

Configuraciones de la(s) memoria(s) en la obra de David Viñas

Configurations of memories in the narratives of David Viñas

Betina Ferrante, Pablo Giménez
betina_ferrante@yahoo.com.ar, tramas666@hotmail.com

Unidad Académica Río Gallegos
Universidad Nacional de la Patagonia Austral - Santa Cruz - Argentina

Recibido: 15/12/2021. Aceptado: 11/11/2022

RESUMEN

Se analizan algunas zonas de la obra literaria y crítica de David Viñas a partir de un marco teórico organizado en torno a las categorías de “archivo” y “memoria” y a las problemáticas y derivas que surgen alrededor de ellas y que permiten focalizar las relaciones entre historia, literatura y cultura que transitan toda su obra; y establecer conexiones internas en la trama conformada por sus textos literarios y críticos, en cruces con otros materiales culturales.

Palabras clave: David Viñas, memoria, literatura, archivo.

ABSTRACT

Some areas of the literary and critical work of David Viñas are analyzed from a theoretical framework organized around the categories of "archive" and "memory" and the problems and drifts that arise around them and that allow focusing the relationships between history, literature and culture that pass through all his work; and to establish internal connections in the plot formed by his literary and critical texts, in intersections with other cultural materials.

Keywords: memory, literature, archive.

INTRODUCCIÓN

La obra narrativa de David Viñas se presenta como un elemento relevante en los dispositivos de legitimación de las memorias sociales. Así *Los dueños de la tierra* es la primera configuración de los hechos de “la Patagonia rebelde” (precede a la investigación de Osvaldo Bayer) en clave de antagonismo social y no de bandolerismo o complot extranjero, imágenes propagadas por la prensa de manera coetánea y posterior al conflicto. En sus textos aparecen indagadas no solo la trama de las relaciones sociales sino su inscripción en el territorio y en la cultura y la literatura, analizadas desde el punto de vista de su función social y del rol del escritor en el orden político nacional.

El archivo de su obra, conformado por textos literarios y críticos, se imbrica en Todo ello en los cruces temporales y textuales. Por ejemplo, en *Cayó sobre su rostro*, tematiza la organización del estado moderno argentino a partir de la presidencia del General Julio Argentino Roca. Luego se publican *Los años despiadados* (1956) que se desarrolla



durante la primera presidencia de Perón, y *Los dueños de la tierra* (1958). *Dar la cara* (1962) representa una crítica al gobierno de Frondizi, en *Las malas costumbres* (1963), indaga al peronismo y, *En la semana trágica* (1966) retoma como principal referente los fusilamientos de obreros. constelaciones en las que hechos históricos, culturales y literarios aparecen superpuestos.

MARCO TEÓRICO

La memoria (o las memorias en atención a la pluralidad y la fragmentación con que es concebida esta noción) en tanto categoría teórica y política es actualmente objeto de un gran número de investigaciones. La proliferación, heterogeneidad y relevancia de estos estudios permiten hablar de campos disciplinares y transdisciplinares que conforman “estudios sobre memoria”. Se produce un amplio entramado configurado por perspectivas que abordan la conformación de sitios de memoria, los archivos, el testimonio, los procesos judiciales y los movimientos de reclamos por justicia. Además, la vinculación de la literatura, la historiografía y el arte en general con los procesos de memoria; y con las categorías asociadas (como las de trauma y anacronismo) que incluye para estas disciplinas planteos teóricos y también metodológicos. La constitución temporal heterogénea de la memoria es uno de los rasgos más relevantes, pues el pasado es convocado siempre desde un presente en ocasión de distintos factores, usos y perspectivas.

El surgimiento de un “campo” suele situarse en Europa, particularmente en Francia, en la década de 1970 (con el antecedente fundamental de en la década de 1930 del sociólogo francés Maurice Halbwachs) y en el caso de nuestro país y del Cono Sur, en la década de 1990; en el marco de los debates sobre el pasado y sus usos en relación con las dictaduras latinoamericanas, el Holocausto y la Guerra Civil Española. En cuanto a la conformación de este campo, Dalmaroni plantea:

Las fronteras móviles de las disciplinas que integran el campo de estudio de las memorias en conflicto y sus temas en pugna exponen las dificultades del trabajo de reconstrucción del pasado reciente. Su abordaje compromete tanto la lectura de testimonios y narrativas personales sobre la violencia política y la represión como las investigaciones teóricas y críticas acerca de esas prácticas (Dalmaroni, 2009).

La categoría “memoria” responde a este giro subjetivo que la crítica sitúa en las últimas décadas del siglo XX y que implica el análisis en varios planos entre los cuales podemos citar las fragmentariedades características de la memoria colectiva establecida a partir de distintos marcos sociales (Halbwachs 1925), la conformación de la posmemoria, su institución social y las hipermediaciones (Sarlo 2005); los lugares de memoria (Nora 2008), la relación con el género testimonial (Jelin 2002, Nofal 2002), el trauma como reaparición del elemento obliterado que regresa (LaCapra 2005). La búsqueda de legitimación de la memoria se relaciona con la noción de ley que Jacques Derrida (1994) propone para el archivo. Según el filósofo francés, el psicoanálisis debería llamar a una revolución en la problemática del archivo a partir del síntoma, la represión y la censura. A partir de la ley y la localización los archivos poseen una domiciliación. También Didi-Huberman (2006,2007) pone en diálogo las categorías de archivo y memoria en correlación con las de síntoma y anacronismo, sosteniendo que el tiempo de la memoria es el de la heterogeneidad. La imagen que retorna es un síntoma: irrumpe en el curso normal de las cosas y de la representación. Así, la imagen

síntoma cobra un valor metodológico fundamental en su carácter de elemento que permite desmontar para remontar la representación, puesto que su emergencia implica una disrupción en las significaciones consolidadas. Estas consideraciones remiten necesariamente a los planteos de Benjamin en los que sostiene la necesidad de anacronismo en la historia y el montaje de temporalidades, ya que no se parte de los hechos en sí sino del movimiento que los recuerda y los construye.

El retorno de esta imagen-síntoma es el que permite configurar el archivo para el que Benjamin propone también, bajo la figura del historiador como traperero, la inclusión de lo menor. Raúl Antelo (2006 74-80) acentúa este carácter heterogéneo de los materiales a partir de los cuales el archivo puede constituirse. A su vez, y en relación a las formas de memoria, el arte y los medios, Didi-Huberman (2014) analiza tanto la subexposición como la espectacularización de los pueblos como formas de invisibilización. En este estudio sobre la representación fotográfica de distintos colectivos sociales, concibe, siguiendo a Foucault, una biopolítica del aspecto humano. No existe imagen concebible fuera del orden de la mediación técnica, el aparato técnico se encuentra condicionado por el aparato de poder, es decir, por todos los juegos del deseo y por los objetivos políticos. En este sentido, estudia el encuadre como una necesidad formal inherente a la existencia de las imágenes, como así también a la coacción institucional correspondiente al ejercicio del poder. Opone además las categorías de asimilación y de montaje. La primera opera en los análisis de serializaciones como similaridades; mientras que la segunda, propuesta por el crítico e historiador del arte, es una herramienta teórica para singularizar la representación colectiva.

En Argentina, son muy relevantes los trabajos sobre el género testimonial de Elizabeth Jelin, Susana Kaufman, Ludmila da Silva Catela, Pilar Calveiro entre otros. Existe, asimismo, una vasta producción teórica en torno a las relaciones entre testimonio y literatura como los ensayos de Ana María Amar Sánchez, Rossana Nofal y Beatriz Sarlo.

Elizabeth Jelin propone el uso del plural de la categoría, se trata de memorias, en tanto existen superposiciones, disputas, desplazamientos. Su construcción se establece en base a disputas sociales a partir de las cuales se logra la legitimación de una perspectiva del pasado de uno o más grupos que tienen el poder, que encuentran los mecanismos para hacerlo y logran enunciar una narrativa. Las memorias, su legitimidad social y su pretensión de «verdad», son fuentes de debates, disputas y luchas por la hegemonía cultural y política. Indagar la memoria incluye analizar los recuerdos y también las fracturas, los vacíos; las narrativas y actos, los saberes y emociones (2002).

En cuanto a los procesos de transformación de los recuerdos individuales en memorias colectivas, son fundamentales los aportes de Maurice Halbwachs. Sus estudios pioneros de 1925 cuentan con algunas revisiones; no obstante, la categoría de marco social, de su autoría, es retomada en la mayor parte de los análisis que establecen los trasposos y cruces entre las memorias individuales y las que se configuran como colectivas. Son estos marcos los que exhiben los valores y normas compartidos y legitimados en una sociedad, cuyos individuos pueden exponer y narrativizar sus recreaciones del pasado en tanto estén incluidas y reguladas por esos marcos. Estos, a su vez, actúan en los procesos de activación o silenciamiento de algunas memorias.

Esta memoria colectiva, producto de superposiciones y pugnas de reconstrucciones, en principio individuales, puede definirse siguiendo a Ricoeur como “el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (Ricoeur, 1999: 19).

