



A las mejores experiencias de mi vida, Sebastián y Nicolás. Al compañero que encontré para el camino que resta. A mis padres, por su esfuerzo y su perseverancia. A este colectivo, que cree en la necesidad del arte del movimiento, por ayudarme en el aprendizaje de la militancia.

Por una literatura piquetera

1. ¿Para qué sirve la literatura?

Recuerdo una anécdota que circulaba en el ambiente pequeño burgués pobre en el cual se desarrolló mi infancia. Un tipo se encuentra con un amigo al que no veía desde hacía tiempo y, como es de rigor, le pregunta por el estado de su familia: “¿Y qué es de la vida de tu hermana?” “¡Ah! Está estudiando Pintura en Bellas Artes”, contesta el otro. “¿Y tu hermano mayor, el que se recibió dos años antes que nosotros?”, insiste como buscando algo. “Es músico”, recibe como respuesta. “Y tu vieja, ¿qué hace ahora?”, pregunta-límite, porque a quién se le ocurre preguntar a un amigo por lo que hace su madre. “Escribe. Ya publicó una novela y todo.” Más bien irónico, pero por sobre todo, profundamente fastidiado, le pregunta por última (y definitiva) vez: “Pero, decíme, che, ¿en tu casa nadie trabaja?”

La anécdota recoge la dualidad contradictoria en que aparece el arte en la sociedad de clases, en particular, en el capitalismo: por un lado, como actividad inútil, no productiva, mera diversión, distracción de las necesidades elementales, irresponsabilidad; por otro, por oposición, como “producción” de placer, alegría, felicidad. Opone, entonces, el trabajo al arte.

El arte es un tipo de actividad humana que se diferencia del trabajo en que éste tiene por finalidad la reproducción de la vida, mientras la vida artística sólo puede surgir más allá de esa mera reproducción. Por eso, el trabajo forma parte de la esfera de la necesidad mientras que el arte forma parte de la esfera de la libertad. La expansión de las fuerzas productivas sociales, al reducir el tiempo necesario para lograr la subsistencia, resulta en una expansión de la esfera de la libertad. De tal modo, la expansión de las fuerzas productivas es la que amplía permanentemente el campo potencial de la actividad artística. Sin embargo, hasta el día de hoy, la expansión de las fuerzas productivas ha requerido de la existencia de sociedades de clase. Toda sociedad de clases, al ampliar las fuerzas productivas, produce una expansión de la esfera de la libertad, pero por la misma razón distribuye de manera desigual las potencias de esa libertad. Existieron la filosofía y el arte griegos, porque ambos estaban negados a la masa de la población esclava, algo de lo que Aristóteles era muy consciente.

Visto desde el ángulo del “productor”, ser artista no es tan sencillo, no sólo por razones técnicas. En las sociedades precapitalistas el arte sólo podía aparecer como actividad estatal, a lo



sumo, como mecenazgo; en la sociedad capitalista, el arte sólo puede aparecer como propiedad privada, es decir, como mercancía. Así, el productor del arte gana independencia frente al mecenas, pero pasa a depender del mercado. Igual que todo propietario de mercancías, el artista se encuentra sometido al reino de la necesidad, el arte se transforma en trabajo. Sin embargo, el producir arte, en la sociedad capitalista, no requiere necesariamente depender del mercado. Al igual que los escritores nobles o los esclavistas, el burgués se encuentra liberado de la necesidad, al menos dentro de los límites que su clase le permite. De modo que el arte se convierte en trabajo sólo para el artista que debe vivir de su arte, ya sea proletario o pequeño burgués. Para él, el arte se presenta con la misma contradictoria dualidad de la anécdota que inicia este acápite. Debe participar de la libertad si quiere ser artista, debe someterse al mercado si quiere vivir. El arte, que no es más que una de las formas de la realización de la libertad humana, aparece para el artista proletario o pequeño burgués bajo la única forma que puede aparecer en el capitalismo: como expresión alienada de las potencias humanas.

Visto desde el ángulo del que disfruta de la obra de arte, tenemos otra vez una experiencia alienada: como receptor del arte, sólo puede recibir lo que otro ha construido. En una sociedad donde el arte fuera una propiedad asequible a todos, esta alienación se destruiría por el simple intercambio de las figuras: el receptor podría volverse productor por un simple acto de voluntad. En la sociedad de clases, por el contrario, se expande y magnifica: la producción recae necesariamente en una minoría, mientras la mayoría debe limitarse a la recepción. Se extiende también de manera diferencial entre las clases participantes: el burgués puede ser productor y receptor, mientras la masa de la población, sometida y explotada, tiende a amontonarse en el polo de la recepción. Para esta última, el arte aparece como doble alienación: por un lado, como amputación de una potencia humana; por otro, como negación de los resultados de esa potencia, es decir, como ideología, en tanto el productor pertenece, casi siempre, a una clase enemiga.

