

# Memoria, traición y gesto literario en *Glaxo* de H. Ronsino

Claudia Fino

Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP

## Resumen

En el presente trabajo intento indagar de qué modo distintos discursos se erigen en testimonios fragmentarios de acontecimientos –históricos/literarios– en la novela *Glaxo* (2009) de H. Ronsino, desarrollada en cuatro monólogos de voces distintas, en tiempos distintos. Éstos exponen tramos recortados que pueden componer los retazos de una historia y, a la vez, la historia, la nuestra, prefigurando la violencia futura, agrietada en subjetividades. La percepción sobre lo particular – como víctimas o victimarios desplazados – deja leer en lo marginal, en lo mínimo de esas participaciones, testimonios de una totalidad resquebrajada que se hace entendible en el último monólogo. Epígrafe y final hacen un diseño circular que permite resignificar los hechos, a partir del diálogo intertextual con Walsh, de crimen y venganza articulados por fracciones, nunca completos para cada uno de los personajes. El cruce del pasado con el presente se da entonces desordenado, en huellas que reconstruyen historia de versiones marginales, pero no por ello menos significativas en su representación: de pueblos bonaerenses por los que alguna vez pasó el ferrocarril, del contexto de la llamada Revolución Libertadora, de los fusiladores de la masacre de José L. Suárez, de traiciones, de violencia cotidiana, de modos de actuar en política.

## Para empezar

*Glaxo* se incluye entre los textos literarios que articulan parte de la historia nuestra y, por ello mismo, participa de la dualidad de ser narración marginal –en cuanto testimonio– por ser literatura, el discurso que no se cree, el discurso que permite decir cualquier cosa amparándose en la ficción; y marginal porque se trata del recuerdo de subjetividades, apoyadas en la memoria: los narradores, cuatro, narran, monologan, partes de una trama que nunca se completa.

La transformación estética de lo histórico puede actuar por diferentes caminos para replantear lo sabido y articular hechos cuyas lecturas pueden darse –inevitablemente– desde otros contextos históricos. Así *Glaxo*. La literatura permite, y este texto lo hace, que se unan, se interrumpen o se involucren los momentos; que lo que se leyó de una manera se vuelva a leer a la luz de lo actual y viceversa, que se pueda redescubrir desde la matriz de un andamiaje transitado. Sabemos que la memoria no es estable, que se compone de relatos y éstos la presentan como entidad desmontada en medio de exigencias y eventualidades que permiten –iterariamente– la conexión entre pasado y presente de modo no previsible. George Didi-Huberman dice, parafraseando a Benjamin, que “*el acto de desenterrar un torso modifica la tierra misma, el suelo sedimentado – no neutro, portador en sí mismo de la historia de su propia sedimentación – donde yacían todos los vestigios*” (Didi Huberman, 2000: 116), de ahí que la conmemoración en general, y en particular el acto histórico, planteen una cuestión crítica de relación entre lo que se memoriza y su lugar de emergencia.<sup>1</sup> Ese ejercicio de la memoria nos obliga a dialectizar y a mantener una doble distancia con el elemento:

1 Al decir de Benjamin, la operación de exhumación de los objetos hace que se modifique el lugar desde donde se los desentieran, de ahí que la impregnación mutua de pasado y presente es factible. (Didi-Huberman, 2010: 111-134).

Por una parte, el objeto memorizado se acercó a nosotros: creemos haberlo “recuperado” y podemos manipularlo, hacerlo ingresar en una clasificación; en cierto modo lo tenemos en la mano. Por la otra, está claro que, para “tener” el objeto, tuvimos que poner patas para arriba el suelo originario de ese objeto, su lugar ahora abierto, visible, pero desfigurado por su propia puesta al descubierto: tenemos sin duda el objeto, el documento pero, en cuanto a su contexto, su lugar de existencia y posibilidad, no lo tenemos como tal. Nunca lo tuvimos y nunca lo tendremos. En consecuencia, estamos condenados a los recuerdos encubridores, o bien a sostener una mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestro propios objetos encontrados. (Didi Huberman, 2000: 116-117).

