

Tartabul, la explosión del lenguaje

Pablo Potenza

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

pablopotenza@yahoo.com.ar

Resumen

El tiempo astillado y fragmentario en la última novela de David Viñas arrastra palabras y mezcla restos que componen un lenguaje propio, inconfundible y a veces ilegible. La explosión temporal y lingüística deja entrever la insuficiencia del lenguaje para abordar la realidad, lo cual exacerba un estilo que desarticula la trama y el avance cronológico de la historia. Desubicada de su contexto contemporáneo, pero imbuida en él, la novela dialoga con buena parte de la literatura argentina, desde Echeverría hasta Martel como desde Borges hasta las producciones propias del autor, y así da cuenta del siglo XX literario, intelectual, histórico y político para clausurarlo, dejar asentada la memoria y abrir el paso a lo que vendrá.

Palabras clave

Tiempo, violación, restos, palabra, lengua, idiolecto, paratexto, montaje, estilo tardío, fragmentación, anacronismo, memoria, ciudad, silencio.

En *Historia del siglo XX* (1998) Eric Hobsbawm rompe los ejes cronológicos y desbarata esos extremos perfectos marcados por las centurias. Para separar la lectura histórica de la convención del tiempo y someterla a la imposición de los hechos y sus consecuencias, establece un siglo XX corto que se sale de la definición temporal de los cien años; 1914 y 1991 son los nuevos límites, esto es: entre la Primera Guerra Mundial y la desaparición de los gobiernos socialistas luego de la caída del muro de Berlín en 1989. Por supuesto, y además, el siglo XX corto es una respuesta proporcional que encastra con la interpretación inversa que define un siglo XIX largo, iniciado en 1789 con la Revolución Francesa y cuyo final se identifica en 1914 con la llamada Gran Guerra.

En el año 2006 David Viñas publica la que fue su última novela: *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX*. Las opciones del título dejan entrever un procedimiento de ruptura de la convención temporal similar al utilizado por Hobsbawm, aunque esta versión local de Viñas invierte aquella mirada histórica mundial. Estos *últimos argentinos* se expresan ya ingresados en el siglo XXI y tienen como voz principal a un personaje cuyo nombre sale de la novela *La bolsa*, de Julián Martel, publicada en 1891. Significa que este siglo XX es más largo, dado que transcurre entre 1891 y 2006, y se enfrenta como respuesta a un siglo XIX corto, cuyo

recorrido culmina en 1890 con la crisis bursátil porteña y la Revolución del Parque, pero que, además, había tenido su origen en *El matadero*, de Esteban Echeverría, escrito en 1838-9 y publicado póstumamente en 1871.¹ Esta periodización arbitraria es tan inestable como la literatura misma: fruto de una operación crítica intenta posicionar al autor de *Tartabul* (2006) como referente ineludible y último de un siglo literario, al mismo tiempo que, de acuerdo con la lógica de las correspondencias e inversiones propias de Viñas, lo erige como oposición y combate frente al gran tótem literario argentino: Borges, el último argentino del siglo XIX, según ha establecido otra operación crítica hecha desde la literatura, en este caso por Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980).²

Los cuerpos y sus choques son ejes constituyentes de la literatura viñesca. Para ubicarse en el mismo nivel de lo que combate como ideología y práctica política, esto es, la lógica de la eliminación que el Ejército argentino desplegó a lo largo de ambos siglos, la letra *o* le sirve como elemento semántico microscópico para condensar las disyuntivas de lo que lucha, lo que pervive y lo que se elimina. Borges *o* Viñas. Siglo XIX *o* siglo XX. Tartabul *o* los últimos argentinos del siglo XX: “O: que siempre (o casi siempre) resulta suspiro u opción... ‘esto o aquello’ es lo que trato de insinuar... y no el módico y tan pertinente término medio de esa copulación en griego: ‘y’...” (Viñas, 1994). Todo es definitivo en Viñas, se ataca con fuerza y decisión, pero desde un punto marginal:

Frente a los *centros* consagrados por la beata axialidad, la andadura al soslayo es requintada, barrial y hasta diría acompadrada [...] Es la otra mirada, en fin, la *mirada otra*, la de “los otros” desde los márgenes o ninguneados... esos que suelen trabajar escribiendo y que por definición están siempre saludablemente “fuera de lugar” (Viñas, 1994, énfasis original).

El que mira, ninguneado, desde los márgenes, es Tartabul, personaje de *La bolsa*, de Martel, casi invisible de tan mínimo, sometido a los caprichos de los amos del dinero y de la renta, payaso que divierte, bufón, presumiblemente loco y tartamudo.³ La *o* viñesca excluyente habilita para su última novela dos entradas que terminan por enfatizar una misma intención: hablar desde el costado bajo el sino de la ridiculez, condensada en el nombre, para desmontar mitos y monumentos literarios y así ocupar el espacio vaciado para cerrarlo. Borges y su generación se ratifican en el pasado decimonónico; Viñas y la suya se ocupan de llenar y sellar el presente del siglo XX. Ya el XXI tendrá tiempo para decir lo suyo.