Pensado en relación a su función social, el arte puede aparecer bajo dos formas: como ciencia o como ideología. Como ciencia en tanto siempre constituye una reflexión sobre la esencia de lo humano; como ideología, en la medida en que es producto de clases que han cesado de empujar progresivamente la experiencia humana. Por eso, los clásicos son la expresión de la potencia creativa de una clase y toda crisis social tiende a recrear las condiciones de posibilidad de la experiencia artística más genuina. El verdadero arte, entonces, aquella reflexión profunda sobre la esencia de lo humano, sólo puede provenir del cambio y la transformación, es decir, del movimiento.

¿Para qué sirve el arte, pues? Para ocultar o develar las potencias humanas. Para ocultar, en tanto arma de las clases dominantes, defensoras del *statu quo*. Para develar, en tanto arma de las clases dominadas. Es por esta vía que el arte ingresa a la lucha de clases

2. Literatura y lucha de clases



Despojando el arte de su contenido esencial, la indagación de las potencias humanas, no resulta extraño que aparezca, normalmente por derecha (aunque muchas veces también por izquierda) como un simple pasatiempo pensado por y para aquellos que tienen la posibilidad de experimentar ese placer. Se llega así a la conclusión, entonces, de que el arte, y por ende, la literatura, no forman parte de este mundo y no están sometidos a las leyes y los movimientos de la sociedad de la que brota.

Sin embargo, un breve repaso de la historia de la literatura mostrará lo superficial de dicha mirada. El clásico de los clásicos de la lengua castellana, el *Quijote*, es inseparable de la crisis de la sociedad feudal. La novela es una parodia del género de novelas de caballería, maravilloso por sus hechos imposibles en la realidad, pero testimonio exitoso de una época pasada. La caballería andante (y su aporte a la narrativa con personajes y situaciones) ya había desaparecido para la época en la cual Don Quijote inicia sus andanzas. De allí que parezca loco: no puede darse cuenta (como sí lo perciben sus lectores) de que el mundo ya no es más aquél en el cual “los caballeros arreglaban entuertos”. Tampoco puede reconocer que las novelas de caballería habían llegado a su agotamiento formal justamente por estar tan alejadas del movimiento de la vida real. Por esta razón, Cervantes manifiesta, en oposición a su protagonista y por boca de personajes que son más realistas sólo al comienzo, que una de las pocas novelas de caballería que merece ser salvada es el *Tirant lo Blanc*. ¿Por qué pone en boca de sus personajes su predilección por esta novela, entre otras que se salvan del “incendio” de la biblioteca? Sencillamente, nos lo explica, “porque en esa novela los caballeros comen y duermen y mueren en sus camas”, no andando por los caminos ideales del mundo. El *Quijote* es hijo entonces, del fin de un mundo: el de la nobleza feudal independiente, todavía no sometida a un estado centralizado, en el que el caballero podía ser idealizado como la justicia andante. La aparición del estado absolutista lo despoja de ese derecho de “desfacer entuertos” y lo recluye a una vida cortesana. Ese trámite no fue hecho sin sangre y serán los escritores del estado centralizado, como Shakespeare, los que celebrarán el fin de la realidad idealizada en las novelas de caballería: la guerra despiadada y destructiva entre señores feudales. Mientras que la precocidad del centralismo español colocaba a Cervantes en la posición del que se ríe y tal vez del que añora, el mismo tema en Shakespeare sólo puede ser trágico. En la Francia de Luis XIV, esa nobleza cortesana se encuentra aún más a la defensiva ante el ascenso de esa burguesía ridiculizada por Molière en *El burgués gentilhomme*. Esa misma nobleza, ya derrotada, aparece en *Rojo y negro* conspirando en voz baja, sabiéndose vigilada. Su última aparición pública queda ya recluida en las novelas de terror, desde *El fantasma de Canterville* al *Drácula* de Bram Stoker. No puede pues, entenderse buena parte de la literatura occidental si no se comprende el movimiento de la sociedad, sus crisis y las luchas que la corporizaron.



