análisis que se desprenden del segundo grupo se nos aparecen más de forma que de contenido, o al menos, con un énfasis importante en la forma, dejando de lado la profusión y lo radical de ciertos planteos que aparecían en la novela. El problema era desde dónde se miraba aquella escritura. Qué cuestiones enfatizaba cada grupo y por qué. Rosa escribía su texto o al menos lo publicaba en 1969 cuando ya David Viñas, sujeto histórico, estaba y venía de estar haciendo otras cosas. Como si la polémica que intentaba abrir Rosa estuviera un tanto desfasada con los planteos de Viñas y, a la vez no tanto, porque era también a finales de los sesenta, que surgía otra polémica cuyo actor o víctima principal era Julio Cortázar. Paradójicamente, quien se perfilaba como héroe en esa ocasión era el Viñas de *Hombres de a caballo*, novela que había ganado el premio *Casa de las Américas* en 1967, y a la cual, en ese mismo ensayo, Rosa le reconocía manifestar una intención de “madurez”, una “unidad formal” y una “contención artística”, junto a una voluntad “canónica de equilibrio”.¹⁴⁰

Asimismo, las críticas posteriores¹⁴¹ (que corresponden a los años setenta y ochenta), ponen el énfasis en la visión poco optimista que la novela presentaba de la realidad argentina¹⁴² y en la ausencia de soluciones frente a los fracasos. “*Dar la cara* insinúa así el proyecto de la revolución social como la única salida para terminar esas

¹³⁹ Con estas palabras lo acusa uno de los colaboradores del nuevo emprendimiento de Mariano Carbó, cuando salta a la vista que el hijo sigue más o menos fiel a la concepción de cine que tiene Carbó padre. Tomado de la película homónima.

¹⁴⁰ Ibidem, p.98.

¹⁴¹ Valverde Op. Cit. P.113-116; Ferrer de Cowes M. del Rosario, “Dar la cara: literatura y política en la novelística de David Viñas”, Tesis Doctoral, University of Illinois at Urbana, Champaign, 1976, citado en Valverde Op. Cit. p.115

¹⁴² “¿En este país me venís a hablar de promesas?” le dice a Pelusa, el encargado de incorporar en el seleccionado que partiría a Roma a Beto Cattani, cuando ella le recuerda el compromiso que se había pactado con el ciclista de llevarlo al exterior tras ganarle la carrera a su contrincante.

frustraciones”.¹⁴³ Si bien la revolución no era algo que se planteaba desde la novela, lo que sí estaba claro era que el escritor, a lo largo de todo el texto, y quizás sobre todo desde el personaje de Bernardo, hacía hincapié en la desconfianza que le provocaba la gente que nunca dudaba.¹⁴⁴ Y si bien se entendía que a lo largo de la trama no se ofrecían salidas, ni pancartas en las que figuraran que la ‘revolución social’ era el camino, lo que sí trascendía era que no bastaba cambiar el orden de cosas (la actitud de Mariano Carbó de largarse a hacer cine en serio) sino se tenía en claro, no sólo contra qué se oponía uno y por qué, sino fundamentalmente, qué se quería decir y cómo no morir en ese intento. Ese “cómo” no morir en el intento es lo que quedaba abierto en la novela y lo que, posiblemente, pudiéramos entrecruzar con la actitud y las convicciones que por esos momentos rondaban por la cabeza de Viñas. Es por esto que si para Nicolás Casullo, los sesenta “era un tiempo de certezas asumidas más que de reflexiones profundas”,¹⁴⁵ la novela de Viñas se presentaba como un intento de no asumir doctrinas a rajatabla sino de proponer una discusión crítica sobre la propia cultura y el accionar de ciertos sectores: estudiantes, escritores, intelectuales, productores de cine, deportistas, y de poner en escena una amplia gama de contradicciones. Si lo que caracterizaba a los sesenta era “lo contestatario” podríamos pensar al personaje de Bernardo como aquél que tenía el no en la boca; pero decir “NO” en la novela, no era meramente oponerse sino, en cambio, empezar a pensar. No se trataba de cuestionar las cosas tal cual eran, sino cuestionarse incluso, los métodos que intentarían desde el medio universitario, por ejemplo, cambiarlas. No limitarse al “hacer”, sino pensar qué es lo que se ha venido haciendo, cuáles habían sido los resultados y qué era lo mejor para un futuro inmediato.

¹⁴³ Ferrer de Cowes, 249. O en Gramuglio M Teresa, “La actitud testimonial en David Viñas”, en revista *Setecientosmonos*, año IV, N° 9, Rosario, 1967. P.22: “En su sentido más inmediato ‘Dar la cara’ es el testimonio de la frustración que esos grupos sufrieron con el frondizismo, y esa frustración se traduce, en la ficción de la novela, en los fracasos concretos de los personajes frente a los proyectos cuya realización emprenden”.

¹⁴⁴ Dice Bernardo: - “Yo desconfío de los que nunca dudan, sobre todo en estos momentos en que la traición, la entrega sin dudas, da la apariencia de solidez y hasta de patriotismo”.

6. Otras tomas de posición

*“El escritor debe ser juzgado por la apertura
sobre lo prohibido, por la irreverencia ante el
poder actual, por la infracción”
León Rozitchner*

Si ya en 1960 sostenía Viñas, que el intelectual argentino no servía concretamente para nada, y que en cambio, lo que había que analizar era cuáles eran las razones que incidían para que ese trabajo intelectual no hubiese pasado de esa apariencia decorativa; es decir, había que analizar aquello que se conocía como burocracia literaria.¹⁴⁶ Tal vez persiguiendo el fin de la eficacia en sus tomas de posición, en 1962, y luego de la publicación de *Dar la Cara*, confesará que lo avergonzaba tener que decir literariamente esa frase, pues el único modo de darla realmente, era en el plano de la acción política concreta: “Hoy y aquí el compromiso literario no es más que una ilusión del compromiso. Ser revolucionario en literatura y quedarse ahí, es darse buena conciencia o hacer carrera literaria”.¹⁴⁷ Efectivamente, Viñas dejará de escribir novelas durante cuatro años, hasta publicar en 1966 la que será su próxima novela corta o “crónica novelada”, *En la semana trágica*. Entremedio, publica *Las malas costumbres*, en 1964, y aparece su primer libro de ensayos o de crítica literaria: *Literatura argentina y realidad política*. Sin embargo, aquella declaración suscitó cierta incomodidad en otro escritor, ex compañero de ruta en los tiempos de *Contorno*: Noé Jitrik, quien arremetió desde el semanario *Marcha* pero recién en 1966: “Pocas semanas después de publicar *Dar la cara*, su autor, David Viñas, hizo declaraciones que en su momento me molestaron. Proclamaba la necesidad de abandonar la literatura si se quería llevar a términos de acción los proyectos que habían dado lugar, justamente, a una obra literaria encarada en

¹⁴⁵ Casullo Nicolás, “Rebelión cultural y política en los ‘60”, en *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999. p.188.

¹⁴⁶ “Viñas” en “Situación de los intelectuales. Héctor P. Agosti, Carlos Alberto Floria, David Viñas” en *Fichero*, Buenos Aires, 3, marzo de 1960. P. 16.

¹⁴⁷ En “Conversando con David Viñas” en, *Revista Hoy en la cultura*, Nº 6, Buenos Aires, octubre de 1962. En esa misma conversación Viñas arremete contra Sábato y dicha charla puede leerse como la antesala de diversas polémicas que tendrán lugar hacia fines de los sesenta y principios de los setenta. Sobre la figura de Sábato, escribirá más tarde: “Sábato y el bonapartismo”, en revista *Los Libros*, Nº12, octubre de 1970, que reproducirá en su libro de ensayos, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, (2 edición). Pp 104-115, que ha sido mencionado anteriormente.

cierta dirección. Definía la literatura casi como una distracción impotente e, implícitamente, condenaba a quienes ponían en ella algún tipo de esperanza.”¹⁴⁸ Desde la necesidad de justificar su oficio, Jitrik advertía que, en su momento, 1962, consideraba que la literatura contenía en sí misma una fuerza que desde el fondo de su especificidad sin más, gravitaba en el cambio y aún, lo fundamentaba. Sin embargo, ya para el ‘66 se percataba en cambio, de que no tenía la necesidad de defenderse ya que tanto Viñas como él, hablaban de otra cosa: de la angustia que cargaban los escritores argentinos por haber apostado a la literatura en un país dependiente, y que se vinculaba con la decisión de jugarse la vida en una dimensión que en esa Argentina, en el mejor de los casos, apenas si rozaba el universo de la gente a la cual se dirigía. “El conflicto es el mismo para todos: el medio no da, qué se hace para que dé (...) qué relación tiene uno con la realidad siendo intelectual en un país cuya burocracia tiende a sofocar la racionalidad, cuyo proletariado no tiene oídos para escuchar voces que por ahora tan sólo susurran mensajes que no terminan de tomar una forma”.¹⁴⁹

Si para Jitrik había algo externo que encarcelaba, de alguna manera, al escritor argentino, para Viñas, en cambio, el cerco del que había que liberarse era el de la propia clase e incluso, de la concepción burguesa de la literatura. Lo que para el primero era angustia y frustración, para el segundo, funcionaba como trampolín hacia otras formas de escritura. Mientras que para Jitrik, el escritor de izquierda se sentía “puro” y, en un principio, con el futuro a su favor, para luego frustrarse porque la realidad no había cambiado; para Viñas, el escritor de izquierda estaba lleno de contradicciones, urgido por la realidad que el país le planteaba y conciente de la necesidad de “enjuiciamiento crítico del statu quo social y el cuestionamiento dinámico, violento si se quiere, y continuo en el plano de las ideas (...) para aclarar (dramáticamente) el grado de polarización ideológica en que nos movemos [ya que] el extremo opuesto sería el quietismo cultural”.¹⁵⁰ En síntesis, Jitrik creía que el problema estaba en que el escritor de izquierda no había advertido que lo revolucionario consistía en la iluminación crítica que del mundo hacía mediante la palabra, y no en el sistema de declaraciones que inventaba

¹⁴⁸ Jitrik Noé, “El escritor argentino: condena o salvación”, publicado originalmente en *Marcha*, N° 1301, Montevideo, 29 de abril de 1966, y recopilado en Jitrik Noé, *Escritores argentinos, dependencia o libertad*, Buenos Aires, ediciones del Candil, 1967. Pp.11-33.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 13.

para protegerse del aislamiento o de la falta de esperanzas en la revolución. Parecía ser que, más allá de las declaraciones, lo mismo había advertido Viñas, al pasar por esos años, de la novela al ensayo político, dejándose atravesar por su presente y sumando ciertas confesiones y aclaraciones, que parecían funcionarle de contención, buena conciencia y acción. Al tiempo que Jitrik se resguardaba en el trabajo creador de la palabra, para y proyectando hacia el futuro.

Retomando lo de darse “buena conciencia”, o tal vez intentando un nuevo posicionamiento, en 1963, Viñas publicaba su primer libro de cuentos, *Las malas costumbres* (algunos previamente publicados en *Contorno* y otros inéditos) que rodeaba la problemática del peronismo, pero a casi diez años de su caída. En esta obra, incorporaba sin embargo, un corrimiento bastante particular: utilizaba las solapas (las que consideraba, al igual que las dedicatorias, como un género literario) para hacer una declaración explícita de sus intenciones. Del por qué, para qué, cómo y para quiénes escribía:

“Mi solapa soy yo (...) podría ser tradicional y escribir “Me llamo Viñas, David Viñas (...) podría enternecerme con mi pasado: “publiqué varios libros – escribiría- (...) En realidad podría hacer muchas cosas. Pero prefiero utilizar mis solapas en otra cosa: primero para decir por qué escribo (por humillación y para salir de eso). Alguna vez dije que escribía por venganza; pero para salir de la humillación una literatura de venganza no puede ser arbitraria ni abstracta. Mi humillación está condicionada por vivir en un país ambiguamente humillado: la Argentina no es una colonia; es algo más equivoco: una semicolonía. Así mi humillación es compleja y mi tensión por arrancármela se carga con una ambigüedad mayor. En segundo término, cómo escribo: asumiendo esa situación de sometido, de esclavo, (peor, esclavo a medias en tanto puedo actuar con cierta autonomía y crearme que no lo soy). Y sabiendo que es una faena de todos los días (...) y no se parece en nada (o casi nada) a las revoluciones burguesas espectaculares, bruscas y triunfantes. No. Escribir aquí es como preparar una revolución de humillados (...) como vivo en un país semicolonial soy un semihombre y un casi escritor que escribe literatura a medias. O lo que es lo mismo ¿para quiénes escribo? Por ahora para los que tienen mi mismo sabor de boca. Es decir, ni especulo sobre un posible público populista ni me interesan los bienpensantes. Más claro aún, pretendo escribir para los cuadros. Y lo correlativo, ¿para qué escribo? Para que esos posibles lectores contribuyan al movimiento que los arranque y me arranque de la humillación, para superar ese nivel de casi país que padecemos y para que nuestra literatura sea algo completo.

¹⁵⁰ “Conversando con David Viñas” en revista *Hoy en la cultura*, N° 6, Buenos Aires, octubre de 1962.