-
1. “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. [...] *El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son así sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la ‘carne’ sobre el ‘espíritu’. De la ‘masa’ contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroicas del Poeta” (Viñas, 1974: 13).
 2. “Borges, dijo Renzi, es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor argentino del siglo XIX. [...] Borges debe ser leído, si se quiere entender de qué se trata, en el interior del sistema de la literatura argentina del siglo XIX, cuyas líneas fundamentales, con sus conflictos, dilemas y contradicciones, él viene a cerrar, a clausurar” (Piglia, 2000: 131-134).
 3. “Un fornido mocetón, de grandes bigotes retorcidos y ojos vivarachos en forma de almendra, vestido con un traje de jaquet azul y chaleco blanco, y armado de un grueso garrote, estaba parado frente a una silla con tres patas, sobre la cual se mantenía en equilibrio un loco popular muy conocido por el apodo de Tartabul. Tenía cubierta la cabeza con un gran bonete de papel de diario de forma piramidal, y recitaba, con forzado entusiasmo, un discurso de Avellaneda. Lo gracioso era que cada vez que se equivocaba, el mocetón de los bigotazos levantaba su garrote, y eran de ver los grotescos movimientos con que el desdichado Tartabul trataba de mantenerse firme cuando veía cerca de sí la temible férula. No apartaba de ella los ojos ni en los párrafos más elocuentes de su arenga, y seguía con el cuerpo los menores amagos de aquella espada de Damocles suspendida sobre su trastornada cabeza. Detrás de Tartabul, un jovencito, sin pelo y barba, con el sombrero de paja blanca sobre los ojos, espiaba, fósforo en mano, la ocasión de prender fuego al bonete del orador a palos” (Martel, 1979: 182-183).

Un carro desviado

Las ficciones de David Viñas suelen comenzar con la humillación de los cuerpos y los centros de la acción ocultos, percibidos por sentidos e intuiciones. En *Dar la cara* (1962), Bernardo Carman sabe de la práctica obscena y violenta a la que está siendo sometido su amigo Mariano, pero dilata su intervención porque, aunque escucha, no puede ver y constatar, entonces duda. Cual escena teatral, el grupo hecho patota practica un juego de hombres en el que están latentes la violación, el machismo, la homosexualidad, el sometimiento, el poder y las jerarquías: aristas que construyen el conglomerado de la violencia. Ese desvío también opera en el comienzo de *Los dueños de la tierra* (1958). Brun, el estanciero, es quien da la orden y espera:

Toda la escena transcurre, podría decirse, a espaldas de Brun y el texto dramatiza antes que nada la posición ambigua de ese hombre que es el verdadero responsable de los hechos pero que no participa directamente, que está presente pero se mantiene aparte en el momento de la represión (Piglia, 1993: 21).

El personaje retiene sobre sí los entramados de una ideología y de una clase, como también señala Ricardo Piglia: “Movimiento clásico de la literatura de Viñas que ha sabido condensar en ciertos individuos rasgos múltiples de una situación histórica o de una trama ideológica” (Piglia, 1993: 21). El grupo, o un solo hombre, siempre se vuelcan sobre una víctima objeto de violación o, al menos, develan su intimidad secreta.

Tartabul pone en juego también esta práctica, pero la novedad radica en que los espacios jerárquicos están invertidos. La víctima es el personaje que condensa esa *trama ideológica* oligárquica y el grupo que ataca es el históricamente sometido. Y, casi como en un juego inocente, pero de nuevo mezclando literatura y política, todo llevado a una banal disputa literaria. Usando contra el enemigo su tradicional arma literaria de ataque, esto es, el titeo –suerte de despliegue retórico que juega con las debilidades del otro y repone la burla cómplice entre pares, mientras excluye a la víctima inerme–, uno de los personajes, Chuengo, se sienta a una mesa con un supuesto maestro literario para denigrarlo. Los dos que hablan condensan sobre sí los dos grupos que señalábamos y los dos siglos que proponíamos, mientras por detrás los otros observan y registran: en ellos está centrado el desvío. *Tartabul*, entre bambalinas, mira la *violación* que Chuengo distribuye mediante el titeo: él es el responsable de esa violencia y espera. Es el primer apartado del primer capítulo, “Carro de fuego”, proposición bíblica que alude al profeta Elías, a quien se lo señala como un precursor del que tiene efectivamente la verdad: el Mesías. Entre la alusión al carro fúnebre que sirvió para la publicidad de *Espantapájaros* (1932) y el carro mítico que nos desvía hacia los que están por debajo de la última autoridad, está claro que la víctima es una caracterización que no se nombra de Oliverio Girondo. A través de él se ataca al grupo y, específicamente, a la bestia literaria mayor, Borges:

Yo no le hablo de pasión, doctor. Eso es demasiado; siempre se exagera. Pero el fervor algo más moderado y mucho más sincero por lo tanto, con sus patios en declive, el oso carolina y el Maldonado. No me diga. Las dos fronteras de la ciudad, con el Riachuelo en el otro borde. Usted. Ustedes la inventaron. *Casitas*. Sus diminutivos siempre son mesurados. Qué descubrimiento, doctor. Ustedes sí. Lunas desde el sótano. Eso quiero decirle; necesitaba decírselo. Permítame: nada de lunarios gritones ni montañas. Usted lo dijo muy bien:

no hay precipicios en Buenos Aires. ¡Memorable! Yo lo tengo subrayado: “Buenos Aires es una ciudad”. ¿Con qué rimaba? (Viñas, 2006: 18, énfasis original).

Todas las disputas literarias se esbozan en este titeo que pone en evidencia a un grupo –el de la revista *Martín Fierro*– posicionado contra Lugones, el referente previo, pero que ahora es empujado al pasado mediante la ironía y el sarcasmo: se viola y se elimina. Aquí está la opción excluyente, la verdadera *o*: Borges *o* Viñas. No hay allí convivencia. Se difiere en lo político, pero se difiere, sobre todo, en lo estético. Las características que podemos adjudicar al cuento borgeano: perfección, prolijidad, proporción, detalle, concentración, orden, son opuestas a las de la novela viñesca: fragmentación, desequilibrio, desborde, extensión, caos, desmesura. Los estilos divergen; sin embargo, ambos son contundentes, ambos escriben desde adentro de la literatura, ambos son precisos y exactos en la elección de sus palabras. Y es aquí donde se da el combate final: las palabras del escritor del largo siglo XX son otras porque llevan la carga de la violencia en todas sus resonancias. Se trata de salir a discutir la lengua como antes se discutía la tierra.