El género testimonial es una fuente de exhibición de estas memorias y, a su vez, un documento que interviene en las disputas por su configuración. Beatriz Sarlo (2005) analiza el género indagando los conceptos de memoria y postmemoria (memoria de la generación

siguiente a la que protagonizó los hechos traumáticos). En cuanto a la segunda, revisará las nociones con las que autores como James Young y Marianne Hirsch la definen haciendo hincapié en cierta inflación teórica respecto de este concepto ya que comparte características con muchas otras categorías y, en este sentido, su productividad teórica presenta limitaciones. Así, la fragmentariedad, subjetividad y las mediaciones no son exclusivas de la posmemoria. No obstante, la crítica reconoce la potencia afectiva que posee, debido al lazo de familiaridad entre quienes quieren reconstruir esa memoria y la generación protagonista de los acontecimientos. Plantea que más que posmemoria, existen distintas formas de memoria. Entonces, el testimonio, basado en memorias y posmemorias, no es garante de una verdad, sino que como otros discursos es fragmentario, subjetivo y, en ocasiones, responde a un tipo de escritura *no académica*, que responde a las urgencias del presente y que no es reflexiva. La literatura, en cambio, puede constituirse en ese territorio de reflexión con procedimientos que posibilitan el distanciamiento, y permiten el efecto y capacidad de extrañarse por parte del receptor.

Desde disciplinas como la crítica literaria, la historia del arte y la historiografía, se reflexiona en torno a categorías como trauma, síntoma, anacronismo. En cuanto a esta última Georges Didi-Huberman propone en *Ante el tiempo* (1997) algunas reflexiones sobre la memoria, particularmente en asociación con la imagen. Desde la perspectiva de la crítica de arte postula que en una obra (y ejemplifica con un cuadro renacentista ubicado en el Convento de San Marco) se nuclea distintos tiempos: el presente del autor, el tiempo en que se produce la recepción, pero además todas las corrientes pictóricas a las que éste adhiere el y que actualiza desde un tiempo que le precede y que conoce a partir de su saber artístico y, a su vez, la obra vaticina elementos del arte posterior. Es por ello que se habla de montaje temporal y de anacronismo de las imágenes. En este ejemplo nuclea categorías extrapolables a otros campos, particularmente a la obra literaria y también crítica. Asimismo, la imagen puede recuperar un elemento silenciado, ya sea por el trauma o por la censura, se convierte entonces en una imagen síntoma.

Centrándose en la noción de *trauma* y de las posibilidades de representación y elaboración, Dominick Lacapra (2005) analiza la memoria y las configuraciones del pasado a la luz de la discusión metodológica de la voz del historiador y del estatuto de verdad de los textos historiográficos. Propone un tercer modelo para esta escritura, uno que pueda narrar los hechos traumáticos, definiendo el trauma a partir del psicoanálisis como una cesura de la experiencia. Postula una tercera perspectiva para los que él considera un modelo positivista y otro constructivista radical. En el primero las pruebas manifiestan una verdad, es el enfoque documentalista. El primero es de los siglos XIX y XX y apela a la objetividad. La verdad radica en las fuentes, en los documentos y la escritura es transparente, es solo un medio. El segundo estudia las formas, factores estéticos, figurativos, retóricos que se constituyen en lo más importante y el estatuto de la verdad es marginal; denomina este modelo constructivismo radical. La verdad se aplicaría a la estructura y a los hechos.

No coincide con ninguno de estos dos modelos. Las condiciones de verdad son necesarias, pero no suficientes. El tercero, entonces, propone para el historiador una voz media que empatice con los protagonistas de los hechos traumáticos o se distancie de ellos en un proceso que interpela y transforma también la subjetividad del historiador. Compara en este planteo la historiografía con la literatura y encuentra en esta última un terreno propicio para la elaboración del trauma, no solo por las posibilidades que brindan los procedimientos propios de la literatura, sino porque plantea que en el arte existe una mayor libertad de expresión; se juzga la obra desde una mirada ética y moral pero esta mirada es diferente de la que se ejerce en otros discursos. Todas estas perspectivas y categorías permiten pensar en la obra de David Viñas como un archivo con múltiples cruces temporales y temáticos, en los que la reconfiguración de memorias de la historia, particularmente argentina, es una constante.

Además, la inscripción de su obra en el realismo- analizada a lo largo de varias décadas, ya desde estudios clásicos de la década de 1960 (Portantiero 1961) hasta análisis en términos de realismo brechtiano en que el orden de lo social se inscribe ya a manera de signo en la literatura, en tanto está mediatizado con un universo de sentidos con el que se inserta en la obra (Kohan 2004)-tensionan las relaciones entre literatura y *realidad política*.

Discusión y análisis de obras

Los obreros y las huelgas en la obra narrativa

Los dueños de la tierra [1958] tematiza las huelgas santacruceñas de 1920 conocidas por el monumental trabajo de Osvaldo Bayer como *La Patagonia rebelde*. El protagonista, Vicente Vera, personaje inspirado en el padre del escritor, el juez Ismael Viñas, es un abogado radical enviado por Hipólito Yrigoyen para resolver el conflicto que acontece en Santa Cruz.¹ En un principio parece dar solución a la huelga con la firma de un pliego solicitado por los obreros. Esta situación se presenta análoga a los hechos de la primera parte de la huelga, momento en el cual el Coronel Varela logra que los estancieros firmen el petitorio de los trabajadores, consiguiendo así una resolución que es aparente y que verá su fin en el momento en que las cláusulas del mismo no sean cumplidas. La posición ecuaníme del protagonista derivará en inacción, se mantendrá al margen de los acontecimientos hasta que su pareja, Yuda, anarquista rusa y posible *alter ego* del autor, le demuestre que se están llevando a cabo fusilamientos de obreros, situación ante la cual decide tomar una posición a favor de las víctimas. Puede en este sentido hablarse de novela realista, señalando, como plantea Kohan, que la literatura se acerca al discurso histórico para acentuar las mediaciones y no en procesos de objetivación de los hechos (2004,245).

El carácter relevante de la obra se encuentra en el hecho mismo de su emergencia: precedente a la investigación de Osvaldo Bayer (*La Patagonia Rebelde* se publica por primera vez en 1972) constituye una de las primeras lecturas del conflicto en términos de explotación y opresión por parte del latifundio al sector con mayor grado de vulnerabilidad social, constituido por los peones del territorio patagónico. Estas figuraciones habían abundado además en la prensa pro obrera y los debates en el Congreso de la Nación protagonizados por el diputado socialista Antonio de Tomaso pero no lograron ser hegemónicas. A partir de su intervención, el diputado intenta revertir la imagen del conflicto en términos de bandolerismo para darle carácter gremial pero no logra que se profundice la polémica (Lafuente: 303-304). En el plano simbólico se produce así cierta clausura de los hechos. Esta falta de elaboración causará retornos que irrumpirán a lo largo de los siglos XX y XXI, por ejemplo, en la novela de Viñas.

Este carácter casi fundacional sitúa a la novela como un hecho de relevancia cultural en el entramado de la memoria colectiva, adhiriendo a los rasgos de mediación y fragmentariedad con que autores como Didi- Huberman (2006) o Sarlo (2005) la caracterizan.⁵ Su inscripción en el contexto sociopolítico y cultural interroga al presente desde el acontecimiento que se referencia. En este sentido, la fecha de su publicación resulta relevante para pensar la novela en clave de experimentación de algunos de los postulados programáticos sostenidos por los integrantes de la revista *Contorno*, grupo del que participó David Viñas y que dio lugar a la revista homónima.

Siguiendo los planteos de LaCapra (2005), quien en sus reflexiones sobre trauma y escritura literaria e historiográfica postula que los efectos de un trauma pueden ser la elaboración o la repetición, pero que existe una manifestación del mismo y que puede indagarse a nivel no solo individual sino social, se considera en este análisis que la constante aparición del referente de las huelgas, en este caso en la novela, irrumpe para legitimar representaciones en

la memoria colectiva, en convergencia o disrupción de las existentes particularmente cuando el conflicto ha sido invisibilizado o cuando se han clausurado debates en torno a algunas de sus partes. La imagen síntoma irrumpe en el imaginario y -como plantea Didi-Huberman- se entrelaza anacrónicamente con textualidades que se vinculan a partir del referente o con elementos del presente en el que penetra.¹

Existe en la novela un entramado de gran densidad, producto de que se interconectan en relaciones de convergencia o tensión diversas capas atravesadas por elementos que se unen en constelaciones semánticas que trazan genealogías y “manchas temáticas” (concepto del propio Viñas que permite establecer una matriz de significado a partir de las recurrencias en las obras) en la historia de la cultura nacional. Por un lado, aquellos que se relacionan con la biografía de David Viñas (ya que su padre, como se planteó, participó de las huelgas e inspira al personaje principal). Por otro, aquellos provenientes del contexto cultural de enunciación de la novela, y así se propone aquí que la misma se enmarca en los postulados que comienzan a esbozarse en la revista *Contorno* desde 1953 e indagan particularmente las relaciones entre la literatura y el marco. En tercer lugar, aparecen en la novela figuras y manchas temáticas que son emblemáticas en la obra del Viñas crítico: la frontera en sus dimensiones geopolítica y simbólica, la figura del gaucho, la violencia como matriz de funcionamiento en la división de clases, “manchas” que operarán en la trama de la obra literaria de Viñas y también en sus ensayos críticos. En *Los dueños de la tierra* se amalgaman formando una unidad, elementos provenientes de la historia, de la crítica, de la literatura; tramas que si bien no pueden considerarse categóricamente disímiles, sí presentan diferencias y operan en la densidad de la novela a lo largo de toda la obra.

