

## PRESENTACIÓN

Cuando en su discurso sobre «las armas y las letras» don Quijote proclamó la superioridad de las primeras sobre las segundas, ya estaba ostentando su nostalgia por aquellos siglos pasados en que algunos hombres estaban dispuestos a entregar sus vidas para defender una causa. Esta prueba de la lucha a muerte era incluso el episodio mítico que permitía establecer una distinción entre la nobleza de los señores –capaces de arriesgar sus vidas para preservar su honor o su libertad– y la ignominia de los vasallos –celosos de su integridad física al precio de su servidumbre y su oscuro anonimato–. A los primeros, los poetas les reservaban las tragedias y las epopeyas; a los segundos, las comedias.

Don Quijote, de hecho, es el primer caballero que hace reír pero ya no porque busque llenar su panza y ahorrarse los cardenales, como le sucede a su popular escudero, sino porque sigue buscando la «gloria imperecedera» de Aquiles o Amadís de Gaula en tiempos en que el Estado posee el «monopolio de la violencia legítima». A principios del siglo XVII, los caballeros no solían dirimir sus diferendos en el campo de honor sino en los tribunales del rey y le transferían su fuerza de combate al aparato represivo o defensivo de un Estado que la empleaba para preservar el orden social y las fronteras del reino. Los súbditos del Estado moderno se convierten, de manera unánime, en personajes de comedia. Algunos preferirían decir, sin duda, que se convierten en burgueses, ya que le delegan la protección de su integridad física a un poder central para dedicarse tranquilamente a perseguir su provecho

personal. ¿Quevedo no hacía alusión a esto cuando denunciaba el poder de quienes acumulaban «escudos» en vez de blandir un «escudo» para defender una causa? Pero a lo largo del siglo XX no va a pensarse algo distinto: incluso en las organizaciones autodenominadas «marxistas», el adjetivo *burgués* no va a calificar únicamente a los propietarios de los medios de producción sino también a las personas incapaces de dar sus vidas para que triunfe una causa. Y a eso se refieren todavía hoy quienes recuerdan «la entrega» de aquellos jóvenes que, de manera muy similar al caballero manchego, habían decidido consagrarse a la *imitatio Guevarae*.

El joven Borges, de hecho, ya añoraba los tiempos anteriores a la constitución de los Estados nacionales en Argentina y Uruguay, época legendaria en que los gauchos de ambas orillas del Plata se hacían justicia en los duelos de facones y puñales. No es extraño, en este aspecto, que Borges haya prologado en 1932 el poema de Arturo Jauretche *El paso de los libros* en cuyos versos contaba la historia del levantamiento armado de un grupo vinculado con el Partido Radical contra la dictadura del general Uriburu. Desde el momento en que una minoría se apodera del aparato represivo del Estado para ponerlo al servicio de la dominación general, su monopolio de la violencia pierde legitimidad y los ciudadanos pueden armarse para defender otra vez la justicia y la libertad.

La violencia política, en efecto, no se detuvo en el Río de la Plata tras la constitución de los Estados nacionales. Incluso antes de que los militares iniciaran su serie periódica de golpes militares en Argentina, episodios como la llamada Semana Trágica de 1919, la masacre de anarquistas de 1922 o las acciones de la Resistencia peronista tras el golpe del '55, desmienten la pretendida situación de paz civil anterior a la aparición de las guerrillas guevaristas. El caso de Uruguay es diferente, en la medida en que no hubo tal serie de periodos especiales desde la organización del Estado en tiempos de Battle y Ordóñez, salvo después de la gran depresión, bajo la presidencia de Gabriel Terra (elegido democráticamente en 1930). Aun así, las instituciones democráticas (Parlamento disuelto y figuras políticas detenidas en 1933) eran restablecidas en su legitimidad poco tiempo después, en 1938.

