

LA NARRATIVA DE MARCO DENEVI EN LA DÉCADA DEL SETENTA: ASEPSIA Y CONTAMINACIONES.

Nicolás Abadie*

Resumen

A pesar de haberse mantenido al margen del canon literario, Marco Denevi ha contado con un importante número de lectores. La agilidad de su prosa, el simplismo en el lenguaje y el empleo recurrente de estereotipos y clichés establecen un aire de familiaridad con el lector y aseguran un proceso comunicacional efectivo por transparente. Estas características le imprimen a sus relatos cierta asepsia que los hacen pasar por inocuos a pesar de referirse a temas que, en la década del setenta, podían acarrearle problemas. En el presente artículo abordamos la narrativa escrita en este periodo de la historia nacional y nos enfocamos, sobre todo, en las inflexiones sociales y políticas que mantiene su literatura con el contexto.

Palabras clave: clase media, estereotipo, literatura, Marco Denevi, política

Abstract

Despite having remained outside the literary canon, Marco Denevi has had a significant number of readers. The agility of his prose, the simplistic language and the recurring use of stereotypes and clichés establish an air of familiarity with the reader and ensures an effective communication process by transparent. These features will bring to their stories an aseptic posing and an innocuous form despite refer to topics that in the seventies, could into trouble. In this article we address the written narrative in this period of national history, especially in social and political inflections that keeps his literature in context.

Keywords: middle class, stereotype, literature, Marco Denevi, policy

*Dr. en Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. CONICET.
Mail: abadie_nd@yahoo.com.ar
Recibido: 23 /10/2015- Evaluado: 18/12/2015 y 15/03/2016.

*AMORAL: (Jerga periodística y policial)
Homosexual.*

*BRUJAS, CACERÍA DE: Toda acción contra los
comunistas*

*CARENCIADO: Muy pobre. Después de haberlo
pateado/lo llamaron carenciado (Corujo, Qué
tiempos aquellos, Buenos Aires, 1988)*

Adolfo Bioy Casares
Diccionario del argentino exquisito

*En la elección de un otro entre tantos otros ya el
escritor se delata a sí mismo. Ese es el elemento
autobiográfico del que ningún escritor se libra.*

Marco Denevi en
Juan Carlos Pellanda (1995:27)

Introducción

Después de *Los Asesinos de los días de fiesta* (1972) habrá que esperar casi una década para que Marco Denevi (1920-1998) vuelva a publicar una novela. Durante este periodo el cuento es el género que mayor desarrollo adquiere y que, de manera casi excluyente, comanda su tarea. Los ejercicios de escritura breve ornamentan las misceláneas publicadas y, a fines de la década del setenta, se ocupa de escribir el guión de la serie televisada “División Homicidios”. La heterogeneidad de asuntos y peripecias cobra un sentido de unidad en la interpretación y la reelaboración de una ‘ajenidad’ circunscrita a la ciudad como ámbito específico en el que se desarrollan las historias. De este modo, la literatura que quiere Denevi revelaría experiencias vivenciales y contribuiría a enriquecer la expresión sensible de una realidad compleja. En este sentido, la instrucción es lo suficientemente explícita: “por debajo de esa revelación yace una intención: la de proponer modelos atroces o sublimes del mundo en que vivimos. El papel de la imaginación consiste en desplegar todo el abanico de nuestras posibilidades, y con él delante de los ojos, precavernos contra el mal, proponernos el bien” (Denevi, 1977:10).

El foco de las narraciones estará dirigido hacia personajes que, de una u otra manera, tensionan un universo de cánones axiológicos y morales por medio de la manifestación de comportamientos y conductas, en ocasiones, no convencionales. El papel protagónico lo adquieren las configuraciones de sujetos marginados o excluidos de un sistema de representación en el que son frecuentes los esquemas y los estereotipos. La

estrategia consistiría, entonces, en disponer una escritura que, actualizando una matriz de imágenes prediseñadas, se encargase de desmontar la rigidez y la clausura intrínsecas del modelo para dar apertura a una interpretación más vinculada con la realidad social. *Antología precoz* (1973), *Hierba del cielo* (1973), *Salón de lectura* (1974), *Los locos y los cuerdos* (1975) y *Reunión de desaparecidos* (1977) reúnen los cuentos que, a veces con inflexiones críticas marcadas y otras veces con el disimulo de la simplicidad, Denevi produce dentro de una de las décadas más cruentas de la historia argentina.

El recurso de la estereotipia

El *Diccionario del argentino exquisito* que Adolfo Bioy Casares publica en 1971 y luego amplía en posteriores ediciones, recolecta de manera satírica algunos términos con los que ciertos sectores de la clase media argentina se encargaron de interpretar la realidad cotidiana. Aunque referido exclusivamente a hábitos del lenguaje como los excesos verborrágicos y las frases hechas utilizadas de manera irreflexiva con el fin de establecer una distinción con el resto de los hablantes, permite leer entre líneas la emergencia de una crítica hacia los comportamientos sociales que subyacen a lo discursivo. Dentro de este orden de ideas, interesa señalar la ‘distorsión’ que podría establecerse entre la manera ‘correcta’ de interpretar una realidad de dominio público sin tomar la distancia adecuada con el objeto que sirve de mediación. En otros términos, intuimos que al reproducir ciertas “ideas comunes” propias del pensamiento burgués, se corre el riesgo de reforzar prejuicios y preconceptos en aras de un consenso general o al menos representativo.

Advertidos, en este punto, la problemática consiste en identificar aquello que se admitiría sin pensar y el tipo de rol, ya sea activo o pasivo, que se le adjudica al individuo situado en la sociedad y en la historia¹. Del mismo modo, los estereotipos designan a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo social. Se trata de “representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad con el entorno” (Amossy, 2010:32) dando como resultado la expresión de un imaginario colectivo que podría provocar una visión deformada y esquemática, no exenta de prejuicios, si no mediara una actitud reflexiva. Siguiendo a Amossy, estereotipos de toda clase (sexistas o de género, étnicos y raciales, clasistas, etarios y profesionales) aparecen como instrumentos de legitimación y de dominación y funcionan como un factor de cohesión social, de construcción de relaciones interhumanas y atraviesan el encuentro con el ‘otro’; asimismo se transforman en índices de un universo de opiniones, confirman o niegan las expectativas y refuerzan la autoestima del sujeto, sin dejar de obviar el elemento de desvalorización que trasladan de manera intrínseca.

En este orden de ideas, adherir a una opinión acarrearía la inclusión indirecta del individuo al grupo que establece el consenso. De este modo, expresaría su identificación con un colectivo al que le interesa integrarse, al tiempo que reivindicaría su sentido de pertenencia. Los estereotipos son para las ciencias sociales, lo que los *clichés*² para la literatura. La utilización de esta fórmula lingüística puede ser un elemento constitutivo de la escritura de un autor, convirtiéndose en una “marca de género” o puede cumplir una función mimética de los estilos y los idelectos cuando están representados por el escritor a través de un distanciamiento dado por diversas marcas, tanto tipográficas como narrativas o

contextuales —palabras o pensamientos expresados en discurso directo o indirecto libre—, reforzando el uso paródico.

El cliché es lo que marca la especificidad genérica de una obra literaria y su relación con otros textos, ya sea de la literatura popular o de textos más elaborados, reclamando un lector más ingenuo o una lectura paródica. Pero los clichés marcan también y muchas veces de un modo inseparable de los recursos formales, la relación del texto con las representaciones cristalizadas, y su alcance sociohistórico (Amossy, 2010:66) El vínculo de lo social con el texto se realizaría a través de estas mediaciones ideológicas o “ideologemas” que definimos en una interpretación libre del concepto de Angenot (1989) como ese “halo de significación social que rodea los enunciados”. De acuerdo con la intención, manifiesta u oculta del autor, estereotipos y clichés establecen vínculos con el *afuera* del texto y son lugares de condensación y producción de sentidos que posibilitan construir un mundo de espacios y personajes verosímiles o criticar y desmitificar los valores éticos y morales de una sociedad. Para efectivizar tal o cual fin, el escritor utiliza los esquemas representativos de un sistema sociocultural supuestamente compartido por el lector.

De allí que la tarea de este último consista en reconstruir un esquema abstracto a partir de datos a veces indirectos, esparcidos o fragmentarios ya que con frecuencia los personajes están delineados más por sus comportamientos que por un retrato. El destinatario debe reunir comentarios dispersos, inferir rasgos de carácter a partir de situaciones concretas y acomodar el conjunto relacionándolo con un modelo preexistente. Entonces, el lector activaría el estereotipo reuniendo en torno de un tema un “conjunto de predicados”, mediante un proceso de *selección* —elige lo términos que le parecen pertinentes—, *recorte* —descarta como restos o detalles aquello que no entra en el esquema—, *combinación* —reúne porciones de discurso dispersas en el espacio de la obra— y *desciframiento* —interpreta indicaciones indirectas asignándoles un sentido (Amossy, 2010: 78). En conclusión, en la semiología aludida se sugiere que el estereotipo no existe en sí, no constituye un objeto palpable ni una entidad concreta, sino que *es una construcción de lectura* y su activación depende de la competencia del lector para montar el esquema a través de su saber enciclopédico, de su *doxa*, y de la cultura en la que está inmerso. Desde esta perspectiva, la narrativa deneviana se construye sobre la base de procedimientos ficcionales que rodean los estereotipos de un sector de la sociedad porteña; sector que se transforma en el destinatario modelizado *en y por* el discurso.