Contorno, la revista de la que se publican diez números entre 1953 y 1959, con dos ediciones de los *Cuadernos de Contorno* en 1957 y 1959 respectivamente, permite analizar la novela a la luz de algunas de las premisas a partir de las cuales se traza allí la imagen de un territorio encriptado en la violencia que se vislumbra principalmente en la relación entre el capital y los obreros.² La idea de *contorno*, que sustituye con algunos desplazamientos semánticos a la del *marco* sartreano, sitúa a la historia como forma de inscripción de la voz de los que no la poseen. Se adhiere a una izquierda que denuncia los totalitarismos y parte del marxismo apelando a críticas y reformulaciones.³ Marcela Croce plantea que en la publicación se realiza en un inicio un abordaje de los hechos culturales que reactualiza las corrientes de la cultura francesa que desde mediados de la década del 40 tratan de conjugar política y humanidades en el ámbito de lo que se llamó la “resistencia” parisina (1996: 7). Agrega asimismo, y siempre en función de la obra crítica de David Viñas, que la historización que realiza se corresponde con el rol del intelectual en tanto portavoz de los oprimidos.

Los obreros se presentan en este marco como víctimas de la lucha de clases en los confines nacionales, una lucha desigual en la que el estado no consigue mediar. Desplazándolos de las constelaciones de sentido que gravitaron en la prensa hegemónica, (Bohoslavsky 2009; Romano 1991; Ferrante 2013) en la novela se configura su carácter de consternación, la huelga tiene como único fin el cambio de una situación agobiante y deshumanizada. Su lucha se circunscribe al reclamo por condiciones mínimas de trabajo y al cumplimiento del

¹ Didi-Huberman (2006, 2007) manifiesta que la imagen que retorna es un síntoma: irrumpe en el curso normal de las cosas y de la representación. Se constituye entonces como un mecanismo que permite desmontar para remontar la representación, puesto que su emergencia implica una disrupción en las significaciones consolidadas.

² La revista significó la consolidación de un grupo de intelectuales que produjo sus trabajos más destacados en la década de 1960: David Viñas y su hermano Ismael, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Adolfo Prieto, Juan José Sebreli, Adelaida Gigli, Noé Jitrik, Regina Gibaja y Oscar Masotta. Participaron además Rodolfo Kusch y Francisco J. Solero. Véase Cernadas (2006), Croce (1996), Sarlo (1981) y Viñas (1981).

³ Existe por ejemplo un pasaje del marxismo al existencialismo con conceptos como el de “comunicación” destacado en la época anterior a la etapa de mayor politización (que comienza con el número 7) (Croce 1996: 13).

convenio que debiera regularlas. Distante de idealizaciones románticas, la representación de *los de abajo* no los enaltece sino que se configura en torno a su indefensión ante el sistema opresor encarnado en la figura de los estancieros. La rendición por parte de Stocker (líder de uno de los grupos de peones) se relata exhibiendo la credulidad del personaje, ingenuidad que es causa de su propia muerte:

En Bahía Blanca lo decía todo el mundo- y los militares cumplían su palabra. Eran brutos y cuando se ponían en algo no se movían para nada. Pero él era el jefe, el único responsable. Entonces le comunicó al sargento Gordon: - Entregamos las armas (Viñas 1997: 239).

Así, la premisa contorniana de representar a los oprimidos, especialmente sostenida por Viñas en sus prácticas literarias y en la historización de la literatura, se constituye como motor de la trama de la novela para resemantizar, en el marco de la memoria colectiva, un conflicto que había sido leído en las esferas vinculadas con los sectores hegemónicos; en términos de complot y bandolerismo.

Aparecen asimismo figuraciones recurrentes: el desierto, el gaucho y la frontera. En *Indios, ejército y frontera* (2003) [1982] David Viñas analiza la imagen de la frontera a partir de la construcción de una alteridad que permite a su vez definir un “nosotros”.

Plantea que el discurso del roquismo (2003: 54) en los alrededores de 1879 no sólo aparece como un epílogo correlativo al Facundo de 1845, sino que ambos textos pueden ser leídos como capítulos de ese gigantesco corpus que se abre con el diario de Colón a fines del siglo XV, y recorre trágica y contradictoriamente los siglos hasta la primera mitad del XIX. La “literatura de frontera” se organiza a partir de una constante que se encabalga en la dialéctica de lo similar y lo diferente, se va delimitando lo que queda “de este lado” y lo que amenaza “desde el otro”, se sitúa entre “lo que peligra aquí” y “lo que debe ser castigado allá”. Sin demasiados matices, se plantea como una contraposición categórica.

La Patagonia austral en el momento en que se desarrolla el conflicto es uno de los territorios nacionales y se constituye como parte de las fronteras internas de la nación concebidas como espacios vacíos disponibles para su colonización, ya sea por parte de otros países o como plan de instauración y homogeneización del estado central. La crítica literaria ha señalado que la calidad de frontera en el sentido de espacio vacío, es lo que propicia el interés de las potencias imperialistas por la Patagonia (Livon Grosman: 9-16), y ha estudiado en este marco cómo la colonización simbólica (escrituraria) precede o justifica otra, real, efectiva. En el caso del poder político argentino, Álvaro Fernández Bravo plantea:

El poder político pretendió insertar a estos relatos que llamaremos literatura de frontera en un plan de apropiación y homogeneización cultural nacionalista. La historia literaria también contribuyó en esta maniobra de territorialización, a través de su búsqueda por construir una doble genealogía que asocia territorio con literatura por un lado y literatura con nacionalidad por el otro. Según el discurso de la historia literaria nacionalista aquellos que narran episodios o describen regiones del pasado de una cultura pertenecen naturalmente a esa cultura (13).

La novela de David Viñas presenta los hechos situándolos en un espacio que responde a las

concepciones de frontera interna, en primer lugar porque aparecen las figuras que en la historia y también en la literatura decimonónica le dieron vida: el gaucho (que se analizará más adelante en la figura del obrero) y el indio. Desde el punto de vista de los estancieros, encarnados en el personaje de Brun (inspirado en Mauricio Braun), estos personajes se representan en su carácter de alteridad, y el espacio se configura a partir de imágenes vinculadas con el desierto, la exotividad y el vacío, concebidas aquí en sus acepciones geográficas pero también como configuraciones discursivas que operan sobre la construcción cultural de los paisajes⁴. Particularmente, se exhibe en la trama la falta de consolidación estatal de las fronteras representada no solamente en el poderío del sector latifundista sino también en la negligencia del gobierno radical que permanece distante geográfica y simbólicamente.

La representación del conflicto se construye sobre la base de fuertes índices referenciales, dejando ver en el centro de las problemáticas del territorio la violencia y el poder ilimitado de los estancieros. Más allá de las cuestiones geográficas, geopolíticamente eso se enraíza en la matriz de un territorio distante espacial y culturalmente del orden de la nación. Así, aparece un desierto disponible para su colonización y que todavía no ha sido incorporado completamente, ya que se encuentra desanexado del poder central y controlado en cambio por otros sectores: “Todo el desierto era inamovible. A lo sumo llovería, se mojaría un poco y se volvería a secar. O se tornaría un poco blanco en invierno, pero la nieve era superficial, una cremosa capa crujiente y nada más. Debajo estaba la tierra, el desierto, y siempre igual (178)”. Este espacio fronterizo se inviste del carácter de alteridad con que había aparecido en la literatura y también en los ensayos de autores como Ezequiel Martínez Estrada, escritor homenajeado en el cuarto número de *Contorno* y destacado por David Viñas quien produce dos de los artículos de ese ejemplar⁵. En términos de espacio vacío, apartado en términos espaciales y también culturales, se concibe, tanto en *Radiografía de la pampa* como en *Los dueños de la tierra* un territorio en que los ecos que caracterizan al *centro* se van desvaneciendo.

El indio aparece en la frontera sur y llama la atención de los protagonistas, Vicente y Yuda, que se fotografían con ellos mientras recorren la Patagonia Austral: “Bajaron hasta los lagos y en la cabecera del Fagnano se sacaron unas fotografías en compañía de los onas del cacique Policarpo” (180). Sin embargo, cobran mayor dimensión en el fragmento inicial de la novela titulado “1892”, que presenta como intertexto probable al libro de José María Borrero *La Patagonia trágica*, obra publicada en 1928 en la que se denuncia la matanza de indígenas a manos de los estancieros. Este apartado, escrito con una tipografía distinta a la del resto de la novela, se intercala para narrar la cacería de indígenas protagonizada por Brun antes de la década de 1920. Así, la historia argentina se muestra cíclica, en un constante devenir entre las relaciones entre explotadores y oprimidos. Viñas se distancia entonces de una visión teleológica para adherir, siguiendo a Américo Cristóbal, a un concepto sin sentido de progreso, de armonía o de movilidad (94). Indígenas y obreros participan de la misma situación de opresión a lo largo del tiempo, en manos del sector social cifrado en el personaje de Brun, es a través de quien se expone el retorno de la subordinación y del exterminio.