En la novela de Ronsino, como en tantas novelas argentinas que tematizan algún fragmento acerca de hechos político-históricos, encontramos esa imagen dialéctica de memoria positivamente producida a partir de esa situación anacrónica como su figura de *presente reminiscente*. Es decir que al criticar lo que se memoriza, al enfocar sobre lo que hizo que se perdiera lo que no tiene (el sedimento histórico de ese objeto), el pensamiento dialéctico aferrará el conflicto entre el objeto y el entorno en el cual se “descubre”.

La novela presenta una historia de enigma policial que aparentemente no tiene que ver con la historia testimonial: un crimen pasional con víctimas que también son victimarios, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, que tiene una fábrica importante, la Glaxo, que tiene un tren que pasa y luego deja de pasar, en un monótono clima de rutina pueblerina. Todo se da en un tiempo desarticulado para el lector: primero en 1973, luego a fines de 1984, en tercer lugar en 1966 y por último, donde se resignifican los discursos anteriores –y también el epígrafe de Walsh que la novela tiene–, en 1959. Sin embargo, ciertos elementos de la novela permiten una máquina de lectura que la ligan a la literatura testimonial. El juego lo abre el epígrafe de *Operación masacre* de R. Walsh, el fragmento que relata que los policías se van después de haber tirado el tiro de gracia, creyendo que no había sobrevivientes en el basural de J. L. Suárez. Doble movimiento: el de la memoria de la historia y el del guiño memorístico literario. Doble lectura crítica, la del objeto exhumado de la realidad real y la del objeto exhumado de la realidad literaria.

## De la memoria y la traición

Los hechos de José León Suárez, la masacre de los fusilados de la llamada Revolución Libertadora, tienen un personaje en *Glaxo*, es uno de los que debió dar el tiro de gracia al fusilado que todavía vivía, salido de *Operación masacre* de Walsh.

Pero no es lo único, como dijimos antes, los monólogos se ordenan dislocando el tiempo cronológico, y cada parte se titula con el nombre, apodo y/o apellido de su enunciador y lleva por subtítulo mes y año de cada monólogo. Así, la fecha se torna clave de lectura y funciona connotativamente en cada circunstancia. Es decir que brinda direcciones, funciona como símbolo, más que como signo, y si bien no nos da una descripción de lo que representa cada momento histórico, cada fecha enunciada, sí nos dice qué imágenes buscar en nuestra experiencia de los hechos de la memoria codificada para determinar significatividad inevitable.

El epígrafe extraído de *Operación masacre*, congela la imagen del fusilado que vive, con la boca partida, abandonado por los “vigilantes” que se van “creyendo que le han dado el tiro de gracia”. Pero esta imagen queda corrida, sin recuperación inmediata en los tres primeros monólogos. Sin embargo la recuperación por elisión, por connotación, en cada parte, es inevitable, porque en una construcción en abismo, situaciones, acciones, recuerdos, menciones, descripciones, se tornan representaciones desdibujadas, distorsionadas del todo.

Nuestra lectura se detiene, en principio, en esta construcción de montaje que se acerca a lo fractal: en cada uno de los monólogos de los cuatro narradores encontramos la transformación

en distintas dimensiones que llevan siempre a la figura completa, es decir formas en las que las partes se asemejan al todo o a algunas de las partes que se asemejan al todo. Primero las acciones repetidas y monótonas de apertura de Vardemann (cuya rutina tiene una densidad y una tristeza que solo es aclarada al final) contadas en el '73; luego las reflexiones sobre el cine de Bicho Souza, lo más actual, el presente del relato donde se recuperan otros relatos, contadas en 1984; después el recuerdo asustado de Miguelito Barrios de las relaciones con la mujer de Folcada y el regreso de Vardemann después de haber estado preso, en 1966; y, por último, la voz no piadosa, vengativa, ansiosa de venganza, de Folcada, el que falló en el basural y dejó vivo a “ese negro peronista”, en 1959.