Podríamos establecer dos líneas interpretativas para sistematizar un material tan heterogéneo como polémico. En un primer grupo incluimos las producciones que abordan como argumento temas de la literatura universal y adoptan el artificio de la parodia y de la sátira para establecer un nuevo pacto de lectura con marcada intencionalidad suspicaz al presentar al lector una visión deformada de la conducta de héroes y personajes. En este sentido, las variadas formas del humor movilizan la complicidad del destinatario en el novedoso tratamiento de modelos y esquemas estereotipados por la tradición académica, lugares comunes que en ocasiones son caricaturizados, distorsionados e hiperbolizados.

En un segundo grupo, identificamos relatos caracterizados por el ‘realismo social’ que se encargan, por un lado, de articular de manera irónica estereotipos socioculturales, sobre todo aquellos que se presentan en algunos sectores como anacrónicos e impostados. Por otro lado, se esfuerzan por ornamentar las representaciones de identidades

marginalizadas por la estereotipia conservadora en lo que atañe a las diversas manifestaciones “anormales” de la sexualidad humana. A pesar de explorar un campo que podría resultar incómodo e indecoroso para la opinión de ciertos sectores, el enfoque no escapa, en un primer momento, del “horizonte de expectativas” que vincula su pertenencia de clase. Seleccionamos para el análisis, dentro de esta línea, los cuentos que a priori evidencian tales conexiones.

Los estereotipos, siguiendo a Amossy (2010:77-84) operan en los discursos en diferentes niveles y activan así distintas funciones. En primer término, cuando se emplean sin ser acompañados de algún signo que evidencie una intención crítica, incitan la participación pasiva y automática del lector, contribuyen a dar una impresión de claridad y hacen la lectura más fluida y fácil. Al mismo tiempo, le permiten situarse en un horizonte referencial familiar y generan el efecto de verosimilitud y de realismo que, en nuestro análisis, se transforma en materia inmediata de exploración. También, estimulan la identificación del lector con los personajes de la ficción proponiéndole situaciones, palabras, ideas, comportamientos que reconoce conforme a su experiencia o a sus fantasmas. Este último aspecto es el que coadyuva a otorgarle a este tipo de discurso cierta fuerza argumentativa basada en el relativo ‘sentido común’. En segundo término, cuando los estereotipos son explícitamente citados tienen la función de generar operaciones transtextuales y estimular, así, la reflexión crítica. Al denunciar un estereotipo, el autor invita al lector a interrogarse sobre el valor de las expresiones y de las opiniones manoseadas y a apreciar la distancia que separa el discurso de lo real y de la “verdad”.

Metodológicamente, realizaremos en el corpus operaciones de lectura que implican reconocer el estereotipo e identificar el valor que le atribuye el autor para, posteriormente, interpretar si la evaluación de ese valor corresponde o no a la que se espera el lector. De este modo, accedemos a los textos pensando no en su significación particular sino en la manera en que se imbrican los modelos socioculturales de representación. Partimos de la convicción de que el proceso escriturario deneviano, en líneas generales, reposa sobre un estilo que amplifica y desvirtúa los lugares comunes, busca la complicidad del lector, activa su cooperación, da indicios de irresponsabilidad, se mofa de la vacuidad de las imágenes prediseñadas y configura un contorno propio por medio de la crítica del ‘otro’, a través de la mediación del verosímil como producto de un proceso de observación empírica que no es tal. Denevi autor, personaje, narrador a veces escapa y otras sucumbe al imperio de los estereotipos sociales en una estrategia que le posibilita contar con un buen número de lectores y abordar temas comprometedores obliterando la cuota de gravedad que podría valerle la censura. En los siguientes apartados veremos a los estereotipos funcionando.

Marginales, desviados, subalternos y oportunistas

Publicado en su *Antología precoz* de 1973, «El autor de la caza del lobo» es un relato que aborda, por primera vez de manera explícita, el tema de la homosexualidad masculina. Sebastián Matrícula, quien en su autoficción se resuelve en el *alter ego* de Augusto Zilany, es el autor del cuento “La caza del lobo” que llega a las manos de Ladislao Kodaly, sujeto que asume personalmente la redacción del relato que tiene como sustrato el texto de Matrícula. Este yo-narrador-lector se involucra en la trama reescribiendo,

ampliando, refutando, corrigiendo e imaginando pasajes enteros de la narración original. Su intromisión está legitimada por la idoneidad que le confiere ser perito en el oficio literario, testigo involucrado en los hechos y, vanidosamente, modelo en el que se inspira Matrícula en la descripción de su personaje.

En este juego de espejos que propone el narrador se aborda el tema de la autobiografía como un guiño que apela a la atención del lector y naturaliza la explicación acerca de la conducta de los actores. En este sentido, la mirada del *afuera* está tematizada tanto en la descripción física de los personajes como en los juicios de valor que explicitan. No es casual que, de este modo, los abogados procuradores involucrados presenten cierta ‘deformidad’, los ambientes en los que se circunscriben estén marcados por el disimulo y la sordidez y las acciones sean conceptuadas como inmorales. Al tiempo que presenta un tema controvertido, Denevi tranquiliza la conciencia del lector al afirmar la reprobación del mundo representado desde una matriz axiológica burguesa. De este modo, un individuo grotesco como Matrícula —gordo, de cara ancha, sonrosada y vulgar como la de “un campesino con digestiones difíciles”, mal vestido, de andar ridículo por sus “piececitos de geisha, diminutos y curvos” y fácilmente confundible con “uno de esos tenores de morondanga que berrean canzonetas en una fiesta de barrio”— vigila hasta la obsesión a un Zilany que se ajusta a ciertos patrones culturales distintivos —es un hombre alto, delgado, que se viste con sobria elegancia, que tiene un rostro de músico a lo Antón Rubistein (cabellera leonada, frente amplia, ojos azules y soñadores, boca sensitiva), que habla varios idiomas y que, según Matrícula, parece “un aristócrata de la Europa Central anterior a la guerra del 14”—. (Denevi, 1973a:82).

En el mismo nivel de interpretación, el “yo” se autoriza a desmontar la imagen idílica del procurador y enfatiza, desde su re-escritura, la descripción de su conducta como manifestación de una personalidad ‘amoral’ para complementar, a la vez que tensiona, el retrato que se le ofrece al lector. Será esta incongruencia entre el *ser* y el *parecer* el móvil en el que el narrador-autor estructura la intriga. Por otro lado, en el personaje de Venossi están depositadas las configuraciones más vesánicas relacionadas con el ambiente “gay” y los “vicios” que representa para una conducta regulada por las normas sociales. Para este sujeto “repugnante” según el escritor del cuento, el mundo de los “maricas” era inmundo y corruptor. Los relatos con los que atosiga “el silencio herido” de Zilany se refieren a “fiestas negras, a bailes de *travestis*, a *taxiboy*s, a bares donde entraban hombres solos y salían acompañados por jovencitos, a esquinas en las que bastaba pedir fuego para que se iniciasen misteriosos conciliábulos” (Denevi, 1973a:86) como prácticas reiteradas y, por ende, representativas del sector sobre el cual generaliza. Manifiestas las dos miradas contrapuestas, Denevi-Kodalzy-Matrícula encaminarán la intriga hacia la dilucidación del ‘verdadero’ comportamiento del ambiente involucrado. Ante esta complicación, se incluye en el programa narrativo un actor que desentrañará el enigma: Guillermo Mendilarzu, conocido por los amigos como “el Lobo”. Previsiblemente, el joven viene a alterar el orden de relaciones establecidas entre los personajes y a sublimar el contenido pasional encerrado en la configuración de los caracteres dispuestos en el relato. El vínculo que se establece entre Zilany y el joven abogado de veintitrés años será, ante los ojos de Matrícula, una concatenación de suposiciones, intrigas y deseos reprimidos.

Evidenciado el pacto de lectura, el romance de los personajes se encamina hacia intersticios tanto idílicos como clandestinos. La música clásica establece su comunicación

espiritual y “no conversan de mujeres ni de fútbol ni de política, como harían otros” (Denevi, 1973a:92) sino que la fuerza que atrae a un Zilany maduro hacia un joven “Telémaco dócil, rendido y apasionado” es un principio de belleza pura como la que el arte resguarda y despierta. De modo que el amor, para una de las partes, estaba “purgado de deseos carnales” (94). A partir de aquí, Matrícula explica las conductas con generalizaciones de tipo doxológico —“el amante busca su identificación con el amado”; “es la ley: uno ama, vela y envejece; el otro duerme, indiferente y siempre joven”; “al amante le gusta fantasear con el amado” (94) — en una actitud que fatiga todos los “lugares comunes que la literatura ya no se atreve a distraer del olvido” (97). Sin embargo, ante las actitudes sospechosas y la advertencia de testigos no involucrados, Zilany-Matrícula se obsesiona por desentrañar la autenticidad de un comportamiento tan idílico como ambiguo puesto que, un amor que “no coincide con los esquemas que el mundo ha fijado para amar, está amenazado de muerte” (101) y los rumores, en este sentido, pueden más que la credulidad.

El lobo, según los dichos ajenos, se rodeaba de ‘malas compañías’ y era amigo de un muchacho que se traviste en las fiestas negras del cuerpo diplomático. Forzosamente debería esconder algo detrás de su comportamiento sumiso. Y allí se encamina la persecución de Zilany, su descubrimiento y, finalmente, su angustiada incertidumbre. En un desenlace abierto el lector, tanto el explícito (Kodalzy) como el modelo, debe decidir entre quedarse con la imagen que de Mendilarzu configura el rumor o solidarizarse con la búsqueda idílica del procurador. Si optase por la última opción comprenderá que el deseo no llegará nunca a encontrarse con el sujeto —a esta altura objeto— fugitivo.