Otra de las figuras asociadas a la frontera es la del gaucho, quien será objeto de estudio de Viñas en varias zonas de su obra. Se considera aquí que los personajes de la novela que encarnan a los obreros se configuran como tales desde una óptica que los homologa y ubica

⁴ Sobre las vinculaciones entre la anexión de espacios fronterizos, las operaciones escriturarias y los espacios vacíos; véase Fernández Bravo (1999), Andermann (2000) y Rodríguez (2010).

⁵ Viñas dedica a Ezequiel Martínez Estrada dos artículos en el número n° 4 de *Contorno* (publicado en 1954) que resulta un homenaje al escritor. Se señalan, por un lado, sus juicios sobre la política nacional y por otra parte, la relación con las masas. Se destaca su figura a partir de adjudicarle el carácter denunciante de sus escritos, coincidente con el espíritu de la revista (Croce 1996: 67-69).

en el linaje del gaucho nacional, como tipo social pero principalmente como construcción literaria.

En *Indios, ejército y frontera* [1982] dedica un capítulo al *Martín Fierro* de Hernández, obra que lee en clave de los desplazamientos que sufre la figura del trabajo. Analiza en el marco de una frontera infernal una imagen que cobra cinco representaciones: la imagen idílica de una presunta edad de oro en la estancia en la época rosista, las faenas serviles a las que el comandante obliga a los gauchos en la frontera, la idealización de las tolдерías como lugar del no trabajo. En la segunda parte de la obra, se formulan la cuarta y quinta representación; que desde la óptica del escritor exhiben un viraje ideológico en Hernández, y son la crítica al indio porque es la mujer quien realiza todas las tareas y una última etapa en la que se concibe que el gaucho debe integrarse a través del trabajo honrado. El trabajo de los obreros, que implica una situación de explotación, puede situarse como consecuencia del anterior. El huelguista es el gaucho cuya figura ha sido modificada a la luz de la modernización incipiente. La crítica analiza el final de la obra de Hernández como la dispersión de un tipo social que se está extinguiendo para dar lugar al peón asalariado. En la novela, los obreros continúan el linaje del gaucho que en la década del veinte en los territorios nacionales reviven el infierno que este espacio había representado en el siglo XIX. Así lo expone Viñas en el apartado sobre Alberto Ghirardo publicado en *Literatura argentina y política* cuando plantea que el gaucho anarquista (que es aquel que ya no moraliza con su experiencia y consejos sino que es alguien a quien el poder considera un incorregible, un subversivo) es “el hombre de campo desamparado que, emblemáticamente, va a ser puesto delante del pelotón de fusilamiento” (2005: 264), destino que tendrán los huelguistas en Santa Cruz. Los reclamos que en la trama de la novela se describen minuciosamente muestran que la relación obrero-patrón es de dominio y explotación y que el trabajo honrado al que discursivamente se quiso integrar al hombre de campo ha derivado en la situación de extrema pobreza y violencia en que viven los obreros santacruceños.

Por su parte, *La semana trágica*, de 1966 es otra de las novelas de David Viñas que se centra en un conflicto huelguístico, en este caso en el sucedido en Buenos Aires en 1919, entre el 7 y el 14 de enero, conocido con el nombre que da título a la obra y que consistió en una masacre y represión sufrida por el movimiento obrero argentino. Se originó en la fábrica metalúrgica Talleres Vásena y fueron asesinadas cientos de personas en Buenos Aires en enero de 1919, durante la presidencia de Hipólito Yrigoyen. La misma incluyó el único pogromo (matanza de judíos) del que se tiene registro en América.

Los hechos se exhiben en la novela en la configuración de una memoria que adopta las características con que desde las perspectivas actuales se la concibe: fragmentariedad, anacronismo, montaje y extrañamiento. La novela se integra por diversos fragmentos correspondientes a tres partes que se van intercalando y que se titulan “Verano”, “Qué yunta” y “Párrafos del Samovar”. No hay una voz narrativa que las una, es trabajo del lector la organización final sobre los hechos y el reconocimiento de la voz del emisor, que, desde el punto de vista de Camilo, personaje principal; cuenta la decisión de un pequeño burgués con aspiraciones de ascenso social, de incorporarse a las guardias blancas.

El primer apartado, *Verano*, intercala el discurso historiográfico sobre los hechos y varias citas textuales de la prensa conservadora. El segundo, *Qué yunta*, muestra la cotidianeidad y el círculo social al que pertenece el protagonista y se van exhibiendo su sistema de creencias y representaciones; lo cual anticipa su inserción en los grupos paramilitares. El tercero, “Párrafos del Samovar”, aparece casi al final de la novela e interviene en la memoria colectiva para dar cuenta de un hecho sucedido en el marco de las huelgas: la persecución y matanza de personas judías ocurridas principalmente en el barrio de Once.

En los procesos de las memorias, se distinguen elementos pasivos y activos. Elizabeth Jelin (2002) plantea que pueden existir restos y rastros almacenables, saberes reconocibles,

guardados pasivamente, información archivada en la mente de las personas, en registros, en archivos públicos y privados. Son huellas de un pasado que han llevado a algunos analistas (como Nora) a hablar de “Sobreabundancia de memoria”. La novela simula una acumulación de estos materiales, a manera de documentos transcritos textualmente; no obstante esta forma de montaje, es clara la perspectiva desde la cual se los sitúa en una serie y también en una “mancha temática” que vincula toda la obra de David Viñas: la de la violencia oligárquica, exhibida en el caso de este texto en la adhesión de la pequeña burguesía que en la novela se suma a las guardias blancas y además en la complicidad de la prensa conservadora. En este sentido, Ricardo Piglia (1984) plantea que la violencia oligárquica es uno de los ejes de la obra de Viñas, quien la indaga en sus múltiples formas. Se distancia así de una tradición literaria cuyo autor más conspicuo es Mujica Láinez, que estetiza la decadencia de las clases altas. David Viñas, en las antípodas, indaga la dominación oligárquica con sus variantes y sus protagonistas-ya sean los sectores dominantes o los dominados - en distintos momentos de la historia nacional.

Asimismo, Martín Kohan (2004) manifiesta cómo la literatura de este escritor dista de hacer ingresar los sucesos históricos a manera de mera transcripción, sino que los datos que se incorporan en la trama ya han sido revestidos de sentido y por lo tanto, ingresan en la obra como un signo. Esto puede verse en la novela en los cruces entre las distintas partes y, fundamentalmente, en la relación que cada una de ellas establece con hechos culturales y contextuales que logran que se incorporen en la novela dotados ya de una densidad semántica que cobra en los pliegues de la propia obra del autor.

En esta línea los apartados nucleados bajo el título *Qué yunta* exhiben la subjetividad del protagonista, forjada a partir de su admiración hacia el ejército y los recuerdos que posee del padre Lostalé, cura cuya voz resuena en su mente reactivando un pasado que da cuenta de una formación escolar estricta, casi despiadada. Figuras de curas y de militares aparecen con recurrencia en la obra del escritor; desde una perspectiva muy crítica y, mayormente autobiográfica; dedica a estos personajes y a las instituciones que representan las novelas *Un dios cotidiano* y *Hombres de a caballo*. Con el mismo sentido que adquieren en esas novelas, ingresan en *La semana trágica* para mostrar cómo la crueldad que ejerce el personaje se vincula con el acercamiento a estas figuras.

La violencia también se exhibe en su relación con el personaje de Cleo, mujer que ejerce la prostitución y que se representa como contracara de su novia Delfina, perteneciente a una influyente familia y a la que vislumbra como un escalón posible para su anhelado ascenso social. La relación con Delfina aparece apenas mencionada, hay en la trama en cambio, varias escenas en las que el protagonista se vincula con el personaje de Cleo a quien maltrata llegando en algunas ocasiones a situaciones de abuso. Así, la metáfora de violación que Viñas sitúa en los comienzos de la literatura argentina en referencia a *El Matadero*, de Esteban Echeverría (Viñas) se constituye en otro de los ejes que nuclean los fragmentos incluidos en *Qué yunta*; este apartado aparece como una instancia fundamental en la exhibición de cómo Camilo va pergeñando y tomando la decisión de unirse a las guardias blancas. En varios fragmentos reflexiona y se imagina la posibilidad de un ultraje a su novia en manos de los obreros y homologa la violación con la pérdida de poder y de vida: “Matar era violar, morir era ser violado. Y si a uno lo violan lo convierten en marica o en mujer. Que era lo mismo que ser vencido pero para siempre (66)”.

Esto se refuerza con las concepciones acerca del *macho* que se constelan en la trama a partir de ese término, en oposición a la degradación de lo femenino. Esto llega al paroxismo cuando al final de la novela, en la revelación misma de la condición de desclasado del protagonista, el hermano de Delfina, Federico, vocifera que es un *guacho* y señala la condición peyorativa que esto implica para el sistema de valores imperantes en la clase a la que quiere pertenecer. Camilo se siente consternado por la visibilización de este rasgo, pero enfatiza también que

quien lo denuncia es homosexual y se traviste; lo cual desde su punto de vista, aumenta su grado de humillación.