Y para que yo, usted y los hombres de aquí dejemos de ser casi hombres para serlo en totalidad”¹⁵¹

En 1964, tras la inoperancia y las acaloradas disputas que suscitaba el Congreso de la S.A.D.E. realizado en Paraná, Jitrik¹⁵² reflexionaba que era claro que un escritor incidía sobre la realidad por su forma personal y singular de pensarla, pero que, desde hacía unos años, se había desplazado el centro de interés, creyéndose que lo más valioso no era lo que se daba a los otros, sino el escritor como presunto dador. Los escritores de izquierda se tornaban entonces en desdichados y resentidos, se dividían, se hacían ambiguos, ya fueran realistas descarnados, rebeldes, o enganchados en la idea de inspiración más sublime y delicuescente, y como consecuencia, se producían combinaciones electorales en las que los usaban o eran seducidos y conquistados por la burguesía mediante premios. El tironeo no concluía, decía Jitrik, como tampoco lo hacía la rebeldía que le daba origen, en una izquierda llena de contradicciones, pero al fin y al cabo, la única que existía. Por eso, no se trataba de proponer normas de acción al escritor de izquierda, sino que, de lo que se trataba, era de un problema de índole crítica al no encontrarse hasta entonces, un equilibrio entre capacidad productiva y actividad política que posibilitase la creación de un movimiento literario fuerte.¹⁵³ Por su parte, Ernesto Goldar, advertía que con el desvanecimiento de la ilusión frigerista y la crisis de legalidad oligárquica luego de marzo del ‘62, se subrayaba el tránsito clave y el cambio de actitud que, desde sectores de la pequeña burguesía, principalmente de izquierda, comenzaban a concientizar lo nacional, desobnubilándose de la mistificación de la pedagogía oligárquica, para romper con un pasado intelectual y político del que se avergonzaban. Más adelante, la triste experiencia del radicalismo de Illia y el Golpe militar del ‘66 plantearían una nueva alternativa. El repaso de los narradores que escribieran entre 1964 y 1970, contenía como eje común, para Goldar, más allá del conglomerado desparejo y las formaciones y experiencias distintas, el hecho del peronismo como presencia, lo que indicaba, a pesar de las distintas representaciones, una

¹⁵¹ Solapas de *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Jamcana, 1963.

¹⁵² Jitrik Noé, “El escritor argentino y sus sombras”, en Jitrik Noé, *Escritores argentinos, dependencia o libertad*, Buenos Aires, ediciones del Candil, 1967. Pp. 23-33.

¹⁵³ “La izquierda parece reducirse a escritores que no sobrevuelan los 25 años de edad y que sólo creen en sí mismos como resultado de una actitud higiénica que termina por agujerearles la piel a fuerza de limpiarse tanto”, *Ibidem*, P.32-33.

ruptura definitiva con el embotamiento tradicional y la apertura hacia una coherencia de adultez grupal. “Cuando narradores tan inesperados como el (todavía) liberal Pedro Orgambide, el sartreano Abelardo Castillo o, para señalar exponentes ruidosos, los tributarios de la vieja izquierda Verbitsky y Onetti (apuntan) y coinciden en revalorizar al peronismo que han “descubierto”, es porque la tendencia hacia una nacionalización de la literatura es irresistible (...) Cada vez se perfila con más claridad que la superestructura colonial debe morir y que el esfuerzo intelectual consiste en expresar la realidad para subvertir la dependencia”.¹⁵⁴

No se tratará de dos escritores o antiguos compañeros discutiendo por un modo de concebir a la literatura, ni de una ‘nueva izquierda’ homogénea o tan siquiera heterogénea, que surgía como movimiento o como posición en pos de “matar al padre”, sino más bien, se trataba de “barajar y dar de nuevo”, o mejor, de acomodarse a la coyuntura histórica tan particular que se vivía en esos años sesenta. La misma incluía, al menos para este grupo de intelectuales y de escritores; en el contexto internacional, la repercusión de la Revolución Cubana y ciertas coordinadas culturales que se impartían desde la isla; y en lo concerniente a lo nacional, un cuadro democrático liberal, cuyos representantes eran patéticos y caducos; el advenimiento o la sombra de los militares, y la irrupción o mejor llamarla, movilización de los sectores peronistas con todas sus variantes y contradicciones, pero que se aparecían, a su vez, como la única afluencia y camino para algún tipo de cambio.¹⁵⁵ Es así que encontramos, en el plano cultural, distintos intentos y agrupamientos de fuerzas que provenían de distintos partidos con ideologías disímiles o parecidas en algunos aspectos, pero que empezaban a tener un cauce en común: el de cambiar el presente y proyectar otro futuro: el de denunciar y

¹⁵⁴ Ernesto Golzar en *El peronismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, ed Freeland, 1971. Entre los narradores que revisaba se encuentran: Bernardo Kordon, Germán Rozenmacher, Juan José Saer, Daniel Moyano, Pablo Babini, Aníbal Ford, Mario Szichman, Miguel Briante, Abelardo Castillo, Valentín Fernando, Francisco Urondo, Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh, Pedro Orgambide, Bernardo Verbitsky, Iverna Codina, Germán García, Jorge Onetti, y otros entre los que encuentra una “persistencia temática y el sentido de la búsqueda”. Cabe aclarar que estos parecieran ser los escritores que más o mejor se acercaban al peronismo y restarían nombrar otros que analiza a lo largo del libro pero que han quedado afuera del listado: David Viñas, Julio Cortázar, Leónidas Lamborghini, Roberto Hosne, Carlos Ruiz Daudet, Andrés Rivera, Raúl Larra, Juan José Manauta, etc. (Pp.148-149).

¹⁵⁵ En el ‘67 Roberto Carri en su libro *Sindicatos y poder*, Buenos Aires, Sudestada. P.76, cita estadísticas del Ministerio de trabajo que hablan de 52 huelgas en 1956 sólo en Capital Federal con una pérdida de 5.167.294 jornadas laborales. Estadísticas que contrasta con las del ‘55 en las que hubo 21 huelgas y sólo una pérdida de 144.120 jornadas laborales. Tomado de Valverde, Op. Cit. p.128.

testimoniar en principio y el de la urgencia de la acción, después. El mismo Jitrik daba cuenta de que “el mismo partido comunista que, hasta hace poco, por lo menos servía de referencia para muchos en el plano político, ahora no significa nada para los escritores de izquierda que lo discuten, lo cuestionan y marcan sus diferencias (...) ahora, cuando un intelectual que necesita de lo político inmediato entra en crisis, está sólo, no tiene estructura en la cual apoyarse”.¹⁵⁶ Es notorio en este sentido, el reclamo de Julio Peluffo en cuanto a la “Necesidad de unión de los intelectuales” que ya aparecía en 1963 en la revista *Hoy en la cultura*,¹⁵⁷ desde donde notaba que, a pesar de la inteligente comprensión de la realidad, se observaba un déficit en la necesaria respuesta, en la acción para aventar una atmósfera tan asfixiante para la cultura que, a pesar de soportar un sistema repudiado por la gran mayoría y, por ello mismo, el intelectual no podía ser solamente un intelectual en un contexto en que: ciertas conferencias eran prohibidas, los periódicos eran secuestrados, había intelectuales presos y ciertas imprentas resultaban allanadas, junto a docentes mal pagos y sometidos a torturantes inquisiciones. La cultura como vocación y política no podía desentenderse de una conciencia innegable, porque allí estaba a la vista, “el desastre de una tradición educacional llevado a cabo en nombre de la libertad de enseñanza por un gobierno elegido para lo contrario”.¹⁵⁸ El ‘compromiso intelectual’, de fuerte impronta sartreana, atravesaba asimismo el ideario de gran parte de la denominada “generación literaria del 55”.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Jitrik, Op. Cit. P.19.

¹⁵⁷ Peluffo Julio, “Unión de intelectuales por la liberación de la cultura”, en revista *Hoy en la cultura*, N° 9, Buenos Aires, julio de 1963.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Rubione Alfredo “La narrativa de 1955”, en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 115, Buenos Aires, CEAL, septiembre de 1981. Pp. 457-458.

7. Incursión de Viñas en otros medios de comunicación

*“Recuerdo a David, en el Edelweiss,
recordando una frase de Lucio V. Mansilla:
“El día en que fracase en todo, me dedicaré a
crítico”, a raíz de ciertos comentarios negativos
sobre El candidato (...)
Recuerdo a David proponiéndome
realizar una superproducción sobre
la semana trágica en plena emergencia
económica, cuando no se podía filmar ni
un cortometraje”.*
Héctor Olivera

A comienzos de los sesenta, Viñas escribió algunos libretos de televisión para uno de los programas más exitosos: *Teleteatro para la hora del té*, que comenzó a emitirse según lo relata Mirta Varela,¹⁶⁰ en 1958. Las historias duraban una semana y por ende los guiones cambiaban, no así los protagonistas (María Aurelia Bisutti y Fernando Heredia), que se mantuvieron a lo largo de todo el ciclo. Si bien al comienzo el autor fue Eloy Rébora luego, los productores del programa, Marcelo Simonetti y Rodolfo Kuhn, fueron incorporando nuevos autores como: Dalmiro Sáenz, Manuel Antín, Mario Trejo, Andrés Lizarraga, Osvaldo Dragún y David Viñas. Por su parte, *Historias de jóvenes*, comenzaría como un ciclo de verano que se transmitía los lunes y los jueves a las 18 horas. Su productor era Marcelo Simonetti, de entonces 22 años, y el programa se trasladaría del canal 13, al 7 y finalmente al 2. A lo largo de su permanencia en el aire participaron autores como: Dragún, Antín, Lizarraga, Sáenz, Trejo, Alberto Vanasco, Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Víctor Proncet, Ricardo Halac y David Viñas. “Las historias de jóvenes pretendían ser absolutamente realistas y de actualidad, ‘tomadas de la calle’. De hecho muchos jóvenes se acercaban al canal (...) o escribían sus historias para que fueran incluidas en el programa”.¹⁶¹ De los libretos que se conocen escritos por Viñas encontramos: *Necesitamos dólares*, *Alegres campeones de América* (que sirvió de

¹⁶⁰ Varela, Mirta, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*, Buenos Aires, Edhasa, 2005. Pp. 81-90.

¹⁶¹ Ibidem, p. 85.

libreto para el fil *Dar la cara*), *Barrio Norte*, *Carrera literaria* y *El héroe y los filisteos*.¹⁶²

Con respecto al cine, Viñas no sólo escribió el guión de *Dar la cara*, sino que con anterioridad, se habían estrenado los films *El jefe* y *El candidato*, ambas dirigidas por Fernando Ayala y respectivamente premiadas: Mejor film de habla española en el I Festival de Mar del Plata; un Jano de Oro en el Festival de Santa Margherita Ligure, y Premio Instituto Nacional de Cinematografía y Asociación de Cronistas Cinematográficos. Posteriormente, se les prohibiría la filmación del proyecto que llevaba el nombre de *Los caudillos*.¹⁶³ Sin embargo, luego de su experiencia fílmica y a mediados de los sesenta, intervendrá en el proyecto *Nueva política*,¹⁶⁴ una revista cuyo único número apareció en diciembre de 1965. Participaron en ella Ismael y David Viñas, Noé Jitrik, León Rozitchner, Rodolfo Walsh, Juan Carlos Portantiero y Eduardo Jozami. Algunos integraban el Movimiento de Liberación Nacional, liderado por Ismael Viñas, y los dos últimos, eran disidentes del Partido Comunista. La publicación se presentaba como “una revista de coincidencias a partir de una perspectiva nacionalista, revolucionaria y socialista”. La Revolución Cubana, dice Jozami, “parecía abrir un rumbo revolucionario en América Latina que los partidos tradicionales de la izquierda habían clausurado”. La incapacidad de los partidos de izquierda para analizar “el fenómeno peronista”, sumado a la polémica entre los países socialistas, estimulaba el

¹⁶² Citados en Valverde, Estela, *David Viñas: en busca de una síntesis de la historia argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1989. P. 260. Lamentablemente no hay más precisiones que esas y tampoco señala a qué programa pertenecían. Según la entrevista que le realizamos al autor, y que figura como anexo en este trabajo, esos títulos pertenecerían al programa *Historia de jóvenes*. Ver: P. 106.

¹⁶³ “Recuerdo a David abrazándome conmovido después del estreno de *La Patagonia rebelde*, cuyo guión él había revisado” ; “Recuerdo a David, comentándonos lo que habían dicho sus compañeros del PC cuando Onganía prohibió el proyecto “Los caudillos”: “Solamente con la ingenuidad burguesa de Ayala y Olivera se puede pedir apoyo al Ejército Argentino para un guión de DV” , palabras de Héctor Olivera en Saccomanno, Op. Cit. Viñas figuraba como colaborador del guión de *La Patagonia rebelde* en la lista de las tres A y por ello se exilió tempranamente.

¹⁶⁴ Eduardo Jozami, “Un texto olvidado publicado en la revista *Nueva Política*”, en Contratapa de Página/12, domingo 21 de marzo de 2004.

