

David Viñas y Dalmiro Sáenz bajo la óptica del Intelectual David Viñas y Dalmiro Sáenz bajo la óptica del Intelectual.

Guiamet, Javier.

Cita:

Guiamet, Javier (2011). *David Viñas y Dalmiro Sáenz bajo la óptica del Intelectual David Viñas y Dalmiro Sáenz bajo la óptica del Intelectual. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/408>

Número de mesa: 67

Título de la mesa: Entre la ciencia y la política. Los intelectuales en la Argentina entre los siglos XIX y XX. Estudio de casos.

Coordinadores: Antonio Manna (UNMdelP / UNICEN), Mariano Di Pasquale (UNTreF/CONICET), Marcelo Summo (UNTreF/UBA)

Título: David Viñas y Dalmiro Sáenz bajo la óptica del Intelectual Comprometido

Autor: Guiamet, Javier

Pertenencia institucional: Estudiante, Universidad Nacional de La Plata

DNI: 33.433.020

E-mail: javierguiamet@hotmail.com

Autorizo a publicar el trabajo.

Introducción

Dentro de los estudios sobre los movimientos revolucionarios en América Latina en las décadas de 1960 y 1970, la adhesión de numerosos escritores a la causa revolucionaria concita hoy un gran interés. Resulta importante porque renovó la discusión en torno a la vanguardia política y su relación con la vanguardia artística, porque puso en disputa distintos modelos de intelectualidad y además dio impulso a una producción artística muy importante en calidad y cantidad. Los problemas en torno a la conceptualización del Intelectual Comprometido, figura acuñada para pensar a los escritores que manifestaban su adhesión a la causa revolucionaria, han suscitado una vasta bibliografía, y han dado cuenta de las discusiones que surgieron entre escritores con el fin de definir el carácter de tal compromiso. En este trabajo me propongo reflexionar sobre las posibilidades que aportan los conceptos brindados por los autores que han escrito sobre el problema del intelectual comprometido, para analizar dos obras literarias escritas al calor de estas discusiones.

Las obras que he escogido son *Las malas costumbres*, de David Viñas y *Treinta Treinta*, de Dalmiro Sáenz. Ambos libros de cuentos fueron publicados en 1963, y sus

autores que publicaron por primera vez en la década de 1950, son considerados como escritores de una misma generación.

La comparación de dos obras escritas en el mismo año, por autores que manifestaron su adhesión a la causa revolucionaria de un modo u otro, debería servirnos para poner en tensión la influencia del contexto de producción en la obra literaria. A su vez nos abre distintos interrogantes: ¿Pueden leerse las discusiones de una época en las obras literarias? ¿Era uniforme la identidad del Intelectual Comprometido? ¿Las conceptualizaciones en torno a esta figura, nos brindan herramientas importantes para analizar y problematizar lo escrito por aquellos escritores que se identificaban con la revolución?

Los autores:

David Viñas, hombre de formación académica en Letras, dio comienzo a su obra desde una fuerte intervención en la historia de la literatura argentina. Desde la revista *Contorno*¹, de la cual fue uno de los fundadores, se puso en discusión la figura preponderante de Borges, como máximo exponente de la literatura argentina, para levantar otras figuras en su lugar, principalmente la de Roberto Arlt. Desde allí también manifestaron un fuerte rechazo a las versiones de lo que identificaban como la historia liberal del país. *Contorno* produjo un impacto importante sobre el campo literario en su momento. Tanto es así, que con tan solo una decena de números, se volvió un emblema al hablar de lo que se llamó nueva izquierda argentina². Esta intervención fue el gesto fundacional desde el cual Viñas identificó su obra. La novela *Cayó sobre su rostro* editada en 1955 es su primera publicación, y a partir de allí durante casi veinte años publicó con una gran frecuencia. El libro que hemos elegido para analizar de su obra es el único de cuentos que publicó y es representativo de los principales ejes de su obra, principalmente la relectura de la historia y política argentina.

Las malas costumbres fue publicado en el año 1963 por Editorial Jancana. Está compuesto por los cuentos: Las malas costumbres; Tanda de repuesto; Los nombres cambian, la patria es eterna; Señora muerta; Entre delatores; El privilegiado; El último

¹ Mangone, Carlos y Warley, Jorge (seleccionadores). *Contorno selección*. 1ª Ed, Centro Editor América Latina, Buenos Aires, 1981.

² De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. 1ª Ed, Ediciones al Margen, La Plata, 2003. P 23

de los martinfierristas; El avión negro; Un solo cuerpo mudo; ¡Viva la patria! (aunque yo perezca).

