

me detendré en el tema con detalle más adelante, que aunque desde principios de siglo hay narradoras importantes en nuestra literatura, sólo en la fecha señalada aparece la voluntad de escribir «como una mujer» entre un grupo de escritoras no sólo nuevas sino ya experimentadas, pero que se proponen recortarse desde el lugar del género a partir de decisiones formales y temáticas que, inclusive, las llevan a transformar su textualidad anterior.

III. Las marcas de la historia

History, Stephen said, is a nightmare from which I'm trying to awake.

James Joyce

Tal como lo he señalado en el apartado anterior, la violencia que atravesó, como una fisura insalvable, a la sociedad argentina, en la década del setenta y los primeros años del ochenta, consolidada en el plano cultural por una censura omnimoda, enfrentó a los escritores con el problema concreto de su representación literaria. Tal como lo dice Fernando Reati en su interesante estudio del tema⁶, y más allá de las impugnaciones del realismo llegadas desde Europa, no resultaba posible construir un verosímil literario mimético, en razón de la misma naturaleza abismal que adoptaron las modalidades de la violencia propias de la «guerra sucia», lo cual impidió recurrir a arquetipos tradicionales de la experiencia humana. Los hechos resultaban tan terribles que no alcanzaban para comprenderlos o representarlos los sistemas éticos y estéticos tradicionales, por lo cual, quienes quisieron articularlos literariamente se vieron en la necesidad de recurrir a estrategias de descentramiento apoyadas en la alusión, el eufemismo, la alegoría, el desplazamiento, la representación paródica; la metaforización en general.

Ejemplo de tal descentramiento y recusación del realismo, son, entre muchas otras, novelas como *La vida entera* de Juan Carlos Martini⁷, *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano⁸, *Siempre es difícil volver a casa* de Antonio Dal Masetto⁹ y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer¹⁰, que presentan diferentes estrategias de mayor o menor refinamiento y complejidad, las cuales se articulan con la particular textualidad de cada uno de los escritores.

La novela de Martini, ubicada en el ámbito imaginario y de poderosas resonancias simbólicas de Encarnación, la ciudad de los prostíbulos, y en la villa miseria que aloja a los expulsados de ella, se presenta como una sangrienta lucha por la sucesión del poder que dejarán vacante los dos

⁶ Fernando Reati: *Nombrar lo innombrable*. Bs.As., Legasa, 1992, pág. 33.

⁷ Juan Carlos Martini: *La vida entera*. Barcelona, Brujuna, 1981.

⁸ *Ibidem* nota 3.

⁹ Antonio Dal Masetto: *Siempre es difícil volver a casa*. Bs.As., Emecé, 1985.

¹⁰ Juan José Saer: *Nadie nada nunca*. México, Siglo XXI, 1980.

jefes de los respectivos ámbitos, el Alacrán y el Rosario. En la multiplicidad de materiales heterogéneos que Martini articula en el texto, puede leerse una alegoría de las disensiones que se registraron en el peronismo durante la época previa a la muerte del líder, así como referencias metaforizadas a la lucha y la derrota de los oprimidos. Asimismo, la novela se plantea como una reflexión general sobre el poder, encarnado de forma privilegiada en la posesión sexual, y sus métodos sangrientos, planteados como específicos de nuestra experiencia histórico-social.

Igualmente, *No habrá más penas ni olvido* de Soriano, se centra en la lucha por el poder y los enfrentamientos que desgarran al peronismo en el período anterior al golpe de 1976, sólo que, a diferencia de la representación descentrada y oblicua de Martini, que opera por sugerencia, Soriano, con toda claridad, determina la cronología de los acontecimientos en el prólogo que antecede al cuerpo ficcional, refiriéndolos a su contexto histórico. El desplazamiento aquí está marcado, en un primer nivel superficial, por la ubicación de la historia en un pueblo imaginario de la provincia de Buenos Aires, Colonia Vela, así como por el proceso de simplificación de los hechos y la arquetipización de los personajes. Pero en el nivel de las estrategias narrativas, el desplazamiento mayor se percibe en una textualidad que, si bien en el fondo confía en el poder de la literatura para representar la realidad, adopta los recursos propios del guión cinematográfico, con referencias notorias al cine norteamericano de aventuras, cuya glorificación del mito de la amistad masculina rescata (sin duda por ello y por la transparencia casi absoluta del lenguaje, resultó tan ajustada la versión cinematográfica de Héctor Olivera). Asimismo, la quiebra del realismo ingenuo se opera a partir de la representación paródica de los «malos» y de la sobredeterminación sentimental de los «buenos», nítidamente separados según los cánones del folletín y las formas populares, manejados irónicamente por Soriano.