Retomamos:

1. El primer monólogo es del peluquero Vardemann, de octubre de 1973. Este redonda en la rutina de su tarea común de cortar el pelo, barrer, almorzar, contemplar desde la peluquería a la cuadrilla que levanta las vías del tren, a los obreros que salen de la Glaxo, a mirar la lluvia y el barro en todos los que se embarran, a tener relaciones sexuales con la señora Marta que ayuda en la casa, pero también a mirar a Miguelito Barrios enfermo desde la peluquería y, luego, por solicitud del marido de la madre de Miguelito, a cortar el pelo en su habitación de enfermo, interrumpiendo un pedido de disculpas de su parte, inclusive impidiéndolo: “Le digo: Miguel, tranquilo, pasó mucho tiempo. Lo peino con una raya al costado. Lo preparo para el adiós. Entonces salgo de casa de los Barrios pensando si es justo perdonar a un moribundo.” (Ronsino, 2009: 31). Se habla de una disculpa, de un intento de solicitar el perdón, con llanto ahogado, pero se elide la razón. Miguelito traicionó, Vardemann sabe la culpa de Miguelito, pero no deja verbalizarla.

La elipsis está multiplicada, hay un juego comprimido en ella de traiciones, de historias, de relaciones que permite encontrar ese conjunto de transformaciones que lleva a la figura completa, en cada una de sus elipsis autosemejantes: así, en la fecha que titula el capítulo, octubre de 1973, la elipsis de lo político. La ausencia de cualquier referencia de los hechos históricos, en la perspectiva de aquel pasado mirado desde ahora, la subraya con más énfasis. “La cosa se está poniendo pesada, viene brava la cosa” (Ronsino, 2009: 26) dice el padrastro de Miguelito, Juan Moyano, mientras Vardemann le corta el pelo, y es la única alusión que trasciende la percepción de la cotidianidad de esa vida peluquera pueblerina.

En octubre del '73 asumió Perón, después del conflictivo regreso, después de la breve “primavera camporista”, pero también en octubre del '73 comenzó el accionar público de la Triple A que dirigía López Rega, protegida por los organismos de seguridad (Calveiro, 2005), otra historia de traiciones, se entiende.

El desmantelamiento de las vías del ferrocarril deja para Vardemann “un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada” (Ronsino, 2009: 31) y se convierte en motivo recurrente de su discurso, sueña reiteradas veces con trenes que descarrilan –en una circularidad que se manifiesta en repetición idéntica de párrafos, asimilando la detención estridente del tren con el final del corte que estremece y hace arder la nuca de los clientes– pero no abre juicio sobre ello, otra elipsis que silencia el aislamiento de un pueblo. Las líneas del ferrocarril levantadas han dejado marcas profundas que desarticulaban la vida de muchos pueblos de la provincia de Buenos Aires, pero no hay más queja que la pesadilla de descarrilamiento. El fin de la “primavera democrática” también se manifestó con ese desmantelamiento.

Hay otra más íntima: Vardemann ve al hijo de Bicho Souza jugar a la guerra con una escopeta de plástico. Otra parte que se asemeja al todo, por la violencia enmascarada, por la adolescencia compartida con el padre del niño en los juegos de tiros prestados del cine, por la inevitable soledad del juego en la que quedó cada uno, con la culpabilidad que le tocó: una puesta en abismo de eso íntimo que envía a la totalidad.

2. El segundo monólogo es el de Bicho Souza, de diciembre de 1984. También aquí se encuentran elipsis y fragmentos que reenvían y se autosemejan, atravesados por la intertextualidad cinematográfica, porque Souza va al cine a ver una película que vio con los muchachos del barrio en su estreno en 1959, *El último tren de Gun Hill*, la copia se repone en el '84, presente en el que ya Miguelito y Folcada, dos piezas fundamentales del enigma policial, están muertos. Las mismas escenas, los mismos actores, el mismo pueblo y el mismo cine, pero – y otra vez la temática representa un aspecto de la estructura general – ese universo cerrado del pasado recuperado no puede ser el mismo cuando los lectores son/están a su vez distintos. La imagen dialéctica de Benjamin, objeto exhumado y suelo excavado<sup>2</sup>. En este caso la película es la misma, pero ellos, los muchachos del barrio, y aun el pueblo, no son los mismos. La relectura de Souza, en la cual los actores se confunden con los personajes, son los personajes, sirve para el análisis del pasado y de los relatos de ese pasado: “Así pasan las cosas. Kirk Douglas, otra vez, partiendo en un tren, como la Negra Miranda, pienso, cada vez que cuenta esa historia, que es su historia.” (Ronsino, 2009: 55)

En el pasado, cuando se emborrachaban, Kirk Douglas representado por Vardemann y un Miguelito –John Wayne (aunque no trabaja John Wayne, el oponente en el filme es Anthony Quinn) entraban en duelo imaginario inevitable. El desplazamiento es simple, siempre muere Kirk Douglas (en el juego, no en la película donde triunfan los buenos), siempre John Wayne lo mata. En la distorsión está la puesta en abismo, porque la realidad de estos muchachos del barrio no termina bien. La traición de Miguelito se adelanta en el juego, en el que Vardemann siempre cae muerto (cae preso)... Y más, los actores son los personajes, como en la trama de la realidad, los protagonistas de ese juego, los actores, fueron los personajes y Miguelito/John Wayne traicionó/asesinó a Vardemann/Kirk Douglas.