¹⁶⁴ Recordemos que fue Walsh quien descifró la invasión a Bahía de los cochinos, y cabe recuperar también, los continuos trabajos de inteligencia del gobierno cubano tras los constantes intentos de asesinato que desde Estados Unidos se planearon y fracasaron. Al respecto, son muy cómicas las reconstrucciones irónicas que el propio Fidel Castro insinúa en varios de sus discursos con respecto a la superioridad en tecnología norteamericana y varios de sus fracasos. La reconstrucción en la nota de Walsh y la mención de lo estrafalarias e incongruentes hipótesis de un master strategist del Departamento de Defensa “modelo vivo –según algunos- del cinematográfico doctor insólito, con respecto a la acción norteamericana en Vietnam, podrían funcionar como un adelanto conjetural de los resultados de aquella guerra; a la vez que demostraba la ineptitud y refutaba la omnipotencia del pensamiento yanqui, y que bien podía extrapolarse

des crédito a ciertas ortodoxias, y fomentaba la búsqueda de nuevas propuestas. De esta manera, el editorial de la revista, proponía una serie de cuestiones a resolver y reclamaba un “camino nacional para la revolución socialista”. Señala también Jozami, que el fenómeno no era aislado y que otras publicaciones que aparecieron en esos últimos meses del ‘65 así lo evidenciaban: El sexto número de *La Rosa Blindada* (José Luis Mangieri, Alberto Brocato, Juan Gelman y Andrés Rivera) publicaba el texto del Che “El socialismo y el hombre en Cuba”, que según Jozami, “habría de convertirse en ideario ético de la nueva izquierda”, junto con las “Bases para una política cultural revolucionaria” de John William Cooke. También aparecía en octubre de ese mismo año “Literatura y revolución”, dirigida por Sergio Camarada y Ricardo Piglia, en donde se afirmaba: “En Argentina, en 1965, los intelectuales de izquierda, somos inofensivos. Dispersos, cada tanto enfrentados en disputas retóricas, dulcemente encariñados con nuestras capillas, ejercemos una cuidadosa inoperancia. Demostramos sí una admirable buena voluntad: firmamos manifiestos, viajamos a los países socialistas, nuestros libros son valientes (...) [pero] padecemos la justificada indiferencia de la única clase a la que confiamos nuestra liberación. Están allí, ajenos como los bosques”. *Nueva Política* se dirigía a un público militante e intentó encarar desde ese espacio, cuestiones teóricas que entonces suscitaban álgidos debates. Entre los artículos escritos se encontraban: “Nuevo y viejo imperialismo”, del paquistaní Hamza Alavi, quien había publicado también en *Le Temps Modernes*; “Socialismo y nación” y “Hora cero de la izquierda”, firmados por Portantiero e Ismael Viñas, en los que se pretendía, a decir de Jozami, definir posturas o marcar rumbos en el complejo debate doctrinario de la izquierda. Pero aparecía también, junto a estos artículos de tinte más teórico y político, un texto de Rodolfo Walsh, “Juegos de guerra”. Una nota que abordaba el mundo de la política y de ciertos problemas que también acuciaban a la coyuntura argentina, como podían ser ciertos ejercicios militares, a partir de los cuales, bien podían dispararse lógicas absurdas pero que dominaban, irónicamente, el mundo castrense real y no sólo el literario. La mentalidad militar, junto con los modos de planificar y de actuar de organismos norteamericanos como el Departamento de Defensa, el Pentágono o la CIA. Cierta estrechez de pensamiento, limitaciones a la hora de comparar diferencias entre dos tipos de territorios como era en este caso, las selvas vietnamitas y los suburbios de Kansas City, hacían que este cuento,

junto con su obra de teatro *La granada*, pudieran leerse en una línea parecida a lo que intentará David Viñas, al reponer el “operativo Ayacucho” en su novela *Los hombres de a caballo*.¹⁶⁵

Fracasado el intento de aquella revista, en 1966, Viñas publicaba un cuento llamado “Santificar las fiestas” en el que, más allá de su contenido, nos interesa destacar las palabras con las que lo introducía porque nos remiten a esta impotencia que el oficio de escritor, o “su” oficio de escritor le presentaba y, a su vez, la imposibilidad de dejar de ejercerlo. Aquella ambigüedad que en el ‘69 le marcara Nicolás Rosa pero refiriéndose a *Dar la cara*. Decía Viñas:

“Aquí (...) utilizo una perspectiva que me inquieta: la primera persona (...) procedimiento que menos tolera un margen de triquiñuelas: voy a hablar de mi (...) Sin embargo aquí hago trampas con un procedimiento destinado a reducirlas al mínimo. Necesito explicarme: si todavía hago trampas es porque me postergo en asumir la primera persona encajándola sobre mi propio cuerpo; y a esos trucos más o menos divertidos los siento como un escamoteo en llegar a lo que realmente proyecto. De ahí que este cuento y En la semana trágica sean las últimas demoras en escribir lo que aún no he empezado por falta de arrojo (...) son mis últimas coartadas”.¹⁶⁶

Para ese año, 1966, Viñas trabajaba como profesor en la Universidad del Litoral, pero no le renuevan el contrato por razones políticas. Es entonces cuando viaja a Cuba y termina colaborando con la Revolución. Si bien ya había estado en ese país, invitado en 1965 como jurado en la selección de premios literarios de *Casa de las Américas*, y propuesto incluso, como director de la revista,¹⁶⁷ es entre fines del ‘66 y principios del ‘67 que se instala en La Habana y escribe lo que él denomina folleto: *Argentina: ejército*

al mundo castrense. Afirma Walsh: “La teoría matemática de los juegos es, por supuesto, una construcción seria. Su uso por cerebros mediocres puede dar resultados divertidos, que se vuelven peligrosos en cuanto se incorporan a la doctrina militar de una de las mayores potencias del mundo (...) fingir que en Vietnam la delación puede funcionar a favor del invasor y no del invadido es, por lo menos, una idiotez”.

¹⁶⁶ Viñas David, “Santificar las fiestas”, en *Los diez mandamientos*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1966. Pp. 41-51. El subrayado es nuestro, y nos parece importante destacarlo ya que se evidencia explícitamente esta tensión que comienza a surgir en esos años y que refiere a encarnar lo que hasta entonces habían sido preocupaciones plasmadas en papel. Pero encarnar no como se interpretará a posteriori, dejar la pluma y agarrar el fusil (de esta manera sería inabsoluble que Viñas siguiera insistiendo en escribir y en publicar como efectivamente lo hizo), sino, suponemos, escribir estrujándose pero también actuando en consecuencia. Un texto en el que se hiciera patente ese estrujamiento. Iremos viendo a lo largo de su itinerario, cuáles serán esos textos que dennoten por fin, el arrojo, que de existir, será siempre en el plano literario.

y oligarquía,¹⁶⁸ pero además, se dedica a chequear información, publicaciones, grupos, etc, “sobre Argentina en La Habana”, y para ello, comienza a viajar “locamente, de manera absurda” de un lado al otro del Atlántico.¹⁶⁹ En 1967, gana por unanimidad el concurso de *Casa de las Américas* con su novela *Los hombres de a caballo*. El jurado estaba compuesto por los argentinos: Julio Cortázar y Leopoldo Marechal; Juan Marsé de España; Mario Monteforte Toledo de Guatemala y José Lezama Lima de Cuba. Entre los fundamentos del veredicto, se destacó que la obra desarrollaba en profundidad y con pleno conocimiento de la realidad humana, un tema de interés continental. “El autor sujeta su tratamiento a estrictas medidas de la literatura de ficción, con un sentido crítico de una sutileza que da aún mayor dramatismo a su narración. El libro revela además, la mano segura de un escritor capaz de síntesis elocuentes, de penetración psicológica [sic.], y de un estilo directo y sobrio”.¹⁷⁰ La novela se encargaba de describir lo que fue el Operativo Ayacucho, llevado a cabo a fines de 1964. Los militares habían utilizado, el mismo nombre de una batalla que, irónicamente, en 1824 marcaba el final de la dominación española en América Latina. Al respecto de los móviles que lo llevaron a escribir esta novela, Viñas advertía el grado de tragedia y comicidad de una tradición específicamente militar, lo que le daba cierto pie para dedicar el libro a viejos compañeros del Colegio Militar¹⁷¹ y buscarlos como público. “La posible conversión de algunos militares (...) Sí, ¿por qué vamos a desconocer esa posibilidad? Hay tipos militares acosados por contradicciones, fundamentalmente dentro de un juego de buena fe; ¿por qué no vamos a intentar que esa gente se ponga de nuestro lado?”.¹⁷² Al respecto, es sugestiva la nota aparecida en la revista *Sur*, en abril del ‘69, titulada “Se cree más en el fantasma que en el antepasado”,¹⁷³ firmada por Luis Justo. En ella se decía que, hacer

¹⁶⁷ Ver: Fornet, Op. Cit. p.17 “en su etapa inicial (1960-1965) *Casa* fue dirigida por Antón Arrufat y Fausto Masó (...) se pensó entonces en David Viñas como posible director”.

¹⁶⁸ Editado en La Habana, Instituto del libro, 1967, Cuadernos de la Revista Casa de las Américas, 2 (hechos/ ideas).

¹⁶⁹ Tomado de Valverde, Op. Cit. p.137.

¹⁷⁰ “Premio Casa de las Américas 1967”, *La Gaceta de Cuba*, VI, 55, febrero de 1967. Citado en Valverde, Op. Cit. p. 138.

¹⁷¹ Instituto Militar General San Martín.

¹⁷² Citado en Valverde, Op. Cit. p. 139. Un análisis de esta novela se puede ver en: Roca Pilar, “*Los hombres de a caballo: el proyecto cuestionador del Ejército*”, en *Política y sociedad en la novelística de David Viñas*, Buenos Aires, Biblos, 2007. Pp. 132-143.

¹⁷³ Justo Luis, “Se cree más en el fantasma que en el antepasado”, en *Revista Sur*, N° 316-317, Buenos Aires, abril de 1969. Pp. 87-89.

del “hombre de a caballo” el eje de la historia argentina quizá no era una grave exageración; lo difícil de determinar era sin embargo, si en esta novela, el autor se había propuesto abandonar el realismo de libros anteriores, o si le fue exigido por la fatalidad de lo ecuestre o el vasto lapso que la novela abarcaba. ¿Era expresionista?; de cualquier manera, aquello, era lo de menos. Lo destacable eran las varias técnicas narrativas empleadas, respuestas inmediatas a las necesidades de la ficción y no menores recursos orientados a diversificar la prosa. Pero este libro, no aspiraba a ser otra “novela histórica”, sino a erigirse en espejo esencial de la historia argentina: “no es fácil escribir una novela tan ceñida como *Los hombres de a caballo*, tan ceñido a su vez a la actualidad local de hoy o de hace cien años, al debate entre liberales y rosistas, al peso del imperialismo, al predominio del arma de caballería en el actual gobierno y, en suma, al millón de circunstancias que un cerebro incendiado por las noticias políticas podría bajar profusa e inmediatamente (...) es en cambio fácil escribir un panfleto, una desfiguración por lo heroico o lo antiheroico, y sucede que David Viñas sale airoso de aquella tarea, y su novela límpida”. Si el autor del libro no se había propuesto enjuiciar a la historiografía argentina, cerrado el libro, no quedaba más remedio que tomar en cuenta esa posible consecuencia; el espectro terminaba por ser más verosímil que su antepasado de carne y hueso, y más verosímil aún, que diversas versiones historiográficas. “Tal el nudo que David Viñas cede al lector, para que lo deshaga y si quiere, vuelva a hacer”. La praxis literaria como herramienta de revisión histórica. El lector no podía decir que la saga no existía, porque ahí, según Justo, estaba la novela.

CONCLUSIONES

*“Pero siempre es improbable
que ese orador o escritor utilice, como
modelo de la comunicación, un concepto
tan tosco como “masas”.*
R. Williams

*“El drama social de una clase,
transmitido por un novelista, será
siempre un drama social más (o menos)
la capacidad del novelista para hacerlo evidente”*
Adolfo Prieto

Mover al mundo con algunas palabras no es fácil. Tampoco a las masas, porque en definitiva ¿Qué son las masas? ¿A qué “pueblo-nación” se refería Portantiero? Según Raymond Williams “en realidad, no hay masas; sólo hay formas de ver a la gente como tales”.¹⁷⁴ Y en efecto, si bien “gente” también sería una categoría vacua, siguiendo su lectura, las masas son siempre esos otros, aquellos que no conocemos ni podemos conocer. Por ello, afirmaba que el desafío no estaba en examinar la masa, sino en rever la fórmula, es decir, el modo o el método con que se intenta descifrarla. Para hacerlo, advertía que siempre hay que tener en cuenta que “nosotros” también estamos siendo constantemente “masificados” por los otros. De esto se desprende la necesidad de reponer a cada instante esa relación dialéctica entre un escritor y su público. Entre el escritor y el lector. De lo contrario, la literatura, en vez de ser un acto comunicativo se convierte en discar números al azar sin saber quién va a contestar, o lo que es lo mismo, tirar botellas al mar. Por ello, cualquier intento de comunicación debe versar primero en un intento por conformar en todo caso, una comunidad.

En 1959, Adolfo Prieto afirmaba que *Boedo* postulaba por primera vez, “la literatura como medio de acción sobre el mundo, como instrumento de cambio social”.¹⁷⁵ Esa época coincidía para Prieto, con el ascenso de la pequeña burguesía al poder y al usufructo del magisterio y la cátedra universitaria. De ahí el desmesurado prestigio del hecho literario, y la formación de un público numeroso y atento, capaz de interesarse y

¹⁷⁴ Williams, Op. Cit. P. 248.

alentar ciertas publicaciones. Pero aunque los jóvenes de *Boedo* también tomaron muy en cuenta la existencia de lectores que venían de *Florida*, su falla, en palabras de Prieto, fue “en el plano estrictamente ideológico y en la aplicación práctica de los principios sustentados”¹⁷⁶ ¿Qué es una literatura de izquierda? ¿Dónde debe buscarse el lector y cómo comunicarse con él para que la literatura deje de convertirse en pasatiempo y se constituya en cambio, en eficaz instrumento de transformación? Revisar las “insuficiencias” de *Boedo* era para este escritor, en 1959, algo que valía como “utilidad didáctica”. La literatura de Boedo había fracasado, no por ser incapaz de fomentar la rebeldía, sino por creer que ella podía fomentarse sólo con una literatura piadosa. Esta literatura, en su mayor parte, daba para Prieto la impresión de superficie, y sus personajes parecían estar condenados a la impotencia. El mundo evocado padecía las limitaciones de un atraso en el reloj del tiempo. Algo así como que la hora no había llegado aún. Un mundo inundado de piedad y compasión. Más allá de que no toda la literatura producida por aquellos escritores agrupados en *Boedo* fuera pietista, y aunque desde la literatura se plateen otro tipo de representaciones. ¿Puede, ella, acaso, transformar algo? ¿Tiene la literatura el poder para producir un cambio y encima, social? ¿Qué pasa con el tiempo de la literatura en los sesenta?

