

Beatriz Sarlo*

LITERATURA ARGENTINA II

16 copias-

5/928

Este ensayo sobre novelas publicadas en la Argentina y en el exilio durante los últimos años, intenta trazar algunas líneas descriptivas y de interpretación frente a un corpus heterogéneo que, de ningún modo, aspiro a proponer como exhaustivo. Se trata, más bien, de seguir algunos ejes relacionados con la representación y la figuración de la historia reciente, interrogándose, al mismo tiempo, sobre los rasgos de un discurso literario formal e ideológicamente opuesto a los discursos del autoritarismo y que, quizás precisamente por esto, encontró una recepción social en momentos políticos difíciles.

Tengo conciencia de que la elección de este objeto no es independiente de la preocupación intelectual sobre la etapa que la Argentina parece haber concluido. De ningún modo podría pretender una objetividad que traspasara los nudos del pasado más inmediato. Más bien intentaré colocarme en una perspectiva para la cual la elección de un problema a analizar no puede desvincularse por completo de una relación con valores y contenidos normativos, presentes en el planteo de las cuestiones, en la forma de su exposición y en el sistema de textos. Me referiré a ellos también con la esperanza de que la crítica literaria reencuentre un lugar que desborde los límites de las instituciones académicas, para ponerse en relación con instancias de significatividad social más extensa.

* Universidad de Buenos Aires - PEHESA - CISEA.

La función de la literatura en un proceso de construcción de sentidos

"Toda reificación es olvido"

Adorno y Horkheimer

La experiencia argentina de los últimos diez años puede ser interrogada desde la línea de los "grandes acontecimientos" (el golpe de mano que lleva a los militares al poder cuando ya tomaban las decisiones tácticas y estratégicas de la represión; los cambios producidos desde entonces en la economía y la sociedad; la guerra de las Malvinas y el comienzo de la flección que conduce a la retirada de las fuerzas armadas del gobierno, etc.) protagonizados por los vencedores del '76, o desde el horizonte de sus derrotados (los cambios en las organizaciones políticas, las nuevas formas de intervención pública —APDH, SERPAJ, Madres de Plaza de Mayo—, deslizamientos menos perceptibles en un comienzo y, también, menos seguros de sus lugares y sus discursos, precisamente porque aparecían como algo nuevo en la sociedad). Tanto la violencia de la represión estatal y paraestatal como la militarización de la política que la precedió eran nuevas en la sociedad argentina del siglo XX y, en consecuencia, no formaban parte de una memoria colectiva. Sin duda, la violencia había sido un tópico de las fuerzas de izquierda en el período inmediatamente anterior, pero, si se excluye episodios breves y aislados, no había sido practicada con la persistencia y la convicción metodológica que caracterizó al período que se abre con el asesinato de Aramburu. También es evidente que las fuerzas armadas habían ejercido la intervención en el poder político, desde los planteos, presiones, reclamos hasta el golpe de estado y la reclusión de presidentes. Pero es ésta la primera vez en el siglo XX, si se exceptúa la represión a los huelguistas de la Patagonia, que eligen llevar a cabo la liquidación física del enemigo, según modalidades abiertas y clandestinas, elaborando al mismo tiempo un discurso que justificara esta intervención, novedosa por su sistematicidad.

Si bien la vida política argentina presentaba indicios que podrían anticipar los sucesos de esta última década, su intensidad y el poder de penetración en el tejido social, el cambio inducido en las costumbres políticas, en el estilo de diferentes actores, y la constitución de nuevos puntos de referencia y agregación (como es el caso de las organizaciones de derechos humanos y la subcultura juvenil) pueden ser juzgados como datos nuevos, cuyas consecuencias sobre el presente y el futuro más inmediato aún es necesario evaluar.

Al mismo tiempo que las fuerzas armadas ocupaban el estado, la tra-

ma de vínculos entre diferentes sectores sociales se disolvía o era obturada por la represión. Intelectuales y sectores populares permanecen durante este período casi completamente incomunicados (si se exceptúa el caso, relativamente excepcional en la primera etapa, de activistas de derechos humanos) y esta clausura en la circulación de los discursos y en la producción de contactos entre diferentes lugares de la sociedad es uno de los rasgos más estables de lo que Guillermo O'Donnell ha descrito como la "cultura del miedo": un conjunto de experiencias difíciles de caracterizar discursivamente desde la perspectiva de sus actores, que organizaron la vida cotidiana, familiar, laboral, vecinal, el clima de las instituciones formales e informales de educación, el ocio, la relación con la Iglesia y con otras instituciones tradicionales.¹ Como lo ha demostrado Carlos Altamirano,² en este marco no todo lo que se escuchaba era el silencio: formas de la disidencia intelectual prueban desde los primeros años del proceso militar que la homogeneización reglamentarista y terrorista presentaba resquicios donde se alojaron otros discursos y otras prácticas, cuya visibilidad, hasta 1981 por lo menos, fue, sin embargo, muy débil. La literatura precisamente es uno de esos discursos.

Parece indudable, y los cambios ideológico-políticos discernibles en la actualidad lo refirman, que se alteraron profundamente los ritmos, las modalidades y las relaciones de la esfera privada y la pública (de hecho puede hablarse de una virtual desaparición de la esfera pública en los años del proceso, por lo menos hasta su trabajosa reconstrucción a partir de 1982). Obturadas las vías de relación entre los diferentes actores sociales, se clausuraron también los canales de transmisión de experiencias comunes y se bloquearon las redes de la memoria colectiva. La experiencia de la vida cotidiana se alteró profundamente y las fantasías de persecución, muerte y pérdida marcaron el tono general del período. El olvido o, más bien, el silencio que tenía la forma de la represión internalizada fueron las primeras respuestas defensivas frente al nuevo país que se imponía con el poder militar. Tomando la definición ya clásica de Adorno y Horkheimer,³ podría decirse que la Argentina padeció la reificación que supone el olvido. En consecuencia, la reconstrucción de lo vivido se presentó como modali-

¹ Al respecto, véase también las ponencias y conclusiones del seminario sobre la Cultura del Miedo, realizado en Buenos Aires, en marzo de 1985. De próxima publicación; editor, Juan Corradi.

² Carlos Altamirano, "Cultura de izquierda, disidencia intelectual y proceso autoritario: la experiencia argentina", mimeografiado, Buenos Aires, CEDES. También: Beatriz Sarlo: "Sobre la situación de la cultura argentina entre 1976 y 1980", ponencia presentada en las Jornadas sobre Cono Sur, organizadas por el IRLA de la Pontificia Universidad de San Pablo, Brasil.

³ Horkheimer y Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Nueva York, 1972, p. 230.

dad básica de un proceso de comprensión que hiciera posible reconstruir el pasado y su experiencia.

En este punto, es indudable que fueron las organizaciones de derechos humanos las que, desde los rasgos novedosos de su práctica, contestaron a esta política de olvido con una reivindicación de la memoria. Sin embargo, no toda la sociedad podía escuchar su discurso, especialmente en momentos en que esa escucha era físicamente más peligrosa que el olvido. Por otra parte, la reconstrucción de sentidos para la experiencia no sólo posterior al golpe de estado sino de todo el período de política violenta que lo antecede, era un trabajo de búsqueda de explicaciones que no podía, por la naturaleza y el contenido de su tarea, colocarse en el centro del programa de las organizaciones de derechos humanos ni, mucho menos, de los bloqueados actores políticos. La experiencia era demasiado compleja y además, para quien quisiera verla, demasiado contradictoria, en la medida en que no suponía sólo un limpio y directo corte entre responsables y víctimas (evidente si se pensaba sólo en la dimensión militar de la represión) sino que exigía adivinar fisuras más profundas y anteriores en la sociedad argentina, volver visibles zonas más fluidas o relegadas. lo cual implica rearmar el mundo vivido y conectarlo, por un lado, con el pasado, por el otro, con la esfera pública y la dimensión intelectual y moral.

Raymond Williams⁴ ha denominado estas constelaciones imprecisas de sentidos y prácticas, caracterizadas por la indefinición de sus términos y la dinámica, propia del tiempo presente, de sus rasgos, "estructuras de sentimiento", de las que el arte puede proponer representaciones figuradas incluso en momentos en que no se han hecho cargo de ellas el discurso más sistemático de la descripción y explicación objetivas o no han cristalizado las fórmulas de la ideología. El discurso artístico tendría la posibilidad de captarlas en su momento de formación y trabajar sobre ellas cuando aún no han adquirido la fijeza de nociones compartidas conscientemente o de valores reconocidos e incorporados. No fijadas aún por completo en el espacio del intercambio simbólico, las "estructuras de sentimiento" configuran la zona más tenue de la experiencia social. Esto es especialmente significativo si se piensa en situaciones como la argentina, donde todos los obstáculos impedían la construcción de significados compartidos y, en consecuencia, bloqueaban una explicación, autónoma de la razón de estado militar, del conflicto.

Sin duda, estas reflexiones conducen a pensar acerca del contenido de verdad, para decirlo con la expresión de Adorno, o del carácter cognitivo de la obra de arte. Tanto para Adorno como, desde otra perspectiva, para Williams, este rasgo es propio del impulso crítico de la modernidad

⁴ Véase *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1978.

y, en el caso del primero, de la vanguardia. Así, una zona importante de la literatura argentina (escrita y publicada en el país o en el exilio) puede ser leída como *crítica del presente*, incluso en los casos en que su referente primero sea el pasado. Enfrentada con una realidad difícil de captar, porque muchos de sus sentidos permanecían ocultos, la literatura buscó las modalidades más oblicuas (y no sólo a causa de la censura) para colocarse en una relación significativa respecto del presente y comenzar a construir un sentido de la masa caótica de experiencias escindidas de sus explicaciones colectivas.