Los cuentos de Viñas se mantienen siempre dentro del realismo. Los cuentos no contienen muchas acciones, sino que suelen girar en torno a una situación acotada, como núcleo fuerte, y de ahí se pueden derivar otras acciones, pero con poco peso en la historia. Este tipo de relatos se puede emparentar con el minimalismo, por las historias que se eligen contar, sin embargo el estilo de escritura de Viñas no es minimalista. Hay dos escenarios que se repiten con frecuencia: las instituciones educativas y las fuerzas armadas. En estos escenarios el punto de vista que predomina es el de los personajes, mediocres, grises. Personajes que por su posición están atravesados por la sumisión, pero también por la vigilia, la posibilidad de delatar a quienes no estén cumpliendo con los mandatos emanados por poderes superiores. Los diálogos tienen un peso muy importante en la narración, construyendo las acciones omitidas por el narrador, pero principalmente construyendo la identidad de los personajes a través de lo coloquial. Viñas quita del camino palabras trilladas y evita una coloquialidad que a veces puede resultar exagerada y artificiosa, logrando diálogos precisos, que cargan sin embargo mucha identidad para sus personajes, en el modo, y en lo que eligen decir concretamente. Una de las inquietudes que circula a lo largo del libro es la dimensión estética de la oralidad de los personajes.

Dalmiro Sáenz por el contrario no tuvo una formación académica, inclusive en distintas entrevistas³ ha manifestado que no terminó sus estudios secundarios. Fue boxeador y marinero, habiendo pasado numerosas temporadas en un buque en la Patagonia, donde después residió por más de 15 años. Semejante a algunos escritores del siglo XIX (Conrad, Melville, etc.), sus primeros textos literarios estuvieron fuertemente influenciados por estas ocupaciones y su lugar de residencia. Su primera publicación data del año 1957 con el libro de cuentos *Setenta veces siete*, y el libro que hemos elegido para analizar es su tercer libro de cuentos. A diferencia de Viñas, Sáenz ha publicado muchos más libros de cuentos que novelas. En *Treinta Treinta*, podemos ver algunos de los tópicos que brindó su experiencia, especialmente la utilización de la Patagonia Argentina funcionando como escenario de western. En numerosas entrevistas ha manifestado su adhesión política a la Tendencia Revolucionaria del Peronismo,

³ Bertazza, Juan Pablo. *Setenta veces Sáenz*. Radar Libros, Pagina/12, Buenos Aires, 19 de Octubre de 2008.

llegando a ser militante de Montoneros, y habiendo participado en operaciones militares de dicha organización.

Treinta Treinta fue publicado por la editorial Emecé en 1963. Está compuesto por los cuentos; Treinta Treinta; ¿Qué?; Cabo Manila; Libertadura; Alguien en algún lado; El ladrón de tiempo; Cuarenta y cuatro cuarenta.

En los cuentos de Sáenz también predomina el realismo, pero hay una diferencia importante con Viñas que reside en la búsqueda del efecto. La sorpresa o el momento abrupto para que la historia dé un giro imprevisto, son una parte importante de la búsqueda planteada en este libro. Las descripciones son breves, y el ritmo narrativo es más ágil, dando un lugar más importante al desarrollo de las acciones, sin que esto signifique que las historias tengan un desarrollo vertiginoso. La complicidad con el lector se desarrolla desde la intriga, la información aparece solapada, insinuando una historia que luego se verá transformada al final, buscando un engaño o efecto final en el lector. Semejante a Viñas, en Sáenz, los diálogos también ocupan un lugar importante, para llevar adelante la historia, con el mismo ritmo que la prosa, pero además construyendo el perfil de sus personajes. El escenario principal es la Patagonia, utilizada para crear la idea de desierto. Lo que otorga la Patagonia es la aridez necesaria para complementarse con los personajes, aridez que le permite crear una atmósfera semejante a la del “lejano oeste” norteamericano.

Ahora bien, ¿qué es lo que justifica analizar estas dos obras en un mismo trabajo? ¿Podemos aducir que el simple hecho de que se hayan publicado en el mismo año nos alcanza? ¿Si agregamos que se publicaron en el mismo país y por escritores que manifestaban su adhesión a una posible transformación revolucionaria de la sociedad, es suficiente? ¿O es en la combinación de estos factores que debemos encontrar una respuesta? Si pensamos que el objetivo más general de este trabajo es problematizar la relación entre el contexto en qué se escribe y lo que se escribe, resulta necesario analizar de qué modo se construye una unidad teórica dentro de la cual se vuelve coherente comparar estos dos libros.