La patología estrafalaria y la palabra propia

La concepción paralela de la cultura entre Borges y Viñas ya fue señalada por Daniel Link. Una figura absurda y grotesca salta desde los márgenes de la literatura borgeana: “La leí en el *Evaristo Carriego*, formando parte de un pobre inventario de la mitología forajida de Palermo: ‘la *viuda* y el estrafalario *chancho de lata*, sórdidos como el bajo, fueron las más temidas criaturas de esa religión de barrial” (Link, 1994: 36, énfasis original). Con el hallazgo *estrafalario* el crítico nos detiene sobre un rincón que suele pasar desapercibido entre las alturas de la biblioteca universal y las distorsiones de las citas apócrifas. Borges “no solo mezcla el compadrito con Conrad, Evaristo Carriego con Virgilio, sino que además declara el origen bastardo, casi escatológico, de la cultura que le sirve de marco o de soporte” (Link, 1994: 36). En paralelo, Viñas, “Con otro tono, con otro humor y con otras consecuencias, ha señalado lo mismo que Borges, al postular que la literatura argentina empieza con *El matadero*” (Link, 1994: 36), no solo por la narración de la violación, sino porque allí hay “una descripción exasperada y obsesiva de las vísceras, los residuos, los desperdicios. ‘Las inmundicias del Matadero’ inauguran una literatura y un tópico *o*, para decirlo con Viñas, (‘la tradición literaria de un país alude, opera –y sublima, claro está- su zona patológica’)” (Link, 1994: 36). Esta descripción minuciosa y constante, que no solo no se detiene nunca sino que se multiplica, Viñas la desarrolla sobre los cuerpos, y por eso Link señala:

¿Acaso leer a Viñas no es someterse a un recorrido implacable por los vericuetos del cuerpo, particularizado, focalizado en pedazos (la piel, lo visceral), y por la superficie de las cosas? ¿Acaso la escritura de Viñas no es una máquina *estrafalaria* que aspira a dar cuenta de la totalidad a partir de una mirada microscópica? (Link, 1994: 37, énfasis original).

Borges parte de una *cultura estrafalaria* cuyo origen bastardo es imposible obviar, conciente como es de su lugar de pertenencia, pero, al mismo tiempo, supera esos cimientos y universaliza la cultura original en la mezcla y la apropiación cosmopolita. Viñas toma esa *cultura estrafalaria* sin trascenderla; antes bien la profundiza, la hurga, la desarma, la rompe cuando escarba en todas sus astillas, se revuelca en la *patología* de la cultura para conocerla, exhibirla en primer plano y lograr la reacción mediante el escándalo.

La búsqueda narrativa que desmenuza la Historia argentina para abarcarla resuelve los conflictos imaginarios y patológicos con la descripción de los restos y desperdicios, afirma Daniel Link; pero para lograr ese objetivo habría una “simulación de una lengua transparente, meramente instrumental” (Link, 1994: 37). Esa *simulación* comienza a abandonarse en *Cuerpo a cuerpo* (1979), se hace más poética en *Prontuario* (1995) y estalla definitivamente en *Tartabul*. Dice Martín Kohan:

la adscripción al realismo literario [...] no debió impedir que se percibiera hasta qué punto en la escritura de Viñas no había ningún afán de adelgazar las palabras, ningún propósito de llevarlas a una transparencia que las volviese imperceptibles, para poder así mejor ponerlas al servicio de una representación fidedigna o de una comunicación sin escollos. [...] *Tartabul* es, a la par que una novela política, o para ser de veras una novela política, una novela de lenguaje. [...] Viñas escribe en una lengua que es ya casi personal; Viñas ha creado algo más que un estilo: escribe en su idiolecto (Kohan, 2006).

El idiolecto *viñas* es la marca de un estilo que se forja desde el origen de su literatura y avanza por distintas avenidas, desde las narraciones, hasta la crítica, los artículos de opinión o sus expansivas y excesivas manifestaciones orales, sean clases, reportajes, discusiones, subrayados, intervenciones, gestos o movimientos. El autor David Viñas, en la producción de sus últimos años, escribe como habla y habla como escribe. Cada vez más hermético, establece códigos que llaman al desciframiento y construye un lector erudito de sus mañas, experimentado en su lectura: solo al seguir la evolución de su obra es posible ingresar al idiolecto *viñas* que culmina en el quiebre desatado de *Tartabul*.

Restos paratextuales

Las aperturas paratextuales, previas a la entrada en el relato, condicionan la lectura y permiten que se exprese la lengua cortajada que habla contra el poder de forma marginal: desde los costados irónicos ajusta cuentas políticas con los verdugos y funda el modo escandido de la construcción novelística.

El epígrafe, “Solemne como pedo de inglés”, es la última frase del *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Es la culminación de una serie de refranes sarcásticos volcados sobre el último personaje hundido en el Infierno de Schultze: el *paleogogo*. Este monstruo gelatinoso del saber, en su movimiento perpetuo, condensa todas las abominaciones: “aunque no le noté forma de maldad alguna, me pareció que las reunía todas en la síntesis de su masa ondulante” (Marechal, 1981: 741). El epígrafe enlaza con la tradición humorística que rompe cualquier seriedad a través del ridículo puesto en evidencia por las caídas del cuerpo.