Si se quiere, esta clave interpretativa fue una de las modalidades de la lectura en los años del proceso y los inmediatamente posteriores. La literatura se colocó en relación con el "enigma argentino" e intentó poner en discurso aquellas zonas que todavía no habían sido procesadas discursivamente en otras instancias. Dio voz a algunos de los silencios que bloqueaban la comunicación social en una comunidad profundamente afectada por barreras también discursivas: las de la voz totalizante del autoritarismo y, más específicamente, las de la censura y el sistema internalizado de policía de las significaciones. Hohendahl comenta un trabajo, aún no publicado, de Habermas en términos que parecen aproximarse a la situación que se describe: "Experiencias difusas, que cristalizan en circunstancias de vida transformadas por cambios en la estructura social, encuentran su expresión iluminadora, visible y sugerente en la productividad cultural ... Nuestras reflexiones y discursos práctico-morales se ven afectados por esta productividad, precisamente porque sólo a la luz de tales innovaciones podemos decir qué deseamos realmente y, sobre todo, qué no *podemos* desear. Sólo en esta luz encontramos una expresión precisa de nuestros intereses".⁵

Extraer sentidos de la experiencia y definir un horizonte donde la elección de valores sea una posibilidad abierta: esto es, elaborar un orden simbólico-discursivo en relación con el orden del poder y con el orden de los deseos colectivos (y su discurso reprimido a lo largo de los años del proceso militar). Considerada desde esta perspectiva, la literatura diseña su lugar en un proceso de simbolización y construye la particular relación de autonomía-heteronomía que es uno de los rasgos centrales de la práctica artística, de su significación social y su potencial de invención y modelización. Especialmente en un período donde se había suprimido "la heterogeneidad en nombre de la identidad", la literatura parecía en condiciones de proponer una "restauración de la diferencia y de la no identidad".⁶ En esta colocación, sin duda difícil en los tiempos sombríos de la dictadura,

⁵ Peter U. Hohendahl, "The Dialectic of Enlightenment Revisited: Habermas' Critique of the Frankfurt School", *New German Critique*, 35 (1985), pp. 22 y ss.

la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia.

Allí residiría su posibilidad de conocimiento, de reparación de zonas profundas de la simbolización y de construcción de puentes sobre los espacios que habían sido ocupados por el olvido, esa forma del olvido originada en el miedo y, también, en la cualidad propiamente siniestra de lo sucedido en la Argentina. Enfrentada con los límites (el sufrimiento exasperado, la muerte), la literatura despliega un discurso significativo para la sociedad, porque, justamente, no hay muchos otros discursos que puedan trabajar como el arte, en un mundo laico y abandonado por los dioses, sobre los límites extremos. En un espacio difícilmente ocupable en los años del proceso, la literatura intentó, más que proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real.

La función de las obras escritas y publicadas en estos años fue, desde esta perspectiva y considerando en el centro algunos textos claves, hablar cuando la circulación pública de discursos parecía obturada. De este modo, la literatura, y la lectura que de ella se hacía, se colocó en una línea, difícil de precisar, de cambios en el universo de los valores y de reconstrucción de la subjetividad. Al producir un efecto de reconocimiento, pero no necesariamente de mimesis, la literatura proporcionaba un modelo de reflexión a la vez estética e ideológica que explica en parte el éxito en algunos casos, o la resonancia pública en otros, de varios de los textos editados en este período, y la atención colectiva prestada al discurso y las intervenciones de los escritores, cuando éstas representaban una de las escasas modalidades de reflexión sobre la Argentina. Esta atención no era sólo consecuencia de la despoltización y la escasez de sentidos, sino también un reconocimiento de la existencia de discursos significativos colectivamente y no impuestos por la coerción.

Discurso autoritario / Discurso literario

"La situación comunicativa ideal es, como lo he dicho antes, una descripción de las condiciones dentro de las cuales los reclamos acerca de la verdad y la corrección pueden ser discursivamente dirimidos."⁷ Las condi-

⁶ Martin Jay, *Adorno*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1984, p. 68.

⁷ Jürgen Habermas, "A Philosophic-Political Profile", *New Left Review*, 151 (1985), p. 94. Traducción castellana en: *Punto de Vista*, nº 27, agosto de 1986.

ciones impuestas por gobiernos autoritarios son precisamente opuestas a las así definidas por Habermas: su régimen discursivo presupone un fundamento de verdad indiscutible e inapelable, basado en relaciones prediscursivas. Brunner, reflexionando sobre el caso chileno, anota: "La sociedad disciplinaria intenta reorganizar los comportamientos humanos según imperativos de coacción, que nada tienen que ver con pretensiones de validez normativa" y, en consecuencia: "La acción regida por sentidos (*meanings*) públicamente comunicados que hacen posible una socialización de las prácticas privadas y su interpretación dentro de marcos reflexivos capaces de ser corroborados discursivamente, es sustituida en la sociedad disciplinaria por una acción orientada por un sistema mudo de refuerzos positivos y negativos que expresan sin mediación las relaciones de fuerza constituidas en la sociedad. El espacio público administra (o procura administrar) los sentidos que sean necesarios para mantener el adecuado funcionamiento de esa operación disciplinaria".⁸

Basados en una relación de poder obviamente pre-discursiva, el régimen autoritario impone modelos de organización discursiva sobre presupuestos cuya verdad se presenta como autoevidente e indiscutible.⁹ Silvia Sigal e Isabel Santi analizaron los discursos de los militares chilenos y argentinos en relación al objetivo de fundar una legitimidad diferente de la del orden democrático. En esa operación identifican los rasgos de este proceso de autolegitimación, sostenido, en primer lugar, por la "identificación entre Fuerzas Armadas y Patria: ... las Fuerzas Armadas tienen la obligación moral de asumir el poder en nombre de los intereses de la Nación".¹⁰ Esta identificación, que es uno de los ejes principales del discurso, funciona como precondition y presupuesto de todas las operaciones de comunicación con la sociedad, concebida como proceso guiado en una sola dirección: desde el poder hacia los "habitantes", el "pueblo", raramente interpelado como "ciudadanos". En efecto, esta última interpelación supone, en su base, una diferenciación de perspectivas que es necesario anular para que surja la entidad transubjetiva, pero no construida por los sujetos, que es la Nación, espacio de intereses más válidos y elevados que los de los grupos que la constituyen. En este punto, el orden de la Nación se propone como uno de los valores supremos y define un campo de enemigos que

⁸ José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile*, Santiago de Chile, FLACSO, 1981, pp. 163 y 166.

⁹ Véase al respecto: Brunner, ob. cit.; Giselle Munizaga, *El discurso público de Pinochet*, Buenos Aires, CLACSO, 1982; Silvia Sigal e Isabel Santi, "Del discurso en régimen autoritario: un estudio comparativo", París, 1985, mimeografiado, cuyos desarrollos me han sido particularmente sugestivos en este punto.

¹⁰ Sigal y Santi, art. cit., p. 8.

quedan excluidos de ella. Las fuerzas armadas, razonan Sigal y Santi, por su naturaleza y por su historia, por la fuerza de sus mitos colectivos, han nacido en unidad con la patria "ya que las guerras de la independencia estuvieron en el origen de la constitución de todos los Estados-Nación en América Latina".¹¹

Inversamente, el campo de enemigos se presenta como lo absolutamente extranjero a las tradiciones, la historia y los valores de la patria, por un lado, y, por el otro, se trata, considerados en particular, de individuos atacados por una patología (Locos) para quienes la ideología es sólo la forma externa de sus objetivos y motivaciones: "La subversión es un fenómeno psicótico que, enmascarado en una ideología, se crea en el campo político",¹² afirmaba uno de los jefes militares argentinos. Fanáticos del caos y productores de la amenaza formidable de la disolución, los enemigos de la seguridad nacional pagan con la muerte o con la exclusión de la comunidad. Ambas prácticas aparecen legitimadas, en el discurso autoritario, por el presupuesto de que el universo de valores positivos encarnados en la patria y representados por sus fuerzas armadas es autoevidente y vuelve innecesaria cualquier actividad de demostración: "La ideología de la seguridad nacional ha ido forjando una concepción del mundo que identifica un 'nosotros', no frente a cualesquiera otros, sino frente a un campo enemigo, cuyos miembros deben ser tratados como tales, perseguidos como tales y respecto de quienes no cabe esperar más que destrucción y desquiciamiento de la sociedad".¹³

Esta convicción, instalada en el centro del discurso autoritario, encontraba refuerzos sociales en una situación de inestabilidad política aguda, donde, para decirlo con Pietro Ingrao, todas las formas de la política habían sido absorbidas por la guerra, tanto a causa de la operación de los grupos armados guerrilleros, como de las unidades militares, estatales y paraestatales de la represión.

Sostenido por evidencias transracionales (evidencias mítico-políticas que funcionan como verdades básicas colocadas más allá de la discusión), el discurso autoritario fija los límites de la comunidad nacional y organiza el sistema de los excluidos. Tanto los límites como las exclusiones suponen operaciones realizadas fuera de la esfera pública, en los espacios secretos (que Brunner llama "privados") del poder. Y, en consecuencia, se obtura la doble posibilidad de discutir los valores sobre los que una comunidad

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² Discurso del Vicealmirante Lambruschini, pronunciado el 6 de diciembre de 1976. Citado por Sigal y Santi, art. cit., p. 15.

¹³ Brunner, ob. cit., p. 54.

puede definirse y el sistema pronominal ("nosotros" y "ellos" como entidades que no necesariamente deben excluirse) que articula la circulación social e, incluso, el cuestionamiento de esos mismos valores. En ese aspecto, el discurso autoritario es transhistórico y transubjetivo, en la medida en que sólo habla de la historia cuando debe referirse a un pasado fundacional que debe ser restaurado, porque en él se forjaron los valores cuya vigencia presente queda fuera de cuestión. Y es transubjetivo, porque ni los grupos ni los individuos están en condiciones de pensarse respecto de los valores impuestos. Por el contrario, son pensados por ellos, son constituidos a partir de ellos y cualquier distancia supone, automáticamente, la exclusión de ese universo y, en consecuencia, la conversión en Otro, ante quien se abre la amenaza de supresión o aislamiento.