Esta situación termina por desmoronar al protagonista, su imposibilidad de pertenencia ya se prefiguraba desde el inicio de la novela en la mención en reiteradas ocasiones de la negativa a otorgarle la membresía en un reconocido club. Así, el reconocimiento de su condición de no pertenencia a las élites a las que logra acercarse, se van acrecentando y finaliza con su ingreso a las guardias blancas como modo de definir su lugar en la sociedad.

Otro conjunto de fragmentos reunidos bajo el título *Verano* exhibe los hechos relatados a la manera del discurso historiográfico, y va sumando, en bastardilla, la reproducción de notas de los diarios de la época, mayormente aquellos pertenecientes a la prensa conservadora que se oponen al conflicto y reprueban el accionar del presidente Hipólito Irigoyen y le exigen acciones represivas.

El texto se vincula en esta instancia con la novela *Los dueños de la tierra* no solamente por la temática de las huelgas, sino que los hechos ocurridos en la Patagonia suceden también durante el irigoyenismo y comparten ambas obras algunos procedimientos como la transcripción de la prensa a manera de una transcripción directa, permitiendo ver cómo se consolidan las imágenes del obrero como bandolero, anarquista disruptor del orden social y elemento insano para la nación. Asimismo, se incorporan los constantes reclamos a Irigoyen para que solucione el problema, lo cual se exhibe desde la perspectiva de la novela como una solicitud de represión: “La opción es entre ganar votos o el orden (*La Nación*, pág. 78)”, “El señor Irigoyen ya no puede conspirar, su causa debe ser gobernar (*La Prensa*, pág. 88)”.

El tercer grupo de fragmentos se intercalan con el nombre “Párrafos del Samovar” y figuran ser una especie de diario, en el que un personaje de nombre Saúl, relata distintos momentos de su vida familiar, centrados en su *yeide*, Don Luis, quien en el último apartado es asesinado en el arco de lo que se considera el pogrom argentino durante el transcurso de la denominada Semana trágica, episodio que incluye un inusitado ataque a instituciones y personas de origen israelita, cuyo epicentro fue el Barrio de Once. Además de innumerables atropellos y actos de violencia hacia personas de este origen, fueron saqueados y quemados los locales de dos agrupaciones judías-una socialista y otra sionista socialista- y lo mismo ocurrió con la Asociación Teatral Judía de la calle Pueyrredón. El dirigente, Pedro Wald fue capturado por fuerzas militares, torturado y acusado de ser el presidente del “Soviet de Buenos Aires”.

Estos fragmentos se intercalan solo al final de la novela, dando cuenta así de este hecho que se entrecruza y se vincula con el protagonista, Camilo, quien unido a la Liga Patriótica participa de la represión.

Cayó sobre su rostro y las dueñas de la casa.

Los personajes creados por Viñas para sus relatos exponen una misoginia y machismo típicos de la época que les tocó vivir. El autor los presenta y en gran medida se ríe de esa forma del “ser argentino”. Si observamos a Vicente Vera, protagonista de *Los Dueños de la tierra* (1958): un hombre que está al lado del poder, junto a Hipólito Yrigoyen; que conoce la sociedad de su tiempo, sin embargo, no puede ver lo que está ocurriendo en su jurisdicción. Es Yuda Singer quien le saca los vendajes de los ojos para que pueda observar que en el territorio que corresponde a su fuero; donde debe impartir justicia, se están produciendo fusilamientos de cientos de personas.

Si pensamos en la obra inmediatamente previa, *Cayó sobre su rostro* (1955) muestra de modo superlativo este carácter del hombre argentino en el personaje de quien en esas novelas sería el padre de Vicente Vera, Antonio Vera. En esa obra es Isabel, la otra gran protagonista del relato, de quien Antonio termina dependiendo casi absolutamente. Esta saga de Viñas, nos

habla de un estado patriarcal desbordado en el que la única cuota de razonabilidad es puesta por lo femenino.

El modo de colocar los elementos del archivo familiar y estatal en que Viñas escribe sus memorias, en una colección que difiere de su origen, crea una fruición (Antelo: 2008) entre los elementos que la habitan, que provoca tensiones entre el pensamiento de Yuda Singer y Vicente Vera o entre Isabel y Antonio Vera. Ellas están al lado del poder y no ocupan el protagónico de la serie, sino que en un principio son secundarias y de pronto son las que hacen ver al protagonista primero, pero luego a todos, un sentido de lo ocurrido. Si pensamos en el horizonte histórico y político en el Viñas generó estas novelas y pensamos en el matrimonio por antonomasia de la política argentina de esos años, no podemos dejar de pensar en Eva y Perón. En el mito de ese encuentro, es también ella quien en la conciencia popular ha quedado con la imagen que semeja ser la conciencia del poder.

Los años

Pero creemos que es justo decirlo, sobre todo *Cayo sobre su rostro*, nos remite a la sordidez de ese estadio fundador del estado nacional, el cual está tan inscrito en nuestras raíces que gran parte de nuestra cultura e incluso hasta parte de nuestros modos actuales de habla se originaron allí (Ludmer: 2011).

La novela se divide en dos tipos de capítulos, unos son denominados *Los años*, que primero comprenden el lapso que va desde 1879 a 1886, esto es, del apogeo del régimen de la república oligárquica y luego, durante los primeros años cuando Antonio Vera se instala en Cañuelas, pvcia. de Buenos Aires, años en los que su autoridad es absoluta en la localidad, cuando no solo ejercía el liderazgo de un cacique del PAN (sigla de Partido Autonomista Nacional, creado por Julio Argentino Roca para presentarse a las elecciones presidenciales), sino además su virilidad en el pequeño pueblo, en el que a vistas de todos efectuaba proposiciones a las mujeres, incluidas las de sus propios allegados e incluso con varias de ellas mantenía relaciones conocidas por los pobladores.

En los capítulos nominados como *Los años* se hace un *racconto* del espurio origen de la fortuna de Antonio Vera quien participó del ejército que instrumentó la llamada “conquista del desierto”.

La novela, en un punto, es una alegoría del saqueo y guerra de conquista producidos en el inicio del estado argentino, en la piel de su protagonista. Muestra cómo Antonio Vera robaba a sus propios compañeros de regimiento e incluso termina liquidando a quien lo denuncia por ese ilícito. Además, en un sumo de perversión, relata el casamiento de Antonio Vera con la mujer del asesinado, Consuelo Rivas, en pvcia. de Santa Fe, después, cuando retorna de la campaña militar. De esa unión, nace Vicente Vera -quien luego será el protagonista de *Los dueños de la tierra*-. Sin embargo, prontamente, cuando Vicente aún era niño, su madre muere por lo que padre e hijo se trasladan a la ciudad de Cañuelas, donde se afincan definitivamente.

No está demás expresar, que todo soldado que participó en la milicia recibía en forma de pago una porción extensa de terreno al que Vera además accedió en forma doble cuando se casó con la mujer de quien terminó asesinando en el frente de batalla, haciéndolo pasar por desertor.

Cayó sobre su rostro, desde el inicio nos muestra la forma en que ejercían el poder los punteros del roquismo agrupados en el P.A.N., en cada una de las localidades de la campaña bonaerense haciendo inescrupulosos negocios con el campo y su producción.

El día del juicio

Por el contrario, en los capítulos comprendidos bajo el título de *El día del juicio*, el punto de vista es el de aquellos que ven desmoronarse ese poder; nos muestran el presente de la novela con un protagonista ya en decadencia e imposibilitado físicamente, dependiente casi de modo absoluto de Isabel, su otra mujer, la que primero había sido la sirvienta del matrimonio que había tenido con Consuelo Rivas; con la que tuvo un hijo “natural” –así llamado en esos años a los hijos fuera del matrimonio legal-: Gervasio, casi de la misma edad de Vicente; al que nunca reconocerá y con el que será inequitativo a la hora de repartir su cuantiosa herencia, dejando todo al primero. Podemos ver esa relación entre los dos hijos de Antonio Vera, como el vínculo de los dos sectores que se van a disputar el poder luego de la caída del régimen oligárquico. Es claro el perfil de Vicente como radical que apoya a Irigoyen, pero también se puede vislumbrar en Gervasio y su madre, Isabel, aquellos hijos llamados en esa época “ilegítimos”, “naturales”, de las clases más humildes, acusados de tener resentimiento contra los padres de esa sociedad. Estos personajes serán los que la novela se van quedando con “la casa”, ante los ojos de aquella burguesía ya constituida. El resentimiento en los ojos de Isabel y Gervasio o el del pueblo peronista que se lava los pies en la fuente de Plaza de Mayo tiene su origen en el inequitativo modo de ser del estado oligárquico: con inequidades macroeconómicas, pero también con inequidad en el seno familiar. En las familias del estado oligárquico estaban el hijo más querido, el que abiertamente era el preferido del padre, al que sin pudor de mostrar esa inequidad como un rasgo distintivo de esa sociedad se atendía más y, luego, el hijo segundón, menos querido, “el negrito”. En el caso de Vicente y Gervasio, esa inequidad es abierta a pesar de que ambos tienen la misma edad, igual convivencia juntos, incluso, con ambas madres en el mismo hogar. Hay una escena que muestra ese modo de ser desequilibrado de la familia argentina de esos años. En ese episodio Antonio Vera hace pelear a propósito a ambos niños y como Gervasio está ganando, interviene para hacer que Vicente venza. Esa intervención señala el convencimiento de la imposibilidad de que esa burguesía pueda abdicar en cuanto a sus hijos segundones, morochos, hijos de la “chinada”. Era una burguesía que se ufanaba de sus logros; recientemente lo había comprobado; habían conquistado la naturaleza. Es la mentalidad positivista que en el fondo abrigaba esa burguesía; que creaba con eficacia el estado; que recién venía de dominar el territorio, lo poblaba y lo gobernaba, haciéndose, claro, dueños de la tierra. Viñas muestra con experticia esa matriz de la burguesía nacional, que se reiteraba en las familias de esas generaciones que se regodeaban en su inequidad porque justamente esa inequidad era la marca de su ideología. Sin embargo, cuando Antonio Vera queda postrado y dependiente casi absolutamente de Isabel y Gervasio; éstos se irán quedando con las pertenencias de Vera, ejerciendo una potestad sobre el protagonista, haciéndoselo notar todo el tiempo. En los últimos capítulos de los correspondientes a *El día del juicio*, Antonio Vera conocerá que su primogénito Vicente, ya recibido de abogado, es partidario de Hipólito Yrigoyen, político a quien, como todo roquista, detesta.