En *Hierba de cielo* (1973), el motivo de la búsqueda de la identidad y la tensión entre las representaciones sociales e individuales adquieren un contorno preciso. Se trata de historias, a veces mínimas, que comparten la lucha interna de un sujeto que se resuelve de manera dialéctica en la oposición entre el *ser* y el *parecer*, entre la norma y su desobediencia. «Charlie», por ejemplo, relata en tercera persona, las estrategias del chofer de una empresa de coches de alquiler para seducir a la señora López Zinny, una “tipa muy bacana” y “engrupida”, que utiliza el servicio habitualmente. El relato del remisero es un repertorio de prejuicios y lugares comunes a los que apelaría un galán que busca sacar rédito económico enamorando a señoras “paquetadas” de la alta sociedad mientras que, en una vuelta de tuerca, el cazador descubre que es víctima de la manipulación de su presa al transformarse en el engranaje que mueve las acciones de una metahistoria en la cual es él objeto de estudio. Engañado por la simulación y la fábula, aplicará su *modus operandi* esta vez con un usuario habitual de inclinaciones homoeróticas. Denevi, en este caso, se mofa de los aprendices de *gigoló* y de las convenciones que le otorgan a un ‘oficio de hombres’ un sistema de dominación. Por ejemplo, el automóvil, fantasmal, guardia y vigilante, es otro de los elementos que, analizado con distancia irónica, establece un guiño hacia el lector. Símbolo de virilidad y machismo se transfigura, en este caso, en un arma de conquista y clandestinidad.

En «Viaje a puerto aventura», la preocupación por figurar dentro de la misma escala social es llevada al extremo del ridículo. En este caso, el automóvil funciona como un elemento de reconocimiento y prestigio. En realidad, la mirada ajena podría conjeturar que conductor y acompañante se entrelazan en la felicidad de la realización personal y reciben, por la capacidad adquisitiva, presencia e individuación. En el otro extremo, se ubicarían los

transeúntes, excluidos sociales, en una actualización del *tener* para *pertenecer*, idea común a ciertos sectores. Apelando a este prejuicio, los protagonistas Jocito y Carolina Mercedes se proponen dejar de mirar pasar el bienestar desde la vereda y, con este objetivo, consiguen un Lincoln President modelo 1933 y se alistan para viajar al imaginario y exótico Port Adventure, en la desconocida Nueva Zelanda.

Por su parte «Michel» es un relato que se alinea con «El autor de la caza del lobo» en más de un aspecto. Aquí Denevi vuelve al tema de la homosexualidad masculina al tiempo que retoma el asunto de las prácticas inmorales que tienen lugar en esos ambientes 'alternativos'. Gonzalo Maritti se llama el narrador en primera persona de un relato confesional que se dirige a un 'vos' con el que establece una relación de cercanía, un *barman* que además utiliza el oficio para fungir de *taxi boy*. Ante la requisitoria de un hombre entrado en años se desarrolla el malentendido porque uno tiene la intención de reconstruir la historia de la filiación, y el otro, el deseo de posesión carnal; a partir de ahí, la confrontación es inevitable. La interpretación de Cristina Piña (1983:353) explica la elección sexual de Michel desde la aprehensión de un discurso clínico que, con distintos alcances y matices, estructurará las notas a pie de página de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Dentro de este orden de ideas, la homosexualidad de Gonzalo responde a una carencia psicológica causada por la ausencia de la figura del padre, identificándola, al mismo tiempo, como el motivo que lo llevará a llenar ese vacío por medio de la relación sexual con otro hombre. No es casual, advierte el narrador, que deposite en su pareja el deseo de "llamarlo papá delante de todo el mundo y hasta hacerle una caricia y que nadie se avivara, y a la noche ser su amante y seguir llamándolo papá" (Denevi, 1973b:114).

En relación con la configuración de ambientes y caracteres, subrayamos la sordidez y la clandestinidad como aspectos particulares de la representación aludida. Se confrontan dos visiones diferentes, de las cuales una determina a la otra. En este sentido, la sospecha y la desconfianza son actitudes que responden a una condena social que excluye en términos éticos y morales pero que no se detiene en discriminar entre las distintas subjetividades que involucra el colectivo. Por ejemplo, cuando Michel se refiere a que hay que saber distinguir entre doble moral e hipocresía, evidencia que hay sujetos que hacen las mismas 'porquerías' que los otros pero no quieren ser confundidos con ellos. De esta forma, se muestra que la reprobación obedece más a patrones socioculturales que a prácticas individuales y concretas. El 'ambiente' imprime los códigos de comportamiento entre sus miembros cuya heterogeneidad se diluye en un constructo homogéneo y peyorativo. El miedo ante la penalización generado por los mecanismos de control provoca el recelo y la desconfianza ante la presencia de un elemento ajeno. Una conducta autodefensiva ante la marginación producto del dogmatismo y la ortodoxia, hegemónicas por un vasto sector del discurso oficial.

Dentro del primer grupo de narraciones que marcamos, la ambigüedad y el vértigo que siente el lector ante las máscaras que asume el narrador reaparecen en «Carta a Gianfranco», relato epistolar de tinte confesional a un hipotético destinatario de una soltera poetisa obsesionada por el críptico lenguaje del Arte. Es natural, entonces, que la misiva se inaugure con la manifestación explícita del deseo de ir a París, lugar cosmopolita por excelencia, y concluya en una intrahistoria en la que sus aspiraciones cobran materialidad discursiva. De este modo, en una actitud controversial hacia las categorías "duras" del

análisis literario, Denevi pone en cuestión dos temas fundamentales y constantes en su estilo: la obra como artificio y el autor como recurso.

La inclusión del narrador como mecanismo articulador de la historia también está presente en «He aquí a la sierva de los señores», un relato de naturaleza confesional que es referido explícitamente al “escritor” o al “rematador” por boca de Zirza Illanes, partícipe involucrada en los acontecimientos. Se trata de la delación del crimen, en defensa propia, que se vio obligada a cometer en pos de las ‘buenas costumbres’. Movida por un altruismo que raya la histeria, la familia adopta a una muchacha correntina que se encontraba en aparentes condiciones de explotación laboral en una “mezquita egipcia”. La atmósfera de represión, tanto sexual como social, se ve con el tiempo transformada en ‘oprobiosa’ por las prácticas permisivas de la intrusa, lo que justifica su eliminación. El objeto parodiado, atenuado por el humor, se descubre, en este caso, en la exclusión disfrazada de buenas intenciones y en la impunidad argumentada en nombre de las normas de comportamiento. La presencia del “cabecita” es entendida como catalizador de las pulsiones reprimidas, del desacato a las regulaciones morales, de la desobediencia ante las órdenes impartidas. Ante el contagio en las conductas que significa tal inclusión, la solución inevitable es su exterminio o, en términos políticamente correctos, su inmolación.

Dentro de la misma línea, «Hierba de cielo» es un cuento que reitera procedimientos y tópicos como el narrador plural y la soledad fatídica que sufre el personaje, motivada, en gran medida, por su deformidad física. Denevi confronta en el mismo plano dos visiones de mundo. Una idílica, fabuladora y especular propia de la infancia y otra racional, tendenciosa e indiferente, privativa del “bando de los adultos”. Con una técnica pulida, el relato se construye sobre la base de un lenguaje hiperbólico y figurativo que remite al poder hipnótico de la palabra, tanto dentro como fuera del texto. En «Efímera, peligro amarillo» el tema de la levedad ante el desarrollo acelerado del tiempo se transforma en motivo central y «Gaspar de la noche» es una narración en tercera persona sobre un niño supuestamente prodigioso al tocar el piano pero feo, desagradable, de pelo aindiado y, por si fuera poco, paralítico. El juez, hombre diestro y experimentado en la música, siente compasión y, respondiendo a un imperativo ético, lo acepta como alumno.

En el segundo grupo de narraciones –las que utilizan el recurso del ‘realismo social’-mención especial merece «Decadencia y caída», cuento fantástico que actualiza una lectura en clave política. Concretamente, relata el motivo de la “invasión” de seres extraños a los que denomina pelidontes, abreviatura del pelicascariplumidonte original, inspirados en Constancio C. Vigil³. Ante esa presencia amenazante, una familia aristocrática, cuyo linaje se remonta a épocas del Virreinato, se ve obligada a abandonar el lugar en el que habita: una mansión, construida con materiales traídos de Europa, en las cien mil hectáreas en Azul que Julio A. Roca le da en premio por su ayuda en la Campaña del Desierto. Tal situación, entendemos, tiene como correlato la pérdida de privilegios de ciertos sectores ante la irrupción en el seno de lo social de un nuevo sujeto político que provoca, entre otras cosas, el reordenamiento de clases. En este sentido, los miembros de la familia se ven impelidos a ocupar espacios y posiciones en el conglomerado social de la clase media urbana, que identificamos de filiación antiperonista.

Para algunos, el pelidonte es un animal gordo y amarillo. Para otros, negro y peludo. Procede del bajo fondo y su presencia se conservó latente desde el inicio de los tiempos y ‘ahora’ despertó. Esa emergencia vertiginosa se lee en términos de depredación y

reproducción desmedida, razón por la cual las autoridades deberían intervenir con métodos de control y profilaxis. Pero, tanto la burocracia como la anarquía de las oficinas públicas, confabulan para que el número crezca y adquiriera una proporción tal que, en poco tiempo, escapó al control del Estado. Ni la “chusma” de la servidumbre puede aniquilarlo porque sencillamente no lo diferencia. Sin embargo, no poder identificarlo no los libra de la molestia causada por el hedor, la plaga, el color y la fetidez. La solución, lejos de ser armónica, consiste en su caza y exterminio, porque, de lo contrario “depositarán sus repulsivos excrementos en aquellas salas que alguna vez encerraron tantas riquezas traídas de Europa. Y seguirán reproduciéndose [...] Más tarde o más temprano las autoridades tendrán que intervenir. Porque de lo contrario la plaga de los pelidontes cundirá a otros palacios” (Denevi, 1973b:136).