El discurso autoritario tiene una función claramente performativa, porque el juicio de exclusión es al mismo tiempo aseverativo y de consecuencias prácticas, en la medida en que han desaparecido las mediaciones institucionales frente a las que los sujetos pueden apelar las exclusiones y la aplicación de las leyes. Se liquida, de este modo, el ejercicio de la discusión pública de la legitimidad de la ley, de la constitucionalidad de los actos de gobierno, de la posibilidad de cambio en las disposiciones que rigen a una comunidad, porque la ley del régimen, precisamente, está fundada en valores, presupuestos y certezas colocadas fuera de la esfera pública e intangibles al debate. Naturalmente, la ambigüedad de sentidos queda también clausurada por el Sentido depositado en ese fundamento intangible, cuya administración y revelación reside en el régimen.

A la sociedad se le propone, entonces, una visión de sí misma que es a la vez transparente y opaca. La transparencia se origina en la nitidez con la que se exponen los valores y las regulaciones a las que una sociedad se somete para conservarlos. Sin embargo, esta transparencia es una falsa transparencia, porque en espacios no pasibles de debate público se toman las elecciones básicas, se instauran las tradiciones fundantes, se practican los cortes histórico-políticos que son el argumento de la narrativa autoritaria impuesta,¹⁴ y se definen las exclusiones e inclusiones dentro del sistema pronominal que organiza a los actores. Se trata de una transparencia

¹³ Brunner, ob. cit., p. 54.

¹⁴ Sobre los rasgos de la narrativa autoritaria y sus procedimientos ficcionales, véase: René Jara, "Retórica y representación: el discurso autoritario", en *Eutopías*, I, 1-2 (1985) y "Arqueología de un paradigma de negación: el discurso del Jefe de Estado", en: Neil Larsen (ed.), *The Discourse of Power. Culture, Hegemony and the Authoritarian State in Latin America*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983. También, en el mismo volumen: Hernán Vidal, "La declaración de principios de la Junta Militar chilena como sistema literario: la lucha antifascista y el cuerpo humano".

abstracta e ilusoria frente a una opacidad real de las relaciones tal como son efectivamente vividas, en un marco donde la producción de sentidos es monopolizada por el discurso de estado y su reproducción en espejo en los grandes medios de comunicación de masas.¹⁵ Se trata, también, de una transparencia monológica, puesto que el discurso y los objetivos de la sociedad no están representados en el discurso del régimen. Las fuerzas armadas llegan para dotar de sentidos y valores a la sociedad que, desde su perspectiva, los ha perdido y no puede producirlos autónomamente, ni tiene la capacidad para constituirse como sujeto, porque carece de los fundamentos mítico-políticos que sostienen al régimen.

Asistimos a una situación de verdad única y sentido único, en la que no hay interpretaciones sino Interpretación; a fin de que la pluralidad e incluso la ambigüedad de los sentidos sociales se pliegue a la verdad presente en el discurso de origen. Esto es posible mediante operaciones militares y políticas de liquidación de la esfera pública, a menudo traducidas, en el discurso autoritario, por la reivindicación del privatismo y de la familia como espacio privilegiado de relación entre los sujetos, que sólo pueden ser nombrados interlocutores desde el régimen: "El privatismo civil es incrementado todavía más por la consagración de una ideología que restringe las oportunidades de participación discursiva a aquellos que son 'validados' como interlocutores dentro de un modelo tecnocrático del saber. El privatismo familiar, complementario del anterior, es promovido por medio de la orientación de los grupos familiares hacia el consumo, que funciona como mecanismo de integración vía la participación estratificada en el mercado".¹⁶ Y también a través de una estrategia discursiva de comparaciones a la que son dóciles los grandes medios y la publicidad estatal y privada: el país es como una casa, el gobierno, un jefe de familia, los ciudadanos, una minoridad necesitada de tutelaje. La comparación organicista país/familia refuerza, por la falsa evidencia de su simplicidad, la opacidad en la que transcurre la toma de decisiones. La banalización acompaña a la privatización y se crean figuras degradadas y trivializantes que dan una razón a la toma de decisiones por parte del régimen autoritario: "Fuenteovejuna o el Inconciente colectivo lideraron la lucha antiguerrillera, protagonizaron el mundial de fútbol, encabezaron a las Fuerzas Armadas que se prepararon a morir frente a Chile".¹⁷

Si este discurso de estado encuentra su duplicación en los grandes me-

¹⁵ Sobre esta relación especular de los grandes medios de comunicación, véase: Martin Eisen (seud. de Beatriz Saïlo), "Misère de la culture argentine", *Les Temps Modernes*, número dedicado a la Argentina, editado por César Fernández Moreno y David Viñas.

¹⁶ Brunner, ob. cit., p. 36.

dios, sobre todo en los primeros años del régimen militar, también es posible leer deslizamientos, denegaciones que anuncian futuras fisuras: discursos periodísticos donde un enunciado niega o atenúa los precedentes y donde el diálogo entre enunciados es un juego para entendidos dispuestos a leer reclamos, opiniones, diferencias con el poder incrustados en mensajes que duplican, al mismo tiempo, los del poder. Un ejemplo frecuente hacia 1980: para afirmar que sería deseable que en la Argentina se volviera eventualmente a la democracia, se escribía: "Hoy no existen las condiciones mínimas para el retorno a la democracia, pero es posible pensar...". Hubo temas sobre los que se impuso la posibilidad de disentir y los más atrevidos reclamaron por la censura cinematográfica, por la crisis de la industria editorial, por la trivialidad de la televisión, por medidas que liberaran de la obsesión de la autocensura.

Sin embargo, las alternativas al discurso autoritario no pasaron sino excepcionalmente por las publicaciones de alta tirada. Como lo ha descrito Carlos Altamirano,¹⁷ sus protagonistas son más bien núcleos intelectuales o juveniles marginales y, en los primeros años del régimen, fundamentalmente dispersos, puesto que su movilidad, semiprivacidad y dispersión eran condiciones de supervivencia. Zonas del campo intelectual pueden considerarse, en este marco, los primeros espacios de producción de discursos alternativos, junto, obviamente, a las organizaciones de derechos humanos y su práctica.

Frente a un monólogo (que ocultaba las fracciones entre los diferentes bandos de poder militar, por lo menos durante los primeros cuatro años de gobierno) cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica. Si el discurso del régimen se caracterizaba por cerrar el flujo de los significados y, en consecuencia, indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicacional pobre y unidireccional, en el cual un elenco muy reducido de figuras agotaban las representaciones de lo social y lo individual, de lo público y lo privado, del presente y de la historia, los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes. Frente a la pobreza impuesta de los sentidos y de la unicidad de las explicaciones, crearon un espacio rico de sentidos y explicaciones que se hicieron cargo de la ambigüedad y la dificultad de hablar en una

¹⁷ Rodolfo Pandolfi, en una nota periodística publicada en *Vigencia*, número 35, marzo de 1980. Tomo mi artículo de *Les Temps Modernes* como guía para esta parte del trabajo.

¹⁸ "Cultura de izquierda, disidencia intelectual...", art. cit.

sociedad opaca. En escala reducida, reinstalaban las condiciones de una situación comunicativa no unidireccional.

Es imposible afirmar que este programa representa a toda la literatura argentina del período (en primer lugar, porque parece difícil, en cualquier situación, caracterizar por un solo rasgo a un corpus que se define, principalmente, por un sistema de diferencias además de líneas de contacto). Sin embargo, sí es posible leer algunos de los textos de estos años desde esta perspectiva, sobre la base, además, de que en esa dirección parecieron basarse también las razones de su circulación y repercusión en la sociedad y, en muchos casos, de su éxito.

El saber del texto

"La cuestión social sólo puede ser planteada significativamente sobre la base de la cuestión de la calidad estética. Dicho de otro modo, la sociología no debería preguntarse cómo funciona la música sino cómo se coloca respecto de las antinomias sociales fundamentales, si se propone gobernarlas, dejarlas estar o, incluso, escantotearlas. Y esta pregunta conduce hacia lo que es immanente en la forma de la obra misma."

Adorno a Ktunek

"Deben proponerse perspectivas que desplacen y extrañen el mundo, revelen su ser, con sus escollos y sus fisuras, tan distorsionado y pobre como aparecerá, algún día, a la luz mesiánica. Ganar tales perspectivas, sin velleidad ni violencia, a partir de un contacto sentido con los objetos: tal es la tarea del pensamiento."

Adorno, *Mínima moralía*

La narrativa de estos últimos diez años se escribe en el marco de la crisis de la representación realista y de la hegemonía consiguiente de tendencias estéticas que trabajan (incluso con obsesión) sobre problemas constructivos, de relación intertextual, de procesamiento de citas, de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esta relación. Es común que escritores se refieran a cuestiones teórico-críticas y demuestren lecturas de textos extremadamente sofisticados (desde el psicoanálisis lacaniano a la teoría del intertexto que, dicho sea de paso, abre la posibilidad de una nueva lectura de Borges en la clave de las escuelas francesas y del posformalismo ruso). El haz de incitaciones incluye a Benjamin, Foucault, Nietzsche, Lacan o Wittgenstein, como puede leerse en citas explícitas u ocultas en las narraciones más signadas por la hiperliterariedad, de las que raramente faltan marcas de un lector capaz de seguir la trama de las alusiones. Incluso en escritores cuya perspectiva continúa siendo más afín con la del realismo, la conciencia de que ya no

es posible una confianza ilimitada en las posibilidades de la representación, suele marcar las elecciones constructivas. El trabajo con el sistema literario y el cruce de géneros (del policial a la ensayística) diseña un arco tan amplio como para extenderse desde Soriano hasta Piglia. Por otra parte, la reelaboración de los discursos del periodismo, de los medios de comunicación de masas y de la cultura popular, plantea una relación intertextual que supera los límites de la literatura "cultura", como sucede ejemplarmente en la obra de Manuel Puig.