¿Cómo entender la literatura romántica sin comprender la contradicción que crea el capitalismo entre la idea de la libertad y su existencia real? La revolución burguesa aparece como la consumación de la libertad; la consolidación del capitalismo, como su negación práctica. Según se resuelva esta contradicción, la literatura romántica adoptará una forma u otra: la exaltación de la libertad como acción pura, el romanticismo revolucionario (Byron, Shelley); el reconocimiento de los límites “necesarios” a la libertad, el romanticismo reaccionario (Chateaubriand); la libertad producto del exilio interior (Bécquer, Rubén Darío); la libertad como negación del orden burgués, el romanticismo aristocrático (Blake, Poe). De este desacople brota el arte romántico y su idea central: el artista como ser superior viviendo al margen de un mundo prosaico que no lo comprende. Justamente, los primeros que reconocieron su situación de “excluidos de la sociedad”, de “inútiles para todo trabajo productivo”, fueron los románticos mismos. Pensemos en el caso de uno de sus paradigmas, Edgar Allan Poe. Muchos de sus protagonistas son locos, asesinos, tipos desquiciados que no encuentran su lugar en el mundo. El ejemplo de su relato “El corazón delator” viene a cuento. Su crimen es una obra de arte y la confesión se hace inevitable frente a los representantes de una de las formas que adquiere la violencia del estado burgués: la policía. Ahora bien: ¿por qué confiesa? No porque se sienta culpable, sino porque no puede soportar que su sensibilidad suprema no sea reconocida. En el acto de soberbia más espectacular de la historia de la literatura, muestra su superioridad enfrentando la ignorancia de la burguesía que lo desdeña y lo desconoce. Para Poe el arte requiere el desprecio de los valores burgueses: la burguesía es bruta y el artista es superior. Ambas ideas, sin embargo, son falsas y el artista sublima su conciencia de esa falsedad con el mito del “genio solitario” cuya desesperación acaba en la locura. Pero en esa sublimación también reconoce que esa operación es imposible: para que un objeto se constituya en obra de arte (más allá de sus condiciones formales) necesita circular, el artista debe exponerse ante el mundo y éste debe reconocerlo como tal. Tiene, por lo tanto, que superar su “exclusión” y sumergirse en el mundo real, admitiendo de hecho que no es alguien especial, sino casi tan común y corriente como el resto de los mortales. El romántico que exalta su “libertad” termina reconociendo el poder del mercado. La misma contradicción se presenta en otro grupo de cuentos que, en principio, parecen oponerse a los mencionados anteriormente porque su protagonista se caracteriza por un uso impecable del pensamiento deductivo. Monsieur Dupin, detective perfecto en su lógica racional, descubre siempre al criminal agazapado entre la multitud haciendo uso de su capacidad de observación y de su inteligencia. Sin embargo, cuando prestamos algo más de atención, nos damos cuenta de que tiene mucho en común con los delincuentes. Dupin descubre porque se identifica con el proceso creativo de la mente criminal, se pone en su lugar y piensa como él. Los métodos policiales no pueden dar cuenta de nada, justamente por su incapacidad para comprender el hecho estético. De nuevo, la crítica al estado burgués y sus representantes; de nuevo, la superioridad del artista que por fuera de las



normas sociales es capaz de entender la realidad (y por supuesto, el arte). Dupin es un detective aristócrata, no sólo porque resuelve los casos por puro placer intelectual y no cobra un dólar por ello, sino también porque esa resolución representa la lectura, la decodificación del arte, sólo posible cuando el receptor es un individuo superior, como el artista mismo.

Veamos otro ejemplo de la relación literatura-lucha de clases, esta vez argentino: ¿cómo entender “Casa tomada” sin el peronismo? ¿Cómo entender “Casa tomada”, otra vez, sin entender la actitud que adoptó la pequeña burguesía hacia el peronismo? Esos hermanos que transitan una existencia tranquila, casi aburrida, descubren un día que en su casa se producen ruidos inexplicables. Deciden no saber qué es lo que está pasando allí y van clausurando cuarto a cuarto, hasta el momento final en que huyen sin preguntarse nada acerca de la naturaleza de lo que les sucedía. La irrupción del peronismo en la casa pequeño burguesa aparece como un fenómeno maldito e inexplicable, como algo que brota de la nada.

La literatura, entonces, como todo producto humano en una sociedad de clases, no puede quedar al margen de la lucha de clases. El escritor que cree semejante cosa es, no el más libre, sino el más prisionero de la ideología de la libertad burguesa que en ningún lado se expresa mejor que en el mito del artista romántico.

