

LA NOVELA ARGENTINA (1976-1983)

1. Numerosos trabajos se han ocupado de la novelística producida en los años del llamado Proceso de Reorganización Nacional. Por un lado, trabajos de tipo monográfico — generalmente análisis de textos— de alguna novela del período; por otro lado, artículos más o menos breves —muchos de ellos presentados ante congresos o acontecimientos similares— que arriesgan hipótesis sobre la producción literaria de la época a partir del análisis de un grupo limitado de textos. El presente trabajo pretende sintetizar los aportes realizados y proponer algunas reflexiones en esa dirección. Los trabajos a los que hemos hecho referencia suelen afirmar, en su mayoría, que es imposible aproximarse a los textos prescindiendo de lo que estaba ocurriendo en el país. Estas afirmaciones, en principio, carecen de valor de hipótesis; se trata, más bien, de una simple constatación de hechos históricos: las condiciones de producción de literatura en los años del Proceso están signadas por la persecución ideológica y la censura, el exilio y el miedo, el desarraigo y la asfixia. Si bien es cierto que este hecho intenta justificar a priori el corte temporal propuesto, en muchos casos cualquier investigación deberá proyectarse más allá o más acá del período de referencia, con el fin de establecer líneas de continuidad o de ruptura respecto de la producción literaria anterior o posterior al mismo. Por lo demás, es bien sabido que la justificación de los cortes temporales es uno de los problemas de más difícil resolución con que se enfrenta la historia literaria. No obstante, no es intención de este trabajo discutir cuestiones atinentes a la historia literaria, sino comprobar en algunos casos que se proponen como modelos de qué manera el acontecer nacional marca la producción escrita del período. Previamente, haremos una breve referencia al corte espacial.

2. Intentar un corte espacial nos arroja de lleno a uno de los problemas centrales del período: el exilio, y aquí es necesario un nuevo deslinde. Los años de la reinstalación de la democracia en el país posibilitaron el surgimiento de un debate cultural sometido, durante mucho tiempo, al silencio. Así como en el ámbito de la sociología y de la teoría política se insistió —y aún se insiste— en el tema de la transición como centro del debate político, la problemática del exilio se erigió en uno de los momentos decisivos del reordenamiento del campo intelectual posterior a la dictadura. Disputes personales, acusaciones airadas, justificaciones de conductas propias y ajenas tiñeron la polémica (el libro editado por EUDEBA resulta ejemplar al respecto).¹ Existen, no obstante, coincidencias básicas que podrían formularse de este modo: el dilema es falso, pero el debate es necesario; o,

¹ Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 1988.

dicho de otro modo, aunque no se trate sino de una sola literatura, resulta saludable la puesta a punto de la discusión ideológica. Desde esta perspectiva, podemos plantear algunas premisas que eviten equívocos ulteriores:

- a) El lugar de la producción de un texto durante el corte temporal referido no resulta una variable pertinente en las investigaciones sobre la literatura del período; no es posible determinar, por lo tanto, una taxonomía que ordene los textos producidos en el país, por un lado, y los producidos en el exilio por otro, sin caer en un aparato de citas extremadamente tendencioso. Por lo demás, esta separación ha sufrido, y sufre, serios cuestionamientos ideológicos.
- b) Es posible, no obstante, leer en ciertos textos una suerte de ubicación indirecta —ficcional— en el ámbito de la polémica mediante una tematización narrativa del exilio. En este sentido, los modos de resolución del problema del exilio en las novelas resultan de indudable relevancia en las investigaciones.
- c) Si, en cambio, el objeto de estudio se desplaza desde los textos ficcionales hacia el campo intelectual propiamente dicho, abordado desde una perspectiva que se acerque a una sociología de la cultura, entonces las polémicas sobre el exilio resultan insoslayables en cualquier aproximación al período.

3.

Planteados los cortes de tiempo y espacio, reseñaremos brevemente el estado de cuestión en relación a la bibliografía existente.

La imposibilidad de dar cuenta de fenómenos diversos en un mismo corte generacional, lleva a Luis Gregorich² a una clasificación de los textos a partir de la categoría “realismo”. Así, afirma que se está produciendo una reacción contra el realismo social, y que narradores “antirrealistas” aparecen influidos por un aparato conceptual sustentado en ideas formalistas y estructuralistas, una vertiente psicoanalítica y un apoliticismo desencantado.

A partir de premisas semejantes, Andrés Avellaneda³ arriesga afirmaciones de interés. Dice: “La intensidad cuantitativa y la virulencia cualitativa de los textos narrativos del canon realista ofrecen una curva que asciende lentamente hasta una meseta o pico situado entre 1972 y 1974 y desciende luego a partir de ese año hasta que, hacia 1977, se ubica por debajo del punto de partida”. Al analizar las causas de este fenómeno que constata, Avellaneda afirma que “se trabaja con un adversario cuya procreación ha sido abortada y cuyos recursos han sido empobrecidos hasta el punto en que las propuestas de realismo sólo se pueden entender por medio de la caricatura testimonial o el altavoz populista”.

² Luis Gregorich, “Dos décadas de narrativa argentina” en: *Tierra de nadie*, Buenos Aires, Mariano Moreno, 1981, pp. 83–112.

³ Andrés Avellaneda, “Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares” en: Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una reanonización*, Institute for the Studies of Ideologies and Literature, Minneapolis, Minnesota, 1985, pp. 578–588.

Jorge Lafforgue⁴ intenta cortes diferentes. Por un lado, agrupa a los escritores cuya literatura, “en forzado repliegue, se autoexaminó con rigor, reflexionó sobre sí misma y afinó su instrumental técnico tanto como su bagaje conceptual”. Por otro lado, Lafforgue se refiere a las formas que tienen que ver con el género policial, la literatura fantástica y con propuestas novedosas en el terreno de la ciencia ficción. Por último, textos que delatan la presencia de otros códigos, especialmente el periodismo y el cine.