Los sesenta/setenta y el Intelectual comprometido:

David Viñas en algún momento se refirió a los sesenta como *años de calentura histórica*⁴. Esta premisa nos permite pensar que hay una diferencia cualitativa entre este período de años y otros, que excede simplemente al paso del tiempo. Lo que nos permitiría justificar el recorte temporal a partir de tensiones que se habrían producido solo en estos años. José Luis De Diego⁵ analiza este tema a partir de 1970 restringido a los escritores argentinos. Sin embargo al justificar su recorte temporal se ve obligado a recurrir a los sesenta como forma de entender los principales rasgos de los setenta. Para ello recurre a Abelardo Castillo: *...pienso los años “60” como el fin de algo, como el fin de un modo de concebir el mundo, el arte y las letras que, para mi, empieza a decaer en los principios del “70” y que termina de desaparecer con el Golpe Militar de Videla, con la dictadura militar. Vale decir que los años “70” estarían divididos para mi en dos partes: hasta el 76 y después del 76; pero esos setenta que llegarían hasta el 73 o 74, son un poco la consecuencia de los sesenta, como si los años sesenta hubieran durado más de una década y hubieran empezado un poco antes de la década del “60”...*⁶. De Diego entonces se pregunta qué es lo que otorga esta unidad o línea de continuidad entre una década y otra, y para ello recurre nuevamente a otro autor, en este caso Oscar Terán, quien sostenía que en estos años *la política se tornaba la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto la teórica*⁷.

Esta propuesta de De Diego, aparte de ayudarnos a definir los rasgos principales de estos años, nos permite, justificar la elección de dos obras de 1963, otorgando al recorte o elección temporal un sentido que excede el ciclo del calendario.

Claudia Gilman⁸ comparte esta preocupación, además de compartir la caracterización sobre el período, sin embargo da un paso más allá en lo teórico para interpretarlo.

El libro de Gilman tiene como objetivo dar cuenta de los principales dilemas que surgieron entre los escritores latinoamericanos que se involucraban con la revolución en los años sesenta y setenta. Para ello propone la noción de época como forma de pensar el recorte temporal de los sesenta/setenta. Según la autora la época enmarca las

⁴ Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 1ª Ed, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003. P 43

⁵ De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. 1ª Ed, Ediciones al Margen, La Plata, 2003.

⁶ Idem. PP. 13 y 14

⁷ De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. 1ª Ed, Ediciones al Margen, La Plata, 2003. P 14

⁸ Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 1ª Ed, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003.

condiciones dentro de las que puede surgir un objeto de discurso, o sea las condiciones históricas que habilitan lo que podría y no podría decirse con cierto grado de aceptación pública. *El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio*⁹. Para definir el espesor histórico propio de esta época Gilman vuelve sobre la frase de Terán donde afirma que la política se tornaba la región dadora de sentido de las diversas prácticas.

Esta primacía de la política nos lleva necesariamente a analizar la noción de Intelectual comprometido, una noción directamente derivada del compromiso político de los escritores. A su vez nos permitirá profundizar las características de la época en cuestión.

¿Qué es lo que define que algunos escritores se consideren intelectuales y otros no? Gilman cita la siguiente frase para comenzar a analizar esta definición: *El escritor que escribe una novela es un escritor, pero si habla de la tortura en Argelia, es un intelectual*¹⁰. Lo que esta frase revela es que el carácter de intelectual de un escritor no provenía directamente de su práctica intelectual, sino de que manifestara preocupaciones políticas, y sobre todo preocupaciones políticas consideradas de izquierda o progresistas. Lo que Gilman explica aquí es que se produce una apropiación del término intelectual en términos ideológicos, esto es, no se consideraba intelectual a aquel que manifestara una ideología de derecha, por más práctica intelectual que llevara adelante en su vida profesional. De este modo, se vuelve necesario unir intelectual con compromiso, sin que las características de este compromiso estuvieran claras. La discusión en torno al compromiso giró principalmente entre dos acepciones: compromiso de la obra o compromiso del autor. Dentro de aquellos que ponían mayor énfasis en el compromiso de la obra, Gilman señala principalmente dos modos de pensarlo. Por un lado aquellos que se inclinaban por el realismo y privilegiaban el poder comunicativo de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Por otro lado una tradición más ligada al vanguardismo estético que sostenía que así como el deber de la vanguardia política era hacer avanzar las condiciones que promovieran la revolución, la tarea de los escritores era hacer avanzar al arte hacia nuevas formas de ruptura, con

⁹ Idem. P 36

¹⁰ Idem. P 69

respecto a otras tradiciones estéticas ya consagradas. La acepción que ponía el énfasis en el compromiso del autor suponía una intervención del escritor, ya sea en debates o en acciones concretas, que excedía su producción literaria.