3. ¿Quién es el que escribe?

¿Quiénes hablan entonces en el discurso literario? Tenderíamos a contestar que habla un autor, un individuo creativamente libre y por supuesto, especial, diferente. Esta respuesta es herencia de la mitología creada por la burguesía en su período progresivo. El mito del escritor romántico nos persigue y nos muestra a los escritores como genios cuya libertad creadora está fundamentada en la inspiración. Nada más alejado de la realidad. Por un lado, el escritor está sometido a relaciones sociales que le permiten o le impiden dedicarse a la escritura, le imponen temas, problemas y, la mayor parte de las veces, sus soluciones, reales o imaginarias. Su libertad como artista está condicionada a la necesidad. Lo que significa que no es él (o no sólo él) el que escribe en sus obras.

Pensemos en los escritores que manifiestan su disconformidad con el mundo mostrando todo lo que sufren porque la inspiración no llega (Bécquer) o porque su trabajo cotidiano los lleva a quitarle tiempo a su escritura (Kafka). Alimentan de esa forma el mito romántico, uno de cuyos componentes esenciales (que no es más que la sublimación de la disciplina y el sometimiento capitalista) es la idea de que para ser artista es necesario sufrir. Dice el tango: “Primero hay que saber sufrir, después amar, después partir y al fin andar sin pensamiento”. Si examinamos a Bécquer, sin embargo, veremos que sus limitaciones no brotaban de esa musa mezquina, que aparece y desaparece cuando quiere, sino de una realidad más prosaica. Para Bécquer, la crítica del mundo burgués (tal como hemos observado en Poe) no existe. Es más, su poesía es



testimonio de la voluntad de excluirse del mundo. Huye de la realidad objetiva para recluirse en la abstracción metapoética y afirma en sus producciones la independencia ideal del arte y del artista, en el mismo momento en que se convierte en un empleado rastrero del estado burgués español, como censor de novelas de folletín, que por esa época eran el medio de difusión popular de narraciones cuyo pensamiento tendía a ser marcadamente crítico. Las necesidades materiales concretas presionan al poeta para convertirlo en un instrumento del régimen. Al pretender la liberación de su tiempo, para poder escribir, acepta la paga por el trabajo más miserable posible. Justamente, por su falta de implicación política en tanto autor, al creer que la poesía no tiene nada que ver con la política, cuanto más “libre” es su poesía, tanto más manifiesta su capacidad políticamente reaccionaria. Su almibarada poesía es expresión de las limitaciones de su clase.

Más cercano a una experiencia real, sin dejar de aportar lo suyo al mito del genio necesariamente sufriente, es Kafka. Kafka se acerca a una crítica de las relaciones burguesas, completamente sublimadas en el dueño de balcones y golondrinas. Allí radica, precisamente, su grandeza literaria frente a la insipidez del poeta español que no hacía más que preguntarse por la poesía misma. Kafka es un artista del hambre que ve estrellarse su individualismo contra la pared que lo ha convencido de su genialidad. Es consciente de que no sufre por falta de inspiración sino por falta de tiempo. Reconocer eso es reconocer que las necesidades materiales nos condicionan. Sin embargo, al crear un universo sin salida, su literatura expresa no el movimiento, sino el fin de todo movimiento, la muerte y no la vida. Otra vez, pero en forma crítica, desde el borde, la burguesía habla de sí misma.

El mito del escritor romántico consiste en la celebración del individualismo burgués. Este individualismo se funda en una idea de libertad negativa: se es más libre cuanto más solo y aislado se encuentre un individuo. Este concepto de libertad negativa que se basa en la prescindencia de los otros, fue combatido por Marx y toda la tradición marxista. Marx es tributario de una concepción sustantiva de libertad, donde los otros son presupuestos de la libertad del individuo en lugar de límites y obstáculos. Se es libre a partir de la vida social y no contra ella, porque el ser humano no puede vivir sino en sociedad y la vida es previa a la libertad. Sólo en el capitalismo donde cada ser humano se enfrenta a otro como su enemigo, en virtud del mercado y la propiedad privada, puede desarrollarse la idea de una libertad basada en el antagonismo y la lucha. Por el contrario, la libertad del individuo presupone la libertad de la sociedad y el artista que quiera ser libre, en lugar de aislarse, debe asociarse. Por el contrario, el mito del escritor romántico combate esta idea reivindicando permanentemente su individualidad, su libertad, su genio, su propiedad y demandando el derecho a verse libre de todo compromiso con persona, gobierno o partido alguno. El resultado es una literatura que se presenta como atemporal y girando sobre sí misma siendo, por eso mismo, rabiosamente politizada. El escritor se cree individuo y no es más que una clase (aunque no sólo una clase).



