

C

CONFINES
ARTE Y CULTURA DESDE LA PATAGONIA

EL EXTREMO SUR
DE LA PATAGONIA
MARZO-ABRIL DE 2010
SEGUNDA EPOCA
AÑO III • Nº 25
EDITORES:
CRISTIAN ALIAGA
ANDRES CURSARO

25



2 EL EXILIO MELANCÓLICO DE JUAN GELMAN ¿HACIA UNA POÉTICA MONTONERA?



4

MARTÍN KOHAN
“LA LITERATURA NO ESTÁ
ENTRE LAS COSAS QUE MÁS
IMPORTAN SOCIALMENTE”



6

ALVARO ABÓS
“NO CREO EN
LOS HÉROES NI
EN LOS ANTIHÉROES”



8

**ARTURO
JAURETCHE**
PENSAR
CON ESTAÑO

GELMAN QUIERE DEMOSTRAR QUE UNA FALTA DE MEMORIA LLEVA A REPETIR LOS DESASTRES DEL PASADO, Y QUE AUN EN EL EXILIO EL POETA DEBE MANTENER UNA RELACIÓN ESTRECHA CON SUS ANTIGUOS COMPAÑEROS Y CON LO QUE HA PERDIDO. FINALMENTE, PLANTEA QUE EL PROYECTO A QUE PRESTÓ SUS FUERZAS EN EL PASADO SIGUE VIGENTE

EL EXILIO MELANCÓLICO DE JUAN GELMAN ¿HACIA UNA POÉTICA MONTONERA?

■ POR BEN BOLLIG

Leeds (Reino Unido)

Especial para EES - CONFINES

En su figura pública como intelectual y poeta parecen coexistir dos versiones de la pos-dictadura argentina: por un lado, un trabajo para mantener vivo el legado de la lucha armada; por otro, un ejemplo de la exitosa reintegración de un ex militante como poeta dentro de ciertos paradigmas liberal-humanistas de memoria y coexistencia. Esta tensión entre Gelman militante y Gelman humanista se queda plasmada, por ejemplo, en un ensayo de Mario Benedetti (1995: 47), en el cual cita Benedetti el poema "Escrituras" de Gelman de la colección *Relaciones* pero sin un verso de suma importancia: "Perón es nuestra única esperanza" (1980a: 17). Es mi intención analizar esta tensión tomando como ejemplo un elemento temático de la poesía de Gelman: el exilio.

Como es el caso en la obra de muchos escritores exiliados, en la poesía de Gelman el exilio está experimentado como una derrota. Un poema de la colección *Bajo la lluvia ajena* (1980) hace explícita la relación entre exilio, patria, y su proyecto político:

de los deberes del exilio:

*no olvidar el exilio/
combatir a la lengua que combate al exilio!
no olvidar el exilio/ o sea la tierra/
o sea la patria o lechita o pañuelo
donde vibrábamos/ donde niñabamos/
no olvidar las razones del exilio/
la dictadura militar/ los errores
que cometimos por vos/ contra vos
[...] (2001: 233 [1980])*

El poema traza una relación entre cierto grupo, la primera persona en plural de los verbos del sexto verso, y la patria, cuya pérdida está implícita en el exilio. Esta relación es político-estratégica, ya que hay dos razones por las cuales el sujeto se encuentra exiliado: la dictadura, y ciertos "errores"; pero aun en la admisión de errores se subraya la buena fe de los exiliados: cometieron sus errores *por* la patria.

Muchos poemas de Gelman escritos después del golpe de estado de 1976, y su eventual alejamiento de los montoneros se dedican a su hijo, Marcelo Ariel, secuestrado y asesinado por los militares; el poemario *Si dulcemente* incluye un apartado que termina con esta nota dedicatoria:

UNA POLÉMICA EN LA REVISTA CORDOBESA LA INTEMPERIE TOCÓ EL TEMA DE LA RESPONSABILIDAD ÉTICA DE LOS EX MILITANTES DE GRUPOS ARMADOS DE IZQUIERDA. EL FILÓSOFO CORDOBÉS OSCAR DEL BARCO CRITICÓ AL POETA ARGENTINO JUAN GELMAN, ANTIGUO MIEMBRO DEL GRUPO ARMADO PERONISTA MONTONEROS –AUNQUE DISTANCIADO DE ÉL A PARTIR DE FINES DE LOS 1970– POR UNA SUPUESTA FALTA DE HONESTIDAD EN SUS COMENTARIOS A FAVOR DE LOS PROCESOS CONTRA LOS MILITARES ACUSADOS DE CRÍMENES DE LESA HUMANIDAD, SIN ASUMIR SU RESPONSABILIDAD "DIRECTA EN EL ASESINATO [...] INCLUSO DE ALGUNOS MILITANTES MONTONEROS" (BELZAGUI 2007: 33). LOS COMENTARIOS DE DEL BARCO IMPULSARON A VARIOS AUTORES A SALIR EN DEFENSA DE GELMANY A CRITICAR EL "GIRO ÉTICO" O "LEVINASIANO" DE DEL BARCO Y DE OTROS. LA FUERZA DE ESTOS INTERCAMBIOS NOS OBLIGA A PREGUNTAR: ¿QUÉ ES LO QUE SIGNIFICA "JUAN GELMAN" HOY EN LA ARGENTINA?

*el 26 de agosto de 1976
mi hijo marcelo ariel y
su mujer claudia, encinta,
fueron secuestrados en
buenos aires por un
comando militar. el hijo
de ambos nació y murió en
el campo de concentración.
[...]
hasta que no vea sus cadáveres
o a sus asesinos, nunca los
daré por muertos. (1980b: 73)*

Dos elementos indican el esfuerzo poético en este texto: primero, la supresión de las letras mayúsculas; segundo, oraciones que obligan al lector a emplear cierta destreza lógica; aunque la frase "nació y murió" pudiera indicar una simple y trágica verdad, refiere además al estado intermedio de los desaparecidos: ni vivo ni muerto; un niño que a la vez nace y muere debe estar a la vez muerto y vivo, una ausencia, como los "ausentes para siempre" (73), siempre presente, en particular dada la negativa del sujeto a aceptar las muertes.

En otros poemas de esta colección, esta negativa se convierte en una forma de fijación,

semejante a la melancolía, como descrita por Freud.