Nuevamente las similitudes entre ambos libros son grandes. De Diego para pensar la noción de intelectual comprometido propone: *Un escritor no necesariamente es un intelectual, un intelectual no necesariamente es un político, un político no necesariamente es un revolucionario. Si llegó a haber una simbiosis entre el primero y el último de estos términos de la serie es porque los setentas se caracterizaron precisamente por una supresión casi total de las mediaciones entre el campo literario y el campo político*¹¹. Para graficar las diferencias que existieron en torno a su concepción, De Diego nos propone adentrarnos en las discusiones de las que dio cuenta la revista *Nuevos Aires*. Lo principal era discernir si el compromiso lo asumía el escritor en tanto hombre, un compromiso que no se diferencia del de otros ciudadanos, asimilable a la militancia. O por otro lado si el compromiso debía asumirse en tanto escritor, y por tanto subordinar la escritura a la denuncia. Ante esto que aparece como una dicotomía cerrada, De Diego suma también la posición de Cortázar, como una tercera forma de pensar el carácter de este compromiso. Cortázar condena la separación entre escritor, intelectual y compromiso, al resaltar que el escritor en tanto intelectual se compromete con su tarea específica, es decir en su trabajo de escritor. Lo que esto significa para Cortázar es que ya al escribir una novela el autor se está comprometiendo con su realidad al reflexionar sobre ella, y que no necesita entonces además de esto escribir sobre la revolución, o cargar un arma cuando hubiese terminado su tarea literaria del día. La frase *La literatura es mi ametralladora*, resulta contundente con respecto a esto.

El concepto de una época donde la política aparecía como un campo legitimador imposible de esquivar, la noción de Intelectual comprometido para referirse a los escritores que adherían a la causa revolucionaria, nos abre distintas interrogantes sobre el análisis de estas obras. Ahora debemos analizar la influencia que este contexto ejerció sobre la escritura de estas obras, ¿cómo se dio este diálogo entre contexto y obra? Y por último debemos ver qué nuevas ideas nos brinda este análisis sobre el intelectual comprometido en la época de los sesenta/setenta.

¹¹De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. 1ª Ed, Ediciones al Margen, La Plata, 2003. P 25

Los cuentos:

Señora Muerta; David Viñas. El cuento relata el encuentro entre dos personas desconocidas haciendo la cola para ver el cajón de Eva Perón (dato que no se explicita). Es un cuento breve de nueve páginas, construido con escasas acciones, basado principalmente en diálogos y las impresiones del personaje masculino sobre la mujer que está conociendo. No hay descripciones físicas de los personajes y solamente el personaje masculino tiene nombre: Moure. El cuento se narra desde el punto de vista de Moure.

Moure encarna el desprecio de la clase media argentina por el peronismo. Un desprecio que se apoya fuertemente en la vulgaridad que estos sectores medios le adjudicaban a las masas de trabajadores peronistas. Problemática que contiene como ineludible telón de fondo la clásica discusión entre civilización y barbarie. La ausencia de descripciones físicas no es gratuita. En lugar de poner en boca de Moure una previsible descripción de “cabecita negra” para la mujer, ella pasa a ocupar el lugar de otredad por las impresiones que le causan sus acciones y sus palabras. Es interesante que la mujer ocupe el lugar de la otredad, siendo que la acción transcurre en un escenario ocupado por una multitud peronista. La aparición singular de Moure es la que permite poner el lente del antiperonismo sobre esa multitud.

Moure no ha acudido a la cola para ver el cadáver de Eva Perón, la posibilidad de un “levante seguro”, como repite para sí mismo durante la historia, es su motivación. La diferencia de clases o grupos sociales determina las condiciones en que el encuentro entre estas dos personas se desarrollará. El desprecio que siente Moure por la gente que ha acudido a despedir a Eva, es lo que lo hace suponer que será posible que encuentre una mujer con la que tener sexo. La vulgaridad que les atribuye a estas mujeres es lo que lo hace considerar que serán una “presa fácil”. De esta manera recrea el imaginario machista de que una mujer respetable es la que tiene sexo solamente con su marido, y no con cualquier hombre o mujer. Moure elige la mujer a la que acercarse porque la ve cansada y juega con ese cansancio para lograr que se vayan juntos. No se lo propone directamente sino que lo va sugiriendo hasta que es la mujer la que lo toma del brazo para que se vayan.