Una mención especial merece el único libro publicado en relación a la temática que nos ocupa. Me refiero a *Nombrar lo innombrable* de Fernando Reati.⁵ En la introducción el autor explica las razones que justifican la elección del corpus novelístico de que se ocupa: “la selección se ha restringido a obras que mantienen un grado de conexión implícita o explícita entre el referente histórico y su representación bajo la forma de la ficción novelística y en el marco de la violencia política del período reciente”. De acuerdo con estas afirmaciones, el texto de Reati recorre las novelas de entonces desde diferentes perspectivas temáticas: a) la ruptura con la visión maniquea; b) el testimonio de una identidad fracturada; c) las relaciones entre memoria, novela e historia; d) los cruces entre las aberraciones sexuales y la violencia política. La lectura de la obra de Reati pone en evidencia un plausible intento de ordenar el corpus a partir de las categorías señaladas; no obstante, en muchos casos los análisis de los textos no pasan de vagas referencias temáticas sin tener en cuenta, por momentos, los aportes de la crítica. Por dar sólo un ejemplo, diremos que entre los autores considerados en la bibliografía final no aparecen Juan José Saer y Andrés Rivera, cuya importancia la crítica reciente ha destacado con insistencia. En rigor, y más allá de omisiones que no parecen demasiado justificadas, el trabajo de Reati resulta un aporte de relevancia en las investigaciones sobre la narrativa de entonces.

Otros trabajos no han intentado, en rigor, una clasificación de los textos, sino que han preferido partir de lecturas en relación a ciertos temas o formas recurrentes, y verificar esa recurrencia en el análisis de las novelas. Es el caso de Mario Cesáreo,⁶ que rastrea el paradigma de la búsqueda como un intento de reconstrucción de la circunstancia presente, es decir, “la historia concebida como una concatenación de respuestas repetitivas ante un origen traumático”. Plantea también la recurrencia de la corporalidad como problema: “El cuerpo funciona entonces como encarnación de lo contingente, donde dominan las relaciones de poder imperantes en la totalidad social —ese cuerpo aparecerá siempre como realidad limitadora y limitada”. Búsqueda y corporalidad, por lo tanto, como “redes” que posibilitan la lectura de cuatro novelas.

También es el caso de Marta Morello-Frosch.⁷ Como en el trabajo de Cesáreo, el análisis de cuatro novelas permite la verificación de una hipótesis: “el enunciado de bio-

⁴ Jorge Lafforgue, “La narrativa argentina (1975–1984) en: Saúl Sosnowski (ed.), *Op. cit.*, pp. 149–166.

⁵ Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Ed. Legasa, 1992.

⁶ Mario Cesáreo, “Cuerpo humano e historia en la novela del Proceso” en: Hernán Vidal (ed.), *Op. cit.*, pp. 501–531.

⁷ Marta Morello-Frosch, “Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente” en: Daniel Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el Proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987, pp. 60–70.

grafías 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 el quehacer colectivo y, por otra parte, permite la reconstrucción de la subjetividad contra un marco de experiencias históricas peculiares a esta década”. Estas biografías ficticias, dice Morello-Frosch, “permiten articular vidas problemáticas, centrando el discurso en una serie de sujetos excluidos de la historia oficial”, y “no están determinadas aunque sí signadas por el acontecer nacional”.

Finalmente, Beatriz Sarlo⁸ desarrolla propuestas interesantes en relación con el modo de leer la narrativa del Proceso. Dice: “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. [...] la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la elusión y la figuración como estrategia para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia”. Desde esta premisa, Sarlo intenta acercarse al hecho literario a partir de la caracterización del discurso autoritario, respecto del cual “el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica”. Así, “existe un sentido común 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 dignificación literaria como productividad, como intersección de perspectivas textuales”.

También resultan de interés otros trabajos de los que sólo daremos una breve referencia. María Teresa Gramuglio⁹ se ocupa de tres novelas a partir de dos coincidencias: han sido escritas en el exilio y tematizan el fenómeno del peronismo. Saúl Sosnowski¹⁰ brinda un exhaustivo catálogo de autores y obras. Carmen Perilli¹¹ analiza tres novelas que “encierran interrogantes comunes acerca de nuestra identidad y una constante: la violencia”. David Forster¹² también se ocupa de novelas de la época, en tanto resultan identificables porque “responden a varias presiones socioculturales del período”. Roland Spiller¹³ aporta interesantes perspectivas desde el prólogo a un volumen colectivo de ensayos sobre narrativa argentina.

Las reseñas de estos trabajos nos permiten llegar a dos conclusiones:

⁸ Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria” en: Daniel Baldestron y otros, *Op. cit.*, pp. 30–59.

⁹ María Teresa Gramuglio, “Tres novelas argentinas” en: *«Punto de vista»*, N^o 13, noviembre de 1981, pp. 13–16.

¹⁰ Saúl Sosnowski, “Dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos de la década del setenta” en: *«Revista Iberoamericana»*, N^o 125, 1983, pp. 955–963.

¹¹ Carmen Perilli, “Violencia y delirio histórico en tres novelas argentinas del ochenta” en: *«La Razón»* (Cultura), 16 de noviembre de 1986, pp. 2–3.

¹² David Forster, “Los parámetros de la narrativa argentina durante el ‘Proceso de Reorganización Nacional’” en: Daniel Balderston y otros, *Op. cit.*, pp. 96–108.

¹³ Roland Spiller, “Prólogo” en: Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991, p. 7–12.

1. Desde el punto de vista metodológico, creemos más adecuado partir de ciertas hipótesis que permitan trabajar grupos limitados de textos: es el caso de los artículos reseñados de Cesáreo, Morello-Frosch y Sarlo, cuyos logros nos parecen incuestionables. De menor fundamento metodológico y algo imprecisos resultan los artículos que intentan una clasificación total del corpus a partir de criterios estéticos preestablecidos (Gregorich, Avellaneda, Lafforgue y, en parte, Fernando Reati).
2. En este sentido, en el caso de categorías sujetas a una amplia discusión teórica (por ejemplo, “realismo”, “antirrealismo”, “generaciones”, “géneros”, etc.) resulta imprescindible someterlas a un esclarecimiento previo a su utilización en cualquier investigación. Otras categorías son igualmente complejas (“historia”, “corporalidad”, “biografía ficticia”, “violencia”); no obstante, permiten producir los cortes que posibiliten un progresivo ordenamiento del corpus, tarea que, según lo expuesto, se nos muestra aún como prematura.