Especuladores, obsesos, paranoicos y soberbios

El retorno de Perón a la conducción política del país parece molestar a Denevi quien, a pesar de su renuencia a manifestarlo explícitamente, dispone en sus cuentos indicios e informaciones precisas que refieren a esa etapa. Mientras que los pelidontes salieron a la luz en 1973, los cuentos incluidos dentro de la línea del realismo social en *Salón de lectura* (1974) abordan este elemento de manera sugerente y, significativamente directa en algunos pasajes. Genéricamente híbrido, el *Salón de lectura* se presenta como un espacio de mediación entre las singularidades de su estilo y la inclusión de la política como elemento constitutivo de la ficción. Cuentos, poesía, teatro y ejercicios de literatura menor se clasifican de esa manera otorgándole un principio de unidad al material discursivo. En «La caída del ángel de la señorita Ágata», Denevi parodia y lleva al extremo la enajenación que produce el culto al amor idílico y la imagen deformada, por virtuosa, que genera en el amante. Acusa la ridícula predisposición trágica de un romanticismo exacerbado que sufre el personaje ante el accidente que provoca la muerte de Gustavo Adolfo, su prometido. Tal pérdida ocasiona una distorsión en el carácter que la sume en la depresión y el autismo del que se recupera, veinte años después, al encontrar sorpresivamente una foto del falso poeta. Se produce, entonces, un proceso de *anagnórisis* que desnuda la falsedad de las representaciones idealizadas por la ensoñación. Al recuperar la cordura, el destino de la señorita Ágata rueda, junto con ella, por las escalera cumpliendo con el sino del héroe trágico.

En cierta forma, la parcialidad y la intransigencia en la manera de concebir la realidad están cuestionadas, desde el irónico título, en «Ya los libres del mundo no responden salud». Relata, en una primera persona que hace presuponer rasgos autobiográficos, las opiniones de un sujeto que, a modo de confesión, dirige a un hipotético lector, tan necesario como modelado. Por medio de un registro que se quiere íntimo, el discurso imbrica referencias coyunturales, configurándose como una especie de testimonio de honestidad, a la vez que justificación y descargo de su lineamiento político e ideológico.

La problemática en la que se encuentra el “yo” de la enunciación se puede resumir en términos de la defensa de las libertades individuales frente al poder coercitivo tanto de las instituciones como de las corporaciones. En este sentido, la defensa acérrima de la autonomía en todos los planos de la actividad social es extremada al punto tal que provoca

la exclusión y el exterminio de su promotor. La constricción de la libertad está representada en la crítica a los distintos órganos de regulación de la vida espiritual, profesional, social y política, áreas que son confrontadas discursivamente en términos duros. De este modo, las distintas manifestaciones del culto religioso son caracterizadas como ‘sectas’ que se ocupan de mantener subyugados a los fieles en aras del dominio efectivo de una representación teísta. Sin embargo, el sectarismo alcanza a todo tipo de organización con fines lucrativos, del que no escapan los partidos políticos. En consecuencia, el apartidismo del narrador pretende posicionarlo en un lugar neutral que le permite objetar las prácticas coercitivas del sindicalismo, entendidas como una de las causas de la polarización social puesto que, reflexiona, “el que se afilia adhiere a una porción de la verdad y niega sistemáticamente todas las otras” (Denevi, 1974:19).

Como técnico reparador de televisores que regula su propia actividad el “yo”, irá sufriendo represalias que atribuye a la exclusión del colectivo gremial. Pero, y por añadidura, tal independencia de criterio le autoriza, falazmente, a idear una perspectiva panóptica y no contaminada por factores de presión externos, entiéndase injerencia patronal, “escalafones”, “contratos”, “huelgas” y “sabotajes”. El hermetismo y la circunspección que lleva implícito todo orden determinan la arbitrariedad en la imposición de una verdad relativa y tendenciosa. El afán autárquico lo conduce a ‘horrorizarse’ de la disciplina de todos los ejércitos, incluso los ideológicos que reclutan soldados con la “promesa de una aventura heroica” la que después se reduce a “marcar el paso de ganso que dirige algún sargento analfabeto”. En este último aspecto, el texto se abre a conjeturas que tienen su correlato en el clima de violencia armada, antesala del Proceso de Reorganización Nacional. Prescindiendo de marcas explícitas, no es improcedente reconocer que el objeto al que apunta la crítica refiere a cualquier principio de organización verticalista que lucha por imponer su hegemonía a expensas de sus adeptos, quienes parecen responder más a un dogma que a una verdad prescrita.

Por la negativa a circunscribirse ante un orden de interpretaciones, el personaje se cree víctima de un complot urdido en su contra, ya que sistemáticamente lo van rechazando tanto de los lugares de trabajo como de las dependencias del Estado. Hasta en el Banco habían perdido su documentación y sus depósitos prescribieron. El sujeto en la narración se va diluyendo de tal forma que pierde su identidad y va despojándose de atributos. La inclusión al sistema garantiza su individuación; la renuencia, su ‘desaparición’ como persona de derecho. La suerte del ‘disidente’ está marcada por la vigilancia y el control (Denevi, 1974:24). En líneas generales, Denevi alegoriza una práctica que en el extratexto iría a tornarse recurrente: la eliminación, simbólica primero, física después, del elemento ideológico opositor. Los mecanismos de control no tolerarán la emergencia de una conducta ni colaboracionista ni cooperativa que no se involucre ni participe. A pesar de las advertencias e intimidaciones, el “yo” persiste en su postura apática, motivo suficiente para que “varios policías, haciéndose los distraídos” se le acerquen con sus “revólveres desenfundados” para ajusticiar al perturbador por omisión. Protegidos por la inmunidad, el narrador se despide indicando que “luego dirán que yo era un ladrón y que me resistí” (Denevi, 1974:25)

En «Día de asueto para un oficinista cansado», vuelve a embestir contra la alienación que produce la burocracia a través de la figura del señor Guimaraes, un oficinista gris, quien luego de treinta años falta por primera vez al trabajo y se encuentra en la

estación de subte con Airela, una niña etérea. Enviada a su encuentro, lo rescata del ostracismo y lo lleva con su madre iniciando un pequeño idilio familiar que se diluye en el minuto de ensoñación que dura el episodio antes de la muerte del desolado personaje. Más cercano a la sátira, «La Carta del tío de Europa o Epítome de Historia Argentina», es un cuento que representa la génesis de *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986). Bonifaz Argento recibe una carta del tío de Europa augurándole el beneficio de la herencia de una importante fortuna. Excitados por la futura prosperidad, justifican el merecimiento con la reconstrucción de un linaje de abolengo e inician el comportamiento impostado y artificioso de una supuesta aristocracia. Distribuyen roles y actitudes anacrónicas, cercanas a la idiosincrasia virreinal aprendida de los manuales de historia. La exageración en los buenos modales los conduce a adoptar un protocolo cursi. Con la máxima de ver sólo ese futuro feliz y no el falso presente, Denevi anticipa lo que denominará el ‘manuelismo’⁴, metáfora que será el motivo estructural en el análisis que realiza de la personalidad del argentino y proyecto que dará continuidad a su escritura durante los años ochenta.

Marco Denevi es personaje en «Viajeros insomnes en trenes nocturnos», relato que, según Piña (1983:352), tematiza el rechazo al destino y la condena a una existencia solitaria y sin amor por miedo al esfuerzo, riesgo y renuncia que entraña dicha aceptación. Dentro de un vagón de tren se le presentan al protagonista tres apariciones que, envueltas en un halo onírico, parecen resumir el oficio de escritor: sabiduría, reconocimiento y fama, simbolizados en una vieja que le da un mensaje indescifrable, un lector entusiasmado y una mujer pulcramente ornamentada que lo abandona al bajar al andén.

«Orfeo no murió en Tracia» progresa en la yuxtaposición de niveles narrativos. El autor de *Las mujeres de Tracia* relata la crónica de Fabricio Soler un escritor que, como aquél, viaja al interior invitado a dar una conferencia sobre “La problemática de la literatura argentina”. En la materialidad del relato enmarcado, el narrador-personaje-escritor comienza a interactuar con el escritor-personaje diluyendo los límites entre texto y metatexto. La misma estrategia compositiva se registra en el nivel textual debido a que la lectora del cuento que protagoniza Soler es Liliana, esposa celosa del escritor, a quien conoce en el pueblo al que va a dar un cursillo de literatura como pretexto para hablar de su obra. Los tiempos evocados, uno cronológicamente dos años posterior, se imbrican en la simultaneidad que le confiere la lectura, lo que contribuye a igualar los relatos en el mismo nivel, estableciendo un engarce entre una ‘ficción constitutiva’ y una ‘ficción constituyente’ procedimiento que, con diferentes matices, se habrá de reiterar en otras composiciones, especialmente en *Manuel de historia* (1985). La autonomía del metatexto determina, a la vez que necesita, el texto rector; personajes, motivos y temporalidades transitan libremente desde un espacio a otro, diluyendo los límites tradicionales.

Los locos y los cuerdos (1975) es, también, una obra miscelánea compuesta por “cuentos y recuentos”, “ejercicios de escritura vertical” y una pieza de “teatro para leer” que le da nombre al volumen. Singularmente, la narrativa ocupa mayor espacio y no registra cambios figurativos con respecto al material anterior aunque sí profundiza en las representaciones esquemáticas de una clase media que le da la espalda a la fisonomía nacional. Mediada por la sátira, critica la inconsciencia y la frivolidad en la mentalidad y la actitud de los sectores burgueses que desde la vida independiente del país, se desentienden de ‘lo propio’ para sobredimensionar ‘lo ajeno’.