Las secuencias entre presente y pasado sirven para contrastar los momentos históricos del ascenso de Roca con la “conquista del desierto” y cómo llegó a la presidencia entregando tierras a sus partidarios, hasta las primeras revueltas de la Unión Cívica Radical en el gobierno de Quintana de 1903. Roca había arreglado con las oligarquías provinciales su ascenso a la presidencia y éstas a su vez con los caciques de cada pueblo. En ese esquema, Antonio Vera es el dueño absoluto de lo que ocurre en Cañuelas, conformando un eslabón en la cadena de dominación de ese régimen. Tulio Halperín Donghi en su trabajo *La república imposible* (2004) ha establecido que Roca repartió entre sus partidarios millones de hectáreas. Para señalar ese proceso, la literatura de Viñas da a la tierra un valor simbólico que divide a los que la poseen de aquellos que no la tienen.

Cayó sobre su rostro no comienza desde el pasado, sino que el inicio se presenta en *El día del juicio final*. Durante esa jornada, Vera intenta cobrarle la renta a una humildísima familia de campo que no tiene un centavo para el pago. Como consecuencia de ello, Vera quiere cobrarse con los favores sexuales de la madre de ese núcleo familiar, cuanto vaya al pueblo en el mes de diciembre. El niño, de la familia, no queda claro si a propósito o por accidente, asusta y hace brincar al caballo de Antonio Vera, quien se precipita lesionándose de modo definitivo. Allí ocurre la caída que marca su decrepitud. Allí empieza el final desde el que Viñas nos cuenta cómo se construyó la relación amo-siervo, amo-tierra y cómo fue el origen del poder en Argentina. La caducidad de Antonio Vera, señala el agotamiento del sistema que Roca había creado. Cuando asume el gobierno Quintana deja de lado ese régimen en relación a gobernadores, caciques y adictos.

La mujer y el archivista

La definición que Arlette Farge sostiene del archivo quizá pueda ser también el confín teórico de estas novelas:

El archivo es una desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado. Todo él está enfocado sobre algunos instantes de la vida de personajes ordinarios, pocas veces visitados por la historia, excepto si un día les da por reunirse en muchedumbres y por construir lo que más tarde se denominará historia. El archivo no escribe páginas de historia. Describe con palabras de todos los días lo irrisorio y lo trágico en el mismo tono, en el cual lo importante para la administración es saber quiénes son los responsables y cómo castigarlos (1989).

Qué hace Yuda Singer en Río Gallegos durante el año 1920. Viñas la ha puesto allí para desbaratar la serie. Yuda –quien, como ya referimos, remeda a Esther Porter, madre del autor– en su primera cita a solas con Vicente, consistente en una cabalgata desde un lugar cercano del Juzgado Federal de Río Gallegos “*desde donde ya empezaba el campo*” hasta Punta Loyola: pone en discusión la tarea de Vicente, le adelanta que la negociación que quiso establecer entre obreros y patrones no ha tenido éxito y se burla de sus valores de señorito burgués; esta amiga de los onas de Tierra del Fuego, conocida del cacique Coliqueo, esa tarde, además, le anuncia a Vicente que va a conocer su cuerpo. Yuda, sin ambages, es un personaje, como ya expresamos en estas críticas, absolutamente disruptivo y transgresor para los valores en boga de los años ‘20, fecha histórica de los sucesos relatados, pero también aún para los de 1958, cuando se editó la novela.

La literatura de Viñas saca las memorias del arcón familiar y estatal. Esto dicho, en el sentido más literal de las palabras, dado que la arquitectura de ese inicio del estado argentino ponía la casa del Juez dentro del edificio-Juzgado, la casa del Gobernador en la Casa de Gobierno, la casa del gerente del banco al lado del Banco Nación, la vivienda del obispo en el Obispado, incluso la casa de la maestra en Río Gallegos está adjunta a la Escuela n° 1. Aún hoy, esa arquitectura sigue en pie. Aún están la casa y el archivo. La casa ya la tomó la institución, pero el archivo se agrandó. Viñas saca de la casa esas memorias y las distribuye en un sentido que ya no es el del archivo, sino en una colección cuyos objetos no concuerdan y entran en contradicción (Antelo 2008). No los protagonistas, sino aquellas actrices secundarias,

anónimas, para la institución histórica; son ellas las que ponen en discusión las razones del sentido de los hechos.

Cuando Viñas convoca así a los objetos del archivo crea una literatura como un objeto de investigación cualitativo, a la hora de conocer el interior de los hechos que computa el archivo. Cuando conjuga así sus objetos en una “Heterotología dinámica” (Antelo 2008) los toma en otros sentidos no convencionales; así, el archivo ya no es un archivo, sino que estamos en presencia de una colección. El coleccionista saca los objetos de su lugar; los saca de la casa donde estaban guardados en el sentido que el poder patriarcal y estatal los había registrado y los desabriga apartándolos de su domicilio e identidad; ahora están mediados en una recolección donde el contacto entre ellos genera rispideces, e incluso violencia (Antelo: 2008). No es un lugar amable para los seres que lo habitan. Por el contrario, es un espacio donde su presencia es criticada, juzgada, como hacen los personajes femeninos con los protagonistas de ambas novelas. La literatura es un archivo dice Raúl Antelo, pero además puede ser como en este caso, la recolección del archivero, quien coloca los objetos en otra consignación, los relaciona de un modo diferente a la razón de la consignación estatal y familiar.

En las antípodas, David Viñas expone en los protagonistas masculinos, Vera padre e hijo irresponsabilidad social. Este último, por ejemplo, cuando Yuda lo previene de los fusilamientos masivos, refugia su inacción diciendo “*no recibir órdenes de Buenos Aires*” (306). Esta actitud luego caerá sobre estos mismos personajes principales en una autocrítica feroz hacia sí en cuanto a la responsabilidad que les compete en ese proceso. La literatura de Viñas nos ponía en crítica a nosotros mismos y nuestros roles como reproductores de las relaciones sociales.

Es una literatura que tiene las con-finalidades manifiestas de los años de su producción. Podríamos decir, los años más álgidos del siglo XX y de la historia argentina. Es la impugnación sobre sí mismo llevada al extremo. En este sentido, la crítica ha notado que Viñas llevó adelante el programa sartreano de pensar la literatura y la crítica como herramientas para hacer meditar a la sociedad sobre sí misma.

En su vuelta del exilio, en diferentes reportajes, Viñas expresó que era una narrativa que manifestaba la necesidad de romper con lo que es parte de uno, de hacer entrar en crisis, de criticarse, de ponerse en una crítica despiadada a uno mismo, como una forma de crecimiento personal. Negar nuestro componente social y abrirse al diálogo. La generación de Viñas sostenía que abrirse a diálogo con el otro era la forma en que la revolución se iba a expandir. En esa generación existía una fe en la discusión con el otro, una fe en la dialéctica.

La crítica que somete a Antonio, pero sobre todo a Vicente Vera es fundamental para entender a la clase política de esos años, pero la de los jóvenes radicales que luego vendrán en la historia argentina, con ese *ethos* tan clásico de los políticos de esa fuerza.

Vicente está pensando en un destino parisino en el inicio de la novela para luego enterarse que su derrotero lo traerá a estas tierras; luego concurre a lo que cree será un éxito en el escenario del teatro Colón de Río Gallegos, para después saber que ha sido engañado y que su poder se diluye frente a la milicia que vino a fusilar a los trabajadores. Incluso, como todo el relato hace foco en él, con un narrador omnisciente que nos dice de su interior, la novela estriba entre la moral burguesa de Vicente, su enjuiciamiento y el lugar de la masacre.