El discurso de Bicho Souza tiene ribetes metatextuales, reflexiones, análisis del film, análisis de las acciones y las personas... se presenta como la voz que mira de afuera y puede pararse en un lugar más neutro, es la voz de muchos, pues en su discurso siempre recurre a lo que dicen otros, siempre cita otros discursos, es la voz que escuchó lo que dijeron otros (que no aparecen en la historia) que atiende a lo dicho, se apropia y lo incorpora en su discurso: (“*Luque dice...*”, “*...como dice Abelardo Kieffer...*”; “*...supongo que me dirá Pajarito Lernú...*”).

Si pensamos en la fecha, 1984, y lo que se elide en términos de política podemos hablar de cierta mirada optimista que tiene apertura futura (a un año de recuperación de la democracia después de la dictadura del '76, con el inicio de los juicios a la Junta Militar, con la tranquilidad del fin de la violencia...), de hecho su discurso cierra cuando llama a su hijo a Buenos Aires para desearle feliz cumpleaños, ese niño que jugaba con la escopeta de plástico, mirado por Vardemann desde la peluquería, vive en la ciudad de Buenos Aires, es el muchacho del interior que se fue, que salió del pueblo, que tuvo otros horizontes diferentes a los de los muchachos amigos de su padre. Y en la duplicación interior, la fecha también habla de los discursos de las primeras miradas colectivas, explicativas, analíticas, muchas veces maniqueístas e incómodas, acerca de los hechos del pasado mediato e inmediato.

Además, Souza se encuentra con Lucio Montes que, a su vez le relata su encuentro con la Negra Miranda, quien es la razón, por su engaño, del crimen de Folcada. El relato de Montes, el pasado, le molesta a Souza: “Yo me limpio la boca con una servilleta, reconozco, también, que me molesta Montes, la presencia de Montes, su invasión, me molesta, por eso reacciono como reacciono.” (Ronsino, 2009: 50) Molesta porque invade con el recuerdo, con el peso de hechos que pesan en el pasado y que no quieren recorrerse de nuevo. Montes invade a la Negra

---

2 Dice P. Bourdieu: “Es muy simple. Cuando el libro permanece y todo el mundo alrededor cambia, el libro cambia. Finalmente, el espacio de los libros en el cual uno va a leerlos cambiará” (2010: 270).

Miranda, lo invade al Bicho Souza, invade el presente, eso molesta. Otra vez el cruce de historias y las cajas chinas, así como un fragmento de la trama del film se repite distorsionado en el pasado y se lo recuerda en el presente, del mismo modo la historia de lo que pasó con la Negra, Folcada, Miguelito y Vardemann se recupera, no distorsionada, pero sí incompleta, que es casi lo mismo. A Souza le molesta pero lo atrapa, necesita saber, necesita recuperarla: “Sí, después me dice, y vuelve, el desgraciado, a capturarme con su relato” (Ronsino, 2009: 51). Porque el relato captura, porque el presente necesita que lo capture el relato del pasado. Para Montes, en cambio, el pasado se le hace rareza: “El Monte Negro, dijo la turra de mierda, gastándome. Hace una vida, una punta de tiempo que nadie me llamaba así. Es raro cuando te desentierran esas cosas” (Ronsino, 2009: 52)

El relato de la Negra Miranda dentro del relato de Lucio Montes es el relato de alguien que escapa para salir de la violencia, que es testigo y sobreviviente, que necesitó del tren que todavía pasaba por el pueblo para huir y que “volvió a nacer” cuando supo que Folcada había muerto. La muerte de este queda en la ambigüedad, no sabe si murió de cáncer o por una bomba de “*los zurdos*”. Cualquiera de las dos formas representa la justicia para la Negra Miranda, pero todavía dice no poder volver a la Glaxo, porque ella, como todos, con su silencio, fue cómplice (todos supieron que Folcada mentía, todos callaron). Y otra vez en la elipsis política se subraya la alusión, a Folcada lo pueden haber matado “*los zurdos*”.