*no quiero otra noticia sino vos/
cualquier otra es migajita donde
se muere de hambre la memoria/ cava
para seguir buscándote/ se vuelve
loca de oscuridad/ [...] (64)*

El aislamiento físico del exilio acentúa la falta de información sobre el destino de los que habían sido secuestrados. El resultado del estado intermedio en que se hallan estas víctimas es una interrupción en el funcionamiento del duelo. Según Gundermann, la melancolía es una de las características de la época pos-golpe; Gundermann caracteriza a los melancólicos por su "identificación con un objeto perdido [...]" y la recalcitrante negación del sujeto melancólico de aceptar que este objeto se haya perdido," (2007: 12). En su ensayo, "Duelo y melancolía," Freud nota una diferencia clave entre las dos condiciones: en el duelo, es el mundo lo que pierde interés para el paciente, pero en la melancolía es el ego que sufre este menosprecio, es decir, la sensación de pérdida se incorpora dentro de su experiencia de sí mismo; la melancolía está caracterizada por elementos del duelo, y elementos del extremo narcisismo (Freud 2005: 210). Según Robben, en contraste, el duelo y la melancolía no son objetos distintos sino puntos en una escala; por ende, emplea Robben un tercer término, quizás más apto para Gelman: el duelo crónico. A primera vista sería la pérdida de su hijo que motiva sus esfuerzos, como indica el neologismo "deshijar" (1980b: 54), pero hay otro elemento, que resulta tan clave como esta falta.

*afligido de vos/ toda un pueblo
anda pidiendo verte/ entendimiento
que pierde sangre como vos/ de vos/
voluntad que no mira tu mirada (61)*

Gelman generaliza la pérdida de su hijo, mientras habla *de* y *por* una tercera persona, el pueblo, pueblo que Gelman poetiza de forma típica en su obra con el "error" gramático de feminizarlo con el pronombre "toda". Esta representación, una forma de ventrilocuo de los deseos y objetivos del pueblo, repite uno de los trucos discursivos más típicos de los montoneros. El exilio de Gelman, representado en sus poemas, demuestra la clara continuación de una poética montonera, es decir, una construcción poética que emplea los elementos clave del discurso del proyecto montonero: pueblo, patria, Perón; y es la pérdida de este proyecto que en gran parte motiva el due-

lo crónico en su obra.

Es importante subrayar el papel justificador que cumple el pueblo:

*hablando de estas ceremonias:
el pueblo hace la Revolución
con pies lentos el pueblo
ángel de tierra ángel de luz (1980a: 29 [1973])*

Sin el pueblo, el proyecto político no sería la Revolución. Este empleo del pueblo como vínculo entre la dirección montonera y el movimiento peronista es típico del discurso montonero en sus intentos de justificar el papel de liderazgo que este grupo se había otorgado en los años 1970.

Se ve la importancia de la patria, el segundo elemento, en otro poema de los 70.

*el sol brilla sobre la patria
el sol ilumina la patria
el sol calienta la patria
los compañeros mueren por la patria
(1980a: 82 [1978])*

En este caso, el sacrificio de los compañeros se inscribe dentro de una serie de intercambios naturales con la patria. Como resumen Sigal y Verón, “el peronismo se constituyó como discurso político a través de la instauración de una gigantesca metáfora entre el movimiento peronista y la Nación democrática, es decir entre los peronistas y los argentinos, entre Perón y la Patria” (1986: 241). Varios estudiosos han examinado las dificultades de la relación entre Perón y los montoneros. Tanto la idea de una conducción compartida entre el MPM y Perón, como la noción del “pueblo montonero” tal como la encontramos en la obra de Gelman, eran en cierta forma invenciones ideológicas de los montoneros. Como señala Daniel James, los grupos peronistas de clase media o intelectuales dieron por sentado que la clase obrera era revolucionaria en esencia y que Perón era un líder revolucionario (1988: 241). Una mitología que juntaba a un pueblo revolucionario con un Perón casi guevarista dejaba sin responder una serie de preguntas analíticas: ¿quiénes eran los que formaban parte del pueblo? Y ¿cuáles eran los motivos del líder? (261). Según Gelman, en una entrevista de los años 80, era fácil saber: “el pueblo es Peronista” (en Mero 1987: 62). A fines de los 70, los dos principios clave del grupo, su vínculo con las masas, y la primacía de lo militar, supusieron un conflicto práctico; las tácticas de los montoneros los pusieron también en conflicto con los obreros, ya que estos fueron los primeros que sufrieron las consecuencias de acciones montoneras en forma de represalias por parte de las fuerzas de seguridad. Por estos motivos, a fines de los 70, cualquier base obrera que había tenido el MPM quedaba destruida. Como Gelman admite, los Montoneros cometieron gravísimos errores – que terminaron aislándolos de la masa peronista – en su enfrentamiento con Perón [...] pero el que empezó el enfrentamiento fue Perón. (en Mero 1987: 40).

Según Sigal y Verón, el problema principal era el desfase entre la izquierda Peronista y el líder (1986: 237). Mientras los sectores de izquierda se nombraron como voz auténtica del pueblo, el pueblo nombró a Perón electoralmente como su vocero (219); cuando en 1974 Perón expulsó a los sectores de izquierda, estos sectores, que se prometían fieles al pueblo, se encontraban discursiva y estratégicamente atrapados: “afirmar en 1974 que Perón ya no representaba a las masas significaría volver al ostracismo, restablecer distancia entre élite y base, una base que distaba mucho de ser montonera” (223). Cualquier retirada por parte de los montoneros del Peronismo habría señalado el fin de cualquier reclamo sobre su relación con el pueblo o con el mismo Perón (219).

La obra reciente

● Es productivo ahora examinar algunos ejem-

plos de la más reciente producción poética de Gelman. La colección *País que fue será* (2004) empieza con una cita de Guillaume de Poitiers: “*El Paraíso Perdido nunca estuvo atrás. / Quedó adelante*” (2004: 7). Es mi opinión que la idea de un proyecto futuro del pasado motiva muchos poemas de esta colección; en cierta forma, la colección trabaja con la reaparición de fantasmas del pasado que indican un posible futuro, en una forma de “hauntología” (*hantologie*), para emplear el término de Derrida. El poema es un sitio que prepara la posibilidad de la vuelta de figuras del pasado, en particular su hijo. Lo perdido tiene, en el poema, un espacio donde reaparecer. El poema “Jenin”, con un título que alude a la “batalla” entre el ejército Israelí y militantes Palestinos en 2002 intenta investigar la relación entre memoria y política contemporánea:

*La desmemoria saca monstruos
al sol. [...] Hay asesinos
y aplausos para los asesinos.
Caigo en los huecos
del alarido, vienen
pesadillas de un país distante.
Son pesadillas de mí mismo.
Me matan muchas veces
junto a tu piel suave.*



*Se deshija la noche, sueñan
disparos, hunden
las naves que surcan el ojo
para irse de antiguas bestias. (2004: 57)*

El poema traza un vínculo entre violencias que ocurren en otro país o lugar y la experiencia personal del dolor y preocupación: las noticias de actos de violencia en otro país repiten una experiencia traumática previa: las pesadillas del país distante son, textualmente, “pesadillas de mí mismo”. Estos traumas existen como parte de una serie de relaciones individuales, en este caso con un “tú”; el verbo “deshijar” reaparece, y vemos como las noticias foráneas se inscriben dentro de la experiencia de Gelman de la pérdida de su hijo. Esto nos obliga a repensar el primer verso: “desmemoria” no sería solamente la falta de memoria sobre los efectos de la guerra, sino además una más extensa falta de memoria sobre la experiencia argentina, es decir, se inscriben las injusticias en Palestina al lado de las argentinas de la última dictadura; de este modo, la lucha de Gelman se mantiene vigente hoy en día y dentro del contexto político mundial.