4.

Ahora bien, pensar un texto de ficción en relación a la historia plantea desde el comienzo problemas teóricos insoslayables. Quizás convenga entonces realizar un intento de caracterización de la narrativa contemporánea a partir de una digresión teórica que, aunque algo extensa, creemos imprescindible.

4.1.

Una de las teorías más atractivas que Ferdinand de Saussure expuso en su célebre *Curso...* es la del valor lingüístico. Allí, el lingüista ginebrino establece una homología entre el valor del signo lingüístico y la teoría del valor en economía. En efecto, una moneda de \$5 participa de un sistema y su valor es oposicional y negativo: se opone a —y no es— una moneda de \$1 y una de \$10. Pero, además, su valor trasciende el sistema y adquiere un valor de cambio: es —o puede ser— \$5 en caramelos, cigarrillos o lo que fuere. Con el signo lingüístico pasa lo mismo: es una realidad lingüística —“casa”— y refiere, a la vez, a una realidad extralingüística —cada “casa” que el signo evoca—.

Ahora bien, esta dualidad funcional del signo ha suscitado, en el ámbito de la teoría literaria, numerosas controversias. Theodor Adorno habló de valor autónomo del signo en relación a su independencia relativa respecto del mundo que evoca; y, a su vez, de heteronomía en referencia a la capacidad del signo de “transferirse” a otro sistema. Roland Barthes afirmó que la literatura no se resigna nunca a esta “imposibilidad topológica”; esto es, la de hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). Poco más adelante, el crítico francés propone una inquietante sugerencia: “Podría imaginarse una historia de la literatura [...] que fuera la historia de los *expedientes* verbales, a menudo muy locos, que los hombres han utilizado para reducir, domeñar, negar o por el contrario asumir lo que *siempre* es un delirio, a saber, la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real”.¹⁴

¹⁴ Roland Barthes, *Lección inaugural...* México, Siglo XXI, 1986, p. 128.

4.2.

En un célebre ensayo, “El realismo artístico”, Roman Jakobson enfrenta este problema a partir de la discusión de la categoría “realismo”. Para referirse a los dos procedimientos básicos que, de algún modo, resultaban antitéticos, por medio de los cuales la literatura se afirmaba como realista, Jakobson expone dos adivinanzas.

En el primer caso: “Se formula un problema a un niño: ‘El pájaro ha volado de su jaula. Dada la distancia entre la jaula y el bosque, ¿cuánto tiempo ha necesitado para llegar al bosque, si recorre tantos metros por minuto?’. El niño pregunta: ‘¿Y la jaula de que color es?’”.¹⁵ El niño, responde Jakobson, es un representante típico de una concepción de realismo, la que suele asociarse al realismo canónico identificable con la novelística del siglo XIX. El procedimiento consiste en abundar —en el interior de un discurso ficcional— en referencias inesenciales a la intriga como modo de crear un *efecto de realidad*. Así, las novelas de Balzac o Dickens resultan un ejemplo evidente de la insistencia de este recurso. Describir con amplitud de detalles un salón en donde se desarrollará un episodio es afirmar la “realidad” del lugar. La funcionalidad de la descripción se insinúa en dos niveles: en un primer nivel se dice que así era un salón burgués en 1850; en un segundo, dado que el salón descrito evoca exactamente a un salón real, inferimos que lo que ocurrirá en él es *como si* hubiera ocurrido.

Por su parte, Barthes explica el fenómeno a partir de categorías que había difundido la lingüística.¹⁶ Dada la relación significante–significado–referente, el efecto de realidad se propone la abolición del significado en tanto mediador cultural, de manera que el significante remita *directamente* al referente. El ejemplo emblemático sería la naturaleza muerta, en la cual la manzana, el pan, o las uvas son *como si fueran* reales. A este efecto de realidad, Barthes denomina *ilusión referencial*, ya que aun cuando la pretensión sea crear efectos de realidad, el realismo como escuela rápidamente saturó las modalidades del procedimiento, de donde la pretensión se agotó en una serie de artificios retóricos tan *expuestos* como los recursos “poéticos” que el propio realismo condenaba. Según Barthes, en el siglo XX se persigue otra ilusión. El violento gesto autonómico que ostentaron las llamadas escuelas de vanguardia implica la ruptura de la referencialidad del signo: la naturaleza muerta ha dado paso al arte no figurativo. Gráficamente,

siglo XIX	significante–(significado)–referente
siglo XX	significante–significado–(referente)

4.3.

Para ejemplificar la reacción de las estéticas de vanguardia contra el realismo, Jakobson propone otra adivinanza que formula de este modo: “—¿Qué es algo verde que está colgado en el salón? —Bueno, un arenque. —¿Por qué en el salón? —Porque no había lugar en la cocina. —¿Por qué verde? —Porque se lo ha pintado. —¿Pero por qué? —Para que resul-

¹⁵ Roman Jakobson, “El realismo artístico” en: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969, p. 162.

¹⁶ Roland Barthes, “El efecto de la realidad” en: *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

te difícil adivinar.”¹⁷ Esta adivinanza plantea otra concepción de realismo. Nuestro modo de percibir la realidad se encuentra automatizado. Los formalistas insistieron en concebir el discurso poético como un modo de desautomatización de la percepción. De este modo, aproximarse a la realidad es ver con nuevos ojos lo que nuestros ojos reales y automatizados ya no están en condiciones de ver. Los ejemplos, en este sentido, son numerosos. Quizás la literatura más citada sea la de Kafka. Lo cotidiano encierra un reverso de horror e irracionalidad: narrar este reverso como “real” es lo que funda lo kafkiano. Borges en *La secta de Fenix* expone como si fuera un secreto conservado en clave algo que a todas luces resulta evidente. Poe, en *La carta robada*, nos habla de la imposibilidad de encontrar una carta por la sencilla razón de que estaba a la vista de todos. Cortázar, en *Omnibus*, desarrolla un episodio de violencia irracional a partir de una situación absolutamente trivial. En consecuencia, como el arenque de la adivinanza, la realidad se encuentra enmascarada; la literatura opera entonces como una advertencia: detrás de la supuesta realidad existe otra que nuestra percepción ya no distingue, aproximarse a lo real implica —debería implicar— desarrollar esta advertencia. Finalmente, podemos agregar que la polémica que, en el campo del marxismo, enfrentó a Lukács con Adorno puede leerse desde nuestra evaluación de los procedimientos. Así —lo decimos conscientes de pecar de esquematismo y de obviar los ricos matices que tiñeron la polémica— Lukács defendía una concepción de realismo en el sentido expuesto en la primera adivinanza, mientras que Adorno sostenía el sentido desarrollado en la segunda.