El narrador se vale de los personajes de la película para evaluar las acciones de Folcada, lo compara con Anthony Quinn:

Hay algo que los hermana, la prepotencia del poder, por ejemplo, pero también hay algo aparentemente distinto, un límite moral. Me dirá, supongamos, Pajarito Lernú, que ese límite deja de separarlos cuando a Anthony Quinn le comienzan a cuestionar las bases de su poder. (Ronsino, 2009: 46),

y – en otro encastre especular– el arte (como esta novela, como esa película) se presenta como otras de las forma de comprensión de lo real.

3. El tercer monólogo es el de Miguelito Barrios, en julio de 1966. Miguelito es el enfermo, el que se va a morir, pero también el que traiciona doblemente, lo traiciona a Folcada porque se acuesta con su mujer y lo traiciona a un amigo, Vardemann, con tal de salvarse (del servicio militar, pero también de Folcada), lo acusa a él del engaño con la Negra Miranda, reproduciendo el crimen figurado de la escena adolescente en el duelo imitado de las imágenes cinematográficas. Es Vardemann el que cae una y otra vez. Y otra vez la fecha condensa la elipsis política, julio de 1966, a un mes del inicio del onganíato. Del mismo modo en que en Miguelito se empieza a gestar la enfermedad para crecer sin límite, sus acciones lo llevan en un crescendo del engaño irreversible, pues su relación clandestina con la Negra Miranda, hace que Folcada busque a quien se acuesta con ella – habiéndolo descartado a Miguelito por pensar siempre en la muerte, por tener la cabeza llena de fantasmas – y lo utilice para que “buchoneé” a alguien del grupo de amigos como culpable, si quiere obtener el beneficio de no hacer la colimba. No hay mejor contexto para ese engaño que la dictadura de Onganía. El lugar de Miguelito Barrios es el del destino inevitable: el traidor, pero el nunca verbaliza su traición, desplaza en metonimia, diciendo que “Esta vez el Flaco Vardemann estaba ocupando otro lugar, el lugar del verdugo o el de la venganza” y que puede “ver con claridad la posible forma que tomará” su muerte. (Ronsino, 2009: 74)

Así como la circularidad del monólogo de Vardemann estaba dada en la repetición de párrafo acerca del sueño en el que se descarrila un tren; y en el monólogo de Bicho Souza, la reflexión sobre los dedos de los pies: “*Uno es el reflejo de lo que son sus dedos de los pies*” abre y cierra su discurso; aquí, en el monólogo de Miguelito Barrios, es la imagen repetida por las mismas frases de la llegada de alguien que baja del tren y no se parece a Kirk Douglas. Es el regreso de Vardemann

al pueblo – después nos enteramos -, luego de haber estado preso por un crimen que no realizó: “Parecía una escena de algún western: me acordé de *El último tren*, pero el flaco Vardemann no se parecía a Kirk Douglas.”. Y la llegada en el tren de Vardemann se conecta con otra llegada en el tren años atrás, en octubre del ’58, de Folcada, con la presencia de mormones viviendo en el barrio, con la muerte violenta de uno de ellos en el cañaveral, con la relación clandestina de Miguelito con la Negra Miranda y los paseos a caballo los sábados con Folcada, ocultando el engaño. Todo es turbio en la vida de Miguelito Barrios, todo parece lo que no es, aun el recuerdo de infancia de la felicidad de ver llegar a su padre en la chata negra, reconsiderado, (el pasado leído en otro contexto) se torna en nostalgia de esa alegría incomprensible. Detalle pequeño, fragmento que reproduce lo que hace toda la novela y cada uno de sus monólogos, puesta en abismo, imagen dialéctica que siempre se desentierra y modifica el lugar de la excavación. Miguelito, también en circularidad, en su discurso, dice que ahora puede ver con claridad su propia muerte. La edición del montaje se proyecta, el futuro también tiene cierta previsibilidad en este sistema de iteraciones. Si pensamos en la fecha, la metonimia es fácil, entonces la oscuridad, la censura, el exilio violento, la cobardía, la traición, los engaños... la muerte. La culpabilidad de Miguelito Barrios puede reduplicarse muchas veces desde lo personal, desde una historia íntima, pero a su vez las historias íntimas no están aisladas de otras historias, y la violencia y la traición personal deja leer otras violencias y otras traiciones. La cadena de acciones es infinita y ese desplazamiento permite considerar la línea entre la historia de traición y la historia que retoma un libro que denuncia acerca de los hechos de fusilamiento de una dictadura. Y esa conexión no es un accidente azaroso nunca. Sobre todo literariamente hablando.