Vale la pena en este punto examinar las semejanzas entre estos poemas y obras de la época militante de Gelman; en varios poemas de la colección *Si dulcemente*, vemos la muerte de los compañeros montoneros como momento fundador de una nueva etapa en la lucha armada:

*bajo tierra en la tierra
que sí los recibió / incendios
que apagó el odio military / hijitos
empújennos al triunfo (1980b [1979]: 16)*

En este caso es importante señalar el empleo del sustantivo “hijitos” para describir a los compañeros muertos; por un lado, ya que algunos compañeros de Gelman –su hijo, su nuera– pueden ser nombrados precisamente con este término; por el otro, de nuevo se inscribe la lucha montonera dentro de la misma red familiar; aquí, la pérdida motiva la lucha política y *viceversa*. Los vínculos entre muerte, exilio, memoria, y la persistencia de la lucha montonera son frecuentes en la colección. A pesar de sus fracasos y muertes, los compañeros sobreviven en la memoria y en el poema de Gelman:

*[...] de claridad vestida/nada piden
para sí/van desnudos/sangran mundo/
callan de penas admirablemente/
esperan que empecemos otra vez. (101 [1980])*

El empleo del subjuntivo es importante: en este caso, el subjuntivo es del presente; la posibilidad del pasado es, ahora, el futuro del presente, en casi la misma forma que vimos en el título de *País que fue será*: la posibilidad, nunca cumplida, del pasado (y, de cierta forma, la negación del orden actual). En este caso, con referencias a “la batalla” y “prisión”, se hace explícita la referencia a la lucha armada.

Con estos poemas podríamos trazar un diagrama cronológico: lucha – errores – muerte – memoria – lucha (bis). Los tres últimos elementos de esta secuencia reaparecen en la última poesía de Gelman, como en este ejemplo, “Cortésías”

*¿Dónde callás, memoria?/¿dónde
te acordás de vos misma/
acechando al verdugo para
matarlo como él te mató? (2007: 108)*

El poema emplea un importante paralelismo entre la memoria y la muerte del hijo de Gelman; el empleo del término “verdugo” es clave, ya que en los últimos años la palabra se ha vuelto casi sinónimo entre la izquierda argentina de un miembro de los comandos militares. Si el verdugo mató a la memoria, en un crimen parecido al cometido contra el hijo de Gelman, la memoria ofrece la posibilidad de una justicia extra-judicial

>>>>

>>>>

en la revancha de la memoria. En otro poema de esta secuencia, vemos la importancia de la memoria para el proyecto de Gelman:

*El pasado vuelve cuando
desaparece. Vacíos que lloran
en sus países [...]
Se hinchan los ojos con
las cobardías de este tiempo,
sentadas
en sillas de su olvido. (63)*

La primera oración podría ser un comentario sobre Freud —es un caso parecido a las observaciones de Gundermann que vimos arriba— pero otra vez se traza una línea entre los males contemporáneos y la falta de memoria del pasado. Es imposible leer el verbo “desaparece” sin pensar en lo que implica este poema para la situación argentina. Como indica Edmundo Gómez Mango, en la obra de Gelman se encuentra “un movimiento de presentificación de lo desaparecido, su verbo poético es acontecimiento presente de lo que ha sido, en el pasado vivo o en el anhelo que nunca se ha cumplido” (2004: 66). Gelman quiere demostrar, primero, que una falta de memoria nos conduce a repetir los desastres del pasado; segundo, que aun en el exilio el poeta tiene que mantener una relación estrecha con sus antiguos compañeros y con lo que ha perdido; y, finalmente, que el proyecto a que prestó sus fuerzas en el pasado sigue vigente hoy en día.

En conclusión, señalaría que la tensión que mueve la poesía de Gelman es entre Gelman como poeta, y Gelman como militante (todavía) que escribe poesía, y cuya poesía era, es, y seguirá siendo, parte de un proyecto de lucha peronista contra el capitalismo hegemónico; por ende su conservadurismo político y estético para mantener viva esta lucha dentro del contexto actual. En el contexto de la polémica de *La intemperie* demuestra también un conflicto clave: para seguir el argumento de Julian Bourg sobre los vínculos entre el mayo francés y la filosofía, hace evidente que el giro “ético” o “levinasiano” tiene sus raíces en los propios movimientos armados de los 60; Gelman es un recuerdo de los comienzos violentos de esta rebelión contra *nomos* o ley ●