La misma condición que permite que Moure se acerque a la cola e intente “conquistar” a una de las mujeres, es lo que va a decretar el fracaso de esa relación, y su imposibilidad de concretarse. Esta condición es el sentimiento y la idea que tienen

ambos sobre Eva Perón. Por el lado de la mujer, la admiración, y por el lado de Moure un banal y superficial desprecio. En uno de los últimos diálogos que mantienen aún en la cola, la mujer pregunta si le gustaba la Señora, Moure no contesta y tras vacilar, señala con imprecisión “era joven”. A su vez en el desenlace del cuento, ambos se suben a un taxi y recorren la ciudad con el fin de encontrar intimidad en algún hotel, descubriéndolos a todos cerrados, sin duda por la muerte de Eva. Este hecho va generando un grado de nerviosismo mayor en Moure quien, al percatarse de que no podrían encontrar ningún lugar abierto por la muerte de la Señora, exclama con indignación “Es demasiado por la yegua esa”. Esa manifestación sincera de sus sentimientos por Eva Perón, disparan la indignación de la mujer quien se baja del auto y finalizando el cuento dice “Ah no... Eso sí que no se lo permito”.

Entre delatores; David Viñas: El cuento comienza con una pregunta: ¿Dónde ocurrió? En este cuento el escenario es imprescindible para que se pueda desarrollar la historia que Viñas cuenta. Después de la pregunta, punto y aparte, se responde “En una guarnición de Cuyo: había terminado la formación de la tarde y Ortega, el capitán Ortega caminaba hacia su casa”. No es trascendental que haya ocurrido en la región de Cuyo, pero el escenario militar y que se trate de un capitán, son datos determinantes. Cuyo cobra relevancia porque sirve para utilizar un escenario alejado de la ciudad de Buenos Aires, centro del país. El cuento nuevamente está compuesto por pocas acciones, y tiene apenas tres personajes, el capitán Ortega, su mujer, y el mayor Malter, quien aparece en el cuento solo a través de las evocaciones de Ortega.

En el comienzo Ortega camina hacia su casa convenciéndose de la tarea que debe llevar a cabo al llegar: escribir una carta de denuncia para las autoridades del ejército, sobre las acciones negativas del mayor Malter. La jerarquía de mayor es superior a la de capitán, y es la segunda jerarquía de esa guarnición. Solo hay un hombre por encima de Malter en la guarnición. La superior jerarquía de Malter es la principal preocupación de Ortega. Una preocupación doble, le preocupa denunciar a un superior, pero también las infracciones de Malter le resultan más preocupantes por tratarse de un mayor.

No se explicitan desde un principio cuales son las infracciones de Malter, la posibilidad de que esté generando un clima inquietante en la guarnición se va sugiriendo a través de las evocaciones antojadizas de Ortega. El clima inquietante provocado por una actitud desfachatada y desafiante de Malter es intolerable dentro del cuerpo del ejército, donde el orden es virtud, producto del trabajo de todos los que estaban allí. De

esto se va convenciendo Ortega para darse ánimos para llevar a cabo la denuncia. A medida que esto ocurre paralelamente Ortega va sincerándose para admitir que lo que lo enfurecía de Malter es que dijera de modo provocativo lo que todos allí pensaban, lo que a todos allí molestaba, y no se animaban a decir. Hay otras situaciones que explican y hacen a la relación entre ambos, Malter y Ortega eran amigos, y habían sido compañeros en su formación militar. Siendo ambos del mismo año, Malter había ascendido en la escala militar más rápido que Ortega. Esto provocaba un sentimiento de inferioridad en Ortega que se profundizaba cuando Malter despreciaba burlonamente sus consejos. Por todo esto se determinó a denunciarlo y lo hizo.

El cuento toma un giro en su trama, cuando Ortega vuelve a su casa después de haber dejado la carta de denuncia y se encuentra con su mujer. Entusiasmado le cuenta lo ocurrido, y no puede comprender la actitud disconforme que ella muestra ante la situación. Ella pregunta cuáles serán las consecuencias que sufrirá Malter y al enterarse de que lo pueden echar del ejército se enfurece con su marido. Ortega naturalmente no comprende el motivo del enfado, pero su mujer avanza y comienza a amenazarlo, con que ella lo va a delatar a su manera, si el persiste en delatar a Malter. El cuento cierra con un diálogo de parte de ella. "...si vos delatas a Malter, yo le digo a todo el mundo... a todos los del regimiento... que hace años que me acuesto con él."