Es Miguelito el que tiene gran parte de la verdad, pero no toda, es la figura del traidor doble. El desorden temporal de los monólogos hace que en el recorrido de lectura pase de víctima de la enfermedad a victimario-traidor. Su relato del engaño se enmarca en lo que él llama “*lo más importante*”, el regreso de Vardemann, quien por su acusación, fue preso por la muerte del mormón, asesinato que él no cometió, y por ello se ha convertido en su verdugo.

4. El último monólogo es la clave en la que aparecen los hilos sueltos para el lector. El esquema inverso del enigma policial, donde la verdad sobre el crimen nunca se completa, cierra el círculo del final, en él se dan las causas pasionales del crimen y las dos víctimas inocentes del personaje salido de *Operación masacre*, uno de los policías impunes de la masacre de J. L. Suárez de 1957, refugiado en el pueblo, escondido allí por un tiempo:

Había una revolución. Impedimos una revolución. Y lo hicimos como teníamos que hacerlo. Está bien, algo falló, porque si no yo no estaría en este pueblo, ni el Jefe en Mar del Plata, y tampoco estarían hablando ahora del tema. Algo falló, porque después nos envían a distintos lugares. Yo elegí este pueblo (Ronsino, 2009: 79).

La fecha de su monólogo es diciembre de 1959. El gobierno de Frondizi es el contexto político, año de cambios en distintos aspectos, fundamentalmente en el área económica, que generan lo que se ve, ya desde septiembre del ’59, –para el peronismo– como una traición. (Baschetti, 1999)

Es Folcada precisamente el único que habla de traición en el texto, primero a través del disfraz: “Detrás de un disfraz, siempre, se está tejiendo, lenta, una suave traición” (Ronsino, 2009: 78) dice a raíz del comportamiento de la Negra en el corso con alguien que no alcanza a ver qué disfraz tiene puesto. Luego, acerca de lo que debe hacer Miguel: “El pibe tiene que traicionar. Si quiere salvarse de la colimba tienen que vender a alguno de sus amigos.” (Ronsino, 2009: 87-88)

Según H. Schmucler:

La impiadosa historia del siglo ha repetido hasta el hartazgo la imagen del traidor como causa de los fracasos colectivos y de las decepciones individuales. (...) Todo razonamiento se disuelve en la dicotomía enemigo/amigo (...) El traidor no tiene reparación posible porque el mundo descansa al encontrar un culpable, al descubrir una circunstancial y tranquilizante explicación al espanto del mal encarnado. (...) Si aceptar la posibilidad de traición habla de valores indecisos, con frecuencia la calificación de traidor exige de quien la pronuncia la práctica de una amoralidad extrema: pensar a los seres humanos como meros instrumentos de una razón incuestionable. (Schmucler, H. "Los relatos de traición", en *La voz del interior*, Córdoba, 24 de octubre de 1996, p. 11. Citado por Longoni, 2007: 199-200).

Folcada conmina a Miguelito a ser traidor porque eso beneficia a todos, a él, porque sabe quién es el que se acuesta con la Negra; a Miguelito, porque lo salva de la colimba, y a la patria: "Un pibe así no puede ser parte del ejército argentino. Un chico con miedo que ve muertos por todos lados no puede ser un soldado" (85), para él, la traición otorga poder.