Como vimos a lo largo de este trabajo, la literatura cumplió un rol importante aunque más no sea desde los planteos en la producción y la necesidad de buscar medios eficaces para que la transmisión se convirtiese en comunicación. Es decir, en una relación que incluyera a ambas partes: emisor y receptor. Teniendo en cuenta también, que si la época marcaba un contexto de mayor desarrollo tecnológico, en el que los medios de comunicación más masivos se presentaban como la ventana por donde había que incursionar, tal apuesta era no sólo legítima sino también, necesaria. En el caso de David Viñas, si tuviéramos que proponer un análisis de su itinerario político e intelectual, deberíamos plantear entonces, que su incursión por los distintos medios de comunicación no veló su actitud ante todo, crítica. En principio, observamos que la “culpa” es uno de los sustantivos que subyace en su obra. La culpa o, en realidad, la responsabilidad que conllevaba un privilegio socialmente injusto puesto que, esa condición era la que, a su

¹⁷⁵ Prieto, Adolfo, “La literatura de izquierda. El grupo *Boedo*”, en *Fichero*, N° 2, abril de 1959. Reproducido en Avaro- CApdevila, Op. Cit. P. 317.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 320.

vez, lo separaba del pueblo.¹⁷⁷ El acceso a los libros, el título universitario, el vivir de la enseñanza y de la escritura, era ciertamente una franquicia que conllevaba, tanto para Viñas como para sus compañeros de *Contorno*, el deber de “informar sobre determinados tipos de cosas. Que la gente tenga conciencia histórica, sepa quiénes son, de dónde vienen, qué pasó. Hecho de una manera sistemática y eso tenemos que priorizarlo”.¹⁷⁸ Por otro lado, y ya desde sus comienzos, una de sus tomas de posición será la de hacerse cargo de su realidad: “la nueva generación no puede contemplar nuestra realidad (...) sino anegarse en ella. Sin elegir una parte, la más cómoda o la más pura, sino abarcando la totalidad (...) responsabilizarse denunciando (...) tomar contacto con lo sustantivo (...) la identidad a través de lo contradictorio (...) para hacerse cargo de la historia argentina” y, fundamentalmente, de las contradicciones que la pertenencia a su clase encerraba: “mi clase media, por definición ambigua y tironeada por los valores de la clase alta y por el temor a la proletarización, a la vez que envidiosa de la alta burguesía y enternecida —a veces por su filantropismo- de los pobrecitos obreros”.¹⁷⁹

Crítico en primera instancia de sí mismo, y de su condición, el proyecto de Viñas versará o al menos aspirará, a explorar y denunciar las injusticias del sistema, aprendiendo de un muestreo y exposición de la situación de los grupos nacionales; describiendo sobre sus intereses, tendencias y perspectivas, y descartando cualquier visión simplista o maniqueísta del problema a encarar, e incluso, cuestionándose y denunciando el papel del escritor y del intelectual dentro de la sociedad argentina, en cada coyuntura específica (sus novelas y sus libros de crítica dan cuenta de ello), y tratando de desentrañar la caótica realidad que los circunda, no para ofrecer soluciones, sino para comprender y comprenderse en esas contradicciones.

El problema de la utilización de otros medios de comunicación que no fuesen la novela hizo que en el caso de Viñas, éste advirtiera el problema no con el soporte, sino con las relaciones que dicho cambio implicaba. Cuestionado acerca de los errores que podía señalarle a su film *El Candidato*, Viñas respondía: “Muchos, más de lo que usted puede suponer, pero los interpretaría como el producto de la imperfecta colaboración

¹⁷⁷ Al respecto ver: Terán, *Nuestros años sesentas*, Op. Cit. P.49-50, dentro del apartado II “Peronismo y modernización”. También las “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro en donde marcaba esta responsabilidad de los escritores y artistas cubanos.

¹⁷⁸ Citado en Valverde, p. 105.

entre un liberal de centro como es Ayala y un hombre de izquierda, que soy yo”.¹⁸⁰ Por esto, por más que el intelectual se adaptara a los nuevos cambios impuestos por la revolución tecnológica, como lo sugería Adolfo Prieto, superando su “orgullo provinciano”, y si bien en el caso del cine, por ejemplo, éste podía en cuanto a difusión, lograr alcances que la literatura nunca conseguiría, en tanto y en cuanto exigía una labor comunitaria entre dos hombres provenientes de distintas ideologías, también significaba que la comunicación se quebrantara. Esto quiere decir, que los escritores, al enfrentarse con estos nuevos medios de comunicación, no sólo tenían que lidiar o consentir con directores, y productores, sino que también, ello implicaba otro vínculo mucho menos individualista que el que suponía la relación en soledad con la página en blanco. ¿En qué medida pudo David Viñas, a lo largo de su trayectoria, servirse de los medios de comunicación? ¿Fue posible hacer algo distinto con ellos por fuera del circuito comercial? ¿Qué forma deberían haber adoptado para salirse de él?

A decir por la cantidad de premios que muchas de sus obras y dos de sus películas recibieron,¹⁸¹ y la cantidad de ejemplares vendidos, podría decirse que la producción de Viñas tenía una considerable aceptación. Ahora bien, difícilmente ese público remitiese al pueblo-nación al que se refería Portantiero, mucho menos a las masas de Abelardo Ramos, sobre todo porque, en principio, no parecía ser un público al que Viñas intentaba cautivar. Posiblemente, porque antes que “ilustrar”, “iluminar” o “cautivar” a las masas, era necesario ponerse a discutir con esa misma clase media de la cual él provenía, y cuyos valores ponía constantemente en cuestión. Ejemplo de esto sería por entonces, José Luis Romero, quien afirmaba que “América no tiene historia”, alguien por quien Viñas y a pesar de ello, decía tener un enorme respeto y afecto, pero no por ello, dejaba de cuestionarlo: “El empezaba por los griegos, por Roma, por la Edad Media Europea y luego pasaba a América Latina y a la Argentina ¿Cómo dice que América no tiene historia? ¿Qué es la historia para usted? ¿Napoleón?”¹⁸² Es decir, si como decía Piglia al referirse a la obra de Viñas:

¹⁷⁹ Citados en Valverde, Op Cit, p. 81 y 117, respectivamente.

¹⁸⁰ “Preguntas concretas a David Viñas” en *El grillo de papel*, N° 2, diciembre de 1959.

¹⁸¹ Ver en el Anexo de este trabajo la descripción de las obras de Viñas. P. 90-94.

¹⁸² En: Nestor Kohan, “La burguesía argentina tiene tan sólo un proyecto de sobrevivencia”, entrevista con el escritor David Viñas, tras la reedición de *Indios, ejército y frontera*, en *Rebelión*, 18 de junio de 2003, en <http://www.rebelion.org/argentina/030618kohan.htm>

“todos los libros de David Viñas se pueden leer como un gran texto único: una amplia saga balzaciana en la que distintos géneros y registros de escritura (novela, teatro, cuento) se transforman en investigación de los momentos clave en los que esa violencia y esa dominación se cristalizan. Acontecimientos políticos, figuras representativas, tradiciones ideológicas, discursos culturales: no importa tanto el material que se utilice sino el tratamiento a que Viñas lo somete para iluminar críticamente el tejido oculto de relaciones que los articula y les da sentido. De hecho, ese gran texto único se podría organizar cronológicamente en una especie de historia imaginaria del poder en la Argentina desde el fusilamiento de Dorrego (en su obra de teatro *Los fusilamientos de Dorrego*) hasta la dictadura de Videla (en su novela *Cuerpo a cuerpo*) pasando por el asesinato de Urquiza, la semana trágica, el peronismo o el suicidio de Lisandro de la Torre. Pero también se puede leer ese texto como un mosaico en el que se entreveran los temas y las formas siguiendo un eje central definido por la tensión entre la violencia oligárquica y la imaginación liberal que acompaña esa opresión y la disfraz”.¹⁸³

Si ser consciente que hacerse cargo de la realidad, en los sesenta, también implicaba denunciar esa coerción que se había distinguido, no sólo por ponerse en la superficie en los momentos de crisis del sistema, sino por su peculiar capacidad silenciadora para negar la violencia que subyacía a la instauración del estado liberal, hacerse cargo de esa historia mediante la literatura, era, a su vez, no sólo ponerse del lado de las “víctimas” o sea de las masas o de ese pueblo-nación, sino reponer la voz de los silenciados, e incluso, si se quiere, darles existencia dentro de un registro, el literario, que también no había hecho más que escamotearlos. Se distanciaba así de una tradición literaria que tendía o bien, a estetizar la decadencia de las clases altas, o bien, a estetizar a las clases bajas cuando no, denostarlas. Por otra parte, La historia de la dominación oligárquica suponía, aseguraba Piglia, “el desciframiento de sus formas correlativas de censura y de encubrimiento, pero también la reconstrucción de la historia de aquéllos sobre quienes esa violencia se ejercía: los indios, los gauchos, los inmigrantes, los obreros. En el revés, la obra de Viñas es también la historia de las víctimas”. Y si bien podría argumentarse que Viñas “ficcionaliza una interpretación histórica más que el acontecimiento histórico propiamente dicho”. ¿Qué es eso que llamamos “historia” sino una versión de aquél que la interpreta; una versión cómo tantas otras? ¿Qué diferencia

¹⁸³ Piglia, Ricardo, “Viñas y la violencia oligárquica”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993. Pp. 20-22.

hay entre la historia, la literatura y la ciencia? A fin de cuentas, todas hacen uso de la palabra escrita para poder comunicarse y de lo que se trata, en todo caso, es de narrarla lo más dialécticamente posible. Tal vez, cuánto más dialéctico sea el relato, se obtenga una comunicación que sea eficaz y, fundamentalmente, real.

Bibliografía:

Bibliografía general sobre el problema de la literatura y de los intelectuales

- AA. VV, *Los escritores contra Sartre*, Buenos Aires, Jorge Álvarez editor, 1964.
- ALONSO, Fernando y REZZANO Arturo, *Novela y sociedad argentinas*, Buenos Aires, Biblioteca del hombre contemporáneo, Paidós, 1971.
- ALTAMIRANO, Carlos, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Siglo XXI, 2005
- _____, *Intelectuales. Notas de investigación*, Buenos Aires, Grupo Norma, 2006.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Literatura/ Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983. Pgs. 83-89
- ANGEL, Raquel, *Rebeldes o domesticados*, Buenos Aires, ediciones El cielo por asalto, 1992.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 20006. (10ª edición).
- AVARO, Nora y CAPDEVILA, Analía, *Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50 (una antología crítica)*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004.
- BAJTÍN, Mijail, “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI editores, 1982. (1ª Edición en Ruso, 1979)
- _____, “El locutor en la novela”, apuntes del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA (no figuran en las fotocopias, apreciaciones bibliográficas.)
- BAUMAN, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmas, 1997.
- BOOKCHIN, Murray, “Murray Bookchin por Murray Bookchin”, *Tecnología y anarquismo*, México, Antorcha, 1984.
- _____, (1972) *La Ecología de la Libertad. El surgimiento y la disolución de la jerarquía*, Nossa y Jara editores, Colectivo Los Aranalejos, 1999
- BOURDIEU, Pierre, *Campo de Poder, Campo Intelectual, itinerario de un concepto*, Buenos Aires, editorial Quadrata, 2003. Incluye entre otros:

_____ *Campo intelectual y proyecto creador*, publicado en *Problemas de estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

_____ *Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase*, en Scoliès, I, París, 1971. Trad. Por Jorge Dotti, Buenos Aires, Folios, 1983.

_____ *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus Humanidades, 1988.

_____ *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.

_____ *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, 1991.

_____ *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA, 2006.

FORD, Aníbal, "Literatura, crónica y periodismo", en Ford Aníbal, Ribera Jorge B. y Romano Eduardo, *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, P. 218-248.

GARCÍA, CANCLINI Néstor, *Introducción: La sociología de Pierre Bourdieu*, en Bourdieu Pierre, *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, 1991. Pgs. 9-50.

_____ *Culturas Híbridas*, México, Grijalbo, 1990.

_____ *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Ed. Siglo XXI, 1986. (1ª Edición, 1979). Capítulo IV.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, en Cuadernos de Cultura Revolucionaria, *Literatura y Cultura Popular*, Buenos Aires, 1974. Tomo 1.

_____ *Literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria, Tomo 1, 1974.

LE GOFF, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1986. (1 ed. 1957)

TSE-TUNG, Mao, *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Nativa libros, 1974. (1ª edición 1968)

ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1997.

PETRAS, James, Globaloney. *El lenguaje imperial, los intelectuales y la izquierda*, Buenos Aires, Editorial Antídoto, 2000.