Tomemos como ejemplo al escritor argentino universal, el más prestigioso y sobre el que se han escrito bibliotecas completas: Jorge Luis Borges. Sus textos nos hablan siempre de la imposibilidad de conocer la verdad, las realidades son nombres. Nombres que se cambian (y entonces cambia toda la historia, cfr. “Emma Zunz”), nombres a los que se alude (el problema es “dar a conocer un nombre”, cfr. “El jardín de senderos que se bifurcan”), enigmas lógicos que se agotan en sí mismos porque no son verdaderos (cfr. “La muerte y la brújula”), bibliotecas y memorias que no tienen fin porque se pierden infinitamente en los caminos de la autorreferencialidad, personajes que nombran pero desconocen quién los nombra (cfr. “Las ruinas circulares”), el sueño de un sueño de otro sueño. La realidad es un nombre, un sueño, inasible. Es lógico que así sea pues esa escritura representa a esa clase que, progresiva en su momento, creyó en la posibilidad de conocer y ahora, en el momento de su decadencia, ha renunciado a esa posibilidad. Por la misma razón, su literatura se condena a la parodia de géneros inventados por su propia clase. Si el género policial clásico es el género por excelencia de la búsqueda de la verdad, la parodia del mismo representa los límites de la representación de la verdad. Borges ha clausurado inclusive nuestro género autóctono: la gauchesca. *Martín Fierro* es la epopeya del gaucho socialmente rebelde y *La vuelta* es la confianza en la nueva sociedad edificada sobre las bases del capitalismo burgués. “El fin” es la clausura de esa sociedad en la que se confiaba. Ya no tenemos espejo en qué mirarnos: Martín Fierro ha muerto. Borges lo mató, pero no puede reemplazar ese mito nacional que ya no existe. Sólo puede decir nombres que no se corresponden con cosas. Su obra es la representación genial de una clase moribunda, que cree que con ella muere, no su mundo, sino el mundo mismo. En su aparente apoliticismo, Borges ha construido una obra profundamente política.

Esta concepción, herencia del romanticismo burgués, de que un artista se constituye como tal si está separado y aislado de las relaciones sociales es irrealizable. No puede afirmarse la individualidad del artista y la libertad de la obra de arte en abstracción de la realidad. Si la libertad es conciencia de la necesidad, el verdadero artista es aquel que toma conciencia de la necesidad de afirmarse como miembro de la sociedad. Su libertad real consiste en reconocer que responde a una organización. Debe entonces, decidir qué programa, qué voluntad social organizada representará en su escritura. Porque todo escritor tiene su partido, consciente o inconscientemente adoptado.

4. Una literatura del movimiento

La literatura se asocia normalmente al placer y es cierto. Sin embargo, no se dice qué es y de dónde sale el placer y quiénes pueden acceder a él. Así, en todos lados se escuchan voces alarmadas que informan que cada vez se lee menos. La causa suele adjudicarse a las “nuevas tecnologías” mediáticas: el video, la televisión, la radio, el cine... Por supuesto que esto es



cierto. Pero sólo para los que tienen el privilegio de disfrutar de esos medios y además leer y, muy probablemente, escribir. Por el contrario, escribir y leer se hace cada vez más difícil para las mayorías, condenadas a un creciente analfabetismo funcional. La necesidad obliga a las grandes masas a ocupar tiempos y esfuerzos en las funciones meramente animales de la vida humana: comer, vestirse, dormir... Se los (nos) priva de cualquier momento destinado a lo placentero.