Bibliografía

- Amorín, José. 2006. *Montoneros. La buena historia*. Buenos Aires. Catálogos (2^{da} ed.).
- Benedetti, Mario. 1995. “Gelman hace delirar a las palabras,” en Lilián Uribe (ed.) *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*. Montevideo. Vinté: 39-57.
- Benedetti, Mario. 1981. *Los poetas comunicantes*. Montevideo. Marcha.
- Belzagui, Pablo René (ed.). 2007. *Sobre la responsabilidad. No matar. Polémica de la revista La intemperie*. Córdoba, Arg. La intemperie.
- Bonasso, Miguel. 2003. *Diario de un clandestino*. Tafalla. Txalaparta.
- Bonasso, Miguel. 1994. *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires. Planeta (2^{da} ed.).
- Bosteels, Bruno. 2008. “Mexico 1968. The revolution of shame.” *Radical Philosophy* 149: 5-11
- Bourg, Julian. 2007. *From Revolution to Ethics. May '68 and Contemporary French Thought*. Montreal & London. McGill University Press.
- Foucault, Michel. 2001 [1961]. *Madness and Civilization*. London. Routledge.
- Freud, Sigmund. 2005 [1917]. “Mourning and melancholia,” in *On Murder, Mourning and Melancholy*. Londres. Penguin: 201-218.
- Gelman, Juan. 2008. “Discurso Premio Cervantes.” [http://www.elpais.com/elpais/media/ultima_hora/media/20080423/cultura/20080423elpaispecul_1_Pes_PDF.pdf]
- Gelman, Juan. 2007. *Mundar*. Buenos Aires. Seix Barral.
- Gelman, Juan. 2004. *País que fue será*. Buenos Aires. Seix Barral.
- Gelman, Juan. 2001. *Pesar todo. Antología*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Gelman, Juan. 1980a. *Hechos y Relaciones*. Barcelona. Lumen.
- Gelman, Juan. 1980b. *Si dulcemente*. Barcelona. Lumen.
- Gelman, Juan & Mara la Madrid. 1997. *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires. Planeta.
- Gillespie, Richard. 1982. *Soldiers of Perón. Argentina's Montoneros*. Oxford. Clarendon.
- Gómez Mango, Edmundo. 2004. *El llamado de los desaparecidos. Sobre la poesía de Juan Gelman*. Montevideo. Cal y canto.
- Gundermann, Christian. 2007. *Actos melancólicos: formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ibáñez Quintana, Jaime. 2004. “Poesía de exilio de Juan Gelman.” *Especulo: Revista de estudios literarios* 27: (sin número de página). [http://www.uem.es/info/especulo/numero27/jgelman.html]
- James, Daniel. 1988. *Resistance and Integration. Peronism and the Argentine Working Class*. Cambridge University Press.
- Mero, Roberto. 1987. *Conversaciones con Juan Gelman; contraderrota. Montoneros y la revolución perdida*. Buenos Aires. Contrapunto.
- Olivera-Williams, María Rosa. 1995. “Citas y comentarios de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio,” en Lilián Uribe (ed.) *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*. Montevideo. Vinté: 171-87.
- Olivera-Williams, María Rosa. 1988. “Poesía del exilio: el cono sur,” *Revista Hispánica Moderna* XLI: 125-42.
- Robben, Antonius C. G. M. 2005. “How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina's Dirty War,” *Cultural Critique* 59: 120-164.
- Rojo, José Andrés. 2008. “Un árbol sin hojas de da sombra,” *Página/12 Suplemento Espectáculos*. 22 de Abril 2008.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Sigal, Silvia & Eliseo Verón. 1986. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires. Legasa.
- Sololiteratura.com. 2007. “Juan política y exilio.” [http://sololiteratura.com/gelgelpoliticay.htm]
- Vezzetti, Hugo. 2003. *Pasado y presente*. Buenos Aires. Siglo XXI.

ENTREVISTA MARTÍN KOHAN “LA LITERATURA NO ESTÁ ENTRE LAS COSAS QUE MÁS IMPORTAN SOCIALMENTE”

MARTÍN KOHAN (1967, BUENOS AIRES) ENSEÑA TEORÍA LITERARIA EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES Y EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA SAN JUAN BOSCO. AUTOR DE UNA DESTACADA OBRA NARRATIVA Y ENSAYÍSTICA, EN 2007 OBTUVO EL PREMIO HERRALDE CON SU NOVELA *CIENCIAS MORALES*. ENTRE SUS ENSAYOS ESTÁN *ZONA URBANA. ENSAYO DE LECTURA SOBRE WALTER BENJAMIN* (2004) Y *NARRAR A SAN MARTÍN* (2005). PUBLICÓ LOS LIBROS DE CUENTOS *MUERO CONTENTO* (1994) Y *UNA PENA EXTRAORDINARIA* (1998), Y LAS NOVELAS *EL INFORME* (1997), *LOS CAUTIVOS* (2000), *DOS VECES JUNIO* (2002), *SEGUNDOS AFUERA* (2005), *MUSEO DE LA REVOLUCIÓN* (2006) Y *LA CALLE DE LAS PUTAS* (2008).

EN LA ENTREVISTA QUE CONCEDIÓ A CONFINES, KOHAN —QUIEN INTERRUMPIÓ LA ESCRITURA DE UNA OBRA TITULADA POR AHORA *BAHÍA BLANCA*, “UNA NOVELA SOBRE EL PODER DE LA NEGACIÓN MENTAL”, PARA RESPONDER ESTAS PREGUNTAS— HABLA DE LA LITERATURA EN GENERAL Y DE LA SUYA PROPIA, DE LA ACADEMIA, DE LA IDEOLOGÍA, DEL MERCADO Y DE SUS GUSTOS LITERARIOS. CUESTIONES QUE, SIN DUDA, INFLUYEN EN UNA GENERACIÓN EXITOSA DE ESCRITORES EN LA QUE ÉL SE DESTACA.

■ POR DIEGO CACCIAVILLANI

Puerto Madryn

Especial para EES - CONFINES

Sus novelas siempre intentan evitar el realismo, ¿por qué?

● Me interesa una literatura que quiera tocar los materiales de la realidad, pero que no por eso tenga que acatar los parámetros de esa misma realidad, sus proporciones o su lógica de sentido. Me interesa más la idea de abordar esa clase de materiales, pero para decirlos y percibirlos de una manera distinta, y a veces incluso opuesta, a la que la propia realidad propone o exige.

¿Considera, como algunos, que el oficio del crítico debe necesariamente estar escindido de la tarea del escritor?

● La tarea del escritor, a mi entender, no debería escindirse nunca de un tipo de relación singular con el lenguaje, con las palabras. Más allá de eso, puede escindirse o dejar de escindirse de lo que sea.

En el año 2007 obtuvo el Premio Herralde de Novela por Ciencias Morales. En ella trabaja con el tema del disciplinamiento institucionalizado, en el contexto de la dictadura militar. También trabaja el tema de la dictadura en *Dos Veces Junio*. ¿Esa época nefasta ha sido un motor de sus dos obras más destacadas?

● Esa época nefasta no ha sido el motor de esos libros. Hubo otros motores: el tono neutro y distanciado del narrador de *Dos veces junio*, por

ejemplo, o la posibilidad de trabajar el personaje de la preceptora en *Ciencias morales* como si ella misma y su cuerpo, o su cuerpo y su conciencia, fuesen dos personajes distintos. Un motor fue también la intención de indagar narrativamente cómo es que el disciplinamiento funciona, es decir, cómo se produce concretamente la obediencia, cómo se “fabrica” a un obediente en lo más concreto. Luego hubo que situar esas historias en una época determinada, y me pareció evidente que situándolas en la época de la dictadura militar los relatos ganaban espesor y sentidos posibles.

Gran parte de la academia posiciona como los estandartes de la literatura argentina del siglo XX a Borges, Arlt, Cortázar, Saer y Puig, ¿a quién dejaría y a quién sacaría? ¿Por qué?