PIOTTE, Jean Marc, *El pensamiento político de Antonio Gramsci*, en Cuadernos de Cultura Revolucionaria, Buenos Aires, 1973.

MAIAKOVSKY, Vladimir, “Los obreros y los campesinos no os comprenden”, en *Poesía y Revolución*, Barcelona, Ediciones Península, 1974.

REATTI, Fernando, *Nombrar lo innombrable. Violencia y política Argentina 1975-1992*, Buenos Aires, 1992.

ROZITCHNER, León, *Moral Burguesa y Revolución*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969. (1ª edición, 1963)

SARTRE, Jean Paul, Situaciones II, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1948.

_____ *Las Palabras*, Buenos Aires, Losada, 1964.

_____ *¿Para qué sirve la literatura?*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1966.

_____ Situaciones IV, *Literatura y arte*, Buenos Aires, Losada, 1966. (1ª Edición, París, 1964.)

_____ Situaciones VI, *Problemas del Marxismo I*, Buenos Aires, Losada, 1965. (1ª Edición, París, 1964.)

_____ *Situations VIII. Alrededor del 68*, Buenos Aires, Losada, 1973

_____ *Un teatro de situaciones (1973)*, Buenos Aires, Losada, 1979.

_____ *Introducción*, en *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1963. Pgs. 9-12

_____ “Por una literatura responsable”, en *Revista de las Indias*, N 81, septiembre de 1945. Pgs. 343-350.

_____ “Prólogo”, en Fanon Frantz, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963. (1 ed. En francés, 1961)

SASTRE, Alfonso, *Elogio de la sedición (¿O dónde estoy yo?)*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, 2005.

_____ *La batalla de los intelectuales. Nuevo discurso de las armas y las letras*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, 2004.

SAID, Edward, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.

_____ *Cultura e imperialismo*, Editorial Anagrama, 1996.

- SOLLERS, Phillippe, *Escritura y Revolución*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- _____ *La teoría revolucionaria: Lenin- Mao Tse Tung*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1973. (1ª Edición, Revista Tel Quel, 1971)
- SONTAG, Susan, “Una cultura y la nueva sensibilidad”, en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- TROTSKI, León, “Sobre arte y literatura”, en *Literatura y Revolución*, Madrid, Editorial Alianza, 1969.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1981.
- _____ *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

Bibliografía general sobre el período a investigar:

- AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
- _____ *Medios y dictadura*. Ediciones La Tribu, Buenos Aires, 2003.
- _____ *Cultura y Política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997.
- ANGUITA, Eduardo y Caparrós, Martín, *La voluntad*, Buenos Aires, Norma, 1997.
- BEIGEL, Fernanda, “Vida, muerte y resurrección de “las teorías de la dependencia”, en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/critica/C05FBeigel.pdf>, accesado en junio de 2007.
- BELENSKY, Silvia Leonor, *Frondizi y su tiempo*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- BLAUSTEIN, Eduardo y ZUBIETA, Martín, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1998.
- CARDOSO, Fernando Henrique y FALETTO Enzo 1975 (1967) *Dependencia y desarrollo en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- CARRI, Roberto, *Sindicatos y poder*, Buenos Aires, Sudestada, 1967.

CASTRO, Fidel, *Un grano de maíz. Conversación con Tomás Borge*, edición Pedro Álvarez Tabío, La Habana, 1992.

_____ *7 documentos de nuestra historia. Centenario 1868*, La Habana, Instituto del libro, 1968

_____ *Discursos*, Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario, en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos>. Accesado en abril de 2007.

CASULLO, Nicolás, “Rebelión Cultural y Política de los ‘60”, en VVAA, *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, 1997.

CEES, Hamelink, “Nuevos desequilibrios en el flujo internacional de las comunicaciones”. Entrevista en *Voces y Culturas*, n. 2/3, Barcelona, 1991.

DEBRAY, Régis, *El estado seductor*, Buenos Aires, Manantial, 1995.

_____ *Alabados sean nuestros señores. Una educación política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

DUHALDE, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino*, Buenos Aires, ediciones El Caballito, 1983.

FRONDIZI, Arturo, *Petróleo y política*, Buenos Aires, Ed Raigal, 1954.

JAMESON, Fredric, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción editora, 1997.

JAURETCHE, Arturo, *El medio pelo en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1982.

JOZAMI, Eduardo y Paz, P.; Villarreal, J., *Crisis de la dictadura militar argentina. Política económica y cambio social (1976 - 1983)*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1985.

NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente, *Historia argentina. La dictadura militar 1976/1983*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

O’DONNEL, Guillermo y OSZLAK Oscar, *Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación*, Buenos Aires, CEDES, 1976.

PETRAS, James, *Clase, Estado y Poder e el tercer mundo. Conflictos de clases en América Latina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993. (1ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1986)

_____ *América Latina ¿Reforma o Revolución?*, Tiempo Contemporáneo, 1970. (1ª edición 1968).

ROCA, Pilar, *Política y sociedad en la novelística de David Viñas*, Buenos Aires, Biblos, 2007.

SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2002. (1ª edición, 1991)

SARLO, Beatriz, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

_____ *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Biblioteca del Pensamiento Argentino VII, Buenos Aires, Ariel, 2001

TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Ed. El cielo por asalto, 1993.

_____ *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

_____ *Las ideas en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

_____ *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

ROUQUIÉ, Alain, *El Estado Militar en América Latina*, Buenos Aires, Emecé editores, 1984.

_____ *Poder Militar y Sociedad Política en la Argentina II 1943-1973*, Emecé editores, 1980.

SÉJOURNÉ, Laurette, *La mujer cubana en el quehacer de la historia*, México, Siglo XXI, 1980.

VAZEILLES, José G, *Los Socialistas*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

_____ *Historia Argentina, Etapas económicas y políticas 1850-1983*, Buenos Aires, editorial Biblos, 2000.

VEZZETTI, Hugo, *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Bibliografía específica de David Viñas:

VIÑAS, David, *Dar la cara*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1975. (1ª edición, 1962)

_____ *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Jamcana, 1963.

- _____ “Sábado de gloria en la capital (socialista) de América Latina”, incluido en *bs, de la fundación a la angustia*. Antología de cuentos. Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1967. Pp.217-228.
- _____ *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.
- _____ “Santificar las fiestas”, en *Los diez mandamientos*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966.
- _____ *En la semana trágica*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966.
- _____ *Hombres de a caballo*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981. (1ª edición 1968)
- _____ *Cosas concretas*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1969.
- _____ *Cuerpo a cuerpo*, México, Siglo XXI editores, 1979.
- _____ *Literatura Argentina y Realidad Política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- _____ *Literatura Argentina y Política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- _____ *Literatura Argentina y Política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- _____ “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folio Ediciones 1984. (1 edición, México, Marcha editores, 1981)
- _____ *Anarquistas en América Latina*, Buenos Aires, Paradito, 2004. (1 edición, México, editorial Cartón, 1983)
- _____ *Jornadas preparatorias para la creación de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, I seminario de Análisis crítico de la realidad Argentina (1984-1999)*, Desgrabación de la clase del sábado 28 de Agosto de 1999: “Rodolfo Walsh: ayer y hoy”.
- _____ Pavlovsky Eduardo, y Petras James, en “El lenguaje imperial, los intelectuales y la izquierda”, Presentación del libro de James Petras, *Globaloney*, Buenos Aires, SADE, 19 de enero de 2000.

Trabajos críticos en torno a David Viñas y a la posición del escritor argentino y latinoamericano

AGOSTI, Héctor P., *Defensa del realismo*, Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1963. (3º edición).

_____ *La milicia literaria*, Buenos Aires, Ediciones Sílaba, 1969.

BENEDETTI, Mario, *El ejercicio del criterio. Crítica literaria 1950-1970*, México, Editorial Nueva Imagen, 1981.

_____ *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Buenos Aires, editorial Alfa Argentina, 1974.

BOCCANERA, Jorge, *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, Rosario, Ameghino editora, 1999.

CASTAGNINO, Raúl H., “Panoramas. Estado actual de la novela en Hispanoamérica”, en Cuadernos del Sur 8-9, Instituto de humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1968.

COLLAZOS, CORTÁZAR, VARGAS LLOSA, *Literatura en la Revolución y revolución en la literatura (polémica)*, México, Siglo XXII Editores, 1970.

COLLAZOS, Óscar, “La inconformidad irremediable”, por José Carabajal, marzo, 2003, en página de internet www.librusa.com/entrevista_oscar_collazos.htm

CROCE, Marcela (Comp), *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2006.

DESNOES, Edmundo, *Memorias del subdesarrollo*, Buenos Aires, Galerna, 1968.

DE TORRE, Guillermo, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza editorial, 1970.

_____ *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada, 1966.

_____ *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada, 1967.

_____ *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada, 1966.

DIETERICH, Heinz, *La crisis de los intelectuales*, Buenos Aires, Editorial 21 s.r.l, 2000.

DONOSO, José, *Historia personal del boom* (1972), Buenos Aires, Sudamericana- Planeta, 1983.

FANON, Frantz, *Los condenados de la tierra*, México, FCE, 1963.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Cuba defendida*, La Habana, Instituto Cubano del libro, Editorial Letras Cubanas, 2004.

FORNET, Ambrosio, CAMPUZANO, Luisa, *La revista Casa de las Américas: un proyecto continental*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001.

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Julián Mortiz, 1969.

GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina* (1971), Buenos Aires, Siglo XXI, 1983. Versión corregida y aumentada.

GOLDAR, Ernesto, *El peronismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, ed. Freeland, 1971.

GELMAN, Juan y BAYER, Osvaldo, *Exilio*, Buenos Aires, Legasa, 1984.

GRIMSON, Alejandro y VARELA, Mirta, *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999.

GRÜNER, Eduardo, “El ensayo un género culpable” publicado en Sitio N° 4/5 (1985) y recopilado en *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*, Buenos Aires, Homo Sapiens ediciones, 1996.

GRAZIANO, Margarita, “Los dueños de la TV argentina”, en revista *Comunicación y cultura*, N° 3, 1974.

GUEVARA, Ernesto, “Mensaje a los argentinos” (discurso del Che en la Habana, 25 de Mayo de 1962)

_____ “El Socialismo y el hombre en Cuba”, en Semanario *Marcha*, Montevideo, 12 de Marzo de 1965.

_____ “Con las armas, con la sangre, con la vida”, extractos del discurso del Che en la V Sesión Plenaria del Consejo Interamericano Económico y Social, Punta del Este, Uruguay, el 8 de agosto de 1961.

_____ *Escritos y discursos*, Tomo 8, Editorial de las Ciencias Sociales, La Habana, 1977.

_____ *Pasajes de la guerra revolucionaria, Cuba 1956-1959, edición anotada*, La Habana, Editorial Política, 2000.

JITRIK Noé, *Escritores Argentinos. Dependencia o libertad*, Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967. (Este libro incluye entre otros: *El escritor argentino: condena o salvación*, publicado en Marcha N° 1301, 29 de abril de 1966, Montevideo; *La crítica literaria en la Argentina*, en Encuesta sobre la crítica en la Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Rosario, 1963; *Comunicación e incomunicación entre intelectuales y pueblo*, en diario Los Andes, de Mendoza, el 22 de octubre de 1962)

_____ *La nueva promoción*, Mendoza, Biblioteca pública General San Martín, 1959.

_____ (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Vol. XI, La narración gana la partida*, Volumen dirigido por Elsa Drucaroff, Buenos Aires, Emecé, 2000.

_____ (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Vol. VI, El imperio realista*, Volumen dirigido por María Teresa Gramuglio, Buenos Aires, Emecé, 2002.

_____ (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Vol. X, La irrupción de la crítica*, Volumen dirigido por Susana Cella, Buenos Aires, Emecé, 1999.

KOHAN, Néstor, *De Ingenieros al Che: ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

_____ *Ernesto Che Guevara: el sujeto y el poder*

_____ *La Rosa Blindada: una pasión de los años '60*.

_____ Nahuel Scherma, *Fidel, para principiantes*, Buenos Aires, Era naciente, 2006.

LAFFORGUE, Jorge, *Cartografía personal*, Buenos Aires, Tahúras, 2005.

LESTER, Julios, DEPESTRE, René, *Ensayos políticos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

LIBERTELLA, Héctor, *Nueva Escritura en Latinoamérica*, Buenos Aires, Monte Avila editores, 1977.

LARRA, Raúl, "David Viñas o el terrorismo literario", en *Mundo de escritores*, Buenos Aires, Sílabas, 1973. Pp.29-39.

_____ "Lisandro: veracidad histórica y libertad poética", en *Mundo de escritores*, Op. Cit. pp. 36-39.

LÓPEZ, María Pía, *Mutantes, trazos sobre los cuerpos*, Buenos Aires, Ediciones Colihué, 1997.

MANGONE, Carlos, “Revolución Cubana y compromiso político en las revistas culturales”, en AA.VV., *Cultura y Política en los años ‘60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997. Pp.187-206.

MANZONI, Celina, *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.

MASETTI, Jorge Ricardo, *Los que luchan y los que lloran*, Buenos Aires, Nuestra América, 2006.

MASOTTA, Oscar, “Explicación de un Dios cotidiano”, en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 12 y 127-153.

MESTMAN, Mariano, *Estado y sistema de medios en Argentina 1966-1976*, Universidad de Buenos Aires, Mimeo, 1992.

_____ “Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969, en AA.VV., *Cultura y Política en los años ‘60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997. Pp. 207-230.

MIZRAJE, María Gabriela, “Viñas vuelve y vence”, en *El ojo mocho* N° 5, otoño de 1994.