El periodo que nos interesa comienza sin duda con el triunfo de la revolución castrista en Cuba y sus repercusiones en la región. Muchos escritores y artistas en el Río de la Plata se hallaron frente al mismo desafío que sus antecesores decimonónicos: ya no bastaba con empuñar la pluma para defender la libertad y la justicia; había que tomar también el fusil, para decirlo con los términos empleados por Claudia Gilman. Y con ella podemos reconocer dos etapas claras entre la década del '60 y la del '70, por lo menos en el ámbito de la producción literaria latinoamericana, aunque tiene repercusiones en otras artes: si la exigencia de renovación estética va de par con la exigencia de renovación política a lo largo de los '60, los '70 se inician bajo el signo de la subordinación creciente de la producción artística a las urgencias de la situación política, y de una tensión creciente entre «vanguardia» y «realismo» –mantengamos los términos recordando la particular acepción que adquieren en aquel momento–. De ahí que Claudia Gilman distinga un reacomodamiento en la jerarquía de los géneros: si en una primera etapa la novela aparece como instrumento privilegiado de renovación artística y compromiso político, van a imponerse luego «nuevos formatos y géneros [tales como] la poesía, el testimonio, la canción de protesta y, muy especialmente, el cine político [...]»<sup>1</sup>. Cabría incluso preguntarse, más allá de las coordenadas precisas del debate cultural de la época, hasta qué punto la novela moderna soporta el retorno de ciertas formas de epicidad que tienen más cabida en la poesía y la canción. ¿Cómo conseguir que la novela hable sobre esta guerra política y sobre sus actores sin incurrir en una caricatura de epopeya que ya resultaba anacrónica en el siglo de Cervantes? Algo de este problema se plantea en *Megafón o la guerra* (1970) de Leopoldo Marechal, que hace caer al héroe de su guerrilla metafísica dos veces del lado de lo ridículo y una de lo sublime. Para evocar escritores directamente comprometidos con un proyecto revolucionario, Rodolfo Walsh elige por esos años privilegiar el relato de no-ficción, que Paco Urondo integra, por su parte, en las páginas de *Los pasos previos* (1974), Mario Benedetti mantiene una entonación épica para *El cumpleaños de*

---

1. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 374.

*Juan Angel* (1971), pero renuncia a la novela por la poesía y el cuento (hasta *Primavera con una esquina rota*, 1982); Haroldo Conti opta por la alegoría poética en *Mascaró, el cazador americano* (1975); Cortázar, desde Francia, lo hace por una versión lúdica, y en resumidas cuentas cervantina, en *Libro de Manuel* (1973).

En Uruguay, Carlos Quijano, con la revista *Marcha*, va a seguir confiando en la eficacia de las letras y a la vez en las instituciones democráticas; también los autores de la generación de 1945 en un principio. Sin embargo, al inaugurarse la década del 1960, aparcan grupos de acción directa, en el campo y sobre todo en las ciudades, como los Tupamaros en Montevideo. Otros, de esta misma generación de 1945 y de la generación de 1960, se comprometen con las organizaciones de guerrilla urbana. Así que van a intentar hacer participar en un mismo objetivo, la transformación social a corto plazo, las letras y las armas. De igual modo, después de la derrota de la guerrilla urbana en Uruguay, Eduardo Galeano vuelve a la pluma como arma fundando y animando la revista *Crisis* en Buenos Aires. La opción quijotesca de las armas, salvando las distancias de esta asimilación, duró hasta la derrota encarnada en el mismo golpe militar y luego las letras, como opción, también resultaron silenciadas (*Crisis* en 1976), a no ser en el exilio (de muchos autores e intelectuales, del mismo semanario *Marcha* en México, después de haber sido clausurado por las autoridades uruguayas en 1974).

En los años '80, la poesía, el teatro, la novela –de *Interrupciones II* o *La junta luz* de Juan Gelman a «Antígona furiosa» de Griselda Gambaro o *Pasos sobre el agua* de Alicia Kozameh, por no citar más que unos pocos ejemplos– elaboran ante todo el duelo y la derrota, las experiencias de la prisión o de la tortura. Es también el caso de Mario Benedetti en *Primavera con una esquina rota* y en *Geografías* (1984), de Fernando Butazzoni (*El tigre y la nieve*, 1986), de dramaturgos que escenifican de modo muy diverso situaciones de violencia, como Álvaro Ahunchañín (*Miss Mártir*, 1989) o Tabaré Rivero (*Bailando en la caca*, 1991). No abundan, en cambio, las ficciones sobre la militancia armada. Unas palabras de Martín Caparrós tomadas de la segunda edición de *No velas a tus muertos* (1986), hablan de su sorpresa ante el hecho de que muy pocos escritores hayan decidido dedicarse a esta cuestión: «*No velas a tus muertos* era una historia de jovencitos militantes: en

esos días, solía creer que tanta gente debía estar escribiendo sobre esos mismos relatos. Ahora, diecinueve años después, sigo asombrado de que nadie los haya hecho novela». Esta relativa escasez de los primeros años de la transición contrasta con la abundante y necesaria producción testimonial de la post-dictadura sobre la violencia y el terror de estado, centrada en la denuncia y aun en la construcción de pruebas judiciales. Ana Longoni propone que la raíz de este silencio ha de encontrarse en el peso de la teoría de los dos demonios en la construcción de la figura del desaparecido y también en la propia estrategia jurídico-política de los organismos de derechos humanos que, luchando por llevar a juicio a los responsables militares, obtura al mismo tiempo la recuperación de la calidad de militantes de la mayor parte de ellos<sup>2</sup>.