En segundo lugar, la dedicatoria: “A la memoria de mis hijos, María Adelaida y Lorenzo Ismael, asesinados por la dictadura (1976-1983): estos flashes, furcios, candidaturas y epitafios”. La fuerza de la palabra escrita sella entre las fechas y los nombres una unión inseparable que contiene la denuncia y sostiene la memoria. Lo que se dedica a esa memoria es la lengua fragmentada que rompe la estructura de la obra y la obsesividad uniforme del tiempo.

Los *flashes* son interrupciones, chispazos, saltos de luz entre la oscuridad, fragmentos tan efímeros como el tiempo presente. Los *furcios* son los errores: desvíos que diversifican la lectura y la multiplican entre duda y posibilidad. Las *candidaturas* miran al futuro y los

epitafios al pasado. Se es candidato de algo –un cargo– que sobrevendrá y el candidato es Tartabul. El relato de esa candidatura se sigue a través de los apartados que llevan el título “Pentateuco”, referencia otra vez bíblica que alude a los cinco primeros libros que forman el “Antiguo Testamento”, aquellos en los que se enseñan las tablas de la Ley y se componen las bases de la doctrina judeo-cristiana. Del mismo modo, el “Pentateuco” de *Tartabul* condensa la doctrina del intelectual crítico, su duda fundamental encarnada en la tentación: ¿transar o no transar? En síntesis, se trata de la posición que toma el intelectual (¿el *paleogogo*?) frente a las condiciones sociales y políticas que cambian con la época. A lo largo de la novela, ésta es la única trama cronológica que se desarrolla, pero es una trama fragmentaria: son incrustaciones mínimas que atraviesan cada uno de los diez capítulos del libro en las que Tartabul dialoga por medio de telegramas y cartas con Tapir, mientras evalúa ofrecimientos, consecuencias y amenazas. Y, al mismo tiempo, es una trama subterránea escondida bajo la inmensa fronda caótica de los restos que construyen la novela. Al operar por debajo como sentido oculto, no solo sostiene lo que está disperso sino que une y sutura coyunturas políticas de diversas épocas, porque concentra el sufrimiento de la violencia sobre la figura que resiste, aun cuando esa resistencia surja de una decisión no tomada, de un dilema ético que no termina de resolverse. También las propias convicciones sufren el riesgo de la tentación: Tartabul deja pasar la candidatura en su dilatación del tiempo y la continuidad de su distancia crítica termina por venir desde afuera, al mismo tiempo que la duda constante lo exime de fanatismos y dogmas. Ésa es su verdadera ética.

El *epitafio*, última afirmación de la dedicatoria, es el cierre de una vida: la mirada al pasado. Leyenda inscrita en una lápida, el epitafio parece salirse hacia el frente del objeto-libro; la tapa es completamente blanca y consigna los datos necesarios: autor, título, editorial. Pero hay un excedente: el género. La tapa del libro consigna la palabra *novela*. Éste es el verdadero epitafio: la inscripción en la lápida intenta guiar la lectura a la vez que cierra el género, dado que evoca algo ya muerto. *Los últimos argentinos del siglo XX* escriben la última novela del siglo XX: una novela cuya única trama es la mínima historia que señalábamos con las *candidaturas* y que, por encima, se compone de fragmentos inconexos, desperdicios narrativos y restos literarios.

Cultura del desperdicio

La ausencia de una trama que implique un avance y un desarrollo nos permite ingresar a la historia por cualquier costado. El libro puede ser abierto al azar, se puede ir hacia adelante, podemos retroceder, es factible hacer saltos de páginas y de capítulos, se lo puede abandonar en cualquier momento. La totalidad, en tanto bloque contundente y coherente, no construye el libro; antes bien, éste se constituye en las estructuras mínimas y en los diagramas que surgen de los montajes hechos por el autor, factibles de ser desmontados y vueltos a montar por el lector. En fin, no hay una concepción teleológica de la escritura sino una posición que se detiene en los resultados que surgen de la mezcla y, como una latencia disponible, también del azar. Los desperdicios se recolectan entre la diversidad de géneros literarios y discursivos y las diferentes expresiones de la escritura: episodios, pequeñas escenas, narraciones, ensayos, referencias históricas, diálogos, instrucciones, títulos, citas, críticas, telegramas, grabaciones, testimonios, cartas, mensajes, carteles, conversaciones telefónicas, consejos, subrayados rescatados de los libros, epígrafes, notas, dedicatorias, fichas, pedidos, listas, anotaciones en fotografías, en postales, en servilletas de papel, en los márgenes de los libros,

en papeles diarios como una cuenta de gas. Los desperdicios, además, se expresan en diversos niveles marcados por la impresión de la letra: entre redondas y cursivas, lo que se enlaza entre comillas, páginas enteras corridas hasta la mitad del margen de la hoja, las aclaraciones entre paréntesis y las breves intervenciones muy a la derecha o muy hacia la izquierda.