Dentro de este orden de ideas, «El collar de perlas» se estructura sobre la base de una intertextualidad explícita con «El Collar» (1884) de Guy de Maupassant, «pequeña obra maestra que muchos habrán leído o que conocerán a través del cine», especula Denevi, narrador de un relato referido por uno de sus personajes (Denevi, 1975:15). A través de este mecanismo, el “yo” reseña una historia que, por más que sea una copia distorsionada del cuento del francés, adquiere importancia al citar la autoridad de Oscar Wilde y su idea de que la realidad plagia al arte. La historia, en fin, se quiere verosímil porque fue contada, relatada, transmitida oralmente por un actor involucrado en los hechos, Finita.

La protagonista tiene su correlato en el estereotipo de una ‘tilinga’ que es descrita en una situación subalterna a la que la relatora ostenta, quien por oposición se ubica en una esfera superior pretendidamente aristocrática. De este modo, cuando señala que “se pasó todo el tiempo mirándonos como si fuésemos orangutanes en la jaula” (Denevi, 1975:15), activa una representación que en la coyuntura adquiere interpretaciones políticas que remiten a una imagen figurativa del antiperonismo. Con la misma intencionalidad, la enunciación evidencia los mecanismos clasistas descalificadores para con otros actores sociales. En este sentido, la ‘condición social’ se avizora tanto en el aspecto como en los modales, elementos dispuestos en el escandalizado juicio de valor que reproduce el Denevi escritor: “le hubiese visto el vestido, el peinado de alto. Y los modales, sobre todo los modales. Dime cómo comes y te diré quién eres. Daba lástima verla manejar los cubiertos” (Denevi, 1975:16). Por oposición, la identidad de clase puede interpretarse como la configuración de un “discurso social” que excluye y discrimina. Complementariamente, Gladys, el nombre de la protagonista, contribuye a incrementar de manera hiperbólica la “estupefacción” de los anfitriones, que funcionan, metafóricamente, como el ojo regulador que vigila y castiga. La manera más directa en que se registra la discriminación es en los prejuicios, los chismes y las críticas posteriores de Finita.

El descrédito también alcanza a Fernando, el otro en cuestión, quien se describe, lastimosamente, como un pobre que “no tenía donde caerse muerto” (Denevi, 1975:16), aunque ostentara “aires de gran señor”. Había heredado la casa de sus padres y mantenía una figura y un tono que aparentaba distinción pero tenía “una mucama y gracias”, cualidades suficientes para identificarlo con el modelo del nuevo rico que molestaba a la aristocracia. Las descalificaciones a Gladys se tornan violentas cuando se supone, siempre por lo que otro dice, que tomó confianza y empezó a soltar la lengua y a “ejercer su profesión de *mersa*” –el resaltado es nuestro–. De lo que se desprende la sospechosa ambición por ascender en la escala social casándose con Fernando y utilizándolo de trampolín para otros fines. Pero a sabiendas de la condición del pretendido, por más que la *idiota* se obnuble al ver a su alrededor tanto mueble y tanto cachivache “si hubiese sabido la verdad, seguro que lo habría dejado plantado” (17) El falso estatus de Fernando era producto de tratar con “gente como uno”: “Georgie, Monona y yo”, dice Finita, evidenciando las impostaciones y el amaneramiento que se anteponen al sentido de pertenencia.

Cuando Gladys comete la osadía de ir a una función de gala en el Teatro Colón se desencadenan las peripecias que reescribe de las acciones cardinales del cuento de Maupassant. El disgusto de Finita, ante la invasión del otro en espacios consagrados como dadores de prestigio, es evidente: “últimamente ya no se puede ir al Colón ni en funciones de gran abono. Está lleno de colados. En aquel entonces se respetaban las diferencias

sociales” (18) funciona como una referencia indirecta al peronismo al tiempo que delata una rememoración nostálgica de la vida aristocrática en la época del liberalismo oligárquico. Ante la inevitable intromisión, Finita, en complicidad con sus cófrades, se preocupa por enmascarar la cualidad de la intrusa. Le da indicaciones de cómo ir bien vestida y Fernando le presta el collar de perlas de su madre. Gladys pierde el collar en el taxi y sigue la consecución de circunstancias para restituir la joya. La angustiada situación motiva el endeudamiento de su familia y el final de su actuación en la trama. Como en «El collar», Fernando confiesa que se trata de una pieza de imitación. Pero en este caso, Denevi invierte el sentido y agrega al relato un colofón en el que acusa que Finita fue y es amante de Fernando lo que despierta en el lector la sospecha de un complot para tenderle una trampa a Gladys y ganar dinero por la treta. Esta cruel resignificación subraya una conducta fraudulenta, instigadora y lesiva basada en la impericia, el desconocimiento y la buena voluntad del otro que, en los personajes no genera culpa sino regodeo al aprovecharse de la humildad y la presunta ignorancia del marginado.

La línea de lectura que genera una interpretación sociopolítica asoma nuevamente en «Un sándwich de queso gruyère». La familia de inmigrantes alemanes Astrid, Hans y Helmut se distingue del entorno en el que se emplazan tanto por sus costumbres como por su apariencia física. Establecerse en los suburbios porteños fue una indicación médica por la deteriorada salud de Hans que, además, se encontraba desempleado. Herida en sus pretensiones, la señora Astrid no puede más que sentirse a disgusto con el presente y añorar un futuro confortable en la creencia de que el estar no es más que transitorio puesto que “en cuanto se nos pase la mala racha nos mudaremos a un sitio como la gente”, pensaba (Denevi, 1975:33).

Helmut, en cambio, se entretenía en el jardín. El foco de la narración lo incluye dentro de un panorama cercado por baldíos, ámbito barbarizado donde “bandas de mocosos” jugaban al fútbol y en la noche era frecuentado por parejas y “malvivientes”. Pese a las advertencias, el niño se siente atraído por ‘la amenaza’ que implica traspasar el límite. Una familia de provincianos comienza a construir en el baldío de al lado, apareciendo, en principio, sólo los domingos. En la descripción que el narrador pone en boca de Astrid emergen los descalificativos recurrentes que, desde su irrupción en el escenario nacional, priman en la imagen del ‘cabecita negra’: “varios hombres de *piel oscura, pelo negro y áspero, cuerpo esmirriado*. Vestían miserablemente y hablaban un vertiginoso idioma dulzón en el que abundaban las íes y las úes (un idioma que la señora Astrid no sabía que se llamaba guaraní)” (Denevi, 1975:35 –las cursivas son nuestras–).

Ante tales cualidades, emergen los prejuicios culturales: los comportamientos y las buenas maneras se verán alterados porque ni bien se mudasen habría “gritos, borrachera, guitarreadas” (35) prácticas odiosas para la señora Astrid y su tradición germánica. Por lo mismo y ajena a la regulación que tiene en mente, la casa que se iba levantando tenía “paredes toscas” y no era edificada sobre la base de ningún plan: un desorden de cuartitos producto de la improvisación de los pretendidos albañiles. “Cuando terminen será una especie de conventillo” pensaba Astrid. En este orden de cosas, una vez le arrojan por la medianera una naranja a Helmut como gesto de amistad, pero la madre lo lleva adentro de la casa para evitar el encuentro. Un domingo, el espacio de lo privado es invadido por un “intruso” que estaba en el jardín jugando con el niño de la familia. Se realiza de este modo el encuentro temido por un lado y forzoso, por otro. Astrid quiere separarlos pero fue como

si “una *secreta orden* le mandase no avanzar. Algo, no sabía qué, el *extraño*, el *misterioso temor* de cometer una *profanación* le impedían dar un paso más” (Denevi, 1975:36 – cursivas en el original–). Denevi deposita en este acto la cualidad de una fisonomía nacional que se resuelve en el cruce de culturas y al que la ficción no puede eludir.

Helmut, con un sándwich de queso gruyère en la mano, le da la mitad al visitante, en signo de agradecimiento y hospitalidad. La narración recurre a los lugares comunes de la sorpresa, el desconcierto y la extrañeza que siente el niño guaraní ante un ‘manjar’ que nunca había probado. Luego de compartir la comida, los niños se ponen a jugar al fútbol fraternalmente ante la mirada de la madre que continúa en conflicto con los prejuicios raciales y los mandatos morales. Si bien en la narración se actualizan los tópicos de la dádiva, la condescendencia y la desigualdad étnica y cultural, el final abierto deja entrever la posibilidad de una solución a la problemática depositando en las nuevas generaciones la eventual integración, pero a expensas de compartir las prácticas de una de las franjas sociales, la clase media, puesto que asimilar el comportamiento del ‘otro’ no es una alternativa.

Los mellizos Comnena y Teófilo Basíldes se sienten, en el cuento homónimo, «Llamados y elegidos» para brindar su altruismo a una mujer que observan en el diario transitar desde Santo Lugares a la Capital. Previsiblemente denevianos, el narrador involucrado describe a los personajes de manera caricaturesca, resaltando la complementariedad de los opuestos: alto y flaco, bajita y regordeta con la vocación estoica de amar al prójimo. Habitaban una casa en la provincia de Buenos Aires, grande, vieja, triste y fea que tiene su doble, su copia del original, en los límites de la Capital, motivo suficiente para que los personajes comprendan que pueden realizar su tarea de redención y, por lo mismo, su sanación espiritual en ese otro lugar, imaginado, contradictoriamente, de manera eufórica.

