

LUIS GUSMÁN

VILLA



Gusmán, Luis
Villa / Luis Gusmán. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires: Edhasa, 2015.
280 p.; 22,5 x 14 cm.

ISBN 978-987-628-390-8

1. Novela. I. Título.
CDD A863

Diseño de tapa: Juan Balaguer y Cristina Cermeño

Primera edición: diciembre de 2015

© Luis Gusmán, 1995, 2006, 2015
© de la presente edición Edhasa, 2015

Avda. Diagonal, 519-521
08029 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
España
www.edhasa.es
E-mail: info@edhasa.es

Avda. Córdoba 744, 2º piso C
C1054AAT Capital Federal
Tel. (11) 50 327 069
Argentina
www.edhasa.com.ar
E-mail: info@edhasa.com.ar

ISBN: 978-987-628-390-8

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright* bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Impreso por EL ATENEO GRUPO IMPRESOR S. A.

Impreso en Argentina

A mi amigo Luis Chitarroni

Villa, el médico de la memoria

por Jorge Panesi *

No hay, no hubo “literatura *del* proceso”. Hubo, sí, literatura *en* ese totalitarismo que denominaron “proceso”. No hay tampoco, y por las mismas razones, personajes novelísticos del “proceso”. De existir, esos personajes deberían pensarse como engendrados por el único universo narrativo que podría albergarlos: la máquina kafkiana o *El proceso* kafkiano. En la franja histórica que va desde 1976 a 1983. Más que héroes, hombres, o relaciones subjetivas, lo que hay que narrar son dispositivos, sistemas, jerarquías infinitas, máquinas. Me gusta pensar que, con su encierro carcelario, *El beso de la mujer araña* se acerca bastante a sintetizar la inscripción humana de ese mundo (y quizás *demasiado* humana, si fuese cierto que lo imposible de representar, y a la vez lo esencial, consiste en una máqui-

* Jorge Panesi es crítico y profesor universitario. Este texto fue publicado como prólogo a la edición brasileña de *Villa*, San Pablo, Editorial Iluminuras, 2011.

na). Aunque la exclusión, la anulación, y el encierro presuponen la inscripción corporal de las máquinas represivas, carcelarias, policiales, judiciales, *El beso de la mujer araña* se conecta con una fase temprana y hasta cierto punto legal de la represión militar argentina (recordemos que la cárcel de esta novela no es un campo clandestino de prisioneros). Digo esto porque *Villa*,¹ la novela de Luis Gusmán, también va hacia el huevo de la serpiente, hacia los contornos o principios de ese mundo represivo, pero la ley en *Villa* ya está tempranamente mezclada, cobija los pliegues de ilegalidad que ella misma traza y que simultáneamente la afirman y la burlan en secreto. La ilegalidad interior de la ley. En cambio, la representación de la ley en Puig (la ley masculina, paterna y represora) no tiene huecos ni mixturas, sólo transgresores que pueden pactar con sus agentes sin conmovérsela porque es demasiado gruesa en aquello que delimita; en la cárcel todo es ley, y por eso Valentín y Molina (el guerrillero y el homosexual) alcanzan un status de héroes. Habría otro modo de concebir el aparato jurídico y su mixtura con la política, con el aparato militar o con la burocracia. Consistiría en decir: la ley constitutivamente vive de sus propias contaminaciones, vive y muere contaminándose. Como en *Villa*, de Luis Gusmán.

No es excesivo leer en *Villa* los engranajes de una máquina anónima, jerárquica, autosuficiente, que atraviesa otras maquinarias institucionales (el ejército, la policía, la justicia, la política). La llamamos “máquina

burocrática” para acercarnos y acercar la novela de Gusmán a un modo de inteligibilidad maquínica que insiste o se impone en los vocabularios y en las narraciones que hoy tratan de interpretar intrincados complejos culturales e históricos. Porque aquello que se debe narrar, aquello que cierta narrativa y también cierta crítica quieren hacer inteligible a través del relato, son *procesos* cuya comprensión exige volver a pensar el estatuto de la subjetividad, la formación, su juego, y también o correlativamente, volver a narrar el juego histórico de las instituciones en relación con los sujetos. Más que la coherencia teórica de un concepto, se debe ver en este vocabulario maquínico un deseo o una voluntad por dar cuenta de todos los hilos insospechados y anónimos que tejen la historia. Y si tuviéramos que justificar la etiqueta “máquina burocrática” —por demás, casi del sentido común o del habla corriente— a través del mundo literario que Gusmán nos propone, podríamos citar su reciente *corpus* crítico, el de *La ficción calculada*,² donde el interés por Kafka insiste junto a una interpretación jurídica de *La carta al padre*, lo que convierte el análisis en una verdadera máquina jurídica y retórica a instancias del propio Kafka, que ha sugerido esta perspectiva de la lectura.