● Creo que la eficacia de lo que denominás “la academia” se debe en gran parte a que sostiene esos posicionamientos con el fundamento de un fuerte sistema de lectura. Es decir, es siempre más que una votación de preferencias o una lista de elegidos. Las inclusiones y las exclusiones responden a una concepción bien asentada de la literatura, y por ende de una manera consistente de leer. Por lo tanto, no se trata de que por caso yo tache aquí algún que otro nombre o agregue alguno en su lugar. Se trata de la manera en que leemos y hacemos funcionar esas lecturas; cuando damos clase, cuando escribimos crítica.

¿Si tuviera que elegir cinco o siete autores que efectivamente influyeron en su formación como escritor, ¿quiénes serían?



● Hay líneas distintas en momentos distintos. Una fundamental para mí tuvo la forma de una confluencia retrospectiva: yo deseaba la influencia de Onetti, de Viñas, de Saer, de Piglia. Y un día advertí lo evidente: que todos ellos señalaban a su vez a Faulkner. Podría agregar a Puig, podría agregar a Aira, tal o cual elemento que uno toma de uno o de otro.

¿A qué autor contemporáneo argentino admira? ¿Por qué?

● A varios. Menciono a uno: Héctor Libertella. Por una razón bastante clara: la idea tremendamente singular que tenía de la literatura, y la notable constancia con que sostuvo esa idea en todo lo que leyó y escribió.

● Hay libros para todos los gustos. Pero hay mal gusto, también.

¿Cuáles son sus criterios para diferenciar la literatura mala de la buena?

● No existen criterios definitivos y estables, como si fuese un protocolo de medida. Existen luchas de valor, guerras de valor. Bueno es lo que es bueno para aquel que impera, como decía Nietzsche.

¿Qué posicionamiento ideológico tiene?

● ¿Marxista, leninista, trotskista? Me faltan lecturas para poder afirmarlo.

Este posicionamiento ha impregnado su lite-

ratura o prefiere que sus textos sólo trabajen el artificio de la ficción como lo imaginó Theodor Adorno en su Teoría crítica?

● Adorno descreía de lo directo, y yo también. Ni “mensaje”, ni “compromiso”, ni una literatura política por premeditación y elección de contenidos. Pero en la autonomía del artificio está también lo social y está también lo político. Es una de las lecciones de Adorno, a mí me ha convencido.

¿Cree que todavía existen las ideologías o también ellas fueron deshechas en la procesadora postmoderna?

● Creo que todavía existen. La procesadora postmoderna es lo que ya pasó.

¿Cree que la literatura tiene un efecto disuasivo o persuasivo en el lector, cómo lo tuviera en su momento Facundo de Sarmiento?

● Debería haber muchos más lectores que los que efectivamente hay para que se pudiera pensar en alguna clase de efecto real por parte de la literatura. La sociedad en la que escribía Sarmiento era diferente. Hoy en día escribimos con la fe de la producción de efectos, pero para que esos efectos cobraran una existencia social significativa los lectores deberían ser muchos más y el lugar social de la literatura debería ser muy otro. La literatura no está entre las cosas que socialmente más importan.

¿Cree que el escritor tiene una responsabilidad social? ¿En ese caso cuál sería?

● Queda en parte respondida en la pregunta an-

terior. Habría que preguntarse ahora por la responsabilidad social de los lectores respecto de la literatura. Si no leen, o leen poco, o leen banalidades, que dejen al escritor en paz.

¿Cree que el mercado, de alguna forma, influye en la construcción del canon por parte de la academia?

● No, y es una de las cosas que vuelven más interesante el régimen de lectura que se propone, se discute y se dirime en ese lugar de trabajo en la enseñanza que vos llamás “la Academia”.

Volviendo a su libro Ciencias Morales, ¿qué reflexión le merece la educación argentina en este momento, en sus diversos niveles?

● A mi entender se recupera todavía, lentamente, del daño atroz que le ocasionó la década menemista.

¿Cómo cree que será el imaginario de la literatura argentina del siglo XXI?

● Pienso en las novelas de Sergio Chejfec, de Marcelo Cohen, de Matilde Sánchez, de Gustavo Ferreyra, de Juan José Becerra, de Jorge Consiglio, de Oliverio Coelho. Una cosa así.

¿En qué libro está trabajando en este momento? ¿Puede adelantarnos algo?

● Escribo una novela sobre la capacidad de negación: el poder de la negación mental. Transcurre en Bahía Blanca y se va a llamar así: *Bahía Blanca*. Interrumpí para responder a esta entrevista; ahora que veo que estamos en la última pregunta, me dispongo a retomar ●

ENTREVISTA

ALVARO ABÓS ANALIZA SU RECIENTE NOVELA KRIMINAL TANGO. “UN CRIMEN ES UN ENIGMA SIEMPRE, SENCILLAMENTE PORQUE NUNCA NOS ACOSTUMBRAREMOS A QUE UN DON COMO LA VIDA PUEDA SER SEGADO POR ALGUIEN QUE PERTENECE A LA MISMA ESPECIE”, ASEGURA

ALVARO ABÓS

“NO CREO EN LOS HÉROES NI EN LOS ANTIHÉROES”

CADA AÑO EN LA ARGENTINA SE PUBLICAN DECENAS DE POLICIALES. LA MAYORÍA TIENDE A ABUSAR DE SUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS COMO EL SUSPENSO, SUBESTIMANDO LA PACIENCIA DEL LECTOR. OTROS ATIBORRAN SUS PÁGINAS CON UNA PROSA FÁCTICA, PLAGADA DE DETALLES MINÚSCULOS, CASI SIEMPRE CIRCUNSTANCIALES QUE SE ADHIEREN –EQUÍVOCAMENTE– CON EL FIN DE POTENCIAR EL SUPUESTO GRADO DE VEROSIMILITUD DE LA NARRACIÓN. *KRIMINAL TANGO*, DE ÁLVARO ABÓS, (ALFAGUARA) OPERA DE MODO DISTINTO. EN ESTA NOVELA EL INSPECTOR DE HOMICIDIOS JUAN MUÑECAS DEBE HALLAR AL CULPABLE POR EL ASESINATO DEL CONTADOR CLAUDIO LEVINSKI, CUYO CADÁVER APARECIÓ CALCINADO DENTRO DE UN ATAÚD DE NOGAL CERCA DE LOS MUELLES DEL PUERTO DE BUENOS AIRES. SEGÚN LOS PERITOS, EL CONTADOR HABÍA SIDO QUEMADO VIVO. A PESAR DE HABERSE PERPETRADO EL CRIMEN EN PLENA LUZ DEL DÍA, NO HUBO TESTIGOS. ¿VENGANZA MAFIOSA, OSCUROS INTERESES FINANCIEROS, ALGÚN PLIEGUE INCONFESABLE EN LA VIDA DE LA VÍCTIMA?