El conjunto de normas explícitas e implícitas del ejército compone el marco donde entender esta historia. La disciplina que Ortega ve ultrajada es tanto de las normas escritas, como de otras situaciones no aclaradas, pero que en ese marco tampoco se deben transgredir. Entonces la historia se desata por un hombre que desafía las normas y otro que aferrándose a ellas decide oponerse. Ortega no puede cumplir porque la amenaza de su mujer lo deja acorralado, su infidelidad con Malter es un hecho inaceptable, pero hacerlo público es aún más inaceptable por cuanto mancharía el honor de Ortega y de esta manera el respeto hacia él de parte de sus colegas del ejército mermaría, junto a las posibilidades de ascenso en su carrera militar.

Libertadura; Dalmiro Saénz: El cuento comienza con dos escenas que se desarrollan en paralelo. Por un lado el director de una cárcel almuerza con su esposa y una periodista, todos atendidos por un preso; y por otro lado dos presos castigados conversan en una celda sobre posibles fugas o rebeliones. La cárcel está ubicada en la Patagonia argentina, en medio de un desierto, aislada de todo contacto social externo. La cárcel recibe la denominación de "la máquina" por la racionalidad con que están

organizados los movimientos adentro de la misma. El director y responsable intelectual de esa organización, sostiene que si los presos automatizan los movimientos y modos de vida de la cárcel dejarán de sentirlo como una imposición y por ello estarán más a gusto. El director sostenía también que su cárcel era la única perfecta del país.

El desarrollo de la historia comienza cuando la periodista pide conocer a los presos castigados. Los presos castigados son dos: Lisandro y Agustín. Lisandro es quien planea librarse de su condición de preso, mientras Agustín intenta contagiarlo de su perspectiva más resignada. La periodista se acerca a Lisandro, y después de intercambiar una conversación banal sobre la libertad de cada uno, Lisandro estira su mano, la toma por el cuello hasta producirle un desmayo, y grita al guarda que la mujer se ha desmayado, que traigan ayuda. Cuando el guarda se inclina sobre la mujer para ayudarla Lisandro aprovecha su distracción y lo golpea hasta desmayarlo a este también. Toma las llaves, se libera y se viste con la ropa del guarda. La impersonalidad que impone la organización racional de la cárcel le permite pasar desapercibido con la ropa del guarda. A partir de allí vuelve a engañar a otros guardas para poder atacarlos y junto a otros presos tomar el control de la cárcel. La organización que asegura mantener el control dentro del establecimiento, es el arma principal de que se vale Lisandro para llevar a cabo su plan. Primero para asestarle un golpe, pero luego una vez asestado el golpe le sirve para proyectar un plan que libere a los quinientos detenidos sin posibilidad de que vuelvan a ser capturados. Lo que propone Lisandro es mantener el sistema invirtiendo los roles, esto es que los presos pasen a ocupar los lugares de dirección y el lugar de los guardas, y que los que antes ocupaban esos lugares se conviertan en los nuevos presos del establecimiento. De esta manera el funcionamiento no se vería alterado, no generaría sospechas puertas afuera, principalmente en Buenos Aires, y pasado el primer año de este nuevo-viejo orden, se liberarían paulatinamente los quinientos presos para que pudiesen irse del país.

Aquí el cuento vuelve a presentar dos escenas en paralelo. Por un lado el antes director, ahora penado 501, junto a su mujer en una celda común. Y por otro Lisandro en la casa destinada al director, junto a la periodista con quien ha iniciado una relación amorosa. En la celda el ex director y su mujer ven renacer su relación en el ocio forzosamente compartido. Despojados de obligaciones, ambos se sienten libres dentro de la celda, y así encuentran una felicidad que su trabajo les había privado. En cambio Lisandro y la periodista viven un intenso amorío, pero más que alentados por su nueva situación de libertad, se sienten ambos nerviosos por las nuevas obligaciones de

Lisandro que se convirtió en el director de la cárcel. Para mantener el funcionamiento de “la máquina” es preciso que el ex director firme las planillas que han de ser enviadas a Buenos Aires, la negativa del mismo, es lo que dará desenlace al cuento. Lisandro ordena torturar al director para que firme las planillas. La segunda vez que lo torturan le avisan que si no firma comenzarán a torturar a su mujer en otra celda. Ante esto el director se abalanza sobre sus torturadores, golpea a dos, roba un arma y comienza a disparar. Pronto le disparan a él, componiendo una escena sangrienta con varias muertes, entre ellas la de Lisandro, que no es asesinado por el ex director, sino por Agustín, su anterior compañero en la celda de castigados. Ante la imagen de los cadáveres de Lisandro y el ex director, el narrador finaliza el cuento con la siguiente oración: “Uno era un ladrón, y el otro también”.