Recién desde mediados de la década del '90, en el ensayo, en la prensa, en el cine argentinos empiezan a multiplicarse las escrituras de la militancia, como las denominan Roberto Pittaluga y Alejandra Oberti<sup>3</sup> en su exhaustivo trabajo. En esos años, siempre siguiendo los análisis de Ana Longoni, la «victimización» de la figura del desaparecido ha dejado lugar a una recuperación de la dimensión militante a veces mitificada. Si la primera «evita reconocer o esconde la condición política, la militancia muchas veces armada de muchos de los desaparecidos», la segunda, «sortea cualquier fisura que pueda permitir el análisis y la crítica de lo actuado, y de las ideas y concepciones que sostuvieron esos actos»<sup>4</sup>.

La primera década del siglo XXI se abre en Argentina bajo el signo de una reflexión sobre los alcances y los mecanismos de la construcción de la memoria de la dictadura y también de la militancia. En este sentido, Pilar Calveiro plantea la exigencia de una comprensión crítica de la violencia política de los '70 y en particular de las propias organizaciones armadas a través de un doble movimiento de análisis de sus lógicas de funcionamiento y de vuelta al pasado «como algo cargado de sentido para el presente»<sup>5</sup>. En el ámbito de la ficción, se publica una serie de

---

2. Ana Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma, 2007, p. 25.

3. Alejandra Oberti, Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El Cielo por asalto, 2006.

4. Ana Longoni, *op. cit.*, p. 27.

5. Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires, Norma, 2005.

novelas que se vuelven a considerar la militancia armada de los setenta, por un lado, los procesos de construcción o apropiación de su memoria, por otro. Entre ellas podemos mencionar *La aventura de los bustos de Eva* (2004) de Carlos Gamerro, *La vida por Perón* de Daniel Guebel (2004), *Museo de la Revolución* (2006) de Martín Kohan, *Historia del llanto* (2008) de Alan Pauls, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *A quien corresponda* (2008) de Martín Caparrós. Estos títulos, que distan de ser exhaustivos, muestran el interés que suscitan en la ficción misma las apuestas contemporáneas del debate sobre los '70. Y hablan de nuevas formas de encuentro entre la literatura y lo político. En la literatura uruguaya, en cambio, se ha conservado una distancia prudente respecto a estos temas, como se puede ver en las obras de Carlos Liscano desde los años 1980 (*Memorias de la guerra reciente*, 1988; *El camino a Itaca*, 1994; *La ciudad de todos los vientos*, 2000) y en *Caras extrañas* (2002) de Rafael Courtoisie, algo muy alejado del documentalismo que propone Hiber Conteris en *Oscura memoria del sur* (2002). A pesar de que sean dos ex militantes tupamaros, los acercamientos de Liscano y Conteris son radicalmente opuestos, mientras que el joven Courtoisie adopta una tercera vía, paródica y satírica. Esta distancia o reserva incluso se percibe en parte de los testimonios publicados en los últimos años, por lo menos cuando los autores se identifican claramente como ex Tupamaros.

Este libro comienza por las ponencias de tres escritores, Carlos Gamerro, Martín Kohan y Carlos Liscano, que aceptaron nuestra invitación a participar en el coloquio internacional *Las Armas y las Letras: la violencia política en la cultura del Río de la Plata a partir de 1960* que se desarrolló en la Universidad de Bordeaux III el 27 y 28 de marzo de 2008. «Los escritores y lo político», reproduce entonces sus intervenciones en una mesa redonda que tuvo lugar en el Instituto Cervantes de Bordeaux. Martín Kohan vuelve a plantear el problema fundamental del vínculo entre literatura y «realidad política» pensando cómo se interroga lo político cuando ya no se trata de reflejarlo. Carlos Gamerro contrapone los dos modelos del escritor político de los años 70, el de Rodolfo Walsh y el de Manuel Puig, mostrando la vigencia de la propuesta de Puig para los escritores del presente. Carlos Liscano

se interroga sobre los límites de su propia experiencia de la dictadura, y por ende de su posibilidad de testimoniar sobre ella, dada la relativa clausura del universo creado por la cárcel.