Se podrá advertir la matriz deleuziana de esta presentación, pero se deberá advertir también que la narrativa y la crítica argentinas tratan, desde hace algunos años, de aprehender los procesos culturales como máquinas, lo que implícitamente las lleva a redefinir la acción

de los sujetos y el concepto mismo de “sujeto” de (o frente a) la cultura y las instituciones. No analizaré aquí las causas ni los matices de esta insistente metáfora maquínica, sino que me contentaré con señalar, a modo de ejemplo crucial o probatorio, la presencia de la “maquina macedonia” en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, y en los tres ensayos que Beatriz Sarlo tituló *La máquina cultural*.³ En *Villa*, Luis Gusmán no nombra ni teoriza las máquinas, sino que, afortunadamente, las narra. No son en él un concepto, ni una noción, ni un esquema: se las ve generar la opacidad irreductible del personaje masculino Villa. Por el contrario, sí encontraremos en la novela el uso de la palabra “mundo”, “mundos”. Y, precisamente, lo que se entiende por máquina en estas concepciones narrativas y críticas recientes es una *producción*: la máquina produce un mundo, produce mundos (narrativos, culturales, represivos).

Si la novela *Villa* caracteriza su modo de representación a través de “mundos” separados, franqueados e infranqueables, relativamente autosuficientes y en necesaria comunicación o interpretación mutua, habría que preguntarse cómo se desliza el mundo novelístico ya constituido de Gusmán hacia esos otros mundos históricos generados por la máquina burocrática, estatal o política. Como si la pregunta a la que el novelista mismo tuvo que haber respondido con su escritura —pero sin siquiera la correlativa necesidad de habérsela formulado— cupiese en los términos de un encuentro: “¿Cómo es que un mundo novelístico, el de Gusmán,

se encuentra con la historia, con la realidad histórica vivida? ¿Qué sede, qué toma y qué transforma en ese encuentro?”. Porque si en *En el corazón de junio* la historia era una clave a descifrar, una irrupción enigmática, un parpadear del contexto que abría y sellaba el hermetismo narrativo, *Villa* absorbe los gruesos y menudos trazos de la historia política; no sólo los exhibe, sino que se hace cargo de ellos. En ese encuentro, el mundo novelístico de Gusmán no abandona sus obsesiones, sus tópicos (los gemelos, el cadáver, ciertas geografías o topografías suburbanas), pero los abre a lo que siempre estuvo allí y que exige ahora un modo narrativo particular, una síntesis del encuentro. Me parece que ha sido capital para el mundo (o los mundos) de *Villa* la construcción de una *perspectiva*. Porque los mundos producen perspectivas, los mundos se combaten entre sí a través de perspectivas.

La primera persona narrativa del médico *Villa* instala una perspectiva, pero debemos reconocer que, a su vez, toda perspectiva es un intento de sujetar lo múltiple, o por amoldar las heterogeneidades de las que ella misma está formada. La forma saliente de una perspectiva radica en la distancia o las distancias múltiples que evoca, en esa suerte de no coincidencia con aquello que narra y también consigo misma. Al comentar su trayectoria narrativa, Gusmán parece subsumir esta distancia en la escritura, voluntariamente alejada de lo que él llama “referente”: esta lejanía respecto de la referencialidad, la mimesis o la “crónica puntual” sirve para definir

el intento de su primer tramo novelístico hasta la autobiografía *La rueda de Virgilio*. Luego se produciría un giro en el que estarían involucradas tanto la autobiografía como la historia, y que se condensaría en su novela *Villa*. Se trata, en síntesis, de dos dimensiones a las que la narrativa de Gusmán se abre a partir de aquí: la historia y consecuentemente la dimensión ética que supone el tratamiento del material histórico. Dice Luis Gusmán en un reportaje: “Nosotros nos encontramos con problemas hasta fines del Proceso, por el año 83. Hasta ese entonces, cada uno escribía como podía, entre líneas, con alegorías o como Soriano dentro del género. Al abrirse el proceso democrático, uno se encuentra con otros problemas: cómo contar la historia política sin caer en una especie de crónica puntual”.⁴ Por eso, Borges le enseña a no perder de vista la dimensión ética o el mundo problemático de los valores de la narración: “Hay algo de Borges que ha sido descuidado en la literatura argentina y es que él se permitía hablar en buenos términos de los sentimientos o los valores (el coraje, la cobardía)”.⁵ La dimensión ética (“los buenos términos” en que una narración se entiende con el mundo de los valores) depende más que nada de la perspectiva, de la distancia.

Y es fácil de constatar que buena parte de la distancia ética proviene de la ironía. La construcción de la perspectiva en *Villa* tiene un carácter irónico: es un personaje que no soporta la relatividad de las perspectivas, se somete a una sola, o quiere que haya una sola, potente, segura, tranquilizadora, a la cual someterse (ya sea