Ahora bien, esta frase final es contundente con respecto a la propuesta de Sáenz en este cuento. El ex director de la cárcel y el preso sublevado que toma el control de la cárcel son la misma cosa. Sus distintas trayectorias o la diferencia de ambiciones que podrían haber llevado a cada uno a ocupar ese lugar, no son significativas, sino que ambos operan desde el poder, el cual pareciera inalterable, sin importar qué persona lo practique. “La máquina” es una constante abstracción, un no-lugar. Una oración en la primera página refuerza esta idea “Porque era en la Argentina en donde habían construido la cárcel (hace o dentro de unos años)”. La inexactitud temporal indica que podría no haber ocurrido nunca, o podría ocurrir en cualquier momento y lugar, pues lo que importa es la racionalidad interior de “la máquina” y no el contexto exterior que permite su existencia. A su vez que ambos directores se comporten de la misma manera, o con la misma voluntad represiva, significa que no son ellos los actores, sino que es el poder el único actor del cuento, que opera igual sea quien sea el que lo practique. Esta suerte de relativismo (la idea de que en el poder todas las personas actúan igual) se ve reforzado por las opiniones de algunos personajes. La mujer del director que encarcelada, expresa nunca haberse sentido tan libre en su vida, y la periodista que sostiene que todas las personas cargan con situaciones que la privan de su libertad (la obligación de trabajar, la necesidad de acotar el tamaño del mundo personal, y en el caso de los presos sublevados, la necesidad de contar con la firma del director para mantener en funcionamiento a “la máquina”). La muerte de Lisandro en manos de un compañero es una muestra cabal de cómo se presenta el ascenso al poder del preso sublevado. A ojos de los demás presos sublevados Lisandro ocupa como director el lugar del opresor, y ya no el lugar de libertador.

Llegados a este punto nos corresponde preguntarnos cómo aparece la política en los cuentos de Viñas y Sáenz.

En Viñas podríamos decir que la política aparece, desde la intención del autor, en un primer plano. Desde los títulos de los cuentos (que hacen referencia a hitos importantes de la política argentina), pasando por la solapa del libro, hasta llegar al contenido de los cuentos, vemos que la búsqueda de Viñas tiene un gran anclaje en la política argentina.

Un punto que no hemos mencionado hasta aquí, y que merece una mención en este trabajo, es la solapa del libro. En ella, desde una postura innovadora, Viñas escribe una especie de ensayo presentándose. Allí manifiesta el por qué de su escritura, y lo hace en clave de proyecto político. Viñas denuncia la humillación de vivir en una semicolonias, y propone que escribe: *...Para qué esos posibles lectores que se me parecen contribuyan al movimiento que los arranque y me arranque de la humillación, para superar ese nivel de casi país que padecemos y para que nuestra literatura sea algo completo...*¹². En el contenido de los cuentos esta primacía de la política está muy presente, desde los cuentos que ficcionalizan momentos importantes de la historia argentina como “Señora muerta” o los cuentos centrados en instituciones que son importantes en la formación política del país, esto es, las instituciones educativas y el ejército. La elección de las temáticas no lo vuelve sin embargo un escritor “denuncialista”, entendiendo esto como aquella literatura que explicita un juicio de valor sobre las desigualdades sociales. Por el contrario para contar estas historias elige personajes intermedios, donde las claves del poder político aparecen con mayor ambigüedad. La coherencia entre la explicitación del proyecto político con el contenido de los cuentos, lo acercaría a aquella acepción del intelectual comprometido que pregonaba Cortázar, donde el escritor desde su tarea específica es que se compromete con el cambio social. Inclusive podríamos aseverar que en Viñas asumir esta identidad es una elección conciente.

En Dalmiro Sáenz el análisis es más complejo, ya que el autor no explicita un proyecto político, ni aparecen inquietudes políticas en un primer plano en sus cuentos. Inclusive en la entrevista citada previamente, alega que descrea de las lecturas políticas de la literatura. Esto no significa que no se pueda hacer una lectura en términos políticos de su obra, si no que esto no prima en la intención del autor. El cuento que hemos