4.4.

En un artículo que Umberto Eco dedicó a los relatos policiales de Borges y Bioy Casares, encontramos una nueva —y falsa— adivinanza. Eco la formula así: “*Problema*: El barco tiene treinta metros de largo, el palo mayor diez de alto y los marineros son cuatro. ¿Cuántos años tiene el capitán? *Solución*: Cuarenta (Explicación de la solución: lo sé porque me lo ha dicho él)”.¹⁸ Esta adivinanza, que a primera vista resulta absurda, resume la lógica del relato policial y, en general, de cierto tipo de literatura. La realidad, en estos casos, se encuentra *cifrada* en la escritura. Este modelo incluye también a los textos deliberadamente “atravesados” por otros, tal el caso de las alegorías, las parodias y otras formas más sutiles de la intertextualidad. En los relatos de Hemingway, por ejemplo, el lector percibe que los personajes siempre hablan de *otra cosa*. Esa otra realidad (los cuarenta años del capitán) nunca aparece. El propio Hemingway hizo célebre la metáfora del iceberg para referirse a ese tipo de relatos. En *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, uno de los personajes afirma sobre el final de la novela: “Si hemos hablado toda la noche fue para eso, o sea, para no hablar de él, del Profesor”. Aquí también, una historia cifrada en los pliegues del relato. En *Nadie nada nunca* de Juan José Saer —y esta característica define la narrativa del santafesino— las preguntas sobre el barco podrían multiplicarse al infinito, y nunca se hablaría en el texto de la edad del capitán de nuestra adivinanza.

¹⁷ Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 162.

¹⁸ Umberto Eco, “La abducción en Uqbar” en: *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, 1988, p. 176.

4.5.

Las tres adivinanzas planteadas no agotan, ciertamente, los modelos posibles mediante los cuales la ficción habla de lo real y resuelve los “expedientes” de los que hablaba Barthes.

Si definimos lo real como x ,

modelo 1: Se narra x como si x fuera x .

modelo 2: Se narra x como si no fuera x o como si fuera y .

modelo 3: Se narra x mientras se habla de y .

En efecto, se ha hablado muchas veces de la oposición entre los dos primeros modelos; por el contrario, no parece haber acuerdo en la caracterización de las estéticas recientes. Seguramente, el modelo 3 no agota las posibilidades de aproximación a estas nuevas estéticas; se trata de un modelo tentativo que permite comprender fenómenos heterogéneos desde una categoría unificadora. Esto no significa que toda la literatura contemporánea responde a este modelo, sino que es posible caracterizarla desde este modelo.

Ahora bien, si esta extensa digresión teórica nos permitió intentar el diseño de un modelo, quizás resulte modelo una categoría pertinente para aproximarnos a la narrativa que nos ocupa.

5.

Algún crítico dijo que si al leer a Hemingway bebiera un trago toda vez que los personajes lo hacen, jamás pasaría de la décima página, ya que caería totalmente borracho. A partir de esa anécdota, Saer, en un reportaje aparecido en «La Razón»,¹⁹ se refiere a Sade. Leer a Sade copulando toda vez que los personajes lo hacen, parece sugerir Saer, resultaría imposible. Ir a las fuentes toda vez que los personajes de Piglia citan, se me ocurre, sería ciertamente agotador. En los tres casos un costado de lo real aparece saturado; existe un plus, un exceso, una gramática gestual que acentúa el trago, el coito o la cita y marca del texto. El estilo de los escritores se funda en esos excesos, en la saturación del sentido por la recurrencia de ciertos gestos.

5.1.

No resulta sencillo volver a hablar de estilo. El mismo Saer decía que es fácil decir cuándo un texto es realista, lo difícil es decir qué cosa es la realidad. Es sencillo decir, entonces, “el estilo es el hombre”, lo difícil es ver adónde ha ido a parar el sujeto; o, dicho de otro modo, ver quién ahora se hace cargo del estilo. Fue Henry James quien dio una vuelta de tuerca y trazó la frontera entre el narrador y el autor. Desde entonces, ya nadie que produce un texto se siente demasiado aludido. El estructuralismo firmó la defunción del autor. Ayudado por el psicoanálisis, en los años 60 Roland Barthes decretó que quien escribe no es quien vive; ayudado por la literatura, dijo que quien narra no es quien escribe: crecían las mediaciones y el responsable de la escritura se perdía en la niebla de los textos. Así, éstos circulan con una pertenencia frágil y se multiplican, por lo

¹⁹ Juan José Saer, “El arte de narrar la incertidumbre” en: «La Razón» (Cultura), 21/12/86.

tanto, las teorías que avalan esta deriva. Lo que parece indudable es que lo que está en juego es la propiedad del texto.