La extrema vocación de servicio se fue manifestando en el cuidado de sus familiares, quienes por su frágil salud, los fueron dejando solos, lo que acrecienta el carácter angustioso y sombrío de los hermanos: sin nadie a quien atender, sus vidas carecían de objeto. Por lo que llegan a pensar en alquilar las habitaciones o en mudarse de casa. Pero no concretan lo uno ni lo otro porque Teófilo, que viajaba a diario en tren a trabajar como empleado en las Grandes Mercerías Aladur, se obsesiona con la casa verde: una construcción vistosa emplazada en un entorno periférico, humilde y caótico (Denevi, 1975:78) Descontado el carácter fabular del acecho, luego de varios viajes espías, determinan que la mujer necesita de sus cuidados por lo que, con la colaboración de la trama, una mañana, azarosamente, el tren se detiene frente a la casa y los personajes se reconocen. La mujer mueve los labios, pretendiendo enviar un mensaje que Teófilo decodifica como un pedido de ayuda: tenían que salvarla. Un Alguien, un Otro, un Quien, un Aquel manejaba los hilos del destino, llamando y eligiendo a sus querubines porque “el común de la gente está dedicada a mirarse en el espejo de su propia conveniencia” (Denevi, 1975:88). Previsiblemente, los hermanos deciden mudarse a la casa de La Paternal, a la que arriban con muebles y todo.

En «Memorias de Margarita» Jenara, una mujer joven y hermosa aunque orgullosa y huraña, recuerda en primera persona la acción en tiempos de la segunda presidencia de Yrigoyen aludiendo, cínicamente, a la burocratización de la esfera pública representada en el cargo de “secretario del subsecretario” que cumplía Jenaro Chaves Urreta, el tatita.

Cuando muere, la madre del narrador decide alquilar el altillo de los fondos, una habitación de servicios, al profesor Jorquera: un hombre feo y casi viejo que no representaba peligro para dos mujeres solas.

Jorquera repugna a la narradora por ser el estereotipo del ‘cabecita negra’: tipo provinciano, muy morocho, casi negro, bajito y flaco a quien, encima, le faltaba la mano izquierda, activando marcados prejuicios sociales. Al igual que en otras narraciones, las particularidades físicas entrañan para Jenara una monstruosidad psicológica. Por tal motivo, quiere deshacerse de la molestia echándolo, pero una ley que prohíbe los desalojos y las subas del precio de los alquileres, promulgada en el gobierno yrigoyenista, enfurece a la propietaria, dato que parece ser indicio del disgusto de la clase media ante la protección de los derechos de los inquilinos, lo que se traduciría en una pérdida de su potestad (Denevi, 1975:95) La madre muere en medio de la crisis de los 30, dentro de un clima político convulsionado ante el derrocamiento de Yrigoyen y la mano dura de Uriburu. Se suspenden los favores políticos, con la salvedad, dice Jenara, de que “gracias a antiguos protegidos de tatita (jóvenes que había hecho entrar en Defensa Agrícola sin otra obligación que cobrar el sueldo y que hoy son diputados y senadores) fui incluida en una lista de pensionistas gratificables del Estado” (Denevi, 1975:97) pero cuyo monto no le significaba una remuneración suficiente.

Cercada por la política social, la xenofobia de la narradora se exagera de tal forma que se interpreta como la manifestación patológica de rasgos obsesivos y paranoicos. Jorquera, de este modo, muta de “rata verde” a “insecto a punto de morir”, de “mico” a animal con “hocico de caballo” (Denevi, 1975:98) La intriga, luego, irá a desarrollarse en clave fantástica. La apariencia de Jorquera era una fase larvaria de su verdadero rostro.

Jenara encuentra en un cuaderno de notas, especie de diario íntimo, la confesión del amor incondicional que siente por ella y el reconocimiento de su carácter físicamente repulsivo, por lo que acude a prácticas esotéricas y sobrenaturales para transmutarse en otro ser. Una noche ocurre la metamorfosis kafkiana a la inversa. El insecto se transforma en un joven alto, rubio y fornido, de tipo nórdico, alemán o escandinavo. Revela que fue profesor, que trabaja como corrector de pruebas en varios diarios, que gana poco, que por desquite o desesperación le gusta el juego, el alcohol, frecuenta los bajos fondos. Es amigo de delincuentes y otro corrector de pruebas lo inicia en una misteriosa, extraña religión egipcia que concibe al hombre como dualidad. De este modo, imágenes hermafroditas, repetición de palabras sugestivas, el pacto con un ente suprahumano, lo transforman en el modelo añorado. Así, “mientras en Buenos Aires, a medianoche, el alma de Jorquera cambiaba de cuerpo, el alma de este muchacho [alemán o dinamarqués] se desprendía de su propia envoltura carnal y adoptaba la de Jorquera” (Denevi, 1975:100). Desesperado ante la transformación, el joven destruye su nueva envoltura carnal. Y una de las almas debe, forzosamente, cumplir lo acordado con el Diablo.

Desolados, transgresores, presumidos y resignados

Junto con *Hierba del cielo*, la *Reunión de desaparecidos* (1977) reúne los cuentos mejor logrados de la literatura deneviana. Si bien no hay, en apariencia, una línea de continuidad que recorra los textos, cada uno, de un modo particular, refiere a la, ya a esta

altura, clásica temática de la búsqueda de la identidad individual en oposición a las determinaciones sociales.

Los cuentos, en este caso, utilizan de manera significativa el recurso de la estereotipia en cuanto vínculo esencial del texto con lo que está afuera, específicamente con el “rumor anónimo de una sociedad y sus representaciones” (Amossy, 2010:72). Como lugar sensible de condensación y de producción de sentido en el texto literario, el estereotipo opera como un elemento de mediación entre las dos dimensiones. En la manera de actuar y de pensar de los personajes y en el discurso que el narrador adopta ante ellos, el autor ha seleccionado, representado y orientado una cierta axiología o escala de valores que puede constituir una actitud conformista, una actitud de distancia o de reacción crítica, una parodia grotesca o una caricatura irónica, respecto a los valores y los estereotipos existentes en la sociedad. *Reunión de desaparecidos* significa en cuanto activa solapadamente este tipo de conexiones.

Por ejemplo, el título moviliza la sospecha en el lector. Visiblemente, en la contratapa, Marco Denevi argumenta que no debería leerse en términos políticos puesto que retoma una expresión de un poema de Olga Orozco⁵, cuyo significado le “viene de perillas a una obra de ficción, a la convocatoria de sus personajes, al relato de sus peripecias” (Denevi, 1977:14). Sin embargo, al cotejar el índice de las narraciones incluidas en el volumen, se advierte la existencia de un cuento homónimo que no se encuentra en la materialidad discursiva. Es decir, cuando el lector se dirige a la página a la que lo envía el índice se encuentra con la aclaración de M.D. y no con la «Reunión de desaparecidos» en un guiño que, intuimos, se vincula implícitamente con la coyuntura y busca sortear la censura: el texto se conceptualiza, se anuncia, pero no tiene existencia, es una “incógnita”, no “tiene entidad”, “no está”. Esta remisión al discurso de Videla, si bien posterior, nos parece significativa de la intencionalidad subyacente en el proceso enunciativo, ya que Denevi no se caracteriza precisamente por la ingenuidad. Aún más, dentro de esta línea y promediando el libro, «Hombre al margen» es un relato explícito y sugerente del clima de vigilancia y sospecha que los textos que rescriben el período del terrorismo de Estado se encargan de evocar.

El motivo del cuento parece trivial: Juliá, un tipo de clase media, viaja en colectivo a visitar a Polola de noche. El ojo avizor del narrador, luego de recorrer el panorama desolador del transporte público, repara en dos “barbudos y melnudos con sus gamulanes de cuero y sus botas y sus aires izquierdistas” (Denevi, 1977:75) que se ubicaban en el asiento del fondo. El mismo dispositivo discriminador se despliega ante los lugares por los que transita el recorrido, sobre la base de criterios de orden, limpieza, poder económico y urbanidad, configurando una mirada de tenor amenazante y peyorativo. Una conversación entre el chofer y un hombre corpulento refiere a una huelga en el transporte público a la que aquél no quería plegarse, demandas sindicales que alertaban a “los barbudos” que se mantenían callados aunque “rumiando sus odios contra la sociedad, contra los hombres como Juliá”. Esta secuencia es rica en alusiones contextuales. Mientras que, por un lado, registra el temor por parte de individuos de ciertos sectores ante el clima de violencia y la atmósfera de represión reinante, activa, por otro, la sensación de cautela constreñida en el personaje, quien mira a través de la ventanilla el reflejo de los demás pasajeros o lo hace de reojo, siempre circunspecto y a la defensiva. Asimismo, el narrador expone sugestivamente una visión estereotipada de los “zurdos” en referencia a la crítica recurrente de la sociedad

burguesa, y subraya la diferencia entre la gente incluida en el sistema y los revoltosos, a través de una matriz ideológica que esboza los patrones de adhesión y connivencia de algunos sectores para con el golpe de Estado cívico-militar.

Dentro de este orden de representaciones, no es casual que tanto individuo como actitudes sean sospechadas. Por lo mismo, cuando sube “un muchacho de mameluco gris grasiento y roñosas zapatillas de básquet”, la mirada desconfiada de Juliá lo persigue hasta que se sienta junto a los barbudos, “pierna con pierna con uno de ellos”, a pesar de que sobran lugares en el colectivo. Consecuentemente, razona, es un “tipo sospechoso” (Denevi, 1977:77) y por lo tal, estigmatizado en la generalidad poco certera de que los sujetos “mal entrazados y con ganas de conversación o de camorra” son temibles y poco confiables. Sin embargo, tal prejuicio apresurado se atenúa al considerar otro tipo de variables. De tal forma, el pasajero que usa el servicio a esa hora tiene el perfil de “un hombre solitario y aislado en frío, en cansancio, en indiferencia, en ropa barata, en olor a tabaco, a pobreza” (Denevi, 1977:78) exponiendo la dualidad característica de un personaje confuso.