■ POR AUGUSTO MUNARO

Buenos Aires
Especial para EES – CONFINES

Con esas pistas mínimas Álvaro Abós inicia la odisea de reconstruir los hechos que tuvieron su brutal desenlace aquel mediodía del 19 de mayo. Con la pericia de un forense, Muñecas analiza junto a su colaborador directo Valentín Magro cada parte de este irresoluble rompecabezas cuya pieza faltante es el mayor secreto del muerto: su misterioso asesino. Así es como ingresan a los bajos fondos de una Buenos Aires desquiciada por una realidad ominosa con el fin de encontrar al culpable. El libro por momentos se convierte en una perspicaz radiografía de una sociedad sitiada por la impunidad. A través de una prosa despojada, al ritmo descarnado de los hechos, su autor confirma como lo ha venido haciendo desde *Restos humanos* (1991), *El simulacro* (1995), *El crimen de Clorinda Sarracán* (2004) y *Cinco balas para Augusto Vandor* (2006): legar una interpretación del mundo interrogando a la humanidad a través del crimen. Sin omitir su impacto, su alcance, y su significado social y político.

La estructura narrativa de *Kriminal tango*, cuyo centro es el crimen, responde al género policial. A su vez explora los complejos mecanismos de la corrupción, el poder, la violencia y la impunidad. ¿Podría referirse a los elementos que conforman la matriz de su novela y el modo en que éstos se interrelacionan?

Kriminal tango narra la investigación de un crimen cometido en la ciudad de Buenos Aires, en la época actual. Sus protagonistas son la víctima, sus relaciones, diversos policías y otros personajes que se mueven en variados ambientes ciudadanos. La corrupción y la impunidad del crimen son situaciones presentes en la vida de la ciudad. Todos los días leemos sobre ellas en los diarios, charlamos sobre ellas en el café y en la peluquería. Por lo tanto, corrupción, violencia, impunidad, integran el *clímax* de Buenos Aires. Como tales, se colaron en la novela, sin que el autor se diera mucha cuenta.

¿Se sitúa más próxima a un policial negro o de enigma? Por momentos los límites tienden a desdibujarse, siendo ambos a la vez.

● No me conforman esas calificaciones, que estuvieron tan presentes en el “revival” que, en los años sesenta, vivió el género policial. Por ejemplo, ¿qué quiere decir “policial negro”? Si es policial, es negro. Si una novela narra un crimen cuya autoría no se conoce, es natural que haya un “enigma”. Quizás sea más útil hablar de “narrativa criminal”. O bien, lisa y llanamente, de novelas que narran crímenes.

¿En qué difiere entonces la literatura policial de la criminal?

● Trato de responderme yo mismo a esa pregunta desde que, obedeciendo a una obsesión –la obsesión es siempre la madre de una empresa tan absorbente como escribir una novela– empecé a redactar *Kriminal tango*. Justamente, ha-

ber elegido a un policía como protagonista, es quizás una tentativa –en todo caso inconsciente, pues al escribir narrativa yo no busco demostrar teorías sino simplemente, narrar– de restituir el “policial” a un “policía”.

¿Por qué cree que el crimen es uno de los grandes núcleos de la narrativa?

● Porque desde la Biblia (“Caín mató a Abel”) hasta la tragedia griega (Edipo) el crimen ha sido narrado una y otra vez como una experiencia perturbadora –quizás la más radicalmente perturbadora– de la naturaleza humana. Es, junto al amor, la situación básica en el Dante, en Shakespeare y en toda la literatura desde entonces.

La novela tiene a Buenos Aires como escenario de un crimen. Sus barrios, calles, así como también circunstancias absolutamente reales referidas de forma explícita como en una crónica. ¿Siempre le preocupó mantener el nivel de verosimilitud de la historia?

● La verosimilitud de la historia no sólo me preocupó siempre, en realidad es lo que más me preocupó, o quizás lo único que me preocupó. Por verosimilitud entiendo que la historia, o mejor dicho la narración de la historia, “funcione”, es decir que crezca, que avance. Una lectura fina demostraría que traicioné detalles de la realidad –calles, lugares, épocas– en función de esa verosimilitud y de ese funcionamiento interno. Lectores que advertirán esos detalles no faltarán. Algunos por cierto me lo harán saber, como ya me ha pasado en otros libros –ficciones o no ficciones– que tienen por escenario el laberinto de la ciudad. Buscar los errores en los que incurriré un escritor es un deporte que nadie deja de practicar. Lo sé porque yo mismo lo practico.

Tengo entendido que el asesinato fue parcialmente tomado de una crónica ocurrida en 1992. ¿De qué modo tomó el tema y lo transformó para poder ficcionalizarlo?

● Primero lo investigué como hubiera hecho para escribir una historia de “no ficción”. Cuando decidí transformar ese material en una ficción, traté de olvidarme de toda esa información. Para evitar tentaciones, hasta destruí los documentos (fotocopias, apuntes, etc) que había acumulado.

También el tango atraviesa el libro de modo muy particular. Juan Muñecas, además de ser oficial inspector de Homicidios, es un aficionado del violín. ¿Incorporó esa idea para otorgarle mayor dimensión psicológica al personaje?

● No. Simplemente, cuando se me ocurrió el personaje, se me ocurrió “con tango incorporado”. Me nacen los personajes de una novela, con todos sus “ingredientes”. Tenía que apellidarse Muñecas, tenía que ocupar una oficina vieja en el Departamento de Policía, tenía que vivir en la calle Cuenca, tenía que tocar el violín en un reducto tanguero del barrio de San Cristóbal como manera de aguantar su horrible trabajo... En la novela, el tango no es una intrusión deliberada sino un elemento del clima porteño. A mi juicio, el tango “respira” hoy por todos los poros de la ciudad. Es como la humedad, la frustración o las puteadas.

¿Podría considerarse a Juan Muñecas un anti-héroe?

● No sé. Cada lector lo calificará según le parezca. No creo en los héroes. Por lo tanto, tampoco en los antihéroes. Todos somos héroes en algún minuto de cada día, y antihéroes en otro.

Algunos capítulos –como aquellos referidos al modo de vida que llevaba la víctima, el contador Levinski, entre reuniones de directorio, audiencias y citaciones judiciales– por la precisión que han sido narrados, revelan su pasada experiencia como abogado laborista. ¿Cuán relevante considera su primera profesión en relación a su obra narrativa?