La traición de Miguelito permite el asesinato de Folcada de un joven norteamericano mormón, y con ello la línea entre los textos (*Glaxo – Operación masacre*) y entre representación de una red de causalidades que se desprenden en la cadena de la violencia Estatal. Todo vuelve a hacerse más visible:

Cuando pase el tren no voy a fallar como fallé esa noche en el basural de Suárez. Y porque fallé esa noche en el basural de Suárez quedó vivo ese negro peronista. Y ahora hay un libro. En ese libro no me nombran. Cuentan de qué manera se salvó. Se salvó de la masacre. Porque la llaman masacre. Pero ese hijo de puta lo que no sabe es que se salvó porque yo fallé. Y por ese error yo estoy acá, en este pueblo de mierda. (...)¿Sabés, mormón hijo de puta? (Ronsino, 2009: 91)

Con la mejor estrategia cervantina, el personaje ya ha leído o escuchado fragmentos de la lectura del libro de Walsh, epígrafe y final hacen un diseño circular perfecto porque es el libro acusador lo que enfurece al policía asesino, porque es el único que revela las causas últimas del fusilamiento de José León Suárez en una dictadura cuya política perversa muestra el enfrentamiento claro de dos clases sociales, la sociedad argentina escindida y –como consecuencia– el balance posterior de Walsh (quince años después) que evidencia "un país dependiente y estancado, una clase obrera sumergida, una rebeldía que estalla por todas partes." (Walsh, 2000: 178).

Este suboficial trasladado, cuyo poder es superficial, no deja de vengarse de esa denuncia, y su venganza se despliega en todas las direcciones, porque no hay un historia mínima y una gran historia: se venga de la infidelidad de la Negra, se venga de los yanquis mormones, pero también y fundamentalmente, se venga de haber dejado vivo a "ese negro peronista", porque él se ve como traidor, la traición de reduplica: en esa falla ha traicionado a sus pares, a sus superiores y a la patria. Y tiene que vengarse.

## Del guiño literario

Las críticas y las reseñas, en su mayoría, trazan el mapa genealógico de *Glaxo* con la literatura de Saer y de Conti, fundamentalmente<sup>3</sup>. B. Sarlo dice que "Ronsino no es *cool*" porque escribe sobre lo que no se usa, porque las representaciones sociales de la literatura actual exploran lo glamoroso, lo marginal y los productos de la industria cultural, pero en *Glaxo* no hay ni esos usos ni esas costumbres. Aquello que coloca al autor fuera de época se lee en esta novela en la historia

3 Sarlo, B. "Crímen pasional", en <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0388/seccion.php?ed=0388&se=cul>; Franco, P. en <http://lalettrao-libros.blogspot.com/>; Frieria, S. "Entrevista a Hernán Ronsino, por su segunda novela *Glaxo*", en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14884-2009-08-10.html>; Russo, S. "Los espectros de Walsh. Sacrificio, cuerpo y política" en *Revista Afuera*, año V, N° 8, mayo de 2010 (<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=50>); por ejemplo.

policial de enigma que deja figurar otra historia más vasta, como superficies que se entrecruzan, la historia de la traición y el crimen pasional se fusiona y entrelaza con la historia que se actualiza a través de Walsh. Por otra parte, *Glaxo* se vincula con textos no contemporáneos también por la preocupación estética que da cuenta de un relato moroso, que redundante en lo perceptivo, en la lentitud de la cámara que recorre los pensamientos y las actividades de los personajes.

Pero el guiño es múltiple, porque la cita de Walsh está en la novela, como así también la mención del libro que impulsa una serie de construcciones de planos de ficción: es decir, el epígrafe del texto de Walsh, más allá de ser el paratexto del libro con el que establece un vínculo indisociable desde una lectura específica (por presentar lo polifónico de la cita y las necesarias consecuencias del lugar ideológico del discurso citado respecto del citante), ese fragmento de discurso extraído del texto de Walsh es parte de la lectura hecha o sabida porque le contaron los que lo leyeron –¿cuál es la diferencia?– por uno de los personajes: Folcada habla del libro, sabe de su existencia y lo que nombra y lo que no nombra, por eso está en el pueblo de la *Glaxo*, de ahí que podamos decir que el círculo cierra.