Enfrentada con la disimetría entre el orden de lo real y el orden del discurso,¹⁹ la narrativa presenta esta cuestión estética fundamental incluso en aquellos textos que parecen más inclinados a afirmar la posibilidad de la representación.²⁰ En el reconocimiento de esta disimetría, que ataca la ilusión realista porque pone en el centro la pregunta sobre representar, al mismo tiempo que interroga al objeto de la representación y, por tanto, al orden de los hechos, la narrativa de estos años afirma, también de este modo, una cualidad disidente. En la medida en que el discurso del régimen se basa sobre la afirmación de un orden natural que la perversidad del enemigo ataca para transformar esa naturaleza en antinaturalidad, un discurso literario que problematiza las relaciones naturales e "inmediatas" con el referente, afirma la cualidad convencional de toda representación y pone en escena el pacto narrativo que hace posible no sólo la escritura sino la lectura de un texto de ficción.²¹

Al debilitar la idea de una relación necesaria y única entre el orden de lo representado y el orden de la representación, los textos más significativos desde este punto de vista reflexionan no sólo sobre el orden de la representación sino también sobre el orden de lo representado. Son, en este sentido, ficciones interrogativas de lo real y autoconcientes de los medios y las formas de su interrogación. La destrucción de las ilusiones organicistas que atribuirían un nexo de necesidad entre el orden de los hechos y el orden de la representación, instala una pluralidad de nexos entre ambos niveles y, en consecuencia, diferentes regímenes de verdad literaria.

Vinculada con ello, está la idea de que los textos ponen en escena

¹⁹ "Pero ¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida?" y "En el fondo, dijo después, Joyce se planteó un solo problema: ¿cómo narrar los hechos reales?", tematiza Ricardo Piglia en *Respiración artificial*, pp. 42 y 184.

²⁰ Por ejemplo, en las variaciones que se dan entre narrador y autor, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís.

²¹ Sobre la noción de pacto, véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil; y los actuales desarrollos de Josefina Ludmer sobre el pacto social en la literatura gauchesca.

un debate de valores²² y, en consecuencia, discursos de diferente procedencia ideológica, política, social y cultural. Frente al monólogo practicado por el autoritarismo, aparece un modelo comunicativo que tiende a la perspectivización y el entramado de discursos. Las ficciones se presentan, con frecuencia, como versiones e intentos de rodear, desde ángulos diferentes, una totalidad que, por definición, no puede ser representada por completo. Incluso las narrativas marcadas por oposiciones binarias, reconstruyen de tal modo el mundo discursivo e ideológico del Otro, exhibiendo una densidad de significados que no podría describirse como maniquea. En este sentido, el discurso de la ficción se coloca, formalmente, como opuesto al discurso autoritario. También por su perplejidad frente a un sistema de valores, hegemónico en la izquierda del campo intelectual desde los años sesenta, que estalla a mediados de la década siguiente. La perplejidad ante el fracaso de las ilusiones y el giro dramático que afecta a la sociedad, desencadena estrategias literarias diferentes. Lo que casi siempre puede leerse son los intentos, variados desde el punto de vista de las soluciones formales, de plantear el interrogante sobre la "cuestión argentina": citas, dedicatorias, epígrafes, nombres diseminados por los textos son marcas que contribuyen a anclar la significación literaria y la historia ficcional en la historia.

No es extraño, entonces, que las novelas planteen un doble orden de preguntas: sobre la historia que cuentan y sobre las modalidades empleadas para contarla. Esta serie doble es significativa socialmente porque la historia argentina de los últimos años, por su violencia y su excepcionalidad, impulsa esta búsqueda de razones. Las preguntas ¿cómo hemos llegado a este punto? y ¿qué hay en nuestro pasado que pueda explicarlo?, que atraviesan a la sociedad y, probablemente, seguirán buscando respuestas en los años que se avecinan, son también preguntas de la literatura. Acerca de ellas quizás no puedan articularse discursos que desarrollen una sola respuesta, en la medida, también, en que la sociedad puede experimentar hoy la insuficiencia de una respuesta única. La circulación más o menos amplia de los textos de ficción, y el éxito de público o la repercusión intelectual de muchos de ellos, indicaría que hay un tejido común de interrogantes que se extiende entre el campo intelectual y otras zonas de la sociedad. Interrogantes de la índole planteada en la ficción pueden leerse en el ensayo y en el discurso de las ciencias sociales.

No parece haber respuestas sencillas. Excepto en el caso del discurso político más atenido a conceptualizaciones sumarias y fórmulas tradicionales tanto en la izquierda como en la derecha, existe un sentido común

²² Véase al respecto: Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1981.

generalizado en la capa intelectual y en el campo cultural de que el objeto interrogado tiene una complejidad que dispersa toda ilusión de respuesta totalizante. Existe, asimismo, una noción de la verdad como construcción de sentidos, de la verdad como proceso y no como resultado, que es afín a la idea de la significación literaria como productividad, como intersección de perspectivas textuales.

El discurso del gobierno militar había definido la situación argentina como caos, que el nuevo régimen venía a reparar y organizar. La intervención militar estaba justificada, en las proclamas iniciales y en las manifestaciones de sus jefes, precisamente por este juicio sobre la etapa final del gobierno peronista y la lucha desencadenada entre organizaciones revolucionarias y aparatos represivos. El tema del caos social, sin embargo, aunque fue un eje y una justificación del golpe de estado y de los años posteriores, no puede leerse solamente desde este punto de vista. A partir de 1975, por lo menos, también la sociedad civil (y especialmente los sectores populares) experimentó el conflicto militar y político como producto de una constelación de fuerzas que escapaban a principios de explicación que, en otros momentos, podían haber parecido relativamente adecuados. La retórica de la violencia obturaba otras modalidades de explicación de los enfrentamientos, aunque éstas coexistieran con los hechos armados. La crisis de representatividad y de poder del gobierno peronista en sus últimos dos años, unida a la imposibilidad de que otros partidos propusieran soluciones viables, convertía a la política en un espacio donde el poder armado se presentaba como protagonista casi único y donde otro tipo de estrategias de mediación entre partes parecían inevitablemente destinadas al fracaso. La lucha de sucesión dentro del peronismo acentuaba la matriz bélica de todas las actuaciones públicas. Y, en consecuencia, disminuía la posibilidad de intervención por parte de otros sectores de la sociedad que no participaban en el conflicto bajo su hegemónica forma militar.

Frente a esta situación, el régimen autoritario produjo un discurso maniqueo. La contestación literaria se hizo cargo de una articulación más compleja de valores y del referente incomprensible, para decirlo con un adjetivo que describe la conciencia difundida del período, que podía ser vivido como caos, en la medida en que las decisiones políticas y militares que afectaban a toda la sociedad eran tomadas en espacios secretos y no sujetos a la discusión pública, ni su sistema de valores, ni las presuposiciones que los sustentaban. Acercarse al enigma que el discurso militar designaba como caos es parte del impulso hacia el sentido presente en diferentes narrativas de este período. En la literatura podían escucharse voces, distintas de las del enfrentamiento irreconciliable cuyo objetivo esencial reside en la anulación del Otro.

Ahora bien, la literatura enfrentaba en éste un problema extremada-

mente complejo. Menos que nunca era posible recurrir a un Sentido, a un núcleo único de explicación, que pudiera hacerse cargo de esta realidad opaca y desordenada. Para decirlo con Walter Benjamin, las formas de la alegoría, o la intención alegórica, podían tener la capacidad de "extinguir la apariencia":²³ organizar restos de sentido, fragmentos de certidumbres dispersas por el viento de la historia, atravesar la superficie de lo real precisamente porque esa superficie es incomprensible según los instrumentos intelectuales que hasta el momento se le habían aplicado, reconstruir la experiencia en contra del discurso que sobre esa experiencia circulaba desde el poder militar, éstas serían quizás las formas tentativas para la destrucción de la apariencia. "En realidad, un nivel de la argumentación de Benjamin es que toda literatura, incluso aquella que parece evocar una complejidad simbólica de sentido, una 'presencia' inmediata de aquello que es significado, puede y quizás deba ser leída alegóricamente".²⁴

Para Benjamin existe, junto a la alegoría en su sentido clásico, una forma alegórica de percibir y representar que, más que restaurar una totalidad de sentido, es "sintomática de una pérdida de un sentido verdadero, inmediatamente accesible".²⁵ Formas alegóricas, formas de la figuración, tropos, marcan muchos de los textos producidos en este período, no sólo como procedimientos en el nivel de la escritura, sino como grandes movimientos articuladores de toda la estructura ficcional. Podría decirse que incluso los relatos cuya estética es la del realismo no pueden evitar un funcionamiento figurado, en la medida en que, por un lado, la lectura social tendía a encontrar constelaciones de sentido no inmediatamente evidentes sino construidas a partir de la peripeia explícita; y, por otro lado, que, como escribe Hayden White: "El tropo es la sombra de la cual todo discurso realista trata de huir. Esta huida, sin embargo, es inútil; porque los tropos son el proceso a través del cual todo discurso constituye los objetos que pretende describir sólo de manera realista y analizar objetivamente".²⁶

Estas narrativas renuncian, por una parte, a la construcción de gran-

²³ Walter Benjamin, "Central Park", traducción de Lloyd Spencer, publicada en *New German Critique*, 34 (1985), p. 41.

²⁴ Lloyd Spencer, "Allegory in the World of the Commodity: the Importance of Central Park", en *New German Critique*, 34 (1985), p. 63. Sobre la alegoría y sus funciones, véase también: Hernán Vidal, "Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo", en: H. V. (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

²⁵ Lloyd Spencer, art. cit., pp. 62-3.

²⁶ Hayden White, *Tropics of Discourse; Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 2.

Realismo - metafóricamente.

des explicaciones, mientras mantienen. por la otra, una relación móvil y dinámica entre los sentidos comunes de la experiencia, los sentidos impuestos por el discurso autoritario y el conjunto de sentidos construidos en los años inmediatamente anteriores. Presentan así un discurso caracterizado por formas figuradas sobre el conjunto de hechos y experiencias que "se rehusan a incorporarse dentro de las nociones convencionales de 'realidad', 'verdad' o 'posibilidad'".²⁷ Esta movilidad del sentido, la tensión que se establece entre las formas figuradas, diseñan un espacio discursivo abierto a la interpretación. Prácticas que están en el centro del discurso literario encuentran también su necesidad social, la censura y la autocensura, que, sin embargo, no son condiciones suficientes para explicarlas.