Volvemos a Piglia y a uno de los reportajes de *Crítica y ficción*: "... ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorepresentan y se vinculan especularmente unos a otros [...] Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad".²⁰ Desde un punto de vista similar, Beatriz Sarlo afirma en «El Periodista» que la parodia se ha generalizado de tal modo que ha perdido su valor transgresivo. "Si todo es paródico", dice Sarlo, "la parodia (tan necesitada siempre de la diferencia) deja de existir".²¹ Las referencias de Piglia y Sarlo apuntan al costado más cuestionable de lo que caracterizamos como el tercer modelo. La pregunta entonces parece ser cómo se recupera ese valor transgresivo; cómo, de qué modo, se sigue cuestionando la propiedad. Veamos los ejemplos sobre los que Piglia vuelve una y otra vez. Arlt transgrede en tanto cita sin comillas. Piglia ha insistido en los textos que circulan en las novelas de Arlt; esos textos rara vez son explicitados, de ahí que los personajes sostengan discursos marcados por su mixtura, por su indefinición —o por su saturación— ideológica. Una forma de apropiación es, por lo tanto, el robo. Borges, en camio, cita con comillas, pero la fuente es a menudo apócrifa; ya se sabe: la técnica de las atribuciones erróneas. Es su modo de transgredir uno de los sostenes más sólidos de la propiedad: la herencia. Así, Wilkins convive con Spinoza, Menard con Valéry. El narrador de Piglia no roba, roban sus personajes: constantemente se apropian de textos ajenos, hecho que modela una imagen de lector extremadamente informado. ¿Qué hace entonces el narrador? Borra a quien enuncia saturando las referencias: dijo A que había dicho B. La sensación de quien termina de leer *Respiración artificial* es la de una "summa teórica" cuyos autores se confunden. Antes, en *Homenaje a Robero Arlt*, Piglia había visto con claridad que el modo de colocarse en la dirección de la mejor tradición de nuestra literatura es cuestionando la forma de apropiación de ciertos legados.²² El cruce Arlt-Borges, planteado en *Respiración...* ya se encontraba ficcionalizado en *Homenaje...* En este relato, Arlt tenía, como Pierre Menard, una obra visible y una conjetural, sólo que, a diferencia de Menard, Renzi reproduce un texto que se le atribuye a Arlt, pero que es apócrifo: otra significativa "vuelta de tuerca" sobre el tema de la propiedad.

Piglia tiende a recuperar ciertas discusiones borradas por esa omnipresencia de los textos con la cual se ha barrido a los sujetos productores. Esta tarea es doble: como escritor, ficcionaliza legados célebres; como lector, recupera legados ocultos.

²⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*. «Cuadernos de extensión universitaria» N^o 8. Universidad del Litoral, 1986, pp. 45-46.

²¹ Beatriz Sarlo, "Transgresiones y tributos" en: «*El Periodista*», N^o 197, julio de 1988, p. 52.

²² En otro lugar, desarrollé este tema con mayor detenimiento en relación con los modos de apropiación del legado sarmiento. (en: *Actas de las Jornadas Internacionales "Domingo Faustino Sarmiento"*, Universidad Nacional de Comahue, 1988.)

5.2.

Dice Jorge Rivera en un artículo aparecido en «Página 12»: "... advertir que en ese corpus de la literatura los textos esenciales son verdaderos *antitextos*, escritos desde la fractura, la amalgama y la infracción a las retóricas consagradas, [...] con lo cual *Respiración...* se transforma estratégicamente en un texto *prefigurado* y a la vez condenado por una genealogía exigente y compleja"²³ (la cursiva es del autor). ¿En qué sentido *Respiración...* transgrede modelos vigentes, o bien, de qué modo se incorpora a esta tradición que cita Rivera? Se ha insistido mucho en que la literatura del siglo XX ha avanzado, en la ruptura del verosímil realista, hacia la autoreferencialidad: parece no haber referencia a lo real sin la consabida explicitación de los principios constructivos que estructuran el relato. Se ha dicho también, por otra parte, que el discurso histórico ha ido huyendo progresivamente de la narración de hechos para situarse cerca de modelos más formalizados. "El camino hacia las ciencias", decía hace algún tiempo Alfonso Reyes, "es el camino hacia las denominaciones unívocas".²⁴ Esta ilusión positivista capturó a la Historia y se multiplicaron los cuadros, las curvas y los gráficos. Parece obvio aclarar que en uno y otro camino existen excepciones. Lo cierto es que entre la autoreferencialidad del discurso estético y la formalización del discurso histórico, ha quedado una franja en donde impera el relato. Un relato que dramatiza los límites entre verdad y ficción oponiendo modelos en tensión. La ficción, se sabe, no es lo opuesto a la verdad, sino otro modo de dar cuenta de lo real en donde se ha abandonado lo que Barthes llamó el prestigio del "ha ocurrido".²⁵ Es en este sentido que puede leerse el particular interés de un historiador como Halperin Donghi por la novela de Piglia.²⁶ Por lo demás, la historiografía más reciente parece haber vuelto al relato decepcionada por aquella falsa ilusión.

Ahora bien, en *Respiración...* se sostiene la "forma" del discurso histórico —la investigación, el archivo, las fuentes— y se construyen referentes ficticios (los Ossorio, por ejemplo). Se sostiene la "forma" del discurso policial —cartas cifradas, desapariciones misteriosas, textos en clave— y se diluye la búsqueda sin criminal explícito. Se sostiene la "forma" de la *bildungsroman* y todo termina en una conversación en el Club Social de Concordia, como una versión parodiada del espiritualismo del "guía" a lo Hermann Hesse. Así, cada modelo lleva incorporado cierto tipo de verosímil: el montaje de esos modelos transgrede los respectivos verosímiles e instaura una suerte de indecisión formal. Piglia se ha ocupado particularmente de este problema; dice: "(la especificidad de la ficción) es su relación con la verdad y lo que más me interesa es trabajar en esa zona indeterminada porque no hay un campo propio de la ficción. [...] La realidad está tejida

²³ Jorge Rivera, "Ejercitación de la paradoja" en: «Página 12» (Culturas), 10/4/88, p. 2.

²⁴ Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1961, p. 70.

²⁵ Roland Barthes, "El discurso de la historia" en: A. V. *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, CEDAL, 1971, pp. 9–28.

²⁶ Tulio Halperin Donghi,

– "La escritura bajo el terror" en: «Página 12» (Culturas), 10/4/88, p. 4.

– "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina" en: A. V. *Ficción y política*. Buenos Aires, Ed. Alianza, 1987, pp. 71–95.

con ficciones”.²⁷ Insisto: esta indecisión entre ficción y verdad a la que hace referencia Piglia no se da sólo en el plano de la historia, sino en la tensión entre diferentes modelos narrativos.