Hay otra dimensión del problema. Y es la que cuestiona la absurda idea de que la literatura es, exclusivamente, placer estético. Una idea que proviene, justamente, de aquellos que detentan para sí la capacidad económica que les brinda todo el tiempo necesario para el placer porque se han apropiado de los bienes materiales y, junto con ellos, de los bienes simbólicos. Al afirmar que la literatura es (o debe ser) sólo fuente de placer estético, se realiza una operación ideológica. Cuando se separa la literatura de la vida, cuando se la considera un pasatiempo, se entiende que no hay allí manifestaciones de experiencias materiales concretas, se la remite exclusivamente a otros textos y otros bienes simbólicos. Así, los textos remiten a otros textos, nunca a la vida. Cuando nos hacen creer que nada de lo real puede ser nombrado, que todo el discurso literario no es más que un extenso diálogo textual, erudito, se quita a la literatura la posibilidad que ha tenido siempre de ser el vehículo de las experiencias y la expresión de los aprendizajes de una clase, en particular, y de lo humano, en general. Lo "estético" anula la posibilidad del conocimiento y el arte se separa de la ciencia. El arte, la literatura, entonces, no sirven para conocer la realidad. Conclusión lógica en una clase que revela en un esteticismo meramente formal sus propias limitaciones, que pretende hacer pasar como si fuera el fin del arte mismo. Si reconociera que el conocimiento del mundo es posible, debería reconocer que es necesario. Y por supuesto que del reconocimiento de la necesidad deviene el movimiento. Nos movemos para conocer y nos movemos una vez que conocemos para cambiar. Cambiamos cuando aprendemos y de ese aprendizaje vendrán los cambios en la realidad. El saber produce placer cuando reconocemos para qué nos sirve en la vida, cuando podemos leer, en nuestras vidas y en nuestras experiencias, de otro modo aquello que nos da la literatura a modo de ejemplo. El placer de la literatura es el placer que produce el conocimiento de la densidad de la vida.

La literatura es siempre una expresión de la vida. La vida es movimiento, de allí que siempre el movimiento es tema central de la literatura: la imposibilidad del movimiento (Kafka), la negación del movimiento (Borges), la crítica de una forma del movimiento (Cervantes, Shakespeare), el aislamiento del movimiento (Rubén Darío), la celebración del movimiento (Byron, Gorki). Todas pueden dar lugar a grandes literaturas. El problema no es si estas posiciones pueden dar lugar a experiencias estéticas soberbias sino cuál es la que corresponde a nuestra condición de clase en el momento actual. En principio, la nuestra, la de la clase obrera piquetera y sus aliados, no puede ser sino una literatura del movimiento: no hay otra literatura.



Por lo mismo, nuestra literatura puede ser una celebración, una crítica, pero nunca un aislamiento de o una negación del movimiento. Porque el movimiento, su desarrollo es la afirmación de nuestra vida. Sin embargo, la crítica o la celebración del movimiento *per se* nada dicen. Todo depende del programa: Marinetti y Maiacovsky celebraban el movimiento.

¿Un programa para la literatura? ¿Una literatura programática? Sí, no puede ser de otra manera. Un programa, en su esencia, no es más que la expresión de una voluntad colectiva. Como ya dijimos, no hay entonces, escritor que escriba sin programa. Negar la posibilidad de cambio es un programa. Mirar desde los balcones, negándose a participar en la lucha es un programa. En ambos casos, se trata de un programa conservador. En la sociedad actual, no puede ser sino un programa burgués. De modo que si todos tienen programa, no hay ninguna razón para mantenerlo oculto. Si todo programa es más eficiente cuanto más consciente, con más razón es necesario plantear conscientemente nuestro programa que no puede ser otro que el de la expresión más avanzada de la conciencia obrera en la Argentina, el de la Asamblea Nacional de Trabajadores Ocupados y Desocupados. ¿Por qué ese programa? Porque es el que expresa el retorno al movimiento político de la clase obrera: la independencia de toda dirección burguesa y una salida al pantano de la crisis del capital.

Una literatura piquetera es necesariamente una crítica de la negación, de la ausencia del movimiento. Esa crítica revela también la existencia del movimiento falso, la forma más perversa de la literatura conservadora: hay movimiento aparente que concluye en la afirmación del *statu quo*. Es también la afirmación de la posibilidad y la celebración del movimiento. ¿Ejemplos? *Sin novedad en el frente*, *La madre*, Brecht, Miguel Hernández, Lorca, *La balada del álamo carolina*, Walsh, Tuñón. Hay muchísimos más y probablemente no todo lo que en esta lista se enumera encaja bien en la descripción. El problema no es si creamos una genealogía respetable sino si producimos hoy algo que le corresponda.

La literatura siempre fue un fenómeno en el cual se manifiesta simbólicamente un estado de la lucha de clases, porque sirve como herramienta de cambio o de inmovilidad. Estamos asistiendo a un momento de la lucha en el cual se abre paso la conciencia creciente de la necesidad del cambio, un cambio que exige y también requiere su propia literatura. Un desafío complejo, sin duda. Un desafío a la altura de los tiempos: producir una literatura que ayude a parir el futuro. Eso es una literatura piquetera. Quede claro, entonces, que quien busque en ella sólo palos y gomas quemadas, no ha entendido nada.