Lo que importa es la construcción de los personajes. De los diez capítulos, cinco se rotulan con sus nombres y parecerían desarrollar el retrato de aquel que se señala. Sin embargo, no hay tal centralidad, porque todos los capítulos hablan de todos al mismo tiempo. Cada personaje dice algo de los demás, así como todos se escriben y mantienen contacto en un tiempo coincidente con el del supuesto narrador Tartabul. En el apartado “Hay musgo en el murallón”, un escrito (¿una carta?) del Griego dirigido a Moira cierra su comentario con una indicación: “Estas consignas podés pasárselas al Tarta para que las dé a publicidad. Él se va convirtiendo en un profesional de semejantes enjuagues. Es su destino” (Viñas, 2006: 137). O también, en un mensaje: “*Por debajo de sus rutinas, el Tarta hace rato que presiente un agujero fenomenal; pero él se empecina en darle vueltas en lugar de decir que no lo aguanta más. De Pity al Chuengo (colándose en una de sus palomas)*” (Viñas, 2006: 167, énfasis original). Se desorganiza así la estatuaria inmóvil de la primera persona y se desarma la centralidad de la voz narrativa: Tartabul solo es quien recoge restos que dejan los demás en testimonios y escrituras y los pone a disposición de redes posibles que reponen sobre los cuerpos partes ignoradas; éstas, como vísceras invisibles, constituyen sus gustos, ideas, pensamientos, acciones, preferencias, debilidades, costumbres, compañías, intimidades, recorridos, anécdotas y lecturas. Se trata de reconstruir identidades dispersas.

Personaje y no trama: en el apartado “Ciudad de los fines” Tapir cuenta cómo un *cerrojo* lo sorprende junto con Pity; deben escapar, pero, ante la queja de ella por el dolor de un tobillo, se ve obligado a cargarla. La escena se difumina en diversas digresiones y pierde el interés en cuanto al modo de la escapatoria o el motivo de la persecución. En cambio, lo que se destaca es una característica del personaje, el peso de su cuerpo: “*Pesás más de lo que hubiera calculado. Tarta: Cuánto pesa una mujer que parece un atorrantito y tiene los pies planos*” (Viñas, 2006: 151, énfasis original). La queja por el dolor se traslada de Pity a Tapir, del tobillo dañado al cuerpo aplastado: Pity resulta pesada y Tapir falto de resistencia.

Fragmento y no conjunto: la discontinuidad, que no retarda resoluciones; la ausencia de todo tipo de enigma y de suspenso, hacen de lo episódico el centro. Si bien el último capítulo nos devela cómo es la muerte de Pity, asesinada en una manifestación, no nos hace falta llegar hasta ese extremo, porque esa muerte ya había sido develada en la mitad del libro cuando el Griego describe cómo fue narrarle a Paula, la hija de Pity, la muerte de su madre.

El desorden del tiempo cronológico que se exhibe en la mezcla de fechas y la discontinuidad del relato, junto con la fragmentación que nos centra en los personajes y no en la trama, es propio de un autor que no cesa en su actitud provocadora y pretende continuar hasta la última instancia las exacerbaciones de un estilo: alguien que no se recuesta en el reconocimiento de una vida y una trayectoria, sino que todavía pretende hacerlas estallar.

El estilo tardío de un crítico continuo

Última novela de David Viñas, publicada casi a sus ochenta años, *Tartabul* está escrita en el ocaso de una vida, el período que marca la decadencia de los cuerpos y la conciencia de la

cercanía de la muerte. Edward Said se ocupa de este tema en el que es, justamente, su último y póstumo libro. Su análisis parte de la norma general que indica que los artistas culminan sus obras, en el final de sus vidas, con el agregado de perfeccionamientos y detalles, ejemplos de lo cual son Rembrandt, Matisse, Bach y Wagner, quienes logran “reconciliación y serenidad” y “coronan una vida entera de esfuerzo estético” (Said, 2009: 29). Sin embargo, lo que llama *estilo tardío* es otra cosa, un desvío que no trae “armonía y resolución”, sino “intransigencia, dificultad y contradicción no resuelta” (Said, 2009:29).

El concepto había sido utilizado por Adorno para analizar el último período de Beethoven, al que describe como “un momento en que el artista, a pesar de ser dueño absoluto de su medio, abandona la comunicación con el orden social establecido del que forma parte” (Said, 2009: 30). Adorno atribuye a la muerte inminente del compositor cierta influencia sobre este modo de creación que deja al descubierto los caprichos de su subjetividad, evidentes en la mezcla de convenciones musicales injustificadas dentro de una composición polifónica compleja y abstrusa: no hay más explicación para el vínculo entre esas partes que la sola presentación de las mismas como un todo. Esta arbitrariedad es una característica de la libertad del compositor que no busca reconciliarse con el medio que domina la época en la que compone; por esa razón, Adorno ve en ese *estilo tardío* de Beethoven aquello que llama *negatividad*, no hay allí nada sereno, la obra y su estilo son producto de la conciencia del tiempo presente y la relación anacrónica con él: “Lo tardío es estar al final, con la memoria intacta y muy consciente [...] del presente” (Said, 2009: 37). Se trata de un presente que, desde la muerte, se percibe acechado por tiempos diversos: el pasado que vuelve o el futuro que se aleja. Es un presente que, en esa aglutinación, se exilia de la propia época porque percibe la realidad de forma diferente; ese anacronismo es la forma privilegiada de lo tardío cuando no muestra resolución sino intransigencia y dificultad.

La novela *tardía* de Viñas posee todas las características del estilo que Said construye al amparo de Adorno: fragmentación y totalidad, irresolución, dificultad e intransigencia, abandono de la comunicación, lo abstruso y complejo alternando con la convención, proceso y no desarrollo, negatividad, catástrofe y exilio, permanencia fuera del sistema y sin reconciliación; en síntesis, el anacronismo que provoca estar en contra del presente. Viñas trae un nuevo lenguaje que ya había comenzado a construir desde la fractura de la voz comunicativa en *Cuerpo a cuerpo*, pero que se multiplica por seis en *Tartabul* hasta lo ininteligible.