5.3.

En un artículo de Walter Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, encontramos dos afirmaciones claves para referirnos a una problemática recurrente en Piglia. La primera: “Cada vez es más raro encontrar gente que sepa contar bien algo. [...] Una causa de ese fenómeno es evidente: la experiencia está en trance de desaparecer”.²⁸ Piglia parece obstinado en preguntarse cómo se puede narrar esa experiencia en agonía. Este es, de algún modo, el conflicto que sostiene a Renzi como personaje. La relación con Maggi en *Respiración...* y con Ratliff en *Prisión perpetua* se cifra en esa búsqueda planteada con claridad por el epígrafe de Eliot en la apertura del primer texto. Recordemos: Parnell se pregunta cómo narrar los hechos reales; Renzi se pregunta qué narrar; Luciano Ossorio busca una sola frase que no sabrá contar. La relación historia-literatura se reescribe en la relación experiencia-ficción, y de aquí nuevamente a los modelos: hacia la Historia un modelo fuertemente referencial; hacia la literatura, la tensión autoreferencial. Existe, por tanto, una homología estructural entre los diferentes niveles de sentido: desde un nivel semántico en donde se explicitan los conflictos de los personajes, hasta el modo en que se estructuran las formas en un homólogo marco de tensiones. Los textos más interesantes producidos en los años de *Respiración...* reproducen esta tensión entre lo referencial y lo autoreferencial, que se proyecta —como decíamos— en los diferentes niveles de sentido.

La segunda afirmación de Benjamin que nos interesa dice: “Si se quiere representar a ambos grupos en un tipo arcaico, por un lado tendremos al agricultor sedentario y, por el otro, al marino mercader en que se hacen cuerpo esos tipos. En los hechos, ambos géneros de vida han producido, en cierta medida, sus ramas propias de narradores. Cada una de esas ramas mantiene alguna de sus cualidades en los siglos más tardíos”.²⁹ Escuchemos ahora a Piglia: “Si uno habla de modelos tiene que decir que en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje [...] En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?”.³⁰ La pregunta de Piglia es tramposa si se la lee desde su novela. En efecto, *Respiración...* narra las dos cosas, pero las dos a medias: narra un viaje frustrado y un crimen incierto. Como vemos, los modelos se multiplican, pero la tensión continúa. Este tipo de construcción es común en Piglia: clasifica y califica los textos y las ideas de modo

²⁷ Ricardo Piglia, *Op. cit.*, pp. 8–9.

²⁸ Walter Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov” en: *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, p. 189.

²⁹ Walter Benjamin, *Id.*, p. 190.

³⁰ Ricardo Piglia, *Op. cit.*, pp. 13–14.

de que su propia literatura, desplazada por la elipsis, queda siempre afuera, en el lugar de la transgresión.³¹

5.4 La paradoja

El epígrafe de *Prisión...* es de Roberto Arlt: “Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”. En *El fluir de la vida* se cierra la carta de Aldo Reyes con estas palabras: “La experiencia tiene una estructura compleja, opuesta en todo a la posible forma de la verdad. ¡No se aprende nada de la experiencia! Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido”.³² En *Crítica y ficción* Piglia afirma: “La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente”.³³ Se intenta, por lo tanto, recuperar la experiencia, pero esa experiencia no sirve en tanto no se transforma en escritura. La escritura de ficción es una maquinaria compleja que construye un verosímil situando a la verdad bajo sospecha —recordemos el inicio de *Respiración...*—, y así transforma los materiales del presente y los fragmentos del pasado: los disfraza e instaura una forma, una utopía. “Hay siempre, dice Piglia, un fundamento utópico en la literatura. En última instancia, la literatura es una forma privada de la utopía”.³⁴ Sobre esta paradoja temporal —que es una paradoja de sentido— se funda la literatura de Piglia.

5.5. La elipsis

La elipsis es en Piglia no un mero recurso estilístico, sino el procedimiento esencial de la literatura. Sobre esto, Piglia insiste en *Crítica y ficción*: “No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. [...] la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla”, y luego, la cita de Musil: “La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada”.³⁵ Si bien el concepto de elipsis resulta inteligible, no es sencillo comprobar de qué modo opera en las tramas ficcionales. Dicho de otra manera, entre lo que aparece y lo que no aparece en un texto, existen innumerables matices que tienen que ver con los modos en los que se dice, se sugiere o se omite: en esa alternancia se edifica el sentido. “Si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor”³⁶, dice Tardewski. Un personaje central de la novela es construido a partir de la elipsis: acerca de Maggi hay más enigma que certezas. Ahora bien, si los personajes no hablan, la novela sí habla de Maggi, y Arocena es la imagen de lector presente en el texto. Todo texto está cifrado: de ahí que la elipsis pase de ser un recurso a ser una esencia. Como la

³¹ En dos oportunidades escuché a Piglia referirse a las escrituras de Walsh, Puig y Saer como los modelos más fuertes y definidos de la literatura argentina después de Borges. Resulta obvio agregar que en ninguno de los tres modelos encaja la literatura del propio Piglia.

³² Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, p. 59.

³³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 12.

³⁴ Ricardo Piglia, Id., p. 72.

³⁵ Ricardo Piglia, Id., p. 36.

³⁶ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Ed. Pomaire, 1980, p. 272.

loca del relato de Piglia³⁷ todo relato habla de algo, pero, a la vez, está atravesado por otros textos que cuestionan su verdad, multiplican sus sentidos, lo transforman en literatura.

5.6. La sinécdoque

Cuando se lee el capítulo III de *Respiración artificial*, uno progresivamente va descubriendo que el proyecto de novela utópica que se describe en el Diario de Enrique Ossorio, podría ser precisamente lo que uno está leyendo: cartas que se cruzan argentinos en el futuro, alguien que las lee, el tema del exilio, etc. Cuando uno comienza a leer *El fluir de la vida* se da cuenta de que el relato está atravesado por fragmentos ya desarrollados en *En otro país*, como si este explícito laboratorio de escritura tuviera diferentes niveles para los mismos núcleos narrativos. Las interferencias entre la parte y el todo fundan una sinécdoque de tradición célebre: aquella noche en que Scheherezade cuenta su propia historia; aquel apartado “h) incluidos en esta clasificación” de la enciclopedia china que cita Borges en *El idioma analítico de John Wilkins*.