NEWMAN, Kathleen, *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1991.

PIGLIA, Ricardo, “Viñas y la violencia oligárquica” en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ed de la Urraca, 1993.

PORTANTIERO, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la Narrativa Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Procyon, 1961.

PRIETO, Adolfo, “Los años sesenta”, en *Revista Iberoamericana*, N° 125, Pittsburg, octubre-diciembre de 1983. Pp. 889-901.

_____ “La literatura Argentina y su público”, I Reunión de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional del Litoral, 1957.

_____ “Encuesta: La crítica literaria en Argentina”, Universidad Nacional del Litoral, 1963.

_____ *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956.

RAMOS, Jorge Abelardo, *Crisis y resurrección de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Coyoacán, 1961. (2º edición) Apéndice: Polémica Sábato-Ramos).

RIVERA, Jorge B, “Apogeo y crisis de la industria del libro”, en *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, CEAL, 1980.

_____ y ROMANO Eduardo, *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Ediciones Tarso, 1987. P. 59-60.

Rubione Alfredo “La narrativa de 1955”, en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 115, Buenos Aires, CEAL, septiembre de 1981. Pp. 457-458.

RAMA, Angel, “El “boom” en perspectiva”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*,_Buenos Aires, Folio Ediciones 1984. (1 edición, México, Marcha editores, 1981)

_____ “Literatura y Revolución”, en *Revista Nuevos Aires*, N° 7, Abril/ Mayo/ Junio de 1972. Pgs. 31-36.

ROSA, Nicolás, *Sexo y novela: David Viñas*, en *Crítica y significación*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1970. Pgs 7-99

_____ (editor) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, editorial Biblos, 1999.

_____ (editor) *Historia del ensayo Argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*, Buenos Aires, Ed. Alianza, 2003.

SÁBATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Emecé, 1976.

SEBRELI, Juan José, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.

SPERANZA, Graciela, “David Viñas” en *Primera persona*, Buenos Aires, Norma, 1995.

UBERTALLI, Jorge, *Afuera está el vecino. El bloqueo de los Estados Unidos contra Cuba*, Buenos Aires, Casa de la amistad Argentino Cubana, 1993.

UBIETA GÓMEZ, Enrique, *Cultura, contracultura y poder. Reflexiones cubanas*, en *La fogata digital*, 31 de diciembre de 2003. www.lafogata.org/opiniones/diario/elpais/1-20064.htm, accesado en diciembre de 2006.

URONDO, Francisco, *Poesía*, La Habana, Casa, Fondo Editorial Casa de las Américas, Colección Literatura latinoamericana, 2006.

VALVERDE, Estela, *David Viñas: en busca de una síntesis de la historia argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1989.

VARELA, Mirta, *La televisión crioll. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna, 1951-1969*, Buenos Aires, Edhasa, 2005.

VARGAS LLOSA, Mario, *Contra viento y marea*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

_____*Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

VV. AA, "Intelectuales y revolución ¿Conciencia Crítica o conciencia culpable? En *Revista Nuevos Aires*, debate en torno al caso Padilla. (No se llegan a leer en las fotocopias las especificaciones bibliográficas)

_____*Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

_____*Narrativa argentina contemporánea*, La Habana, Editorial arte y literatura, Instituto Cubano del Libro, 2006.

_____*La escritura como épica. Debates intelectuales en el campo cultural latinoamericano (1968-1972)*. Selección de textos de Julio Cortázar, José María Arguedas, Óscar Collazos, Mario Vargas Llosa y Ángel Rama. Elsa Noya (Comp) para la Cátedra de Literatura Argentina II – Curso 2005. En Manzoni, titular. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

_____*Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984.

_____*Orígenes y desarrollo de la guerra civil en Argentina. 1966- 1976*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

WALSH Rodolfo, *Ese hombre y otros escritos personales*, edición a cargo de Daniel Link, Buenos Aires, Planeta, 1996

_____*El violento oficio de escribir, obra periodística 1953-1977*, edición a cargo de Daniel Link, Buenos Aires, Planeta, 1995

_____*Crónicas de Cuba*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.

Entrevistas y artículos en revistas

AA.VV, *La abdicación de los intelectuales*, David Viñas, “El riesgo de escribir”, entrevista en *El ojo Mocho*. (*No se leen más precisiones bibliográficas en las fotocopias*)

ANGEL, Raquel, “Las astucias de la servidumbre”, reportaje a David Viñas, en *Rebeldes y domesticados, los intelectuales frente al poder*, Buenos Aires, ediciones el cielo por asalto, 1992.

BEREMBLUM, Fabián, “El último de los mohicanos”, entrevista a David Viñas, en www.revistalote.com.ar/nro049/mohicano.htm, accesado marzo de 2007.

CAMPRA, R. y TARQUINI, F., “Entrevista a David Viñas”, realizada por en Buenos Aires, 1973, reproducida en Rosalba Campa, *América Latina: la identidad y la máscara*, SXXI, México, 1987. Pp. 188-199.

CAPDEVILLA, Analía, artículo sobre el libro de Viñas David, “Literatura Argentina y Realidad Política”, Buenos Aires, CEAL, 1982., en *El ciudadano y la región*, martes 6 de abril de 1999.

CARRERE, Eduardo J, “Tono polémico en el cine argentino”, en *Gaceta Literaria*, año III, N° 17, Buenos Aires, enero-marzo de 1959. P.15.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás, “Historias del Di Tella”, en diario La Nación, Suplemento de Cultura, domingo 1° de abril de 2007.

GRAMUGLIO, María Teresa, “La actitud testimonial en David Viñas”, en revista *Setecientosmonos*, año IV, N° 9, Rosario, 1967. Pp. 21-23.

HEKER, Liliana, “Dar la cara. Novela de David Viñas”, en revista *El escarabajo de oro*, año IV, N° 17, Buenos Aires, 1963. P. 20.

HERNÁNDEZ, Daniel, “El ‘equipo’ del doctor Frondizi”, en Revista *Leoplán*, N° 567, 15 de marzo de 1958, Buenos Aires, pp. 30-33.

JOZAMI, Eduardo, “Un texto olvidado publicado en la revista *Nueva Política*”, en Contratapa de Página/12, domingo 21 de marzo de 2004.

JUSTO, Luis, “Se cree más en el fantasma que en el antepasado”, en Revista *Sur*, n. 316-317, Buenos Aires, abril de 1969. Pp. 87-89.

LAFFORGUE, Jorge, “Gabo, el boom y el realismo mágico”, en ñ, revista de Cultura de Clarín, año IV, N° 190, sábado 19 de mayo de 2007. Pp. 9 y 10.

MIZRAJE, María Gabriela “Un paradigma narrativo argentino de fin de siglo: David Viñas o un golpe de efecto” en www.antroposmoderno.com/word/davvinas.doc

MOGN, I Franco: “Nuestro cine así es una herramienta inútil”, en Revista *Che*, n. 0, Buenos Aires, 12 de junio de 1960 y N° 2, Buenos Aires, 11 de octubre de 1960.

PELUFFO, Julio, “Unión de intelectuales por la liberación de la cultura”, en revista *Hoy en la cultura*, N° 9, Buenos Aires, julio de 1963.

SARLO, Beatriz, “Los dos ojos de Contorno”, y “Nosotros y ellos. David Viñas habla sobre Contorno” en *Revista Punto de Vista*. (No se aprecian más especificaciones bibliográficas en las fotocopias).

_____ “La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo”, en *Punto de vista*, N° 20, mayo de 1984. Pp. 22-25.

_____ “Intelectuales: ¿Escisión o mimesis?”, en *Punto de vista*, N° 25, diciembre de 1985. Pp. 1-6.

SCHMUCLER, Héctor, “La cuestión del realismo y la novela testimonial argentina”, en *Pasado y presente*, N° 1, año I, Córdoba, abril-junio de 1963. Pp.44-56

Tolosa Fernando, “Traté de agitar a los conservadores” entrevista a David Viñas en diario *La Capital, Suplemento Cultural*, domingo 19 de marzo de 2000.

SZICHMAN, Mario, “David Viñas, entrevista”, en *Hispanamérica*, año I, N°. 1, julio de 1972. Pp. 61-67.

_____ “Cortázar” en *Hispanamérica*, año I, N° 2, diciembre de 1972. Pp. 55-58.

VERBITSKY, Horacio, “La alegría de la muerte. Refutación a Viñas, Schoklender, Zito Lema y Pastor de Bonafini”, en *Página/12*, miércoles 10 de octubre de 2001.

VIÑAS, David, “En este momento, decir no es empezar a pensar”, entrevista en *El ciudadano y la región*, martes 6 de abril de 1999.

VIÑAS, David, “David Viñas o la otra alternativa en el debate acerca del caso Padilla”, *La Opinión*, 11 de junio de 1971. P. 23.

_____ “La Universidad y la libre expresión”, en Revista *Hoy en la Cultura*, N° 9, Buenos Aires, julio de 1963. P.4.

_____ “Viñas” en “Situación de los intelectuales. Héctor P. Agosti, Carlos Alberto Floria, David Viñas” en *Fichero*, Buenos Aires, 3, marzo de 1960. P. 16.

_____ “Conversando con David Viñas” en, Revista *Hoy en la cultura*, N° 6, Buenos Aires, octubre de 1962.

_____ “Respuestas de Cabrera Infante”, *Primera Plana*, N 292, 30 de julio de 1968.

_____ “Sábato y el bonapartismo”, Revista *Los libros*, N° 12, octubre de 1970. Pp. 6-8.

VIÑAS, Ismael, “La traición de los hombres honestos”, en *Contorno*, N° 1, noviembre de 1953.

Entrevista a Abelardo Castillo, en *Capítulo 138. La historia de la literatura argentina. Encuesta a la literatura contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. Pp. 251-260.

Revista *Casa de las Américas*, edición dedicada a Julio Cortázar, Año XXV, N° 145-146, julio-octubre de 1984.

Entrevista a Oscar Collazos “La inconformidad irremediable”, por José Caravajal / Librusa, 12 de enero de 2001.

“Todas las voces de Carlos Fuentes”, por Julio Ortega, en ñ, Revista de Cultura de Clarín, año IV, N° 195, 23 de junio de 2007.

“Mario Vargas Llosa critica a los críticos”, entrevista aparecida en el Suplemento Cultural del diario *La Nación*, domingo 8 de julio de 2007.

Anexo

Obras de David Viñas:

NOVELAS

Cayó sobre su rostro

Buenos Aires: Doble P, 1955.
(Premios Municipal y Gerchunoff)

Los años despiadados

Buenos Aires: Letras Universitarias, 1956.¹⁸⁴

Un Dios cotidiano

Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1957.
(Premio Kraft)

Los dueños de la tierra

Buenos Aires: Losada, 1958.
(Premio Losada)

*Dar la cara*¹⁸⁵

Buenos Aires: Jamcana, 1962
(Premio Nacional de Literatura)

En la semana trágica

Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966.

Los hombres de a caballo

La Habana: Casa de las Américas, 1967.
(Premio Casa de las Américas. Jurado: Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Juan Marsé, Mario Monteforte Toledo y José Lezama Lima)

Cosas concretas

Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969.

Jauría

Buenos Aires: Granica, 1974.

Cuerpo a cuerpo

Madrid: Siglo XXI, 1979.

Ultramar

Madrid: Edialsa, 1980.¹⁸⁶

¹⁸⁴ A pesar de haber sido publicada después de *Cayó sobre su rostro*, es la primera escrita por le autor. Ver Valverde, Op. Cit. P. 298.

¹⁸⁵ “Viñas utiliza el libreto cinematográfico homónimo como punto de partida y “procede por adición” adoptando un proceso inverso al que generealmente se sigue”. Ibidem.

Prontuario

Buenos Aires: Planeta, 1993.

Claudia conversa

Buenos Aires: Planeta, 1995.

Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX

Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

TEATRO

Sara Golpmann, mujer de teatro

Estrenada en 1958 por Gente de Teatro en el Salón Kraft de Buenos Aires.

Dirigida por Alberto Rodríguez Muñoz. (sin publicar)

Lisandro

Buenos Aires: Medellín, 1971. Estrenada el 22 de abril de 1972 en el Teatro Chacabuco de Buenos Aires.

(Premio Municipal)

Dirigida por Luis Macchi.

Reestrenada en mayo de 2006 en el Teatro Regio. Versión y dirección de Villanueva Cosse.

Tupac Amaru

Estrenada el 21 de mayo de 1973 en el Teatro Liceo de Buenos Aires.

Dirigida por Fernando Ayala.

Publicada en: *Dorrego, Maniobras, Tupac Amaru, Buenos Aires: Cepe, 1974* y reeditada: *Lisandro, Dorrego, Maniobras, Tupac Amaru, Buenos Aires: Losada, 2006*.

Dorrego

Se estrenó en 1986 en el Teatro Cervantes, con dirección de Alejandra Boero.

Walsh y Gardel

Dirigido por Emilio Alfaro en 1993, en la sala de la Fundación Banco Patricios.

Maniobras

Se estrenó en abril de 1998, en el Teatro de la Sociedad Hebraica Argentina.

Dirección de Myriam Levinas.

¹⁸⁶ Dice Valverde que, “a pesar de que esta novela aparece en los catálogos como publicada, David Viñas no ha recibido noticias de su publicación y nos ha sido imposible encontrar una copia de la misma hasta el presente”. Ibidem, p. 298.