Y, para volver a las citas que encabezan estas notas, la literatura propone su contenido de verdad bajo la forma de la figuración. No reconstruye una totalidad a partir de los *disiecta membra* de la sociedad (empresa quizás imposible), pero sí propone cursos de explicación, constelaciones de sentido, que plantean lecturas diferentes y alternativas del orden de lo real, según una pluralidad de regímenes discursivos y de estrategias de ciframiento.

Narrativa e historia

Proponer un conjunto de ficciones para ser leídas según las claves que se han expuesto, implica, obviamente, la no exhaustividad del *corpus* y,²⁸ al mismo tiempo, el reconocimiento de que la lectura se desenvuelve como proceso dentro de un horizonte de expectativas (el del crítico, el del campo intelectual en que éste se inscribe, el horizonte más global del público que también ha leído en estas novelas formas cifradas de la cuestión argentina). Parece demasiado ambicioso, entonces, remitirse a una objetividad improbable, que el tiempo cambiará por otras formas de objetividad, basadas en las nuevas funciones que estos libros cumplan en su ciclo de lecturas y en los cambios en las normas de valor. No estoy rei-

²⁷ Hayden White, ob. cit., p. 4.

²⁸ Visiones de conjunto sobre la narrativa del período pueden encontrarse en: Andrés Avellaneda, "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares", en Hernán Vidal (ed.) *Fascismo y experiencia literaria...*, ob. cit.; Mario Cesáreo, "Cuerpo humano e historia en la novela del proceso", ibid.; Luis Gregorich, *Tierra de nadie*, Buenos Aires, 1982; María Teresa Gramuglio, "Tres novelas argentinas", *Punto de Vista*, 13 (1981); Beatriz Sarlo, "Literatura y política", *Punto de Vista*, 19 (1983); Saúl Sosnowski, "La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta", *Revista Iberoamericana*, 125 (1983).

vindicando, sin embargo, los derechos discutibles de la subjetividad soberana, sino reconociendo, más bien, que construir un *corpus* es inevitablemente una operación que privilegia formas de significar, tipologías, temas ideológicos. El control sobre esta operación reside, en primer lugar, en reconocerla explícitamente como tal: "El historiador, escribe Peter Bürger, no puede descartar los lazos que lo unen a su propio presente, pero puede explicitarlos. De este modo destruye la ilusión de que la narración histórica refleja el curso real de los hechos. Al indicar que su punto de partida no es el Renacimiento o el siglo XVII, sino su propia época, el historiador permite que el lector capte su narración como construcción. En la medida en que su elección e interpretación de los hechos están determinados por este punto de referencia, éste se constituye en el verdadero comienzo de su narrativa. Si la narrativa se muestra como una construcción, la ilusión de que sólo sea un reflejo de la realidad desaparece. Tal comprobación hace que la narrativa sea criticable y constituye un paso importante para la escritura de una historia literaria".²⁹ Admitiendo que la crítica soporta la marca de normas y valores estético-ideológicos tan intensamente como el discurso literario, aunque según modalidades diferentes, quisiera sólo agregar que, de algún modo, las elecciones del crítico tienen un punto de referencia en el peso y la circulación social de los textos. Esto no significa, por supuesto, una relación con el éxito de mercado sino con la significación colectiva, dentro o desbordando el campo intelectual, de una ficción. Quizás el *corpus* diseña un recorrido de la lectura contemporánea a su producción, marcada por las mismas dudas, obsesiones, enigmas que los textos incorporan, rodean y, con el poder de la literatura, a veces logran horadar. Quedan fuera del *corpus* los testimonios que comienzan a publicarse a partir de 1982 y plantean problemas diferentes, tanto desde el punto de vista del pacto de lectura como de las relaciones entre historia, ideología y discurso ficcional.

Todos estos textos se colocan de un modo u otro frente a una cuestión estética extensamente debatida: la referencia a lo real, como esa superficie resistente, respecto de la que la literatura despliega sus estrategias y, a la vez, se ve afectada por la tensión de significaciones, hechos, fragmentos de discurso. Lo real es la instancia que no puede ser expulsada ni incorporada por completo, una dimensión inevitablemente problemática, excepto en las hoy raras versiones ingenuas del realismo. Diferentes poéticas y elecciones dentro del sistema literario resuelven las modalidades de una relación en la cual los textos toman posiciones, aceptan o excluyen, pero, aun en la exclusión, la resistencia de lo real se manifiesta en esa producción de sentidos que es también la lectura social de un texto.

²⁹ Peter Bürger, "On literary history", en *Poetics*, 14 (1985), p. 203.

Más que el viejo debate entre arte y política, parece ser éste el problema que atraviesa a la literatura que estamos considerando: aproximar respuestas, a menudo altamente figuradas, a la pregunta sobre la historia argentina y las experiencias de los últimos años.

Una clave del presente está para muchos de estos en el pasado cultural y político: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia; *En esta dulce tierra y Nada que perder*, de Andrés Rivera; *Cuerpo a cuerpo*, de David Viñas; *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez, se remiten a la historia como lugar donde el estallido de las certidumbres y el desquiciamiento de la experiencia puedan buscar un principio de sentido, aunque, al mismo tiempo, ese sentido se presente a la narración como un enigma a resolver o un mosaico cuya figura secreta el movimiento de la ficción desea percibir mientras que desespera de lograrlo. "Sarmiento creía que (la Argentina) era un enigma que podía develarse. Si hubiera vivido lo que yo he vivido, hubiera escrito otro *Facundo*. O no hubiera escrito nada", escribe Carlos Dámaso Martínez en *Hay cenizas en el viento*.

El *Facundo*, mencionado también en la novela de Piglia ("¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?", es decir el texto que, desde el exilio, resuelve el enigma argentino, corta el nudo que la espada no había podido cortar) remite a una ordenación de lo real que, en los años setenta, parece una empresa imposible. Algo ha estallado, las cadenas de significados no cierran, las explicaciones son siempre versiones de la historia: "Conjeturas, historias imaginadas y tristes" y sin embargo Maggi, en *Respiración artificial*, es un historiador para quien escribir una historia es "el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla". Si esto es el presente, la historia es, también para Piglia, la posibilidad de relatar las derrotas: historia de los vencidos y, en consecuencia, un relato contado desde un punto de vista diferente.

Pero la historia de las derrotas son invariablemente mensajes cifrados:³⁰ los que escribe Ossorio, desde el pasado hacia un futuro que es el presente, las carpetas de documentos que pasan de un personaje a otro, las versiones que se construyen sobre la historia de Maggi, la historia argentina, paródicamente, como incomprensible: "Es el monólogo alucinado, interminable, del Sargento Cabral en el momento de su muerte, transcrito por Roberto Arlt"

³⁰ Marta Morello-Frosch observa: "La lectura de cualquier texto se convierte así en cualquier época en un esfuerzo hermenéutico por descubrir las corrientes menos visibles de la historia, para auscultar la dialéctica asordada en el discurso explícito. Por otra parte, lo que los personajes de Piglia leen, son cartas y documentos que conforman una crónica del fracaso histórico del país en diversas épocas claves, especialmente la organización nacional, la emergencia y declinación de la oligarquía, y el período actual", en "Significación e historia en: *Respiración artificial* de Ricardo Pi-

Sin embargo, *Respiración artificial* es una novela que, por un camino clásico en la Argentina, intenta ordenar. Al proponer versiones de la historia (la ambigua vida de Ossorio en el siglo pasado) y de la cultura, Piglia desarrolla la temática de las ideologías culturales y la identidad nacional: el europeísmo en la figura de Tardewsky; la fundación de la literatura argentina sobre la traducción y la cita; la organización del pasado literario según dos líneas del siglo XIX (gauchesca y lengua extranjera) cuya culminación y cierre es Borges; la explicación de Arlt como "lo reprimido de la literatura argentina", son algunos de los tópicos que, junto con el del exilio, retoman la idea de pensar el desarrollo cultural en la perspectiva histórica y con función ideológico-política, desde el presupuesto de que ajustar cuentas con el pasado es indispensable para captar las líneas del presente (presupuesto que anima buena parte de la ensayística de las últimas décadas).

En el caso de *Cuerpo a cuerpo*, Viñas se propone cruzar las dimensiones de la historia y la política con la certeza de que se vuelven mutuamente significativas, en un tejido donde las referencias históricas son uno de los materiales básicos del registro de la escritura. Texto hiperlocalizado e hipercodificado en relación con la historia argentina desde fines del siglo XIX, trabaja sobre los códigos culturales con una perspectiva centrada sobre lo concreto, barrocammente saturada de detalles tanto del mundo del anarquismo obrero como de los políticos tradicionales o de los militares. La narración quiere demostrar que, en cada uno de esos apuntes de costumbres políticas o de vida cotidiana, grandezas y miserias del militar, del *gentleman*, del periodista, se abre la posibilidad de entender la forma en que se construyó el poder, los discursos que le dan su argumento y las prácticas que se desencadenan a partir de él. Cuatro de los cinco epígrafes principales de la novela localizan la perspectiva histórica: Alberdi, Sarmiento, Roca, González; mientras que el quinto epígrafe (de un discurso del general Saint-Jean) y las dedicatorias (a muertos o desaparecidos) anclan el texto en el presente. Este movimiento continuo que dibuja Viñas (y que es propio de su narrativa anterior, pero no había alcanzado hasta *Cuerpo a cuerpo* esa especie de exasperada acumulación) plantea una estructura narrativa en mosaico, proponiendo una genealogía del poder político, militar y cultural.

gla", en Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria...*, ob. cit. Sobre la novela de Piglia, véase también: Roberto Echavarrén, "La literariedad: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Revista Iberoamericana*, 125 (1983); Kathleen Newman, tesis de doctorado presentada en la Stanford University, sobre Walsh, Viñas y Piglia, especialmente el cap. VII: "Tortured angels: 1976"; José Sazbón, "La reflexión literaria", *Punto de Vista*, 11 (1981). La idea del acuerdo lingüístico entre narrador y lector está presente en el comentario de Marínón.