● En otros libros, incluso en alguna novela como *Cinco balas para Augusto Vandor*, mi experiencia sobre la vida sindical me sirvió para ambientar la acción. En el caso de *Kriminal tango*, no creo que ello haya sucedido, pues el contador Levinski no se ocupa específicamente de temas laborales sino más bien de “emprolijar” negocios sucios mediante balances truchos. De todos modos, nada de eso sirve a la hora de escribir ficción. Decía Flaubert que cualquier mujercita puede escribir una novela sobre la vida militar: le basta pasar por la entrada de un cuartel y mirar hacia dentro.

¿Cuán importantes son los desenlaces en una novela policial?, ¿por qué?

● Tan importantes como en cualquier narración. Ahora bien, ya que concibo al policial como un tipo de narración sustentado en la estructura, el desenlace es crucial porque debe coronar un mecanismo de relojería.

¿Por qué cree que en la literatura nacional han existido detectives privados pero muy pocos policías resolviendo casos?

● Quizás porque siendo nuestra historia social tan agitada, sobre todo durante el siglo XX, la policía fue identificada como una institución represiva no sólo del crimen sino también de cualquier cambio. Luego de un régimen tan autoritario y represivo como el del Proceso 1976-1983, cualquier policía pasó a ser en el imaginario de todos nosotros un represor impresentable. Pensar, por ejemplo, en un policía con proble-

mas de conciencia es como imaginar a Drácula jugando a las bolitas. A su vez, en la década del sesenta muchos escritores argentinos leyeron a Chandler y por eso abundan los detectives privados en la literatura policial, a pesar de que esa profesión era y es bastante extraña a nuestras costumbres.

Parecerá tal vez una obviedad, pero ¿por qué crimen es sinónimo de enigma en este tipo de narrativa?

● Un crimen es un enigma siempre, sencillamente porque nunca nos acostumbraremos a que un don como la vida pueda ser segado por alguien que pertenece a la misma especie.

Actualmente, uno de los narradores más importantes y reconocidos del género es el norteamericano James Ellroy. ¿Le agradan sus novelas?

● No, no me gusta Ellroy, porque encuentro su escritura exageradamente crispada, como si escribiera con un hacha.

¿Qué policiales argentinos recomendaría leer?

● La novela policial argentina que más me gusta –ello es relativo, pues mañana cambiaré de gustos– es *Rosaura a las diez* de Marco Denevi. Una que me gustó mucho es *Los tallos amargos* de Adolfo Jasca. Dos novelas que leí con interés porque revelan la atracción que el policial ejerce sobre tantos escritores, incluso sobre quienes no lo practican, fueron *La pesquisa* de Juan José Saer y *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig.

Ambas fueron experimentos no logrados, pero siempre es bueno acercarse a los fracasos de un gran escritor. De las últimas que leí, me gustaron *Tuya* y *Las grietas de Jara* de Claudia Piñeiro, por la construcción del suspenso.

¿Y Rodolfo J. Walsh?

● Considero a Walsh por encima de todo un ficcionista. Por la concisión dramática de su narrativa y por el manejo de la progresión en la intriga, es un puntal en la narrativa policial (o criminal) argentina, junto a Borges. Por cierto, Walsh usó un policía –el comisario Jiménez– como personaje de sus «Variaciones en rojo». Estos escritores, y muchos más que los seguimos, formamos parte de la literatura negra, o policial o criminal, que viene siendo ya un «género nacional», algo así como la gauchesca del siglo XX (y ahora ya XXI).

En un pasaje de su novela, Muñecas le dice a su colega Magro “no olvide que a nosotros nadie nos pide juicios morales sino soluciones”. ¿Cree que esa aseveración puede en parte definir el tono del libro?

● No tengo la menor idea. No olvide que no leí el libro, sólo lo escribí. Desde ahora, tomaré en cuenta su observación.

Por último, ¿existe el crimen perfecto?

● El crimen perfecto es para los asesinos como la novela perfecta para nosotros, los escritores: sabemos que no existe, pero igual la perseguimos, sin descanso ●

OPUESTO A LA “INTELLIGENTZIA”, JAURETCHE ELABORÓ UNO DE LOS MÁS ORIGINALES APORTES A LA CULTURA NACIONAL. EL HISTORIADOR JUAN QUINTAR ANALIZA ESE PENSAMIENTO, QUE PUSO EN BLANCO SOBRE NEGRO DICOTOMÍAS ENTRONIZADAS EN LA HISTORIA ARGENTINA MUCHO ANTES DE SARMIENTO

ARTURO JAURETCHE

PENSAR CON ESTAÑO

■ POR GERARDO BURTON

Neuquén

Especial para EES – CONFINES

Los pensadores nacionales son por lo general parricidas confesos, ya que es difícil desmontar la sacralidad de los oficialismos y la desconsideración de los progresismos no vernáculos. En esa tarea sobresalen, hacia la mitad del siglo pasado, los intelectuales nucleados en torno de la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina, la Forja cuyas ideas, desde el yrigoyenismo, contribuyeron al primer peronismo.

Desde ese núcleo duro de la intelectualidad opuesto a la “intelligentzia”, Arturo Jauretche elaboró uno de los más originales aportes a la cultura nacional. Y ahora el historiador Juan Quintar desmenuza esos aportes que pusieron en blanco sobre negro las dicotomías entronizadas en la historia argentina desde antes de Domingo Faustino Sarmiento.

En el título -“Pensar con estaño”-, Quintar plantea dónde se ubica Jauretche para articular las “razones y pasiones” de la historia nacional y organizarlas en un corpus que desafía las lecturas oficiales y sus operaciones. El estaño es el lugar privilegiado de la reflexión nacional y popular: el sitio desde donde la dicotomía civilización o barbarie, que tiñó la política argentina desde la segunda mitad del siglo XX se convierte en una zoncera. Justamente, las zonceras y la conceptualización de la “colonización pedagógica” son apenas dos de los hallazgos del pensamiento de Jauretche.