CINE

El jefe

1958. Cuento llevado al cine. Dirección: Fernando Ayala.

(Premios Instituto Nacional de Cinematografía; Asociación de Cronistas Cinematográficos; mejor film de habla española en el I Festival de Mar del Plata y un Jano de Oro en el Festival de Santa Margherita Ligure)

El candidato

1959. Cuento llevado al cine. Dirección: Fernando Ayala.

(Premios Instituto Nacional de Cinematografía y Asociación de Cronistas Cinematográficos.)

Dar la cara

1961. Del libreto "Alegres campeones de América". Dirección: José A. Martínez Suárez.

(Premio consuelo N° 12 del Instituto Nacional de Cinematografía.)

LIBRETOS DE TELEVISIÓN

Necesitamos dólares

Alegres campeones de América

Barrio Norte

Carrera literaria

El héroe y los filisteos

LIBROS DE ENSAYO

Literatura Argentina y Realidad Política

Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1964.

Reeditada por Santiago Arcos, 2005.

Laferrière: del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal

Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1965. Publicada luego como

Literatura Argentina y Realidad Política. La crisis de la ciudad liberal, Buenos Aires: Siglo XX, 1973.

Argentina: ejército y oligarquía

La Habana: Instituto del libro, 1967, Cuadernos de la Revista Casa de las Américas, 2 (hechos/ideas)

Literatura Argentina y Realidad Política. De Sarmiento a Cortázar
Buenos Aires: Siglo XX, 1971.

Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo
Buenos Aires: Corregidor, 1973.

Rebeliones populares argentinas. Tomo I. De los montoneros a los Anarquistas
Buenos Aires: Carlos Pérez, 1971.

Literatura Argentina y Realidad Política. Apogeo de la oligarquía
Buenos Aires: Siglo XX, 1975.

Qué es el fascismo en Latinoamérica
Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977. Biblioteca de Divulgación Política.

México y Cortés
Madrid: Hernando, 1978. Colección Historia de América Latina. Hechos.
Documentos.
Polémica. Tomo IV.

Carlos Gardel
Madrid: Montal, 1979.

Indios, ejércitos y frontera
México: Siglo XX, 1982. (1º edición)
Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003. (2º edición)

Anarquistas en América Latina
México: Katún, 1983. (1º edición)
Buenos Aires: Paradiso, 2004 (2º edición)

Irigoyen entre Borges y Arlt
Buenos Aires: Catálogos, 1989.

Literatura Argentina y Política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista
Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Literatura Argentina y Polític. De Lugones a Walsh
Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA
Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Menemato y otros suburbios
Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Entrevista David Viñas: “La literatura es el conjuro de la mala leche”

Bar La paz, octubre de 2007

OK, entonces yo ¿qué tengo que hacer?

¡Hablar! Eso no es difícil o ¿sí?

Risas, ¿hablar? Bueno, preguntas concretas y si bacheo, cortame. Te escucho.

Bueno, tendríamos que retrotraernos a los sesenta: la solapa de *Las malas costumbres*, ahí decías que escribías para los cuadros, para los que tenían tu mismo sabor de boca....

Uhhh, Efectivamente.

Peronismo mediante, ¿Qué pasaba entonces con las masas peronistas? ¿Te interesaban como público?

Habría que ponerse de acuerdo en qué son las masas peronistas, porque no son simplemente el proletariado, porque incluso pueden estar vinculadas con lo que tradicionalmente se llamó: establishment de la época. ¿Te das cuenta? Es decir, tenemos que ser muy precisos frente a eso, tenemos que plantearnos qué es comprar un libro, que era un libro en esa época, quiénes compran libros de esas características, quiénes compraban un libro de esas características en ese momento, es decir, toda una serie de interrogantes que me temo que en esa solapa eran provocativos si vos querés; porque es una solapa donde se decía: bueno dejémonos un poco de tonterías o de coqueterías o convencionalidades sobre qué es un texto de solapa. Ahí se dice explícitamente que se cuestiona el texto de solapa porque lo general, por lo menos en esa época y aún ahora y desde ya que en este país, para no abundar,

era confeccionado por el mismo autor. Entonces ahí había que disolver un malentendido, por lo menos. No es la empresa, ni es un “C”, sino que concretamente era el autor quien daba una determinada imagen de sí mismo. El punto de partida ahí era, incluso dentro de la entonación agresiva: “mi solapa soy yo”. Es decir, que eso habría que inscribirlo en una serie de ademanes, de actitudes, de gestos, que en ese momento a partir de lo que se planteaba de manera más o menos imprecisa quizás en los años cincuenta, ya para los sesenta la cosa se iba aclarando, sobre todo en sus inflexiones polémicas, ¿no? Veamos realmente cuál es la situación de un escritor, cuáles son las inflexiones de su trabajo y de su producción.

Para esa época, después de haber escrito *Dar la cara*, se publicaron unas declaraciones tuyas en *Hoy en la cultura*, en donde afirmabas que en esos años, ‘62-‘63, la labor del intelectual, concretamente la literaria, no servía para nada y que por eso....

Nooo, eso, nunca hay que decir eso. No, eso es una declaración tan en ultima instancia, abstracta y arbitraria, desde ya, de una arbitrariedad que es demasiado ineficaz. Eh, ¿la literatura no sirve? No es que no sirva para nada, ni tampoco el otro extremo que sea una especie de entonación mágica que va a modificar todo. Sirve de manera limitada, hay que ponerlo muy a foco en la coyuntura histórica en que se produce, porque escribir quizá en la época del Martín Fierro se podía tener una visión más aproximada de cuál era el público que leía, unas 2.000 personas; en los años sesenta, setenta, y no te cuento ahora, esa verificación del auditorio, del público se ha hecho más compleja desde ya, quizás, eventualmente, más restringida hoy inclusive, que respecto de lo que pudo haber sido hace treinta años. Desde ya.

En el ‘62, *Dar la cara* era uno de los primeros libros en la lista de *best-sellers*, junto con *Cabecita negra* de Rozenmacher, Para ese momento, ¿Quién creías que era tu público? ¿Para quién escribías?

Y depende, fundamentalmente escribís para la gente que conocés...

¿Para el nivel académico?

No, jamás escribí para un público académico ni aún ahora. Nunca me acostumbré ni actué ni creo que fui visto como académico. Soy un escritor más bien, si vos querés, una especie de francotirador, con considerables rasgos anarquistas, rasgos cada vez más subrayados. Pero no soy académico, desde ya ¿Y, la verdad? Si en algún momento dado tuve una cierta participación en la política universitaria, te hablo pufffffff, en el año cincuenta y algo, cuando fui presidente de la FUBA, en una circunstancia muy concreta que era la desaparición del estudiante eslavo, a quien me encontré, no sé si era un chico de Química, lo conocí en Cusco finalmente, después de muchos años, porque él se acercó a saludar, pero posteriormente, mi participación ha sido sobre todo luego de la dictadura y ahora estoy en términos de jubilación, pero no tuve participación en la política, para nada, en la política universitaria. ¿Es claro lo que estoy diciendo?

Pensando en tu relación con Rodolfo Walsh, ¿Cuál era tu visión sobre Montoneros?

Sobre Montoneros muy crítica y muy contradictoria al mismo tiempo. Muy contradictoria porque conocí o traté a Montoneros sobre todo en los años que yo estuve en España. Y la verdad es que me sentía muy incómodo frente a los Montoneros que conocí mientras estuve en Madrid, en el Escorial. Sobre todo por su carencia de categorías políticas. Tenían entre otras características, una exacerbada actitud militarista desde ya, y correlativamente, desdén por todo lo que fuera trabajo intelectual e incluso un triunfalismo desproporcionado, mágico te diría; y por otro lado, respecto del proceso montonero que fue pegado a la desaparición de mis dos hijos que eran montoneros. Es decir que, frente sobre todo a las bases montoneras, en general, tengo una actitud cuidadosa, no así frente a la dirigencia montonera, frente a la cual he dicho, repetido y lo sigo diciendo, tengo una actitud especialmente crítica. Digo, pienso en este personaje, sobre todo dos, ¿cómo

se llamaba?, pintoresco te diría y este otro, Firmenich. La verdad es que no fueron santos de mi devoción en ningún momento. Ah, pero vos empezaste con Rodolfo. La referencia a Rodolfo específicamente, dibuja una considerable analogía con esto que estoy diciendo. Él tuvo una vinculación con ellos pero fue muy crítico con la dirigencia, desde ya. Lo que me importa ¿sabés qué es? Es ser muy claro; sino soy claro me decís, David: estás hablando en arameo básico.

Y además de montoneros ¿De qué discutían con Walsh? ¿Alguna discusión que te acuerdes?

El vivía en el tigre, yo vivía en su casa, que era un rancho. El era bilingüe, desde ya, y recitaba de memoria cantidad de versos de Shakespeare. Era lo contrario de Lugones, porque Lugones venía de la izquierda. A Lugones hay que leerlo sobre todo a partir del *Discurso de Ayacucho*, ahí está el carozo, la ideología militar ...

Discutíamos sobre caballos. Porque somos del mismo año, un poco más o menos. Él reivindicaba los caballos de Río Negro, los de la zona de Choele Choel, y yo reivindicaba los de la provincia de Buenos Aires, San Miguel del Monte, pasando Cañuelas, ¿conocés? Ya te digo, discutíamos sobre caballos. Él decía que los de Choele Choel eran más, más, más caballos. Él reivindicaba a un zaino. Y yo reivindicaba un alazán.

Y, los zainos son más lindos. Además, los alazanes son de milicos. Los de la Policía Montada, son alazanes. En la rural ¿no los viste? Los de la Escuadra Azul, son todos alazanes...

¡No había pensado en eso!

Al margen, y cambiando de tema, recordaba una crítica que le hacías al Che por su acción en Bolivia, pensaba, ¿Vos como escritor, como intelectual, no te interesaba incorporarte si se quiere, en alguna de esas

organizaciones armadas o lo tuyo era el camino de la literatura? ¿No era un conflicto para vos?

Y es que yo, la literatura desde ya. Bueno es que es muy larga la pregunta para contestar, pero de cualquier manera podemos desgajarla tratando de encontrar el carozo, su eje. Y el eje, puede ser una considerable devaluación diría respecto de la figura del Che, entre otras cosas. Podría decir respecto de la actuación del Che en Bolivia, que su planteo estratégico era cabal, tanto hay que ver lo que está pasando ahora a través del gobierno de Morales. Estratégicamente entonces, certero haber elegido Bolivia. Lamentablemente en lo que hace a la táctica fue desproporcionada, mal evaluada. Simplemente, a partir del hecho de que no había gente que manejara materias del idioma: el quechua, el aymara, eso era una carencia muy grave. También la falta de refinamiento respecto de sus relaciones con el Partido Comunista Boliviano, ahí hubo un desencuentro negativo y lamentable desde todo punto de vista. De cualquier manera, digo así apurando un poco, también lo más rescatable: en su eje, en su núcleo, el rescate de la figura del Che, como una figura especialmente considerable en términos si vos querés, hasta de obcecación, de empecinamiento político. Y visto desde la perspectiva Argentina, teniendo en cuenta incluso este momento, el común denominador es la mediocridad generalizada, por no hablar del achanchamiento o de miseria, quiero decir, concretamente que hay una devaluación coyuntural concreta, de este momento, teniendo en cuenta los emergentes políticos que se visualizan más, y es que los valores rescatables de significación de Guevara como síntesis fundamental, subraya precisamente esa mediocridad generalizada. Digo, desde las pautas Kirchneristas hasta quien se te de la gana, son de otras dimensiones. Digo, frente al problema político que se ha convertido, de hecho, simplemente en un hecho electoralista, obviamente, todo lo que implica e implicaba y va a implicar el Che, no hace sino subrayar las carencias fundamentales, donde lo visualizable es la emergencia política concreta de esta deficiencia fundamental y lamentable desde todo punto de vista. Digo, concretamente, hablo de la serie de estos catorce candidatos a la

presidencia de la República. Si los comparo en términos históricos y tratando de ser ecuánime, desde ya, es tal la desproporción, el desnivel que existe entre esas figuras, que es cruel. A mí se me ocurre también rescatar, con un criterio si vos querés trágico, en el sentido clásico, la figura de un político, de un intelectual-político como Lisandro de la Torre. Son dos figuras que están en contra cada vez más, que traicionan a su propia clase. Lo único que hacen estos candidatos actuales de octubre de 2007 es tratar, permanentemente, de crear una especie de instancia o de centro de permanencia respecto de lo que puede ser la problemática política más rigurosa. ¿Está claro esto?

Volviendo a tu itinerario ¿Cuando vas por primera vez a Cuba?

Yo voy primera vez en el año '61 porque yo estaba en Venezuela, y fui a Cuba, estuve un tiempo ahí y regresé, ahí fui "Por la libre". Tanto es así que a mí me deportaron de Venezuela por un acto de adhesión a Cuba. Me deportó el gobierno de Segundo Betancourt, en el año '60. En el '62 fui invitado por primera vez a Cuba y en esa oportunidad, por intermedio precisamente de Rodolfo Walsh, tuve la posibilidad, si vos querés el privilegio, no de tener una conversación intensa con él, hablo del Che Guevara, sino de asistir a una conversación sobre temas inesperados si vos querés, entre el Che Guevara y Walsh. Hablaban fundamentalmente del ajedrez, de la poesía de Paul Eluard y de algunas cosas más. Tanto es así que cuando lo urgían a Guevara para que fuera a un lugar donde tenía que estar, finalmente nos despedimos, él se abrazó con Walsh y a mí me dio la mano. Era petizo.

¿Era petizo? Bueno, pero vos sos muy alto...