La segunda parte examina las relaciones entre violencia y Estado. María Angélica Semilla Durán analiza la inscripción del terror en los cuerpos, desarticulados, fragmentados por las prácticas represivas pero también la permanente búsqueda de una recomposición en *Una sola muerte numerosa* (1996) de Nora Strejilevich. Guillermo Mira Delli-Zotti se centra en los recorridos que llevan de la militancia al exilio a tres escritores argentinos, Osvaldo Bayer, Juan Gelman, y Edward Graham Yooll. Horacio Legras discute, a través de un estudio de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, los efectos que tuvo sobre la institución literaria la ruptura del pacto entre nación y Estado durante la última dictadura militar argentina. Laurence Mullaly considera la inflexión y la transformación que la película *Garage Olimpo* supuso en las estrategias del recuerdo desarrolladas por el cine de la inmediata postdictadura argentina. Gabriela Dascalakis examina los efectos de la censura en el campo periodístico y editorial argentino entre 1976 y 1983.

La tercera parte reúne una serie de ponencias que estudian las formas de la violencia a partir de distintos géneros y de sus particulares rasgos de escritura. Así, Raúl Caplán y Erich Fisbach analizan las relaciones entre el género policial y la violencia de la historia argentina reciente en dos novelas de Ernesto Mallo, *La aguja en el pajar* (2006) y *Delincuente argentino* (2007). Michèle Soriano trabaja la relación entre violencia y género en un doble nivel mostrando cómo la violencia de género contribuye a elaborar un relato distópico en las novelas y cuentos de ciencia ficción y *fantasy* que Angélica Gorodischer escribe durante los años 80 y que le permiten abordar a través de una deformación anamorfótica la violencia del contexto político de la dictadura. Fernando Moreno estudia los elementos poéticos que acompañan el tratamiento de una violencia a la vez latente y omnipresente en las novelas recientes de Andrés Rivera, *Puntofinal* (2006) y *Traslatierra* (2007). Graciela Villanueva considera los procedimientos de reescritura de la historia en otras tres novelas de este mismo escritor, *En esta dulce tierra* (1984), *El profundo sur* (1999) y *Esto por ahora* (2005). Demuestra que la violencia

va más allá de lo puramente temático poniéndose en escena como cruce de discursos que dialogan, polemizan o incluso desembocan en un silencio.

La última parte del volumen se vuelca a analizar las relaciones entre literatura y revolución. Cecilia González estudia la manera en que tres novelas argentinas de los años 70 despliegan las distintas facetas de una equiparación entre el juego y la guerra, lo que les permite pensar los nombres y los alcances de la utopía revolucionaria al mismo tiempo que se posicionan en el debate político y cultural de la época. Con el objetivo de adentrarse en la comprensión de la violencia política y, más precisamente, revolucionaria de los años sesenta y setenta en el Río de la Plata, Dardo Scavino estudia la poesía de Juan Gelman como la de uno de los últimos exponentes del llamado *ariélismo* latinoamericano vinculándola con la tradición de la mística judía y cristiana. Antoine Ventura propone un recorrido por la producción cultural uruguaya desde los años 1960, empezando por evocar el papel que desempeñó la revista *Marcha* y sus colaboradores de las generaciones de 1945 y de 1960, y mostrando el camino transitado desde Mario Benedetti hasta Carlos Liscano en el tratamiento de la violencia política.

Podemos decir, a modo de balance, que las ponencias se han inclinado más hacia el estudio de la violencia del estado en las producciones culturales del periodo que hacia la violencia revolucionaria, lo que invita a la continuación y a la profundización del trabajo iniciado. Paralelamente, la producción ficcional contemporánea sobre los '70 ha continuado, como hemos visto en el breve resumen realizado en esta presentación, y algunos de sus títulos fundamentales se han publicado, incluso, de manera casi simultánea o apenas posterior al desarrollo de nuestro coloquio. Lo que nos queda por decir es, entonces, hasta un nuevo encuentro.

Cecilia GONZÁLEZ  
Dardo SCAVINO  
Antoine VENTURA