Pero Quintar no se queda en el análisis: su libro es un diálogo con la vida y la obra de Jauretche. Al contrario de los panegíricos esperables en estos casos –una especie de hagiografía de los pensadores nacionales que pueblan los altares en reemplazo de la historiografía liberal-, el autor rescata la absoluta libertad de pensamiento del protagonista de su libro. Nacido a la política en el conservadurismo, de la mano de Raúl Scalabrini Ortiz –cuya importancia en el indisciplinamiento de las almas todavía no está dimensionada- Jauretche se introdujo en el nacionalismo traducido por Hipólito Yrigoyen. La década in-

UNA RESEÑA DE LA GÉNESIS DEL PENSAMIENTO NACIONAL ENTORNO DE LA FIGURA DE ARTURO JAURETCHE. LA ORIGINALIDAD DE LA DESMITIFICACIÓN DE LAS ZONCERAS Y EL “DESCUBRIMIENTO” DE LA COLONIZACIÓN PEDAGÓGICA Y SUS CONSECUENCIAS. HAY EN LA ARGENTINA UNA CONSTRUCCIÓN DIFÍCIL, TRABADA Y CARACTERIZADA POR SUS MARCHAS Y CONTRAMARCHAS, COMO METONIMIA DE LA HISTORIA DEL PAÍS: SE TRATA DE LA EDIFICACIÓN DEL PENSAMIENTO NACIONAL, UN ESPACIO EN EL QUE ENTRAN Y SALEN NO SÓLO IDEAS Y CONCEPTOS, COSMOVISIONES E IDEOLOGÍAS, SINO TAMBIÉN HACEDORES QUE ASOMAN SU ORIGINALIDAD SEGÚN EL ESPÍRITU DE LA ÉPOCA.

fame –y otra vez Scalabrini Ortiz- lo azuzaron para desmontar y señalar los resortes del imperialismo inglés en el país, al que categorizó sin cortapisas como “colonaje”.

Quintar, sin embargo, transgrede un pacto tácito: hace eje en las disidencias de Jauretche con Perón a lo largo de su vida, algo que pocos se atreven a mentar, especialmente cuando se trata de un personaje del Parnaso justicialista. Ese movimiento de entrada y salida que cultivó Jauretche, esa permeabilidad a la que recurrió para cri-

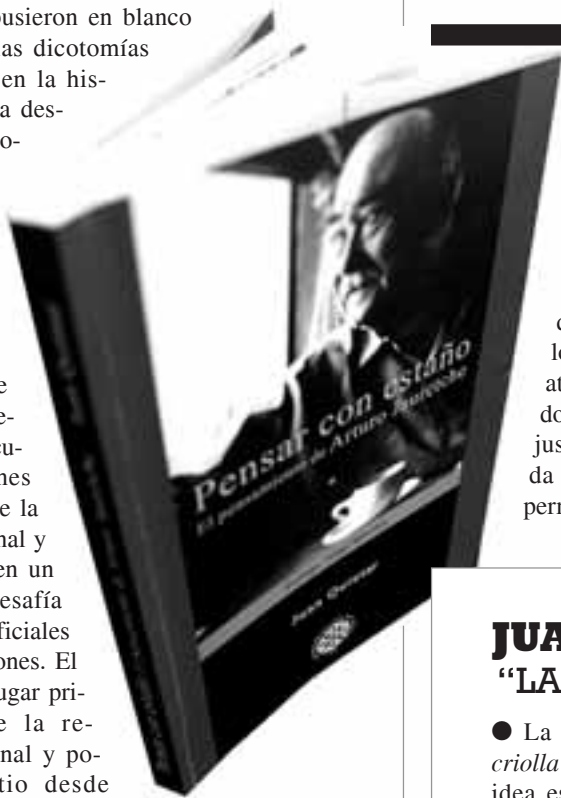
ticar desde dentro un proceso nacional y popular, son las herramientas que permitieron construir un pensamiento de pantalones largos. Como lo hicieron Juan José Hernández Arregui, Rodolfo Puiggrós, Salvador Ferla, John William Cooke y, sobre todo y de nuevo, Scalabrini.

Entonces, Quintar entra en su mejor juego: desmenuza todas las etapas de Arturo Jauretche, desde las escaramuzas en Paso de los Libres y el prólogo de Jorge Luis Borges a un poema épico hasta su final diálogo con una juventud cuya tendencia se enfrentaba a sangre y fuego con las directivas del líder justicialista.

“Pensar con estaño” representa una puerta a la evolución del pensamiento nacional del siglo XX, un conjunto de ideas y principios amasado en la práctica política, en la búsqueda de respuestas a una realidad siempre cambiante y en medio de la incomprensión de las ideas dominantes, sean éstas de la Europa continental, del mundo anglosajón o del (su)realismo socialista. Quintar ratifica y reivindica el carácter tercermundista del pensamiento nacional en la Argentina, y propone a Jauretche como un modelo de intelectual opuesto al que construyó la historia oficial con Sarmiento o Alberdi, incluso con Echeverría.

La clave es el estaño del título: ese metal que cubría la barra de los bares y desde donde Jauretche reflexiona. Allí se cocina el revés de la trama de las zonceras; la salida del coloniaje y la disolución de la colonización pedagógica.

El libro concluye con citas del subcomandante Marcos: no es casual, pues el entronque de una nueva mirada sobre la realidad y la historia requiere de todos los aportes posibles, y Quintar no los desdeña ●



JUAN QUINTAR (fragmento)

“LAS ZONCERAS Y LA CRÍTICA EPISTÉMICA AL PODER”

● La intención de Jauretche es la de suscitar la reacción de esa tan mentada ‘viveza criolla’, para que, si en verdad somos vivos de ojo, lo seamos también de temperamento; la idea es comenzar a ‘avivarnos’ y dejar de ser zonzos. Ahora bien, ¿en qué consiste la zoncera, qué es?, ¿cuál es su función? La zoncera, a diferencia del sofisma, carece de argumentación, de razonamiento; son consignas que se instalan dogmáticamente y su eficacia no depende, por lo tanto, de la habilidad en la discusión como de que no haya discusión. Porque en cuanto el zongo analiza la zoncera deja de ser zongo. Se trata de una abstracción hecha principio que funciona como punto de partida para un razonamiento posterior, con una enorme funcionalidad dentro de los proyectos políticos que no parten de un reconocimiento de las demandas nacionales. Porque, en verdad, como bien lo analiza Jauretche... las zonceras son parte de la pedagogía colonialista.

Ahora bien, ¿cómo se instalan culturalmente las zonceras? Indudablemente, desde el poder político y la superestructura cultural que legitiman (y, muchas veces, imponen) los pensadores, escritores, pintores, poetas o académicos. Esas zonceras se apoyan en una autoridad y, a partir de ella, cumplen con dos objetivos: uno es prestigiar la zoncera con la autoridad que la respalda (porque lo dijo tal o cual prócer) y otra, reforzar (dicha) autoridad con la zoncera. Así los proyectos de Rivadavia se apoyan en el prestigio de Rivadavia. Y el prestigio de Rivadavia, en sus proyectos ●

(de “Pensar con estaño. El pensamiento de Arturo Jauretche”, por Juan Quintar.

Editado en Neuquén por Educo –Editorial Universitaria del Comahue- en 2007, 241 páginas. Prólogo de Jorge Marziali).

*Las bastardillas son citas de Jauretche.