Bueno, no lo soy tanto, pero me impresionó ese aspecto. Él era un hombre, más bien, bajo. ¿Qué mediría? Uno setenta y tantos, y digo esto como detalle si vos querés, anecdótico. Dale ¿Vamos bien?

Sí, vamos bien ¿Qué representaba para vos Cuba como escritor?

Era sin duda, la concreción de un programa socialista, revolucionario, desde ya. Dada la serie de condicionantes de ese momento que se fueron radicalizando cada vez más. Quizá el momento de mayor radicalización fuera la invasión a Bahía de Cochinos. Aquí se hizo un acto en la Facultad de Filosofía y Letras, en la calle Viamonte, que entre otros recuerdo, hablamos José Luis Romero, saludando y denunciando lógicamente la presencia del imperialismo, que para nosotros no era precisamente una novedad. Tenemos que tener en cuenta que aquí, antes de la revolución del año '59, de la entrada del castrismo, nosotros habíamos -nosotros digo la gente de *Contorno*, y otros amigos-, habíamos denunciado, no sé si sistemáticamente, pero con mucha frecuencia y precaria eficacia, desde ya, la dictadura de Batista. Es decir que no era una novedad.

Me acordaba que vos aparecés en la película de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*...

Ya, sí, porque eso fue una circunstancia si vos querés, casual. Porque esa era una mesa redonda que se había polarizado, entre los planteos cubanos del momento cuyo representante cordial era un tipo, Giovanni Toti, Juancito Toti, ese era el encantador personaje, pero creo recordar que era amigo del comité central del Partido Comunista italiano. Ahí hubo un enfrentamiento, estábamos discutiendo eso y de pronto aparecieron las cámaras. Es decir, que no fue una puesta en escena sino que de pronto se pusieron a filmar lo que estábamos discutiendo.

A eso voy, a las discusiones entre cultura y política...

¿Vos sabías eso? ¿Esto que te cuento?

¿Lo de la irrupción? ¿Qué había sido así? No, no. Vi la peli, vi que aparecías....

¿Vos decís “peli”?

A la película, sí... lo que me interesaba ahí, son esas discusiones. Hay un libro de Claudia Gilman, no se si lo conocés...

Uh yaaa, que dice lo que se le canta, eso es inevitable, porque aparte de la canción a la que remite, habría que ver qué responsabilidad tiene esta mujer en el resto de las cosas que dice allí, que dice lo que se le da la gana. Lo que dice ahí es anecdótico, arbitrario y podría agregar con una mala leche que no se de dónde le viene. Creo que reduce todo a una cosa anecdótica. Me parece que es una conexión de pareceres, y está bien, que diga lo que quiera y se le de la gana, pero no se lo puede tomar en serio, yo por lo menos no lo tomo en serio.

Una de las cuestiones que ella ve, de las contradicciones que aparecen en el año '68, al menos teniendo en cuenta las contradicciones que aparecen en *Los papeles personales* de Walsh entre escribir o militar, o Urondo dejando de escribir y militando. A mí me parecía que ese tipo de discusiones ya se venían dando desde el '62, o incluso eran discusiones que ya se venían dando en la Cuba del '61, quiero decir, discusiones en torno a: para qué sirve la cultura y la literatura en un país subdesarrollado...

Sí, sí, desde ya, se discutía permanentemente.

En el libro aparece el escritor, el intelectual, el escritor revolucionario, el escritor del subdesarrollo... me interesaría tratar de descifrar un poco, qué significaba escribir en esa época. Vos estuviste allá y te quedaste trabajando un tiempo....

Por un tiempo, sí, me ofrecieron la dirección de la biblioteca en la Casa de las Américas. Yo en ese momento no acepté y creo que entonces fue designado Benedetti. La dirección de la biblioteca del Instituto que empezó a funcionar en ese momento. Era una tentación eh, quedarse. Ahí el problema era la inquietud, llamarlo como quieras, y era que me convertían en un funcionario y la verdad es que no tengo condiciones para ser un funcionario. Hubiera entrado en conflicto con la cosa Cubana, como entré en conflicto con

la cosa cubana en el '81, cuando se hizo una reunión en La Habana de convocatoria de intelectuales, que llegó gente de todo el mundo. Nosotros éramos trece, más Héctor Agosti, donde la Argentina no se sentó al comienzo en la lista de países que tenían dictadura.

Ah, que se turnaban para ir al baño para que no la sacaran de la lista cuando lo consiguieron...

Fue una situación muy delicada, lamentable, desde todo punto de vista. Esa fue la razón, desde mi perspectiva desde ya, por la que prácticamente no volví a ir a Cuba hasta el año pasado. Hubo un enfrentamiento, excelente el planteo que le hizo Nahuel ¿Roca? al que era por ese entonces el Ministro de Cultura, Armando Hart. Fue muy dura la situación, eh. Nosotros amenazábamos con irnos. No se nombraba a la Argentina. Finalmente se llegó a un acuerdo, se planteó que se nombraba por orden alfabético.

¿Y eso por qué crees?

¿Por qué? Y por las relaciones que había triangulares entre la dictadura Argentina, la URSS en ese momento y Cuba. Pienso yo eh, quiero decir, con la relación con Cuba siempre, o con mucha frecuencia emergían contradicciones y enfrentamientos. Pero como país, un país inmerso en revolución con toda las contradicciones del mundo y nosotros eramos, va, nosotros, yo y mi sombra. Digo, para no edulcorar como se dice, la historieta. Había contradicciones.

¿Cuáles eran las discrepancias que aparecían en esos años en una reunión? ¿Qué se discutía?

Uno tiene un pensamiento lateral con motivo de lo de Padilla. Que la verdad es que era un personaje muy criticable, desde mi perspectiva por lo menos, hay que discutir lo que estoy diciendo. Pero creo, a parte de las características personales de Padilla, que la dirigencia cubana operó de manera ineficaz. Digo, aparecieron cosas. Yo le mandé una carta que después contestó Fernández Retamar...

¿La que salió en *La Opinión*?

¿Eh? No, en *La Opinión* yo saqué una nota diciendo que discrepaba del sistema. Que se tuviera en cuenta una declaración de alguien que estaba preso. Hubo una complicación. Ya te digo eso provocó también mi alejamiento con los amigos cubanos. Quiero decir que yo he tenido posiciones críticas y en ningún momento, en toda la consideración, simpatía e idas y vueltas con los amigos cubanos, y aunque hubo discrepancias muy serias. Pero esto no quiere decir, teniendo en cuenta también el contexto, que descalifique al proceso de la Revolución Cubana. Yo creo tener cantidad de, y esto llevaría una larga discusión también, uno puede tener una enorme discrepancia con la cosa cubana, pero tengo que tener en cuenta, te repito, de manera muy cuidadosa el contexto. ¿Vamos bien?

Una pregunta sin sentido, tal vez, ¿Vos te considerás escritor, intelectual?, digo como sos tan diverso y prolífico...

La faena de escribir... pienso yo que soy un escritor que ha tratado de ir refinando, auto criticando su faena. De tomar diversas inflexiones. Ahora en esas diversas inflexiones, creo que si te tomás un poco de trabajo, encontrás los comunes denominadores. Digo, recién apareció la figura de Lisandro, la reestrenaron en el teatro. Ahora estoy escribiendo una vez por mes en *ñ* y escribo lo que se me da la gana, no se si se nota...

Sí, mucho de los años veinte, anarquismo...

Desde ya, y ahora terminé de escribir las experiencias de los distintos países y personajes y personas de América Latina. Ahora sale una antología de Bolívar, que hicimos con Gabriela García Cedro, se llama antología polémica, va a aparecer el texto de Marx que es lamentable...

¿Qué pasa con la función social de la literatura para vos? Para mí hay un bache entre la gente de *Boedo* y después, lo de *Contorno*, como si el proyecto de *Boedo* hubiera quedado muy dejado de lado...

Desde ya. Ellos tenían un proyecto muy considerable. Una amiga ha descubierto un texto de *Boedo* de un tipo que se llama Abel Rodríguez. Gabriela García Cedro, encontró un libro que se llama *Los bestias*. Excelente. Creo que aparece en una lista de publicaciones de *Claridad*. Finalmente consiguió el ejemplar. Ahora va a sacar una nota en *ñ*. Esto alude a parentescos y distancias respecto de *Boedo*. Hay un componente de la izquierda que ya por la izquierda tradicional habría que recuperar, que es la revista *Contra* de Raúl González Tuñón. Pero teníamos otro contorno, otra entonación. Ellos tenían, lo predominante en ellos era como una especie de filantropismo muy... que habían aprendido en ciertas lecturas de origen ruso, la cosa tolstoiana, Andreiev, algunos otros. Nosotros más bien todo lo contrario, y en esa zona si de incidencias se trata, muy poco. Yo aparte de cierta simpatía general por Barletta, Yunque o Castelnuovo. Que eran muy buenos tipos, eran cuando yo los conocí todos tipos marginales. Personalmente yo al que traté más, sobre todo, Castelnuovo.

Tenían un proyecto social pedagógico; literatura y educación en cuanto a las masas...

Sí, yo populismo nada. A mí el populismo, nada. Ahí me abro, ahí la bestia negra, eran dos figuras concretas, esto se ha comentado hasta la raja: uno era un personaje que se llamaba Ivanisevich, que era Ministro de Cultura, que después fue Ministro de Cultura con Isabelita. Alguien que fue médico en un momento dado, de Eva. Ivanisevich. Bien, era de la derecha, derecha, esto que era posible dentro del peronismo, del peronismo burocrático. Y por otro lado, la otra bestia negra era Mallea, que era un figurón que había crecido en ese momento porque en su época estaba en el suplemento literario de *La Nación*.

Con respecto a los medios de comunicación, teniendo en cuenta que en tu trayectoria has escrito libros, novelas, cuentos, teatro, cine.

Y televisión, ¿no es cierto?

Eso quería saber, lo de *los teleteatros para la hora del té...*

Desde ya, se llamaba *Historia de jóvenes*, que era un planteo que venía de Dragún, Horacio, y que en ese momento lo hacía un muchacho que murió, era empresario, el padre también, productor de televisión y de radio, Marcelo Simonetti. Yo lamento no tener, tener algo... recuerdo uno que se llamaba “Necesitamos dólares” y otro que se llamaba “Barrio norte”. Incluso Adelaida hizo uno. ¿Sabés quién es Adelaida?

Sí, Adelaida Gigli...

Entonces, han pasado cantidad de años, era en ese momento, que creo que era el momento Frondizi, creo. Año ‘61. Hicimos lo que se nos cantaba, eh.

¿Para qué lo hicieron, para pagar las cuentas o se veía a la televisión como un instrumento posible de comunicación?

Sí, todos son instrumentos posibles. Esto que estamos haciendo ahora es una mediación posible. Podemos hacer una cosa convencional o intentar descuidar algunas cosas. Qué se yo.

¿Y en términos de eficacia...?

Desde ya...

¿Te planteas digo, la eficacia?

Todos tenemos un margen de precariedad, pero de cualquier manera tenés que discernir, obviamente condicionado por todo el aparato. Esforzarte por llevar los límites. Hacer una verificación de hasta dónde funcionan las formas convencionales y dónde no. Pero igual te repito, todo condicionado, nimiedades fenomenales en el campo editorial, con todas estas fusiones de las

editoriales. Más allá de las pequeñas editoriales, eso no quita que mi último libro sin ir más lejos, salió por Sudamericana. Hubo una mediación con un tipo muy considerable y muy simpático, así que ahí hay una especie como de concesión a publicarte. Desde ya. Aprovechas la hora, desde la cátedra hasta vociferar en la esquina...pero desde ya, la enorme precariedad de difusión de determinada literatura. Esto que estamos haciendo, de alguna manera, también es un empujar, como se dice en los barrios, los límites de una situación conversacional. Una situación comunicacional. Aprovechas y después ves qué sale. Es una botella al mar.

¿Cada uno de tus libros, cada una de tus prácticas literarias, políticas han sido tomadas como una botella tirada al mar?

Es la circunstancia. El contexto también condiciona a eso. Por ahí es una botella al mar, porque no podés asegurar desde el comienzo, desde el arranque qué va a producir el público. Por ahí es una botella tirada al mar y se convierte en un bumerang.

**Cuando vos afirmás varias veces que “la literatura es un conjuro”
¿Conjuro de qué?**

Uh, de ¿vos sabés lo que hay por debajo de esta ciudad para no abundar? Debajo de esta ciudad, hay enormes lagunas, lagos llenos de mala leche. Es el conjuro de la mala leche. Es de las materias más verificables, la mala leche.

Índice

Introducción	2
Primera Parte	
I. Intelectuales, política y literatura	5
1. Problemática del intelectual argentino en los sesenta	5
2. La presión de lo real	7
Segunda parte	
II. Literatura y política	12
1. La novela como camino posible	12
2. Argentina, 1940-1965: la cuestión del público	19
3. Cultura y heterogeneidad	29
Tercera Parte	
III. Viñas: literatura, política y medios	32
1. Primeros pasos	32
2. La experiencia en <i>Contorno</i>	36
3. Cuando la dominación se marca en la carne: <i>Dar la Cara</i> .	40
4. El público de <i>Dar la cara</i>	46
5. Nuevos lectores en otro contexto	52
6. Otras tomas de posición	57
7. Incursión de Viñas en otros medios de comunicación	63
Conclusiones	69
Bibliografía	75
Anexo	91
1. Obras de David Viñas	92
2. Entrevista a David Viñas	96