El quiebre de la trama en *Tartabul* rompe la convención temporal de la narración, roba los desarrollos y se detiene en el proceso sinfín, como un devenir que aglutina todas las épocas en un presente perpetuo anclado en ese siglo XX que el autor estira, mientras discute –para atrás– con la literatura argentina del siglo XIX, además de hacerlo –hacia adelante– con la del siglo XXI. Ésta, en una de tantas de sus manifestaciones, mezcla realidad y ficción hasta desdibujar sus diferencias; sin embargo, para Viñas, esa separación continúa siendo clara: es el sostenimiento obstinado de esa convención, perteneciente a un sistema anterior, lo que lo aleja del sistema contemporáneo y lo corre hacia lo anacrónico. Para señalar un ejemplo, se podría tener en cuenta que la figura del intelectual David Viñas no solo se expresaba a través de sus múltiples y varios libros, sino que se completaba con una gran cantidad de intervenciones públicas cuya diversidad abarcaba desde la aparición en medios masivos de comunicación hasta mesas redondas, charlas privadas y clases magistrales. Esas inflexiones de su oralidad se encuentran desparramadas por su literatura, pero transformadas en ficción, así como ciertas historias *reales* que el propio Viñas puso en circulación en su vida ingresaron

a su literatura ficcionalizadas: en el apartado “Doce nudos: no está mal”, Pity cuenta su encuentro con Rodolfo Walsh y alguien más. Sabemos, a través del propio Viñas, que quien tuvo ese encuentro con Walsh fue él mismo; el otro, aunque aquí nunca se lo nombre, es el Che Guevara. La ficcionalización del dato real estriba en el cambio de género y en el silencio sostenido sobre aquel a quien se alude sin nombrar, pero dando varias pistas para que se lo pueda intuir.

Discusión en el presente que ya se hace un lugar en el futuro, entonces. Pero también discusión con el pasado como si se estuviera frente a frente con los enemigos literarios de otros tiempos –Borges y su gente, ya lo habíamos señalado–.

“El templo del tiempo”

En la escritura el tiempo se retuerce de diferentes maneras para componer el devenir del presente. Ya en la primera escena el encuentro entre Chuengo, Tartabul y el maestro literario sufre alteraciones de tiempo y persona: “Lo detestaba a ese señor. Aunque *detestar* era una palabra que a veces usaba atribuyéndosela a su madre (adorable pero jamás dejó que le acariciase las manos). Detesté, detestándolo” (Viñas, 2006: 13, énfasis original). Quien narra y evoca hacia el pasado es Tartabul, un narrador en tercera persona que describe el sentimiento de Chuengo: “lo detestaba”. Pero enseguida, el narrador pasa a la primera persona y se corre del pretérito imperfecto: “detestaba”, al pretérito perfecto: “detesté”, más cercano al presente con su seguridad implacable, y cierra con el gerundio “detestándolo”, volcado ya en un presente continuo. Hay una división entre la acción que se evoca y el peso de la palabra que se testea en el momento de la escritura. Pero, además, entre quien está escribiendo y la escena que se escribe hay otro tiempo intermedio en que el personaje cuenta el hecho al narrador. Es otro pliegue que se inmiscuye de pronto y se señala con la incorporación de las comillas: “Chuengo compuso una sonrisa deliciosa—: Muchísimas gracias —y extendió la mano. ‘Estrechársela’. El maestro se fue replegando en su silla” (Viñas, 2006: 15). ¿Quién dice *estrechársela*? Es una incrustación ambigua, pero que se nos aclara un poco más adelante: “Yo sabía apreciar, Tarta; y me miró como a un colega” (Viñas, 2006: 16). Es el relato dentro del relato que, dado que Tartabul es testigo de la escena, busca por la versión directa una alternativa a la versión construida.

En otro nivel de la escritura el tiempo circula con la búsqueda de la palabra adecuada; el tanteo entre una y otra produce la distancia mínima entre ellas, un espacio de circulación del pensamiento que es detención y avance, tiempo presente exhibido: “Más allá de esa loma dura, garzas al borde del camino, pensativas, ensimismadas, en realidad. Mejor: rosadas” (Viñas, 2006: 27). El atributo del objeto –un animal, en este ejemplo– *garza* parte de un señalamiento exacto que en la personificación impone un estado interno: “pensativas”; corrige –“en realidad”– hacia una apreciación intermedia: “ensimismadas”; finaliza con el hallazgo –“Mejor”– que simplifica la atribución en la descripción de la superficie externa: “rosadas”. En el acercamiento escalonado que descifra hasta llegar a la precisión está la puesta en escena del trabajo de todo escritor: la corrección y el trabajo con las palabras, pero, en este caso, su exhibición, su modo explícito, es lo que integra y compone una de las aristas del idiolecto señalado.

Un nivel más se produce con la elisión del tiempo verbal. Se eliminan la acción y el pensamiento del personaje, pero se lo significa a través de una frase nominal que, como una etiqueta que se adhiere, extrae desde la máxima simplicidad una multiplicidad de resonancias y significados: “Moira, sin sacarse las sandalias, se metió en el borde de ese charco: agua

turbia” (Viñas, 2006: 27). *Agua turbia* como consecuencia no es una construcción inocente, porque en la superposición de sentidos instantáneamente estamos en *El Matadero*: “Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa. [...] Una tremenda avenida se precipitó de repente por el Riachuelo de Barracas, y extendió majestuosamente sus turbias aguas hasta el pie de las barrancas del Alto” (Echeverría, 1991: 125-126). Entre desperdicios y palabras, una vez más, se va incinerando el tiempo lineal y se ingresa en un vacío que lo contiene todo.