¹² Viñas, David. *Las malas costumbres*. 1ª Ed. Peón Negro, Buenos Aires, 2007. Solapa

elegido para analizar es el cuento donde la política tiene mayor presencia en todo el libro. El resto de los cuentos parecen más regidos por racionalidades internas que permiten esa búsqueda de efecto, que por una preocupación de dar cuenta con rasgos de la época en la que escribe. De algún modo uno tiene la sensación de que está más preocupado por mecanismos que parecieran tener cierta universalidad en la literatura, que por priorizar sus preocupaciones sociales. A su vez, en “Libertadura” donde la política entra de lleno, el análisis es ambiguo. Por un lado suponer que tome quien tome el poder, su comportamiento será igual, va a contramano de la idea epocal de que tomar el poder era el camino hacia la liberación y emancipación. Otra lectura posible del mismo cuento se puede hacer a partir del epígrafe del cuento: *Si cristo nace mil veces en Belén pero nunca en ti seguirás estando eternamente perdido*¹³. Esto podría tomarse como un llamado de atención a los movimientos revolucionarios sobre los peligros de tomar el poder y terminar asemejándose al enemigo. Sin embargo en un tiempo donde la necesidad de hacer la revolución suprimía muchas de las demás discusiones políticas este llamado de atención no parece estar en sintonía con las ideas dominantes de la época, ideas que sostenía el movimiento del que él se proclamaba parte. En este caso vemos entonces un escritor que no solo no liga su tarea individual a su militancia política, sino que a veces puede inclusive contradecirla.

Conclusión:

Una de las primeras conclusiones a las que podríamos arribar luego de analizar los cuentos y el perfil de los escritores, es reafirmar, como aparece tanto en Gilman como en De Diego, que la época de los sesenta/setenta no conformó una única identidad en torno al intelectual comprometido. La primacía de la política aparece como un rasgo demasiado general como para conformar una única identidad a los escritores que manifestaban su adhesión a la causa revolucionaria.

A su vez podríamos decir que esta figura heterogénea del Intelectual comprometido tampoco logró convertirse en un programa estético específico, como también sostienen Gilman y De Diego.

Ahora bien, ¿qué herramientas nos brinda la conceptualización de los sesenta/setenta como época, y la figura del intelectual comprometido, para analizar las

¹³Sáenz, Dalmiro. *Treinta treinta*. 1ª Ed. Emecé editores, Buenos Aires. 1963. P 77

producciones de escritores que se identificaban con este concepto? Y ¿cómo se produce ese diálogo entre contexto y producción individual? Esto resulta más difícil de contestar.

No podemos afirmar que Viñas sea un escritor denunciador o panfletario, ni que esté pensando en despertar la conciencia revolucionaria de un masivo conjunto de lectores. Tampoco podríamos afirmar que su preocupación pasa por el avance de una vanguardia artística. Sin embargo, a pesar de no encajar en estas denominaciones que primaban en la época, el marco que nos da esa época, y la figura del intelectual comprometido, nos sirve para pensar la literatura de Viñas ya que, este autor manifiesta estar interviniendo en esa discusión. De modo que no podemos catalogar a los cuentos de Viñas a través de paradigmas que se hayan generado en la época, pero se vuelve objeto de análisis porque es uno de los interlocutores que Viñas elige para su literatura. De este modo la época nos permite dar coherencia a la propuesta de Viñas de pensar la literatura para el cambio social, pero el modo en que lo hace corre ya por criterios propios del autor. El modo en que esto se lleva a cabo en Viñas pasa por una literatura que elige posar la atención en los personajes medios de la trama política argentina, y entender desde allí como los procesos políticos toman carnadura en el conjunto de la población.

Por el lado de Dalmiro Sáenz como ya hemos manifestado previamente, el análisis se vuelve más complejo. ¿Lo desvela a Sáenz el compromiso de los intelectuales? Pareciera que no. Tanto Gilman como De Diego manifiestan que una de las formas de entender al intelectual comprometido en la época, era la de aquel que se comprometía con acciones que excedían su práctica intelectual. Esto es, su compromiso no estaba dado por el carácter de su literatura sino por la militancia que asumía dentro de un movimiento político. Si lo pensamos a Sáenz de este modo, la época no nos brinda ninguna herramienta para pensar sus cuentos, dado que ellos correrían por otro carril que no es el del compromiso político. Esto se vuelve más complejo sin embargo cuando uno sostiene que una posible lectura de los cuentos, los vuelven contradictorios a su práctica política. Ni vanguardia artística, ni mensaje panfletario, ni discusión con los paradigmas de época, Sáenz pareciera eludir completamente estas cuestiones al escribir, por más que haya sido un escritor que se sumara a la causa revolucionaria. La búsqueda de efecto en la literatura tiene consecuencias políticas, pero no tiene que ver con las particularidades de la época en que Sáenz escribe.

Por último vale aclarar que en ningún momento la intención de este trabajo ha sido dar una respuesta definitiva a ninguno de los interrogantes que aquí se han planteado. Más bien la intención ha sido desarrollar un ejercicio de análisis que pusiera en primer plano la dificultad de descubrir el diálogo que existe entre procesos generales y particulares, cuando son analizados desde la perspectiva particular.