Por otro lado, es ineludible el modelo de Puig en cuanto a la aparición, función y confluencia de lo cinematográfico en la historia. No solo porque se muestra como el lugar de salida en el pueblo, para ir después a comer pizza, “*espacio colectivo que modifica la mirada del mundo*” según el mismo Ronsino,<sup>4</sup> sino también porque los personajes recuerdan, imitan y reviven *El último tren de Gun Hill* de John Sturges, y vuelven a recordar, a ver y a revivir escenas de ese film, aprenden de él y reflexionan sobre sus comportamientos con él. Los actores y los personajes de las películas son elementos esenciales del papel del cine en el contexto histórico, los íconos sensuales y sexuales de Folcada son extraídos de allí (Marilyn Monroe, Tita Merello). Al igual que Puig, aparece la vitalidad del medio cinematográfico en su origen popular y su comunicabilidad, que en aquel había encontrado “*un modelo eficaz para restablecer el diálogo interrumpido entre literatura y público masivo*”.<sup>5</sup> El relato clásico de Hollywood, el western, las películas argentinas del 50 son las formas populares que se combinan en el guiño de otra traición, otra vez, en más de una dirección, en la cita de cine mismo y en la cita del cine citado por Puig.

## Por fin

No hay resquicio en la novela que se desenvuelva sin efectuar vínculos u obstrucciones en la temporalidad, que no se destrabe del momento pasado que se cuenta y no quede gobernado en su lectura a alguna interpelación vigente. La memoria desordenada que actualiza la memoria de los hechos de J.L. Suárez también actualiza la literatura de Walsh, y con ello el juicio de Walsh y la lección plasmada de que sin justicia no hay descanso en la violencia, en lo colectivo y en lo individual. Hay una grieta introducida por la lectura que permite indagar la temporalidad, lo cronológico, para permitir también la simultaneidad de capas temporales. En esos desajustes, el balance es enriquecedor.

Del mismo modo, las referencias cinematográficas se incorporan como intertextualidades que remiten a una cronología, pero también muestran lecturas que hacen permeable el contacto de presente y pasado, lecturas con otros contextos, cargadas a su vez de otras lecturas, como Pierre Menard (Borges, J.L. 1956:35-47) que compone el Quijote después de años cargados de hechos muy complejos, entre ellos, la existencia del mismo Quijote. Leemos que leen *El último tren de Gun Hill*, *La morocha del Abasto*, los westerns de John Wayne, y aun *Operación masacre*, después de *Operación masacre* y la desaparición de su autor, por decir algo. Y los hechos se dialectizan por

4 Friera, S. “Entrevista a Hernán Ronsino, por su segunda novela *Glaxo*”, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14884-2009-08-10.htm>

5 Speranza, G. “Prólogo”, en: Puig, M. 2000. *Boquitas pintadas*. Barcelona, Agea, pp. 4-6.

ello. La modificación del terreno donde se hace la excavación es inevitable, y – forzosamente – la del objeto excavado.

## Bibliografía

- Calveiro, P. 2005. *Política y/o violencia. Una aproximación a al guerrilla de los años 70*. Buenos Aires, Norma.
- Baschetti, R. 1999. *Documentos de la Resistencia Peronista*. Buenos Aires, De la Campana.
- Borges, J. L. 1956. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé.
- Dalmaroni, M. y Rogers, G. (eds.). 2009. *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. Buenos Aires, EDULP.
- Didi-Huberman, G. 2010. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- Friera, S. “Entrevista a Hernán Ronsino, por su segunda novela Glaxo”, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1484-2009-08-10.html>
- Longoni, A. 2007. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Norma.
- Mandelbrot, B. 1993. *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Tusquets.
- Russo, S. 2010. “Los espectros de Walsh. Sacrificio, cuerpo y política”, *Revista Afuera*, año V, N° 8, mayo. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=50>.
- Sarlo, B. “Crimen pasional”. Disponible en: <http://diarioperfil.com.ar/edimp/0388/seccion.php?ed=0388&se=cul>

**CV**

CLAUDIA FINO ES PROFESORA EN LETRAS, DOCENTE ADJUNTA DE LA CÁTEDRA DE LINGÜÍSTICA E INVESTIGADORA DE LA FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. DOCENTE DEL COLEGIO NACIONAL “RAFAEL HERNÁNDEZ” DE LA UNLP, DE LENGUA Y LITERATURA Y DEL SEMINARIO “VIOLENCIA POLÍTICA DESDE Y HACIA EL ESTADO (1955-1982)” PARA ALUMNOS PREUNIVERSITARIOS DE 6TO AÑO. DOCENTE DE LITERATURA Y DE TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN EN LA ESCUELA DE TEATRO DE LA PLATA.