Por último, la mezcla se exhibe en la conciencia de Tartabul con su multiplicación de capas de datos, palabras, anécdotas y nombres. En el recorrido por la ciudad se aglutinan y fluyen los tiempos: “Ya no existe el Maldonado” es el apartado en el que Moira le pide que rastree a Chuengo, quien se halla fugado o perdido. Mientras avanza y camina, el pasado se precipita sobre el presente y lo construye: el Maldonado ya no existe porque está entubado y ésta es otra ciudad, sin romanticismo y más violenta. En su monólogo interior Tartabul mezcla todo: el recorrido por una ciudad cruzada por nombres de calles de otras épocas (cortada Lafranca, entre Amsterdam y Pinecá. Pasaje Jefferson. Santos Dumont. Cortada King. Pasaje Samaroa. Ochava de Gral. Tarlés. Oponos y Macayú. Plaza Morelos); el recuerdo de Chuengo en fechas situadas: “verano del ‘73”; “cuaresma del ‘85” (Viñas, 2006: 103); sus propios pensamientos que aparecen en el presente de la acción encerrados entre comillas; el desorden de la comunicación con Moira, que lo sigue por la ciudad a través del contacto por teléfono celular, aunque el primer llamado había sido respondido a través de un teléfono de la tecnología anterior: “Sacudí la horquilla” (Viñas, 2006: 100), dice ante el llamado; se repone un diálogo con Chuengo, aunque éste no se halle presente: “—¡No me digas Chuengo! —¿Y cómo querés que te diga?” (Viñas, 2006: 101): es un diálogo del pasado que vuelve y personifica el hablar solo del que deambula; y se comparten diversos registros de la escritura: “Y yo, a semejante hora, prefiero caminar por el centro de la calzada. Repito, *calzada*. ‘Calzada. Bien” (Viñas, 2006: 100, énfasis original). La grafía diversa sobre una misma palabra cruza los niveles: la letra redonda registra una opinión del personaje narrador, que se replica en la cursiva como si detuviera la escritura, para culminar entre comillas lo que ratifica el pensamiento y volver a la redonda autorizando la palabra elegida.

Memoria y palabra

Un afán coleccionista ejercita y sostiene la memoria, en tanto variable de la mente individual y en tanto categoría social y política. La memoria agrupa datos, los mezcla y los larga sobre el discurso para que formen un diagrama siempre diverso:

Vacilé: “Qué busco”. Parpagnoli se llamaba el chico que me seguía en la fila del José Enrique Rodó. Yemen es una península. Alberta una modista de Curuzú o, me parece, un viento que sopla al sureste del Canadá. Abada, la hembra del rinoceronte. El padre Cattáneo usaba tinta violeta en el mimeógrafo: *Quid deliriquisti* (Viñas, 2006: 106, énfasis original).

Lo que esta memoria piensa no son argumentos, sino listas y series, catálogo de objetos y marcas, catastro de calles, encrucijadas, edificios y monumentos, colección de personajes históricos, variedades de nombres, registros de la lengua. La ciudad está en la lengua y la lengua es la ciudad. Entonces aparecen los graffitis y refranes leídos y oídos:

“Biban los cumpa”; “El Papa se coje a la Virgen porque la Santa Sede”; “Un turrón de Alicante que se come y se caga al instante”; “¡Viva la chata Borbón, que nos celebra el

centenario!"; "¡Viva el doctor Marcelo que no tiene ni un solo pelo!"; "¡Que muera Uriburo con la sal en el culo!"; "¡Que reviente Sánchez Sorondo con el orto tan redondo!"; "¡Que reviente el riojano/ que tiene pus en el ano!" (Viñas, 2006: 35-36-38-114-115-119-120).

Se anotan palabras desusadas: *firmosqui*; *fañoso*; *jalear*.

Se olvidan palabras y quedan sus hilachas: Moira cantando el Himno Nacional entrecortado cuando se encuentra en el exilio: "Moira abrió la boca, pero no recordaba cómo seguía. Con el Himno hay que decir muchas veces *Gloria, Laureles, Morir*" (Viñas, 2006: 178, énfasis original).

Se inventan palabras nuevas: Oroño y su discurso arrollador sobre quienes pretenden burlarse de él:

—¡Centelleos fogaceros zumbían portales y amácigos vamatan! —Oroño en puntas de pie, la boca abierta del todo—; crapásos, astúltan, encrádios y póstoles y acráquies y...

—Por favor, Oroño.

—¡Membranas raquílicas, modernas eupátripas, coyuncos estériles, artumios narandos asquellos en trumbas y opiamos —Oroño los brazos en alto—. Y llamas que cronvan y vabrosos y fago y darrumba y estrópotes oradlos y foga y más foga y más arrasa y menópla y tarráto!

—¡Oroño! —la mano del Chuengo se le apoyó en el codo—; hay que tomárselas. (Viñas, 2006: 96-97).

Se retuerce cada nombre de los personajes hasta triturarlos por la diversidad de diminutivos y aumentativos, agregados y elisiones, variantes. A modo de ejemplo: Tartarelo; Tartabulo; Tartito; Tartarún; Tartón; Tartoni; Tartu; Greco; Grieco; Gripy; Tapiro; Tapo; Tapín; Tap; Chuengón; Pytacha; Pitulema; Pituska; Pitonisa; Moirana; Myra; Moruna, etcétera.