La voz del joven, de acento correntino, se dirige a uno de los melenudos con marcada indignación: “Qué hijo de puta el coso ese, el chofer”, buscando un interlocutor que, intuyendo un peligro o una cooperación, desciende del micro, indiferente. Ante el desplante, sube una pareja madura secreteando murmullos misteriosos a la que el correntino se acerca. Le cuenta la situación al hombre con el mismo disgusto: el chofer es un hijo de puta porque lo insultó llamándolo “negro de mierda” porque le pagó el boleto con “un papel de diez lucas” y no le dio el vuelto. Advertido de la descalificación xenófoba el hombre lo ignora y se pone a hablar con su mujer de “un enfermo o de un muerto” y se mudan de asiento. Le toca el turno a un viejo que, por corajudo o cobarde, tardó más en ignorarlo pero termina yéndose.

El correntino busca un nuevo interlocutor a mitad del colectivo. Una voz acatarrada y mandona lo asiste. Quizá un policía vestido de civil. El joven le agrega datos al comentario como el reclamo de las lucas de vuelto y su negativa, previa amenaza de golpiza. “¿Y yo qué quiere que le haga?” pregunta el interpelado, desligándose del compromiso, “Asunto suyo, mi amigo”, decreta con frivolidad. Mientras tanto, los demás pasajeros se bajan rápidamente del colectivo excepto Juliá quien, simulando dormir, continúa vigilando. Cuando, fatídicamente, el correntino le habla se hace el dormido. Juliá siente que el colectivo se detiene y se abre la puerta. “¿Y maestro, baja o no baja?” increpa el chofer al tercero involucrado. Sin abrir los ojos, siente el sonido de los ruidos que delatan el asesinato. Después de un rato levanta los párpados. Baja de colectivo todavía impecable como por la mañana y llega a la casa de Polola a las once. Nada había pasado.

Denevi, entre otros motivos, describe la crónica ambigua de un asesinato anunciado. La violencia en la resolución del conflicto encuentra en la indiferencia y el menosprecio sus móviles premeditados. El relato naturaliza la reacción sin interferir desde ningún plano. Estructura los acontecimientos sobre la conducta instituida del “no te metás”, una de las inflexiones más perniciosas de la acción de la violencia de Estado sobre el cuerpo social, empleando la metáfora biologicista recurrente en el discurso hegemónico que matizaba el momento histórico evocado. La impunidad alcanza tanto al delito como a sus causas. El victimario es víctima de un entorno prejuicioso y estigmatizador. La indiferencia y el menosprecio lo llevan a hacer justicia por mano propia. Las culpas, de este modo, se

distribuyen en el anónimo colectivo y su impacto se mide en el comportamiento y las actitudes perentorias.

Otro es el tenor de «Cuando un amigo se va de Alberto Cortez», relato de la aflicción de Lucy, la cantante de un bar nocturno que gerencia el Polaco. Tiene alrededor de sesenta años y está sufriendo el abandono de Jimmy. Sus dotes artísticas son cuantiosas, según nos advierte el narrador: “ahora fondeó en el Varsovia, pero muchos se acordarán de los tiempos en que hacía comedias musicales en el Politeama y hasta filmó una película donde no sería la protagonista pero trabajaba al lado de Mario Fortuna y de Olinda Bozán” (Denevi, 1977:88) Exageradamente, Lucy Zogbe, estrella del cine, del teatro y de la canción melódica mantuvo una relación con un pibe de veintidós años que habrá “encontrado otra mujer que le da más plata”. La narración que quiere ser folletinesca emplea, previsiblemente, giros coloquiales e inflexiones del lenguaje popular. Se enfoca en la vida nocturna de revistas y varietés donde pululan las imágenes arquetípicas de cafishios, vedettes e imitadores. Lugar importante lo ocupa la vestimenta artificiosa y el maquillaje cobertor de rasgos que no se quieren destacar, como una Lucy que “sin peluca y en batón, parece una vieja de cien años” (1977:90). Hasta “un comisario y dos oficiales de civil” asisten al show de Lucy y se acodan en la barra para ‘vichar’ todo. En líneas generales, el tratamiento estilístico del lenguaje y los motivos relatados posibilitan establecer puntos de contacto con la escritura de Manuel Puig, cuyos textos, en más de un aspecto, “dialogan” con los denevianos, tema que podría formar parte de una investigación posterior. De igual modo, el narrador hace progresar el cuento reiterando ideas, acumulando información, volviendo a un tema para luego proseguir modulando un tono melodramático desde un registro coloquial.

Situando la acción en las primeras décadas del siglo XX cuando la presencia de la masa inmigratoria iba moldeando la fisonomía del argentino de una manera particular, «Salvación de Yaya» presenta una sucesión variopinta de personajes y caracteres que desfilan por la peluquería de Doménico Scariamusuzzo, alias Musú, inmigrante siciliano que tiene su local en la zona de los bancos porteños. La clientela estaba conformada por hombres de negocios, formales, de buen pasar, algunos extranjeros, entre otras representaciones de profesiones y oficios característicos de una clase media en ciernes. El lustrabotas, por ejemplo, es otro siciliano que tenía el “alma ennegrecida por el dolor, torvo y silencioso” (Denevi, 1977:202) y remite al estereotipo del ‘tano’ melancólico y sufrido por las luchas contra la vida en un país lejano a su patria de la que huye porque la mafia en Italia le había matado a sus tres hijos.

Yayá era la “mejor manicura del mundo”, ni linda ni fea, “gorda de cuerpo y flaca de piernas [...] El pelo, paja seca. Los ojos, ceniza fría [y] se vestía mal” (Denevi, 1977: 203). La clientela, exclusivamente masculina, hace del sexo y de las mujeres un tema obligado en las visitas reiteradas al salón. De este modo, Denevi establece un denominador común en la heterogeneidad de estampas y situaciones elaboradas a la manera costumbrista, elemento crucial para comprender la transformación del personaje. Con algún prurito al principio y luego desfachatadamente, los clientes van descubriendo que Yayá es “una criatura asexuada, un ser excluido y desinteresado de la sexualidad, un cero a la izquierda para los cálculos, las maniobras y las trapisondas del sexo” (209) Por lo tanto, los hombres confiesan, sin reparos, sus experiencias, en una manifestación reelaborada del machismo como institución.

Dentro de esta perspectiva el cófrade debería ajustarse a una serie de principios como: a) manejo sutil del humor, vinculante y cómplice, en relación con los temas de amor; b) reconocimiento de las diferentes maneras en que los géneros conciben la realidad; c) defensa del pragmatismo ante el idealismo y d) empleo de un código de costumbres, diversiones, gustos, oficios e ideas exclusivos y excluyentes del mundo masculino. Sobre la base de estos criterios, cualquier elemento que no se ajuste es considerado “distinto”. Y en la ficción Beppe es gay, condición que se manifiesta en la conducta, incómoda y exasperada, de la clientela ante su presencia.

Eufemísticamente, es la “oveja negra”. A su alrededor se espera “una atmósfera malsana” debido a que “anda en malos pasos” lo que genera un “muda reprobación que, sin embargo, renuncia a manifestarse”. La imagen de Beppe, en síntesis, “infunde una amedrentada admiración o más bien un respetuoso temor que sofoca los reproches”. Pero a Yayá no le dirige la palabra porque le tiene un pánico irracional. Tal “anomalía” escandaliza a los clientes a la que se añade la mención de prácticas pedófilas para las que reclaman una punición, ya “va a terminar en cafúa. Anoche fue un chico de doce años” (Denevi, 1975:215)

El orden de cosas se altera cuando Musú emplea a una segunda manicura, Coralín, una mujer sin educación, arrabalera, pero con buenos atributos físicos dispuesta a comportarse como *femme fatale*. Previsiblemente mantiene una relación antagónica con Yayá mientras que es histriónica y sugerente con los hombres, actitud que provoca el cambio de modales entre la clientela que se queda siempre expectante, observando comportamientos y “maquillando su nerviosismo” (Denevi, 1975:218) Consecuentemente, las hormonas se alborotan hasta que logran reconocer que la intención de la ‘putana’ era seducirlos para escalar socialmente. Yayá, impasible, contempla desde su mesa en un rincón. Suceden una serie de hechos fortuitos que quieren adjudicársele a una maldición de Coralín antes que a la cobardía de los hombres. De esta manera la segunda manicura es catalogada de mufa, de bruja, de rendirle culto al Diablo. Razón por la cual, la echan y todo vuelve a la normalidad, excepto el carácter de Yayá que muta de mujer sumisa, no dispuesta a enamorarse, a una entendida en el arte de la seducción ya que aprende las técnicas de la manipulación.

En simultáneo con los cuentos que toman como motivo aspectos de una realidad sociocultural reconocible, en *Reunión de desaparecidos* se pueden agrupar otro tipo de narraciones que, sin discriminar el estilo, se estructuran sobre la base de la intertextualidad literaria. En este sentido, «Simulacro de la persecución y muerte de Dormicio Hereñu» es un texto con explícitas reminiscencias borgeanas. Aborda la temática del doble envuelta en una atmósfera fantástica y verosímil, en la que Dormicio Hereñu se encuentra con su otro yo entrado en años pero al que no le ve la cara. Hereñu es la imagen cuidada del compadrito. También, la ficción como elemento constitutivo cobra especial sentido en «Enoch Soames (?-1897)», cuento varias veces aludido en la concepción estética de Denevi. El motivo consiste en la reescritura del singular relato homónimo de Max Beerbohm, publicado en la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Argumentalmente un escritor sin talento, Enoch Soames celebra un pacto con el diablo para conocer el futuro de su fama. Según nos describe el autor del cuento, al momento de cerrarlo, el diablo le ofrece una mirada “vulgarmente triunfal”. Ocurre que este personaje conoce que el pacto será una

tremenda frustración para el pobre Soames. Su viaje al futuro, acordado a cambio de su vida, donde aquél visitará una biblioteca para ver cuánto de su obra alcanzó la posteridad, le revelará a Soames una realidad diabólica. Sólo ha trascendido como un personaje de fantasía, justamente a raíz del relato de quien se propuso describirlo como alguien real. Soames, que soñó con ser un escritor afamado, advierte gracias al diablo que el mundo lo considera sólo una ficción. Cerrando la trilogía, «La obra maestra de Anohuil perdida» recoge y amplía el argumento de Pierre Menard borgeano dando existencia, esta vez, a una obra que o es invención o es plagio.