La última novela de Rivera, *En esta dulce tierra*, puede leerse también como una historia pasada en clave de presente. Irónica desde su título, relata la peripecia de un hombre, educado en las ideas de la revolución francesa, que, después del asesinato de Maza, se esconde durante décadas en un subterráneo. Son los años del rosismo, el perseguido es alguien que puede ser acusado de unitario, pero la persecución y el encierro aluden a una circunstancia más persistente: son datos configuradores del destino nacional, también porque el perseguido se convierte en víctima de quien le da refugio, en prisionero de su miedo y de la perversidad del otro. Relato tenso y tortuoso en su escritura, su metáfora no puede leerse sólo como una ficción sobre el rosismo. El miedo y el encierro, la derrota con la que concluye, son experiencias que, localizadas ficcionalmente en el pasado, se remiten a la Argentina de la última década. El texto opina sobre lo que significa ser argentino con palabras que, atribuidas a un hombre del siglo XIX, califican también al presente: "¿A qué se refiere usted, amigo mío, cuando dice soy argentino? ¿A una particular categoría de suicidas? ... ¿Peleo contra toda esperanza, señor? Eso es hoy ser argentino?".

Para muchas novelas de este período ser argentino es una afirmación problemática cuyas claves algunos textos indagan en el momento de su constitución: las novelas de la Argentina aluvional escritas por Orgambide, Casullo, Szichman, exponen la peripecia de la inmigración afectando la idea de un pacífico proceso de fusión de razas, por un lado. Por el otro, la construcción literaria de biografías típicas se centra en la pequeño-burguesía urbana de izquierda, cuyas ilusiones fueron pulverizadas por la intervención militar y la violencia: *Tinta roja*, de Jorge Manzur, y *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís.³¹ Esta novela propone un pacto de mimesis con los valores, las experiencias, los mitos, los discursos, el nivel de lengua, de un amplio sector de público que, a lo largo de varias ediciones, la ha convertido en *best-seller*. Este pacto de mimesis explica su éxito, en la medida en que diseña una relación lector-novelistas-personajes de mutuo reconocimiento. Se trata de la experiencia cultural, política, sexual de los jóvenes de mediados de la década anterior, trabajada con el presupuesto de que se narrarán biografías sociales compartidas, con las que el texto mantiene una relación doble: de complicidad y de parodia.

Representación y crítica de la doxa pequeño-burguesa de izquierda cruzada con una moral de supervivencia lumpen, la novela de Asís reconstruye ese discurso como "sanata", "verso", "buzoneo" (para emplear las

³¹ Sobre la narrativa de Asís, véase: Andrés Avellaneda, "Best-seller y código represivo en la narrativa argentina del ochenta", *Revista Iberoamericana*, 125 (1983) y Antonio Marimón, "Las mil caras de un pícaro", *Punto de Vista*, 14 (1982). La idea del acuerdo lingüístico entre narrador y lector está presente en el comentario de Marimón.

lexicalizaciones que se diseminan profusamente a lo largo del relato): es decir, discursos que establecían una relación ilusoria con lo que después fue la "verdad" de los hechos. En este sentido, es un relato de las ilusiones perdidas, de los deseos (deseos de la política y de la cultura) que el movimiento narrativo demuestra irrealizables. Todos los giros de sus personajes representan puntos de inflexión colectivos: de la liberación sexual (profundamente tramada, sin embargo, de contenidos y metáforas falocéntricas) a la iniciación cultural y de allí al discurso de la revolución. Pero estos giros están representados por un modelo de relaciones degradadas o imposibles. Crítica y trivialización de estos deseos, *Flores robadas* representa la sexualidad fundamentalmente centrada en el goce masculino y la militancia como el teatro donde se ponen en escena ilusiones vanas. La Argentina es un país imposible y este enunciado ideológico se prueba en la microsociedad de pícaros y engañados de la novela. La cita arltiana de la "vida puerca" establece una relación de necesidad con el fracaso de todos los actores si se excluye el del propio narrador, una figura intencionalmente próxima a la de Asís, único personaje con el que el texto plantea una relación complaciente y lo coloca del lado de los que pueden salvarse del naufragio de las ilusiones. Novela mimética con la crisis de una generación, *Flores robadas* se ubica en relación a la legibilidad de la crónica y de una forma actual del costumbrismo, por su destreza casi manierista en la reproducción de discursos.

Trabajar sobre la doxa fue, desde un principio, el procedimiento narrativo de Puig. En *El beso de la mujer araña*, plantea una relación de engañosa transparencia: el discurso del guerrillero, que reproduce hasta la menor inflexión formas, giros y temas políticos, se cruza, en el espacio de una celda, con el del homosexual. Discursos incommunicables que la novela pone en contacto, reforzando algunas de sus marcas: el guerrillero es ciego respecto de sí mismo, el homosexual representa el goce estético, aplazando o desviando el destino por la narración de películas. Ambos registros refuerzan la idea, previa en Puig, de un mercado de discursos donde el novelista elige los tramos con los que construye una ficción donde los personajes son invariablemente hablados por mitologías colectivas que definen la dirección y el carácter de sus trayectos ficcionales.

Frente a estas biografías, están las que propone una literatura de la deriva y del viaje: *El país de la dama eléctrica*,³² de Marcelo Cohen, *Fuego a discreción*, de Antonio Dal Masetto. Novelas que se colocan en una relación de extrañamiento respecto de la Argentina de estos años, aunque se sitúan parcial o completamente en ella. Diseñan una ciudad poco recono-

³² Al respecto véase: Graciela Montaldo, "El otro cambio, los que se fueron", en *Punto de Vista*, 23 (1985).

cible, que elude la tipicidad y que es, sin embargo, un espacio por donde ya han pasado la guerra, la desolación y la muerte. La novela de Cohen, escrita en España, define una topología de ciudad ocupada por otros, innominados, y atravesada por autopistas que se extienden entre basurales, demoliciones, parques semiabandonados. Es en verdad un Buenos Aires vuelto intencionalmente irreconocible, en cuyas fisuras se descubren reducidos donde pueden escucharse los ecos de una cultura juvenil, rockera, una de las significativas transformaciones culturales de la última década que la novela de Cohen tematiza por primera vez, con la biografía de un músico de rock adolescente que parte en busca de su madre. El texto trabaja con los cruces discursivos que citan letras de canciones, de Hendrix a Spinetta: las nuevas propuestas de una lírica juvenil urbana. Novela del viaje y del camino, como la del Dal Masetto cuyo motor es un deambular sin itinerario (podría decirse: despojado, en apariencia, de significación) por espacios donde, desde el título, se ha disparado fuego a discreción y se encuentran fragmentos dispersos e incommunicados de experiencias. Las dos novelas trazan segmentos de biografías, con materiales cuya relación referencial con los hechos políticos es decididamente sutil y silenciosa. Como *El pasajero*, de Rodolfo Rabanal, son textos que admiten ser remitidos a la experiencia reciente, pero que no exhiben las claves de esa traducción: su relación con la referencia es una construcción de ningún modo hipersignificada. Representan movimientos y búsquedas en un espacio ajeno y ocupado por otros, de los que se habla sólo de manera oblicua.

La literatura se hizo cargo también de los itinerarios del exilio. Presente en la novela de Cohen como uno de los dos lugares (aquí, España, allá la Argentina) donde transcurre la búsqueda, el exilio es la materia de *Composición de lugar*, de Juan Carlos Martini, *Libro de navíos y borrascas*, de Daniel Moyano, y, entre otras, *La casa y el viento*, de Héctor Tizón (también puede leerse como cifra del exilio, la pequeña ciudad norteamericana y la reunión de escritores comunicándose mediante una lengua de traducción, de *El pasajero*).

Algunos de estos textos tienen un fuerte acento autobiográfico y, como en el de Moyano, se incluye en el relato de la partida y el viaje, el de la represión, la tortura, la cárcel, las desapariciones. La nave reúne figuraciones de todos los grupos sociales, culturales, regionales afectados por la represión: espacio de encuentro donde, narrativamente, se apuesta a que las relaciones originadas en la patria se prolongarán en el otro mundo hacia el que se dirigen los viajeros, repitiendo el itinerario inverso de sus abuelos inmigrantes. Alegórica, la novela trabaja con un tópico literario clásico, el de la nave que conduce y entrecruza destinos diferentes, representados en una trama donde persisten ideales de comunidad cultural y temas populares y tradicionales.

La novela de Martini, en cambio, marca el camino de la soledad y el extrañamiento lingüístico-cultural. *Composición de lugar* es, desde su mismo título, el proyecto de producir un lugar para la escritura y la experiencia en un mundo que no contiene la lengua ni los recuerdos del pasado: un lugar del descentramiento. El exilio aparece como un estado casi abstracto, donde las inflexiones localizadas de la lengua encuentran frases pronunciadas en otras lenguas o en un español que no es el rioplatense. La novela tematiza el cruce cultural, se desregionaliza desde el punto de vista lingüístico no para adoptar otra perspectiva regional del castellano sino para proponer una lengua exiliada, argentina en sus giros sintácticos, pero lengua de traducción respecto del léxico y del régimen verbal. De este modo, la ficción presenta el punto máximo de la distancia en el nivel que más afecta a la literatura. Pero incluso en un texto habitado por la deslocalización y el descentramiento, hay destellos de reconocimiento, momentos en que el sentido del presente exiliado traza un arco hacia sentidos pretéritos: "Y un ignorado sosiego se apoderó de él al presentir que había algo vagamente familiar en aquel sitio, que la luz, o los rumores, o la liturgia de un culto, o el claroscuro de una arquitectura, o las ocas cautivas en el recinto, tocaban en la memoria el oculto recuerdo de un lugar, de otro lugar y otra historia, un signo y una marca, antiguas escrituras heredadas y perdidas para que otras palabras compusieran —pensó— una imagen verdadera del pasado y una figura que en su mester de lejanía no quedase seducida y prisionera en los enigmáticos espejos de la muerte".