Vicente es una gran alegoría del político radical que vio socavada su autoridad a manos del ejército. Los hechos son un preludio de lo que luego le ocurrirá sobre el final de la década del '20 al propio Irigoyen, derrocado por un golpe militar que inicia el ciclo de dictaduras del siglo pasado en el país.

El estilo Viñas en estas novelas

A guisa de inicio sobre su estilo puede decirse que Fontanarrosa -alguien que verdaderamente ha interpretado la cultura de masas en Argentina-ha homenajeado a Viñas ya que siendo uno de sus primeros lectores encontró la posibilidad de incluir en la literatura el estilo coloquial de los argentinos. Fue uno de los primeros en incluir lunfardo e insultos típicamente argentinos en sus novelas. Viñas ha escrito sus relatos desde el habla, inscribiendo las formas del habla común. No quiso diferenciar ficción y realidad. Ahonda en ello la falta de ambigüedad en el lenguaje de sus novelas.

Este trabajo sobre el habla ha hecho a la literatura de Viñas muy realista. Esto es, no solo es típicamente realista, sino que ese condimento de recolección del habla del hombre de campo argentino, por ejemplo, en *Cayó...*, hace particularmente creíble la acción no solamente porque todo el escenario es muy real sino también porque los códigos del habla de los rurales están allí y no hay nada más relevante para la verosimilitud del relato que esos códigos mínimos compartidos en la vida cotidiana. Es una narrativa que no nos habla desde un exterior a esa vida, sino desde el interior de sus códigos y significaciones. La parquedad del lenguaje de sus personajes es su recurso más elocuente y, dentro de esa parquedad, como si fuera la remisión grave a una serie de significados, inscribe la reiteración de esas formas típicas del habla. "*Tienen eso*" dice Antonio Vera a la humilde familia campesina del inicio de *Cayó sobre su rostro*. Cada vez que reitera esa frase se ahonda el pesar sus intimados.

Como ya se ha expuesto Martín Kohan (2004) medita sobre el realismo en Viñas expresando que su literatura es referencial. Su uso del deíctico implica un conocimiento íntimo de la significación que le da el contexto a esa palabra. Pareciera que fuera el contexto quien hace metáfora a esa mínima frase. Cuando dice: "*ese galpón*", "*esa calle*", podemos agregar: "*Tienen eso*". Dichos materiales ingresan a su obra como un signo, son capas de significación que sobrecargan y aumentan la tensión. Y es notable que haga eso, porque lo hace con frases simples del habla común que, paradójicamente, son muy cortas. Aún con esa cortedad, aumenta la tensión, la recarga. Antonio Vera sólo dice: "*Tienen eso*". La reiteración de la frase penetra y enerva a esa familia, cargando toda la escena que libera y señala las dos puntas de esa relación entre los que están al lado de la tierra-Viñas los describes sudorosos, llenos de tierra- y los hombres cuyo espacio en la altura de sus caballos están alejados de la tierra - Antonio Vera: pulcrísimo, refulgente-.

Cada palabra tiene su peso y se mide por el efecto que produce. Las palabras del cacique de Cañuelas, Antonio Vera tuvieron un peso absoluto en esa localidad, pero al mismo tiempo, el efecto que tienen las palabras de su criada Isabel sobre él indica que hay un retroceso en el régimen autoritario que el protagonista representa.

Así como el guión cinematográfico realista tiene por costumbre iniciar sus filmes: con una gran panorámica del territorio, de la ciudad, del pueblo, etcétera, Viñas nos va a introducir en estas dos narraciones con una panorámica que desde esta crítica llamamos: una gran panorámica social. Así es en el ya mítico comienzo de *Los dueños de la tierra*, como así también, el inicio en el *Día del Juicio* de *Cayó sobre su rostro*. Viñas no nos muestra un gran angular sobre el territorio, o una gran escena general de la ciudad, sino sobre la profundidad de las relaciones sociales. En este relato Antonio Vera quiere cobrar la renta a una humildísima familia de campo y, como no hay pago, el patriarca quiere cobrarse con los favores sexuales de la mujer de la casa, anunciándolo a esposo e hijo.

En *Los dueños de la tierra* la escena inicial será el genocidio de tehuelches realizado por Bianchi, Orbea y el Manco Bond. Este último, disfruta cortando los órganos sexuales de los aborígenes a fin de cobrarle por pieza a Brun. Esos inicios, son los inicios traumáticos de nuestra sociedad. Es una escritura que se encausa hacia lo que aborrece, pero que a la vez le es cercano. Los escritores de los años '50 -Oesterheld, también Walsh- son convocados por

sus narraciones, escriben contra el poder en el orden familiar y en el orden de lo social. Sus historias familiares pueden igualarse a la historia del país. Pero, además tienen una valentía única, en razón que convocan a la memoria, no en el momento en que ello es permitido hacer por el poder de turno, sino que lo enrostran al poder que acaba de desbordarse. Una virtud de la extracción del testimonio en la proximidad de los hechos es que crea un archivo útil para la justicia y para la experiencia de un pueblo cuando tiene necesidad de expresarse sobre la coyuntura.

Viñas ha sido el primero en rescatar aquello que luego refiere Didi Huberman (2006) como “el hueco del archivo”, aquello sobre lo que el estado no ha querido pronunciarse: la voz de los fusilados. Con ello Viñas ha preferido hacernos conocer nuestra historia, no desde lo que se ha dicho, sino desde aquello que se ha callado.

Viñas sería el anarquista ya que no se limita a la simple constatación de los hechos que guarda el archivo, sino que con el gesto del anarquista contradice las funciones normalizadoras, objetivas e institucionales del archivo. Lo hace como dice desde nuestras mismas formas de habla; extraña la verosimilitud haciéndonos escuchar esas contradicciones. Las mujeres de estas novelas desautorizan la legitimidad de los protagonistas y su sentido común, su cultura de elite, buen gusto, superioridad moral y discurso objetivo.

Mas este actuar heteróclito de Viñas con los elementos del archivo (2008), nos hace ver otras vinculaciones de sus protagonistas. Al vincular los elementos del archivo en otro sentido nos da la posibilidad de hacer otros miramientos en cuanto a sus interpretaciones que no tienen tanto que ver con un pasado sino con el sentido de un futuro. Lo que el archivo así colectado nos está diciendo no lo sabremos hoy, sino mañana (Derrida 1994).

CONCLUSIONES

Las memorias sobre diversos hechos de la historia argentina se configuran en las novelas de David Viñas en cruces con su producción crítica; responden además a las características de fragmentariedad, anacronismo, silenciamientos y emergencias que son constitutivas de toda memoria.

Es paradigmática la aparición de *Los dueños de la tierra*, pues precede a la investigación de Osvaldo Bayer (*La Patagonia Rebelde*) y, por ello, es la primera revisión de las representaciones que vincularon ese hecho con bandolerismo o complot extranjero y que se extendieron particularmente a través de la prensa conservadora metropolitana y también regional. Esta emergencia y su carácter de “imagen síntoma” que rompe con el imaginario en torno a este conflicto, establece interrogantes sobre el presente en que se inscribe. Por esto, su publicación resulta relevante para pensar la novela en clave de experimentación de algunos de los postulados programáticos sostenidos en la revista *Contorno*. El contexto o el marco basado en las ideas sartreanas, se constituye aquí en la explotación y fusilamientos ocurridos en las primeras décadas del siglo en la Patagonia Austral.

En *La semana trágica*, la memoria se recrea particularmente a partir del mecanismos del montaje, la fragmentariedad une por un lado, las referencias al pogromo ocurrido durante 1919 en el marco del conflicto huelguístico que da nombre a la novela; por otro, se yuxtaponen los fragmentos que van configurando la personalidad del protagonista, por una parte la ilusión de pertenencia a las clases vinculadas con la oligarquía y, por otro, el universo signado por instituciones violentas en las que se ha educado; que lo lleva a unirse a las guardias blancas. Además, otro conjunto incorpora a la novela la reproducción de la prensa conservadora de la época que representa a los obreros en términos de bandoleros y disruptores del orden social (al igual que los periódicos que circularon durante “la patagonia rebelde”

poco después) y particularmente, condenan la actitud del presidente de la nación y solicitan la intervención y represión.

Ambas novelas son un documento político preclaro para entender las concepciones de la sociedad argentina en acontecimientos cardinales de su historia. Porque es necesaria la discusión social de esos hechos traumáticos para darle un cauce a ese experimentar. Sin esa discusión social, tampoco sirve la contundencia del hecho en sí, sino que también resulta necesario convocar a las expresiones de la sociedad en cuanto a ese acontecer.

En este sentido, la literatura de Viñas es un insumo cualitativo para acercarnos a una mirada que en la sociedad argentina empezó a cambiar en cuanto a los sucesos narrados. Es una literatura que hace una nueva apertura en esa primera capa de lectores que accedió a ella. Primero, termina la visión del bandolero por la del fusilado. En ese archivo Viñas declina a los fusilados, uniendo a los pueblos originarios, luego al gaucho y finalmente los campesinos y obreros revelados en aquellas protestas sociales. Segundo, tiene el mérito de oponerse al relato estatal en un momento en que nadie se refería a ellas, pero sobre todo, a esas cualidades de las novelas, además, hay que añadirle, sobre todo, la lectura política de Viñas en cuanto a lo oportuno de su intervención, para ayudar a colegir, *con* esa sociedad argentina que en los años '60 y '70 comenzaba a emerger, aquellos acontecimientos, mas también los que ocurrían en el momento de su publicación. No es solo una literatura que habla de una experiencia, sino que *hace* una experiencia.