Se reciclan escenas enteras de otras novelas. En "Espiendo el bosque" Tartabul visita a Chuengo y dialogan mientras acaricia sus palomas. Es la repetición de la escena entre Ramón J. Cayró y su abuelo en *Prontuario*. El palomar funciona como un espacio de retiro para el que está vencido. En "Potpourri" se recicla una escena de *Dar la cara*: los protagonistas se desplazan en auto y arrojan papeles por la ventanilla; se trata de la propaganda militante y la provocación por la sorpresa. En ambos casos, hay un engaño: lo que está impreso no es lo que se espera. Si en *Dar la cara* los militantes de izquierda se encuentran desparramando volantes que vivan a Perón y sufren una traición desgarradora, en este caso se encuentran repartiendo volantes que anuncian ventas a plazo fijo. La traición opera igual, pero el contenido es más banal.

Silencio y final

En el espacio textual como terreno de batalla se arma la red con la que se atrapan la ciudad, la literatura, el lenguaje, el tiempo y la memoria. Los últimos argentinos del siglo XX ya desplazaron hacia el XIX a quien tenían que desplazar y se apartaron del XXI todo lo po-

sible. Las palabras y los desperdicios que forman la novela, en el estallido comunicativo de la fragmentación multiplicada, exhiben, a través de sus astillas, el bloque resquebrajado que sostiene al todo en un equilibrio fatuo y frágil, siempre a punto de romperse con su invitación al deshilachamiento. No quedan dudas del anacronismo con la época. No quedan dudas del estilo. No quedan dudas del cierre y clausura de un siglo literario.

En el terreno ficcional, como última fase, la retirada tiene dos opciones: entre suicidio y autobiografía. El silencio y desplazamiento, o la recapitulación y emplazamiento que invita a una nueva discusión: “una autobiografía es lo contrario del suicidio: aquí la víctima y el verdugo son lo mismo, pero para liquidar con todo; contar la propia historieta es parecido: yo actúa sobre yo, pero para no terminar nunca [...] la sien o la labia; nada menos: hueso o lengua” (Viñas, 2006: 263). Chuengo se suicida, quiebra el hueso y cierra los sentidos; Tartabul escribe, usa la lengua y multiplica las variables.

Solo una vez el relato produce el desequilibrio entre lengua y silencio. Es el momento en que Griego y Tapir esperan la llegada de una Moira demorada, en el apartado “Ruano”. Mientras transitan la espera inventan un juego: las preguntas rápidas. Uno pregunta y el otro responde. Son preguntas sobre los pliegues de la ciudad: estrenos de una obra, lugar de una pelea de box, un compositor, un director, una calle, una plaza, un dato personal, el color de una bandera. Sin embargo, llega un momento en que la disputa se detiene y en el silencio el ser entiende su anomalía, todo parece falso y las certezas del mundo descubren su juego:

Los dos se quedaron en silencio. Una pausa tan prolongada se parece a una reconciliación. Lo grave es que si uno permanece callado mucho tiempo, llega a presentir que ese duraznero es falso. Parte de la escenografía. Los naipes sobre la mesa están dibujados en la madera. El caballo de bastos no tiene espesor; el as de copas se puede alzar como si fuera una hoja, ponerse vertical, inflarse igual a una maceta voluminosa. Ni el tábano es una luciérnaga. Movéte, tábano; no te quedes colgado en el aire. Zumbá, por favor. Tarta, hacé una entrada por ese portón que se me achata hacia el fondo. Puro declive este patio cuadrículado. ¡Entrá vos! O que llegue Moira de una vez. Un silencio tan largo es peligroso en medio del verano, de este esperar al pedo y de lo que nos puede pasar mañana en Monte Chingolo (Viñas, 2006: 247).

El silencio desnuda la escenografía del mundo: todo es una silueta sin fondo, todo es falso y nada se mueve, porque lo único que sostiene al tiempo y al espacio es el lenguaje. Mientras se hable, habrá sentidos y habrá novela: esta novela infinita que culmina sin culminar. Por el contrario, en el silencio no hay nada. Moira no llega nunca a destino porque es atrapada por los verdugos. La muerte vendrá después: Monte Chingolo es la cifra de la derrota de los militantes armados.

Bibliografía

- ECHVERRÍA, Esteban. 1991 [1871]. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Colihue.
- HOBBSAWM, Eric. 1998. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- KOHAN, Martín. 2006. "Dar la cara". *Los Inrockuptibles*. N° 106, 66-67.
- LINK, Daniel. 1994. *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del eclipse.
- MARECHAL, Leopoldo. 1981 [1948]. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Edhasa.
- MARTEL, Julián. 1979 [1891]. *La bolsa*. Buenos Aires: Huemul.
- PIGLIA, Ricardo. 2000 [1980]. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____. 1993. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- SAID, Edward. 2009 [2006]. *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Buenos Aires: Debate.
- VIÑAS, David. 1974 [1958]. *Los dueños de la tierra*. Buenos Aires: Librería El Lorraine.
- _____. 1975 [1962]. *Dar la cara*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- _____. 1974. *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- _____. 1979. *Cuerpo a cuerpo*. México: Siglo Veintiuno.
- _____. 1994. "Fuera de lugar". *El Ojo Mocho*. N° 5, 70.
- _____. 1995. *Prontuario*. Buenos Aires: Planeta.
- _____. 2006. *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.

Pablo Potenza

Es estudiante avanzado de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (orientación: Literatura Argentina y Latinoamericana). Se desempeña como redactor en medios periodísticos y en una agencia de comunicación; además, realiza trabajos de corrección y edición.