5.7.

Si, como enseñó el formalismo, la *ostranenie* es un procedimiento esencial del discurso literario —o, al menos, su efecto más visible—; la *ostranenie* en Piglia se constituye, creo, a partir de la paradoja, la elipsis y la sinécdoque. En este sentido, si pensamos las figuras como estrategias discursivas que se relacionan con sujetos productores y con modelos textuales, no parece tan descabellado volver a hablar de estilo.

6.

Hemos hecho referencia a los textos de Ricardo Piglia como un “caso” privilegiado dentro de la producción novelística del período que nos ocupa. Seguramente, los “casos” podrían ampliarse, pero excederían los modestos límites de esta conferencia. No obstante, voy a referirme brevemente a las obras de Juan José Saer y Manuel Puig como un modo de proyectar el modelo en dos lecturas de autores insoslayables en la producción narrativa de nuestro país.

En una conferencia que expusiera en La Plata hace cuatro años, Ricardo Piglia se refirió a la obra de Jorge Luis Borges en relación al conflicto entre narración y novela, problemática que, según Piglia, está en el centro del debate actual sobre la novela. Es en el marco de este conflicto en que Piglia define modos de “solución” al mismo y se refiere especialmente a los dos narradores citados. Así, Saer nos remite al modelo que encarna Samuel Beckett: el escritor se resiste al canibalismo de los medios de comunicación y a la trivialización que impone la industria cultural; su enemigo flagrante es el estereotipo. Su escritura se sitúa en la resistencia a la aceptación social y la búsqueda de una lengua pura; es, dice Piglia, “una poética suicida”. Inversamente, Manuel Puig responde al conflicto desde otro modelo. El escritor no trabaja “contra” el estereotipo, sino “desde” o “con” el estereotipo. El problema de Puig sería cómo construir alta literatura a partir de formas degradadas por una comunicación trivializada. Si Saer escribe una novela en la que dos

³⁷ Ricardo Piglia, “La loca y el relato del crimen” en: *Prisión perpetua*, pp. 123–132.

personajes conversan sobre los mosquitos mientras caminan unas pocas cuadras. Puig construye “quijotes microscópicos y barriales” que modelan sus vidas a partir de telenovelas, boleros, folletines baratos y películas maniqueas. Ahora bien, la caracterización de Piglia no resulta demasiado novedosa: de Saer y Puig se ha dicho muchas veces lo que Piglia dijo. No obstante, interesa ver cómo Piglia, al caracterizar a otros escritores, se sitúa, a la vez, él mismo en el centro del debate. Sin embargo, no es éste nuestro tema. Lo que sí resulta significativo es ver de qué modo proyectos creadores tan disímiles incorporan la temática del acontecer nacional y qué tipo de figuración construyen.

6.1.

En 1980 se publica *Nadie nada nunca*, uno de los textos más destacados de Saer. Allí se reeditan las obsesiones más comentadas de la escritura del santafesino. En efecto, la palabra “obsesión” resulta recurrente para caracterizar esa escritura; sin duda, lo obsesivo tiene que ver con un recurso inasible: la repetición. En la novela citada, la repetición tiene un efecto de extrañamiento: o extraña lo absolutamente nuevo, o extraña lo sabido repetido hasta la exasperación. Lo segundo es lo que define la estructura obsesiva: se repiten textos y actitudes como un modo de cubrir o proteger algo que no aparece. Las conductas rituales del Gato y Elisa, del Bañero y hasta del Bayo amarillo, sólo progresan en tanto repiten (de allí lo “ritual”). Ahora bien, en toda repetición hay algo que insiste y algo que se modifica —aun cuando la repetición sea “textual”, según nos enseñó Borges en *Pierre Menard...* Las noticias que llegan de la muerte de los caballos vienen de afuera del rito, pero repiten la estructura: la noticia es siempre la misma —han asesinado a un caballo— pero cada noticia es un caballo más. Se podría decir que una secuencia responde a la otra, ya que existen zonas de cruce: por un lado, el Gato tiene un revólver —¿será él el asesino de caballos?—; por otro, tiene un caballo —¿será el Bayo la próxima víctima?. En las zonas de cruce de esas dos secuencias aparecen los enigmas que definen lo “novelesco” del texto. Más allá de las lecturas posibles que permite la escritura despojada y poética de Saer, lo que parece indudable es que *Nadie nada nunca* resulta una suma de conductas obsesivas, de deseos obscurados, de crímenes oscuros e irracionales, un bloqueo en el progreso de la historia; en fin, una escritura que remite fatalmente a la Argentina de entonces. Lejos de los modelos miméticos y denunciadores, Saer opta por una referencia elíptica y elusiva; se podría, inclusive, optar por la voz pasiva y afirmar que es una realidad terrible la que filtra en los intersticios de la escritura de Saer y tiñe de referencialidad a un proyecto creador que se caracteriza por el alto grado de autoreferencialidad.³⁸ Como afirmaba Piglia, el problema de Saer es cómo no quedar atrapado por el estereotipo y fundar una escritura poética que no sea consistente por sí misma: Saer opta por incorporar el registro referencial a su proyecto y no por modificar su proyecto en función de cierta situación histórica. *Nadie nada nunca* resulta un claro ejemplo de la originalidad decisiva del proyecto de Saer.

³⁸ Juan José Saer, “Las instrucciones familiares del letrado Koei” en: *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, CELTIA, 1986, pp. 45–55. Se trata de una de las pocas ocasiones en que Saer se refiere a la realidad política argentina mediante una alegoría sobre el exilio.

6.2.