En cuanto a estas narraciones, es claro su valor apelativo, esto es, del orden *del aparecer*. Este carácter es indudablemente su valor fundamental, pero tiene una tensión con el experimentar en el orden de *lo que aparece* en ellas, dado que entre esas múltiples parcialidades que conforman *estas novelas* emerge otro aspecto fundamental del carácter que va a tener la sociedad a partir de los años de su publicación: la irrupción de lo femenino en la política.

Los dueños de la tierra y *La semana trágica* convocan a la creación de una nueva memoria social para evocar la experiencia de los fusilamientos. Son narraciones que invocan un pasado en el anidaba una fuerza poderosa y también han de haber tenido un valor proléptico para la fecha de su publicación, dado los hechos que denunciaba, pero también como un llamado e interpelación urgente para su capa primera de lectores. Es destacable la cuestión de la urgencia, por la coyuntura del país en ese segundo quinquenio de la década del '50. No es casual que otros escritores de esa generación como Walsh u Oesterheld, por ejemplo, en sus obras más conocidas produzcan con ellas un llamado a sus lectores a resistir una dictadura aterradora que también practicó fusilamientos sumarios como el mismo Walsh da a conocer con la publicación de *Operación Masacre* en el año 1959. En el guión de la historieta más leída en esos años, reaparecía en el presente Juan Salvo a fin de contarle a Oesterheld lo que pronto va a ocurrir sino anoticia a los demás de ese mensaje. No es mera coincidencia que estos tres escritores cuyas obras cardinales se produjeron en años muy cercanos convocaran a sus lectores en torno a estos hechos. Hacen novelas de advertencia, que quieren confabular contra una violencia inminente, desbordada.

Viñas toma el cuerpo de los muertos, se hace cargo de las voces de los desaparecidos, que lo incitan a contarnos el lado no escrito por el poder hegemónico de esos años. Entre ellos y el escritor, está lo femenino que interviene como una especie de Casandra que puede ver y nos dice todo lo que sucede, pero a la que nadie le cree hasta que los hechos nos revelan la verdad de lo ocurrido. En varias de sus novelas, para denostar esa sociedad patriarcal, Viñas recurre a la voz femenina. Incluye esa voz femenina en la disputa con el poder. No es Vicente Vera el que discute con Brun cuando se desencadenan los hechos, sino Yuda Singer.

Pero incluso dentro de ese verdadero agón que se da entre ambos, van a quedar expuestos dos hechos fundamentales en la política del siglo XX. La voz del estanciero emite la necesidad del orden militar para sofocar la rebelión. Por su parte, Yuda, pugna por el derecho a protesta de los trabajadores, sin embargo, en el final de la discusión, ya con un Brun que fija su posición

expresando que no discutirá derechos con los trabajadores, sino que solo utilizará armas; ya agotadas las posiciones de ambos, Yuda le pregunta a Brun si es judío; éste, contrariado, le responde afirmativamente, ante lo que Yuda le dice “*Yo también*”. Allí, veladamente, e incluso de modo insultante, ante el cinismo de Brun, Yuda parece decirle que el remedio creado para defender lo que él llama “los productores”, esto es, el orden militar de esos años, también puede ser un elemento que puede volverse en tu contra, lo que remite al nazismo que pronto entrará en ascenso, pero incluso, a nivel local al pogrom de 1919, en pleno centro de Buenos Aires, denunciado en *La semana trágica*.

Viñas incluye la voz femenina haciendo un pronóstico político relevante para discutir a las razones del poder. Pero no solo al poder, porque en realidad el más denostado es Vicente y con él la imagen de la justicia, como así también la del radicalismo. Vicente Vera, en esa discusión entre Yuda y Brun, asiente la afirmación de éste cuando dice que “*entre los obreros hay infiltrados*”. Yuda Singer somete a Vicente a una crítica que le adjudica responsabilidades en cuanto a los hechos que se sucederán luego de este pasaje de la novela.

En cuanto a estas parcialidades, de *lo que aparece*, la literatura de Viñas es relevante en el sentido que estos aspectos constitutivos de su narración hacen trascender a la actualidad ciertos sentidos identitarios: en *Cayó sobre su rostro* nos señala cómo era la familia argentina a partir de ese orden patriarcal, que se va a trasladar hasta bien entrados el siglo XX; pero también de género, señalando a lo femenino y el poder, a lo femenino en el sentido histórico como aquello que viene a quedarse con *la casa* luego de que ese estado oligárquico se resquebrajó y luego lo femenino en la historia Argentina como un motor de luchas sociales. Habla de lo femenino como aquellas que estando al lado del poder -Yuda- señalan una salida para sus espectadores o como aquellas que desde el llano luchan abiertamente contra el poder, como las mujeres que esperan a Vicente Vera en la Ría de Gallegos para solicitarle la excarcelación de los obreros y son fuertemente reprimidas por las guardias blancas. Este carácter que Viñas le otorga a lo femenino es un signo en cuanto a la otra voz que además de la izquierda tradicional se va a oponer a los discursos del poder y que irrumpe a partir de esos años, la voz de la mujer en las revueltas sociales del siglo XX.

La memoria aparece en el archivo Viñas no solo en la representación de acontecimientos del orden nacional, la fragmentariedad que le es propia se constituye como procedimiento narrativo y da lugar a las yuxtaposiciones temáticas, temporales y culturales que traman sus obras. En el archivo Viñas se entrecruzan crítica y literatura, figuras analizadas por el escritor como el indio y el gaucho se resignifican en el obrero y, a su vez, el programa crítico de *Contorno* se materializa en su novelística.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICO-CRÍTICA

- ANTELO, R. (2008). *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo.
- BENJAMIN, W. (1940) *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.
- BOHOSLAVSKY, E. (2009). *El complot patagónico. Nación, conspiracionismo y violencia en el sur de Argentina y Chile (siglos XIX y XX)*. Buenos Aires, Prometeo.
- CALVEIRO, P. (2001) *Poder y desaparición Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CRISTÓFALO A., (2012). “La voluptuosidad del lenguaje”, *La Biblioteca*, volumen n° 12, 92-99.
- CROCE M., (1996). *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue.
- CROCE M., (2005). *David Viñas. Crítica de la razón polémica. Un intelectual argentino heterodoxo entre Contorno y Dios*, Buenos Aires: Ediciones Suricata.

- DALMARONI, M. (2004). La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960-2002. Buenos aires: RIL.
- DALMARONI, M. La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica (2009). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- DERRIDA, J. (1994) Mal de archivo, Edición digital Derrida en castellano a cargo de Horacio Potel.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006). Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DIDI-HUBERMAN, G (2007). “El archivo arde” Traducción al castellano de Juan Antonio Ennis de “Das Archiv brennt”. En: Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). Das Archiv brennt.
- FARGE A. (1989) La atracción del archivo, Valencia, Editions du Seuil.
- HALBWACHS, M. Los marcos sociales de la memoria (2004). Barcelona: Anthropos.
- HALPERÍN DONGHI, T. (2004). La república imposible. Buenos Aires: Ariel
- JELIN, E. (2002). Los trabajos de la memoria Madrid: Siglo XXI.
- KOHAN, M. “La novela como intervención crítica: David Viñas”, en: Saítta, Silvia (Dir. de vol.), Historia crítica de la literatura argentina, pp. 523-541, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- LACAPRA, D. (2005). Escribir la historia, escribir el trauma. Buenos aires: Nueva visión.
- LACAPRA, D. (2009) Historia y memoria después de Auschwitz. Buenos Aires: Prometeo.
- LAFUENTE, H. (2002). Una sociedad en crisis. Las huelgas de 1920 y 1921 en Santa Cruz. Buenos Aires, C.I.E.N.
- LIVON-GROSMAN, E. (2003). Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico. Rosario, Beatriz Viterbo.
- LUDMER, J. (2011) El cuerpo del delito, Bs. As. Eterna Cadencia Editora.
- NOFAL, R. (2002). La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras.
- NORA, P. (2008). Le Lieux de mémoire. Montevideo: Ediciones Trilce.
- PIGLIA, R. “Viñas y la violencia oligárquica”, Fierro, Año 1, n°2, Bs. As., octubre de 1984.
- PORTANTIERO, J. (1961). Realismo y realidad en la narrativa argentina. Procyon: Buenos Aires.
- SARLO, B. (2005). Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SAYAGO, S. (2004). “La literatura como instrumento ideológico. Un estudio de la Patagonia representada en las narraciones de la revista Argentina Austral”. En: Nombre falso. Comunicación y sociología de la cultura.
- VIÑAS, D. (2003). Indios, ejército y frontera. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- VIÑAS, D. (2005) Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- WILLIAMS, R. (2003). La larga revolución. Buenos Aires: Nueva Visión.