Finalmente, el ciclo que analizamos hasta aquí culmina en 1979 con la aparición de *Parque de diversiones II*, obra miscelánea, en la que predomina el teatro breve y la minificción. Con la singularidad habitual, el texto presenta al lector un conjunto de piezas literarias de variado contenido en las que Denevi se propone desmitificar los mitos, se rebela contra lo que la historia y la leyenda han dado como cosa definitiva, porque está convencido de que siempre hay algo que agregar a la verdad para darle las nuevas probabilidades que necesita, superando la primera versión elegida y aceptada.

Conclusiones

La narrativa de Marco Denevi en los años setenta no fue un elemento discordante para el discurso castrense, razón por la cual, circuló libremente a pesar de abordar temas y motivos, en cierta forma, comprometedores. El tratamiento de los personajes, la descripción de las situaciones y los contextos actualizan un universo de representaciones que coincide con los prejuicios de un sector de la clase media afín con un modelo de país pulcro y ordenado. Por consiguiente, al reproducir estereotipos, tanto sociales como culturales, el simulacro de comunicación no perturba al lector modelizado que se identifica con los juicios de valor del narrador-personaje-autor, categoría recurrente en su estilo.

La dimensión política de los cuentos es significativa en cuanto configura un clima de sospecha y hostilidad características del comportamiento de una franja de individuos inmersa en un aparato represor del cual intentan librarse con su omisión y pasividad. Dentro de esta matriz ideológica, habrá sujetos ‘marcados’ que necesariamente han de ser excluidos o eliminados del texto y habrá otros sujetos ‘anómalos’ quienes, a pesar de no ser culpables de su ‘anormalidad’, no pueden librarse de la soledad condenatoria, pena consensuada por un colectivo censor.

Con marcada ironía, Denevi dispone un entramado textual en el que registra, al tiempo que insinúa, diferentes discursos sociales que permiten configurar el escenario urbano bonaerense durante los años setenta, sus inflexiones políticas y los mecanismos de exclusión con el elemento disidente, por medio de una literatura que, en apariencia aséptica, contagia en el receptor el síndrome del escrúpulo en relación con el simulado equilibrio de la organización social. Atravesado por el dialogismo desde su irrupción en el campo literario, su narrativa, en parte por la interdiscursividad y en parte por el afán de ‘transparencia’ en la aprehensión de lo inmediato, registra y traslada ‘huellas’ y ‘marcas’ a partir de las cuales se pueden articular sentidos coyunturales. En este orden de ideas, el discurso es susceptible de incorporar los vaivenes políticos y las particularidades del

desarrollo de la sociedad en la que circula. Por eso, a veces como rumor o ‘fantasma’ y a veces como objeto o marco, el contexto se imprime como telón de fondo en las dramatizaciones de la vida porteña que el texto atrae.

Denevi acaba siendo creador y creación de los estereotipos porque son fuente de su escritura y debe apoyarse necesariamente en ellos para que su obra sea comprendida. Intenta ir en contra de los convencionalismos pero no se opone a ellos. En todo caso, busca ir transformándolos pero nunca de una manera radical. En este sentido apunta la generalidad de su obra, particularmente la que escribe a partir de la década del ochenta. Vista en conjunto, la narrativa deneviana no escapa del imaginario social y de la opinión pública de allí que los estereotipos sean elementos constitutivos de sus textos y aunque intente desmarcarse de ellos nunca aspira a desconocerlos. Por el contrario, en este tipo de escritura la estereotipia funciona como elemento mediador entre los individuos y la sociedad y permite la integración de la obra dentro del horizonte cultural que atrae y configura.

Con el mundo de representaciones que la clase media imprimió en la cultura argentina a partir de 1955, la cosmovisión e idiosincrasia de Denevi entroncan con la tradición literaria y ensayística de las generaciones de inmigrantes que le otorgaron al país una especial fisonomía sociocultural. Los personajes que pululan tanto en la ficción como en la reflexión asumen la condición de ‘apátrida’, de ‘trasplantado’ en un suelo resistente. De acuerdo con esta idea, la identidad del argentino porteño —porque la mirada no traspasa la Avenida General Paz— se autoadscribe a un imaginario que hace del pasado un territorio mitológico mientras que reniega del presente en aras de un futuro promisorio. A partir de esta percepción de la sociedad sus cuentos asimilan del contexto esquemas fijos y preconstruidos y los emplean para comunicar y hacer posible el entendimiento, la connivencia, la familiaridad y la complicidad en el tratamiento de ciertos temas.

Con la libertad que le confiere estar al margen del canon, su literatura se tiñe de ‘color local’; aunque se preserva, infructuosamente, de reproducir esquemas ideológicos estereotipados por medio de la parodia y burla, los prejuicios son configurados por una mentalidad moldeada por las instituciones de las que el enunciador no puede ‘correrse’. Los personajes lo confirman: están encerrados en el círculo, vicioso y fatídico, de la apariencia; en la enajenante tensión entre el ser y el parecer.

Bibliografía:

Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne, (2010), *Estereotipos y clichés*, Eudeba, Buenos Aires.

Angenot, Marc (2010) “El discurso social: problemática de conjunto” [1989] en *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Bioy Casares, Adolfo, (1971), *Diccionario del argentino exquisito*, LA NACIÓN, Buenos Aires

Denevi, Marco, (1980) *Asesinos de los días de fiesta*, [1972] El Ateneo, Buenos Aires

- (1973a) *Antología precoz*, Editorial Universitaria, Colección Letras de América, Santiago de Chile,
- (1973b) *Hierba de cielo*, Corregidor, Buenos Aires.
- (1974) *Salón de lectura*, Huemul, Buenos Aires,
- (1975) *Los locos y los cuerdos*, Huemul, Buenos Aires.
- (1977) *Reunión de desaparecidos*, Macondo, Buenos Aires.
- (1986) *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, Sudamericana, Buenos Aires
- (1999) *Manuel de historia* [1985] Corregidor, Buenos Aires.
- Pellanda, Juan Carlos, (1995) *Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido*, Corregidor, Buenos Aires
- Piña, Cristina, (1983) «Marco Denevi: la soledad y sus disfraces» en *Ensayos de crítica literaria*, Editorial Belgrano, Buenos Aires
- Orozco, Olga, (1979) *Mutaciones de la realidad*, Sudamericana, Buenos Aires.

¹ Las *idées reçues* son los prejuicios comunes, relacionados con las conveniencias, con la moral social. Por tal motivo, definen juzgamientos, creencias, formas de hacer y de decir, en una formulación que se presenta como una constatación de evidencia o una afirmación categórica. (Amossy, 2010:27-28)

² A comienzos del siglo XIX, la imprenta inventa un nuevo procedimiento de reproducción masiva de un modelo fijo: es el procedimiento del cliché o del estereotipo, que reemplaza a la composición con caracteres móviles. Hacia mediados de los años '60 del siglo XIX, sabemos que la palabra 'cliché' se utilizaba en el campo de la fotografía (1865) donde designaba el negativo a partir del cual se podía sacar un número indefinido de copias. Por una extensión analógica, se usó luego para denominar "familiarmente" según P. Larousse (1869) a una "frase hecha, que se repite en los libros o en la conversación" o bien "un pensamiento que se ha vuelto trivial" (Amossy, 2010:15)

³ Nos referimos a *El bosque azul*, Atlántida, Buenos Aires, [1943] 1949, en el que se presenta un animal híbrido denominado muliñandupelicascaripluma.

⁴ Manuelisma: parónimo o parodia de aneurisma. Designa una enfermedad mental endémica entre los habitantes de Buenos Aires. Sus manifestaciones consisten en la mitologización del pasado, en la negación del presente y en la afirmación apodíctica (sic) de un futuro utópico. (Denevi, 1999:13-14)

⁵ Es exigua esta luz/Apenas si dibuja escenas inconstantes hechizadas por el fulgor de la corriente/o pájaros prisioneros en un témpano inmóvil/Todo lo que se va entre dos golpes de ola, como cambiar los ojos;/todo lo que se queda como estatua de sal en su visión insomne./Esta luz es de paso y es mortal./Nada que me descifre qué puede ser entonces/esta intención de brillo que llega sin un cuerpo/donde poder estar,/este soplo a través de una brecha más honda que un anillo vacío/o este rumor de frondas que traspasa la noche lado a lado./Tal vez brillo de miradas que vuelven/como vivas monedas rescatadas desde el fondo sin fondo de un tonel;/tal vez soplo de bocas que me nombran con mi nombre de arena;/tal vez rumor de antiguos ropajes desgarrados por los vigías de otro mundo./Alguien que se rehace con la dócil sustancia de las apariciones./Es voraz esta luz./Absorbe sin piedad al que retorna con su rostro extranjero./Sólo me deja restos,/vestigios insolubles de esos vagos tejidos que fragua la nostalgia./Aunque quizás se trate de mi propia nostalgia y de otra luz./¿No soy acaso un brillo, un soplo y un rumor también indescifrables,/allá, donde acudo con mi carne intangible y mis disueltos pies a **una densa reunión de desaparecidos**? OLGA OROZCO. Núm. 5 de *Mutaciones de la realidad* (1979 –el resaltado es nuestro–). Cabría preguntarse si algunas imágenes tienen implicancias políticas o si responden a los rasgos expresionistas y surrealistas de la autora.