Cuando hacíamos referencia a la clasificación propuesta por Piglia, nos detuvimos en la caracterización de la narrativa de Puig en relación a un manejo del estereotipo que ha sido largamente destacado pro la crítica. En efecto, pocos autores como Manuel Puig han convocado el interés de la crítica en Argentina. No obstante, no existen estudios que testimonien los diferentes niveles de la recepción de los textos de Puig. Podemos, sin embargo, arriesgar una hipótesis al respecto. Por un lado, Puig es un escritor leído; por lo general, sus libros figuran entre los best sellers en Argentina. Por otro, ha despertado un gran interés en la crítica universitaria y académica en nuestro país y en el extranjero. Existen, por el contrario, zonas intermedias como la crítica periodística o la difusión televisiva y radial que han omitido constantemente a Puig entre los escritores “consagrados”. Ha sido y es, sin duda, un escritor molesto: su escritura resulta transgresiva no sólo en el nivel temático (por ejemplo, temas tabú como el sexo en un pueblo de provincia), sino, y sobre todo, en la resolución formal de sus textos.

Se ha citado reiteradamente un fragmento de *The Buenos Aires Affair* como expresión de una poética a la que Puig adscribe. Construir textos con la “resaca”, con lo que el mar deposita y abandona en la orilla. Esta metáfora de la creación ha sido una constante en su literatura, y particularmente se explicita en *El beso de la mujer araña*, el libro que Puig publica en España en 1976, el mismo año en que asume el poder la dictadura militar. Como lo dijimos a propósito de Saer, también aquí se ve claramente un intento de adecuar un tema a una poética —a la que Puig ha sido siempre fiel—, y no la intención oportunista de adaptarse a una temática política por presión de la coyuntura. El argumento de la novela es ampliamente conocido: dos presos —un militante político y un homosexual— se encuentran en una celda y allí se establece una relación cuya referencia es estrictamente discursiva: no se sabe sino lo que los personajes dicen. La técnica del narrador “borrado” pone en escena un conflicto de discursos: a) los diálogos de los presos; b) una zona privilegiada de los diálogos que es el relato de películas por parte de Molina; c) los informes policiales; d) los pie de página, la mayoría dedicados a discusiones teóricas sobre la sexualidad y el poder (Freud, Reich, Marcuse, etc.).

Ahora bien, al no existir una voz privilegiada en el texto —debido a la ausencia del narrador— no existe, por lo tanto, una jerarquía de los discursos. Resulta indudable que la novela es un alegato en contra de un poder represivo, pero ¿adónde está el poder que la novela condena?: ¿en las películas y en los boleros que Valentín refuta?, ¿en los fríos e implacables informes?, ¿en la tesis de Sigmund Freud?, ¿en el dogmatismo de Valentín?, ¿en la irracionalidad de Molina?. Estas preguntas nos mueven a dos conclusiones: a) el poder no es ubicable en zonas definidas del tejido social, sino que atraviesa conductas y discursos de la más variada índole; b) en este sentido, la novela es una reivindicación de la “diferencia”, la “resaca”, aquello que el poder expulsa. Si relacionamos a) con b), concluimos en que tampoco es ubicable la zona que resiste a los efectos represivos del poder. Si definimos por lo menos cuatro tipos de discursos, podemos afirmar que la riqueza de la novela no se basa en la habilidad de Puig para manejar diferentes registros, sino para cruzarlos. Veamos un ejemplo: ¿cómo se construye la imagen de Molina como personaje?. Mediante una suma de referencias: Molina es las películas que relata, lo que los teóricos dicen de la homosexualidad, la interpretación que de él realizan los informes, la

imagen cambiante que testimonia la evolución de Valentín, las proyecciones de ciertos relatos en su conducta final, etc. Molina es *lo que no son los otros*, lo que los otros dicen de él, lo que los otros dejan que él sea. Esta sensación de estar atrapado por una trama discursiva es lo que caracteriza a los personajes de Puig. Sin embargo —y aquí lo distintivo de la narrativa de Puig—, en el estereotipo no está sólo la trampa, sino también la puerta abierta a una libertad provisional y limitada, un acceso final a una felicidad engañosa pero incontrovertible. Nadie ignora que se trata de la “resaca”, pero en esa “resaca” podemos reconocernos. Como afirma Puig, “también los boleros dicen verdades”.

Si en la definición del modelo 3 nos destuvimos en los textos que se refieren “a *x mientras hablan de y*”, entonces Puig se transforma en un ejemplo emblemático de que un modo creativo y estéticamente eficaz de referirse a la represión política puede ser también la voz torturada de un marginado narrando una película olvidable.

7.

Cualquier referencia a la novela argentina producida en años de la dictadura militar tendrá, en oportunidad de citar ejemplos, un carácter antológico, y nuestro aporte no escapa a esta limitación inevitable. Hicimos referencia a las condiciones de producción de bienes simbólicos en aquella época, al estado de cuestión en la investigación producida hasta el momento, a un modelo teórico posible para pensar esa producción y a algunos autores centrales en la narrativa argentina reciente. Si nuestra propuesta alcanzó a textos de Ricardo Piglia, Juan José Saer y Manuel Puig es en la convicción de que se trata de los proyectos creadores más coherentes, originales e inquietantes de entre la voluminosa producción del período.

Povzetek

ARGENTINSKI ROMAN (1976–1983)

Članek obravnava argentinsko pripovedništvo v času vojaške diktature, predvsem dela treh pisateljev – Ricarda Piglia, Juana Joséja Saerja in Manuela Puiga, ki so po avtorjevem mnenju v poplavi romanov iz tistega časa najbolj originalne in koherentne pripovedne kreacije. Izbrana dela kažejo, da je nemogoče kritično pristopiti k literarnim besedilom, ne da bi upoštevali zgodovinske dogodke iz časa, ko so dela nastala. Pri tem ne gre za hipotezo, temveč za preprosto eksperimentalno ugotovitev, saj so besedila iz obdobja vojaške hunte bistveno pogojena s cenzuro, strahom, političnim izgonom in ideološkim mišljenjem. Namen članka je ugotoviti, do kakšne mere vpliva nacionalno zgodovinsko dogajanje na književno ustvarjanje v določenem časovnem obdobju, ne glede na prejšnje ali kasnejše literarno dogajanje.