Tizón, en *La casa y el viento*, registra este tópico del exilio lingüístico y cultural en su momento inmediatamente anterior. El exiliado futuro construye el mundo de los recuerdos, mejor dicho de lo que será vivido como un recuerdo una vez que haya abandonado la región autobiográfica, donde se había originado toda su obra. El relato se localiza, por eso, no en el espacio del exilio cosmopolita sino en el lugar de nacimiento, una provincia del noroeste, recorrida por el narrador en busca de una cifra perdida: la historia de un coplero que, en el exilio futuro, será la garantía de la continuidad cultural y afectiva.

Frente a un presente descripto como fragmentos posteriores al estallido, "imágenes despedazadas", rastrea la certeza de una cultura integrada al pasado, e intenta, a partir de ella, alcanzar una memoria que haga subjetivamente posible el exilio: "Quiero dejar atrás la estupidez y la crueldad, pero en compensación debo retener la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde viviré recordándolo". El relato define al exilio como situación despojada de pasado, porque recuerdos son únicamente los que vienen de la patria y, lejos de ella, persistirán bajo la amenaza permanente del olvido. Escrito en el exilio, este relato habla de la fragilidad de los materiales con los que se articula una identidad y, al mismo tiempo, de la

persistencia con que la literatura vuelve sobre ellos, recapitulando viejas obsesiones temáticas para refuncionarlas en la narración del último recorrido por la patria. La literatura, oponiéndose al viento que borra los perfiles de la casa como se lee en el epígrafe de Guillaume que encabeza el texto, permite la supervivencia de una lengua que ya no se escucha y donde resuenan tipos y temas culturales que se relacionan con una identidad a preservar.

Indudablemente, la narrativa de esta década ha hablado también del poder y de la violencia. La Argentina presenció, después de las elecciones de marzo de 1973 un proceso de lucha por la sucesión en el interior del peronismo, que se convirtió no en un episodio interno al partido gobernante sino que desbordó sobre las políticas de gobierno y se tradujo en una disputa aguda por posiciones en el aparato del estado. La lucha por la sucesión de Perón y la lucha por el poder estuvieron vinculadas de modo tal que resolver la cuestión sucesoria fue, durante un período extenso, un tema político central. El sentido del conflicto no era sólo inmediatamente coyuntural, sino que se vinculaba con la historia de la identidad política en los sectores populares y diferentes proyectos que aspiraban a la representación simbolizada en la herencia del viejo líder. Cuestión traumática si las hubo, se complicó con el enfrentamiento militar entre fracciones del peronismo, coincidente con el auge de las operaciones guerrilleras de diferente signo ideológico.

No habrá más penas ni olvido, de Osvaldo Soriano, y *La vida entera*, de Martini, ponen en escena, con perspectivas narrativas y estéticas diferentes, episodios de este proceso. Soriano representa metonímicamente la lucha por el poder, localizándola en Colonia Vela, un pueblo ficcional de la provincia de Buenos Aires, donde un viejo peronista "histórico" y la juventud del partido (auxiliados por los marginales y los solitarios) enfrentan a otros peronistas "históricos", sindicalistas e interventores. Detrás de la alianza perdura la división de actores típica de la novelística de Soriano: los marginados y su mundo de solidaridades básicas, fundadas en valores morales, reconstruido desde una perspectiva sentimental y ligeramente irónica. Del otro lado, el partido del orden, el bando de la violencia injusta, representado paródicamente.

La narrativa básica en esta novela y en la posterior *Cuarteles de invierno*, describe el pacto de lealtad entre perdedores (característico de cierta zona del policial). Por otra parte, la elección estética e ideológica por el margen y, a partir de ella, la relación metonímica de lo narrado con el proceso político nacional, confirma una opción de la obra de Soriano: lo contable es el margen y, cuando el tema es la violencia política argentina, los episodios figuran la anécdota en un escenario lejano de la centralidad. Las lealtades morales, que en ambas novelas terminan teniendo signifi-

cado político, están referidas, al mismo tiempo, al tópico de la literatura y el cine de aventuras, de la amistad masculina convertida en núcleo de valores funcionalizados, en este caso, a la figuración del conflicto argentino.

El vuelo del tigre, de Moyano,³³ clasifica su materia narrativa también sobre dos grandes ejes, representando la represión política en un pueblo del noroeste como el conflicto entre culturas bajo la forma de una alegoría de la resistencia. Una cultura tecnocrática, de aparatos y discursos abstractos, hace referencia a los represores, ocupantes no sólo del espacio público sino también de la escena familiar; otra cultura, la de la familia invadida, los Aballay (y el apellido de resonancia indígena es significativo), tejedores y artesanos, relacionados armónicamente con la naturaleza, con los procesos de larga duración, con el trabajo cuyos ritmos son gobernables. Si el invasor construye un panóptico e impone una versión reglamentarista de lo cotidiano, destruyendo los espacios y sus funciones tradicionales, el invadido responde con una afirmación de la memoria colectiva, una reconstrucción del pasado, la invención de una lengua a partir de la gestualidad y la resemantización de tramos del discurso del invasor. El desenlace, curiosamente optimista, cierra la alegoría como una fábula: los Aballay derrotan al invasor porque logran restituir su circuito comunicativo, devolver sentido a su propio mundo y restablecer sus lazos tradicionales con la naturaleza.

Martini propone, en *La vida entera*, también una versión de la lucha por el poder y la imposición de un orden a través de la disputa sucesoria. La novela se construye sobre una serie de desplazamientos de los lugares y los portadores del poder. En efecto: una guerra entre bandas de jefes de prostíbulos se desencadena para resolver dónde y quién tomará las decisiones cuando los actuales jefes desaparezcan por muerte o ineptitud. También las deliberaciones, rogatorios, oráculos y predicciones en la villa cercana tienen que ver con este tema: a quién traspasar el poder cuando muera el Rosario, agonizante jefe de los villeros. Es decir: ¿cómo se resuelve una sucesión carismática?

En la novela, el poder implica no sólo la violencia física o la coerción ideológico-moral, sino también una multiplicidad de intercambios reales y simbólicos: el del dinero, el de los cuerpos como mercancías; el de los mensajes políticos cifrados en mitos, puestos en escena por figuras arquetípicas de la cultura popular. La lucha por el poder en los prostíbulos es un relato de la violencia degradada y canalla (incluida la violencia sexual a partir de la cual Martini construye una erótica sádica). La sucesión carismática en la villa, en cambio compone una alegoría con temas y fantasías populares y fragmentos de discursos que evocan, casi al pie de la letra,

³³ Sobre esta novela, véase: María Teresa Gramuglio, "Temas y variaciones en la narrativa de Daniel Moyano", *Punto de Vista*, 15 (1982).



los últimos pronunciados por Perón antes de su muerte. Con estos materiales discursivos y experienciales heterogéneos Martini se interroga sobre el sentido de la historia que está contando ("¿qué historia es ésta?"), que implica interrogar el sentido del orden y de sus modos de imposición. Metaforizada como el caos donde el poder es objeto de disputa entre rufianes a los que se opone el mundo de los Simples, una zona de la experiencia argentina aparece como proceso demoníaco de degradación, por un lado, y como continuidad tradicional, cuya clave está en el mundo popular; por el otro. Ambos espacios narrativos reafirman la idea de que lo sucedido en estos años, la historia de un desorden o de un orden opaco, exige representaciones figuradas para la construcción de algún sentido.

La estrategia de la cifra y de los espacios simbólicos: los personajes de *Hay cenizas en el viento*, de Carlos Dámaso Martínez,³⁴ se mueven en espacios de muerte, que no son, sin embargo, los espacios reales de la muerte argentina de estos años. Se privilegia, más bien, un ámbito casi paródico: el patio de una funeraria, el depósito de cajones y velas. Allí se realizan asados, la gente se emborracha, discute trivialidades, hace el amor. La novela articula también una larga secuencia en el depósito de cadáveres de la morgue; sigue las vicisitudes de un entierro político; registra los olores de podredumbre y el cadáver de un perro en la cañada que atraviesa la ciudad. Dos personajes claves de la novela son funebres: "estoy en el negocio de la muerte", dice uno de ellos. Y ese negocio es designado mediante la expresión más irónica: la "pompa".

La muerte es representada además a través de una de sus formas nacionales del siglo XIX: el degüello que, en el delirio agónico de uno de sus personajes, se convierte en teoría de la violencia presente, de la que se habla siempre en clave y con cierta lejanía: personajes cuyo destino se desconoce, manifestantes baleados en manifestaciones vistas a través de una distancia borrosa, perspectivas lejanas y puntos de vista ciegos desde los cuales es difícil fijarle un sentido a la acción, fragmentos que el lector debe reordenar para ubicarlos en una historia.

También puede leerse *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer como una cifra sobre la violencia. La novela cuenta, en la superficie, una historia aparentemente absurda: en un pueblo sobre la costa del Paraná, de manera enigmática, alguien se desplaza, de noche, asesinando caballos. Historia policial de aldea que, sin embargo, figura otra historia más vasta. Desde su título, la novela presenta un doble juego, de un lado y del otro del significado: nadie nada nunca, frase verbal; nadie nada nunca, frase nominal. Lo narrado está presente en la duplicidad del título: se trata, por un lado,

de un texto deslumbrante donde la percepción constituye uno de los problemas estéticos fundamentales; por el otro, de un relato ambiguo, donde se cruzan el placer y la muerte.

Un hombre, el Gato, vive solo (quizás escondido) junto al río; su vecino le confía un caballo, imaginando que *guardado* en esa casa estará más seguro; este hombre recibe también a su amante, portadora de un libro que le envía un hermano suyo que está en Francia. El libro es *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade: su amante también le trae noticias de una ciudad invadida por el calor y, quizás, por la peste. Durante un largo fin de semana, la superficie aparentemente tersa de la vida cotidiana, comidas, largos tragos de vino, siestas sofocantes, se ve puntuada por las señales de la violencia: llegan más noticias de caballos asesinados; se oyen motores de autos que se estacionan en la costa de noche; el comisario local, cuyo nombre es precisamente Caballo y su especialidad "hacer cantar", es asesinado; el Gato sueña que su hermano que vive en Francia (es decir: del lado del exilio) envía una carta donde expresa su preocupación por la muerte de los caballos. Este sueño es una cifra y la carta misma, una cifra dentro de otra.

Se ha perturbado, por la muerte absurda, el fluir liso de la vida: de repente, atravesando el espejo de la escritura, el horror salta sobre una historia que parecía sólo preocupada por narrar la percepción o la exasperada y a la vez tranquilizante repetición de las acciones. El Gato guarda un caballo (como se guarda a un perseguido); el topos de la peste aparece en los sueños y en los olores que se respiran en la ciudad; los diarios no hablan sino para ocultar, hacen comparaciones disparatadas, persiguen lo real, aunque en verdad tratan de huir de ello.

Como en la novela filosófica de Sade, todo puede llegar a organizarse como una figura: las figuras del erotismo, de la muerte, del Mal que culmina en *La filosofía en el tocador*; y las concretas figuras de la muerte que se dibujan en la costa del río, bajo la cifra de los asesinatos de caballos. Refinadísima, la novela de Saer puede leerse en dos superficies entrecruzadas: un texto sobre la percepción de lo real, sobre cómo se refracta un rayo de luz en el agua, o las reverberaciones del sol sobre la playa y los movimientos de los bañistas; y también un relato de enigma, sobre la sinrazón y la locura de la muerte. El miedo, del que jamás se habla, está allí, como el bayo amarillo que el Gato guarda en el fondo de su casa, galvanizando la narración y, a la vez, ausente, ensimismado, silencioso, salvaje y púdico.

¿Qué vincula a todos estos textos, diferentes por sus estrategias literarias y por sus posiciones ideológicas, escritos en la Argentina y en el exilio? Por un lado, un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse a la representación realista. Son tex-

³⁴ Una lectura de esta novela en: Nora Catelli, "Reflexionar y narrar", *Punto de Vista*, 17 (1983).

tos que mantienen con ella una relación a veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización.

Por el otro, su lectura y, en muchos casos, su repercusión social, remite a operaciones complicadas de construcción de sentidos, a una resistencia a las oposiciones maniqueas (incluso cuando la microsociedad del texto aparece claramente dividida, las estrategias narrativas apuntan a proporcionar visiones articuladas del otro), y a las explicaciones sumarias o que ofrezcan rápidamente una tranquilizadora totalización. Podría decirse que estos relatos, o los mejores de ellos, en momentos donde muchas otras formas del discurso callaban, hablaron de aquello que la voz del poder ocultaba o naturalizaba; despojaron de contenido moral a su discurso sobre la muerte y exhibieron las fisuras por donde puede verse, para decirlo con palabras de Adorno, "aquello que la ideología oculta", es decir, también, lo que es posible padecer, pero difícil convertir en discurso.

Referencias

Se proporciona acá un elenco, de ninguna manera exhaustivo, de novelas publicadas durante el período que abarca este ensayo y que, de algún modo, se relacionan con la problemática expuesta.

- César Aira, *Ema, la cautiva*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Losada, 1980; *Carne picada*, Buenos Aires, Legasa, 1981; *La calle de los caballos muertos*, Buenos Aires, Legasa, 1982.
- Nicolás Casullo, *El frutero de los ojos radiantes*, Buenos Aires, Folios, 1984.
- Carlos Catania, *El pintaditos*, Buenos Aires, Legasa, 1984.
- Marcelo Cohen, *El país de la dama eléctrica*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.
- Humberto Constantini, *La larga noche de Francisco Sanctis*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.
- Antonio Dal Masetto, *Fuego a discreción*, Buenos Aires, Folios, 1984.
- José Pablo Feinmann, *Ni el tiro del final*, Buenos Aires, Pomaire, 1982.
- Enrique Fogwill, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983.
- Jorge Manzur, *Tinta roja*, Buenos Aires, Legasa, 1981.
- Juan Carlos Martelli, *El cabeza*, Buenos Aires, Corregidor, 1977.
- Carlos Dámaso Martínez, *Hay cenizas en el viento*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

- Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*, Buenos Aires, Legasa, 1985.
- Juan Carlos Martini, *La vida entera*, Barcelona, Bruguera, 1981; *Composición de lugar*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.
- Juan Carlos Martini Real, *Copyright*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- Enrique Medina, *Las muecas del miedo*, Buenos Aires, Galerna, 1981.
- Daniel Moyano, *El libro de navíos y borrascas*, Buenos Aires, Legasa, 1983; *El vuelo del tigre*, Buenos Aires, Legasa, 1983.
- Pedro Orgambide, *Hacer la América*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.
- Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980.
- Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976; *Pubis angelical*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- Rodolfo Rabanal, *El pasajero*, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- Andrés Rivera, *Nada que perder*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982; *En esta dulce tierra*, Buenos Aires, Folios, 1984.
- Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI, 1980.
- Oswaldo Soriano, *No habrá más penas ni olvido*, Buenos Aires, Bruguera (primera edición: Barcelona, 1980); *Cuarteles de invierno*, Buenos Aires, Bruguera (primera edición, Barcelona, 1982).
- Mario Szichman, *A las 20.25 la señora entró en la inmortalidad*, Hanover, Ediciones del Norte, 1981.
- Héctor Tizón, *La casa y el viento*, Buenos Aires, Legasa, 1984.
- David Viñas, *Cuerpo a cuerpo*, México, Siglo XXI, 1979.

BIOGRAFÍAS FICTIVAS:
FORMAS DE RESISTENCIA Y REFLEXIÓN
EN LA NARRATIVA ARGENTINA RECIENTE

Marta Morello-Frosch*

Se ha mencionado que la literatura argentina de los últimos diez años revela una preocupación obsesiva por el problema de la historia nacional, proyectada como una serie de fragmentos que perplejan y que difícilmente pueden organizarse discursivamente. Si la historia no se puede reconstituir, la narración deviene casi un ejercicio retórico que tiende hacia la inteligibilidad, en cuanto explora el sentido de relaciones histórico-sociales a través de un discurso que propone una tenue unidad que no puede de otro modo, ser salvada. Dicho texto, entonces, produciría la única forma de articulación y de orden —orden de discurso, se entiende— que se puede proponer por esos años. Alejados de las propuestas totalizantes de los relatos de épocas anteriores, las nuevas novelas tratan de articular versiones parciales, subjetivas, fragmentos de la experiencia histórica que se supone olvidada o meramente ausente. La elipsis metafórica, las lagunas fácticas, las disrupciones retóricas, dan cuenta en varios registros de las discontinuidades del quehacer histórico nacional.

Quisiéramos sugerir como hipótesis de este trabajo, que el enunciado de biografías ficticias en muchas de las novelas de este período es una estrategia narrativa que permite, por una parte, pensar la historia desde un sistema de representación que da cuenta de esta discontinuidad del quehacer colectivo y, por otra parte, permite la reconstrucción de la subjetividad contra un marco de experiencias históricas peculiares a esta década. Podríamos agregar a este enunciado la posibilidad de que estas biografías ficticias

* University of California.

permitan también articular vidas problemáticas, centrando el discurso en una serie de sujetos excluidos de la historia oficial. Pues estas voces biográficas articulan vidas no heroicas, fragmentos inseguros de la experiencia social que el recuerdo logra producir a menudo borrosamente, pero que atestiguan que tanto la escritura como la vida son rescatables. Dicha operación de salvataje se hará dificultosa por pistas falsas, alusiones no aclaradas, elisiones constantes, opacidad que problematizan la adjudicación de sentidos totalizadores en un discurso que se caracteriza, como el destino de los sujetos, por su indeterminación. Pues las biografías, al contrario del concepto dieciochesco, descomponen, en vez de articular la relación sujeto-historia: pero dan cuenta de que el otro no monopoliza los discursos —ya sean históricos o literarios— y que aunque el biografiado apenas funciona como sujeto social activo, tiene un espacio enunciativo y un área de actividad histórica que aunque reducido, le pertenecen y sobre los que deja su huella. Pues se trata de una imagen borrosa de la historia y una biografía en primer plano no más clara, entre las cuales no parece haber una ligazón obvia, excepto la contigüidad de tiempo y espacio que las acerque. Así el relato biográfico ficticio revela relaciones de poder desiguales en las cuales el sujeto social puede dar cuenta oblicuamente de la historia que lo sesga. Son ejemplos de este tipo de narración las novelas *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, Pomaire, Buenos Aires, 1980, *Hay cenizas en el viento*, de Carlos Dámaso Martínez, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, *Nada que perder*, de Andrés Rivera, Centro Editor, Buenos Aires, 1982, y *Tinta roja*, de Jorge Manzur, Legasa, Madrid, 1981. (Piglia nace en 1940, Rivera en 1928, Martínez en 1944, Manzur en 1949.) Para verificar la efectividad de la narración biográfica como espacio enunciativo de resistencia, conviene aquí parafrasear la definición de Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique*¹ que mantiene que la biografía es un fenómeno de la civilización en el cual domina la función de la memoria en la construcción de una personalidad por el análisis retrospectivo.

Conviene destacar aquí, que en el caso argentino, se trata de ejercitar la memoria de casos aislados en un esfuerzo de naturaleza colectiva, pues al revés de lo que ocurre en la biografía tradicional, son éstas más recientes producto de la reconstrucción hecha en diversos discursos de varios sujetos que un recopilador-sujeto enunciativo ordena. La memoria actúa así como fuente no sólo de hechos, sino como autoridad, a menudo modificando notoriamente las falacias contenidas en documentos, y pronunciamientos otrora considerados fidedignos. Se transforma significativamente la importancia del testimonio de alguien que da fe, que autentifica con su palabra el pasar de la vida de otro que se entrecruza por la suya. Se autoriza ade-

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

16