También en un pequeño pueblo imaginario de la provincia se desarrolla *Siempre es difícil volver a casa* de Antonio Dal Masetto, donde volvemos a encontrar la metaforización de experiencias históricas, sólo que articuladas con un énfasis mucho mayor en los silencios del texto y en la capacidad del lector de reconstruir, a partir de su propio imaginario, la resonancia política del libro. En una inversión de la tradicional oposición pueblo inocente-victimario brutal, Dal Masetto construye un victimario colectivo, lo cual implica responsabilizar directamente al pueblo y su violencia encubierta tras la apariencia de mansedumbre, de la cacería humana que se desencadenó en el país después del golpe del 76. Porque no es un poder jerárquico y siniestro el que sacrifica brutalmente a los cuatro ladrones que entran a robar a la aparentemente pacífica localidad de Bosque, sino

el pueblo mismo, arrebatado en una orgía persecutoria que el autor presenta como una fiesta de violencia. En esta vinculación de fiesta y muerte, como lo señala Reati en su estudio¹¹ puede verse una alusión a la manipulación que hizo el gobierno militar del Campeonato Mundial de Fútbol del 78 —fiesta popular por antonomasia— para encubrir sus prácticas represivas, obteniendo la adhesión de los ciudadanos ante las denuncias internacionales. En tal sentido, podemos ver en los cuatro ladrones «chivos emisarios», una alegoría de los perseguidos por la dictadura.

Por fin, tal como lo ha señalado sagazmente Beatriz Sarlo¹², también en la refinada novela de Saer *Nadie nada nunca*, pueden leerse alusiones metafóricas a la violencia del período. En efecto, articulándose con la recusación general del realismo que caracteriza a la narrativa de Saer —marcada por un desfondamiento extremo de los códigos representativos y en la cual sólo transcurre la escritura como manifestación de la inaccesibilidad de lo real para la conciencia— y que alcanza su punto culminante en esta novela, de la que podríamos decir siguiendo a Jorge Monteleone¹³, que narra el funcionamiento mismo de lo imaginario, *Nadie nada nunca* incluye alusiones a la presencia de la represión y la muerte en el país. A través de la figura del comisario, el Caballo Leyva; del insólito exterminio de caballos que altera la monotonía propia de la vida junto a la costa; de las enigmáticas referencias a la ciudad apestada; de la presencia del bayo que guarda el Gato en su casa; de las insólitas noticias de los diarios, se va trazando un mapa sugestivo de la presencia soterrada de la violencia, que dibuja un círculo siniestro alrededor del fluir de la vida.

Antes de dejar la figura de Saer, sin embargo, me parece fundamental insistir en la radicalidad de su proyecto narrativo, iniciado en los años sesenta y que se consolida en las dos décadas posteriores a través de novelas como *El limonero real*¹⁴, la que acabamos de nombrar, *Nadie nada nunca*, y *El entenado*¹⁵. En ellas el principio de negatividad que Monteleone lúcidamente identifica como movimiento propio de su narrativa, no socava solamente las condiciones de posibilidad de la representación, el cómo narrar, sino el qué se narra, a partir de una problematización simultánea del estatuto mismo de lo real y de la conciencia. En efecto, a través de una escritura que gira sobre sí en descripciones minuciosas, reiterativas, casi obsesivas y de singular belleza, de actos, hechos y fenómenos mínimos el autor pone de relieve, por un lado, la precariedad del mundo y por otro la de la percepción y la memoria, generando un peculiar e inquietante efecto de irrealidad en el lector.

Pero si estos descentramientos del realismo han sido una de las estrategias elegidas por los narradores argentinos para representar una situación histórica atravesada de violencia y muerte, quizás el recurso más producti-

¹¹ Fernando Reati: op. cit., pág. 93-100.

¹² Beatriz Sarlo: «Política, ideología y figuración literaria». Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar. Daniel Balderston et al. Buenos Aires, Alianza Editora S.A., 1987, págs. 56-57.

¹³ Jorge Monteleone: «Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer» en: La novela argentina de los años 80. Roland Spiller ed. Frankfurt am Main, Ver-vuert, 1991, pág. 153.

¹⁴ Juan José Saer: *El limonero real*. Bs.As., Planeta, 1974.

¹⁵ Juan José Saer: *El entenado*. México-Buenos Aires, Folios, 1983.

vo —en razón de la alta calidad de las novelas que lo han utilizado— haya sido volverse hacia la historia o mejor, la construcción de la historia. Si bien son numerosos los novelistas que por ella optaron —Martha Mercader¹⁶, Martín Caparrós¹⁷, Carlos Dámaso Martínez¹⁸, José Pablo Feinmann¹⁹, etc.— dos de ellos, Piglia y Rivera, han logrado novelas de especialísima significación literaria y cultural.

*Respiración artificial*²⁰, publicada por Ricardo Piglia en 1980, se ha recortado, con razón, como la novela central de dicha década, no sólo por sintetizar dos de las líneas que caracterizaron al período —la de recusación de las condiciones de escritura y la de adopción de códigos extraliterarios para articular una reflexión sobre la historia reciente—, sino por haber conseguido representar desde el silencio, el dolor de los acontecimientos atroces de la represión. Porque, precisamente, esa experiencia de silencio, de alusión oblicua, casi jeroglífica, fue la que todos vivimos respecto de ellos.

En cierta forma, es reductivo decir que *Respiración artificial* recurre al código de la historia para escribirse, ya que su textualidad fragmentaria y polifónica conjuga, además del discurso histórico, la teoría literaria, la teorización económica, el género epistolar, el diario, la conversación, los cánones de la novela policial, tanto como reflexiona metalingüísticamente sobre las posibilidades de narrar, sobre ese ¿cómo narrar? que he señalado como la pregunta quizá más acuciante que circula por nuestra narrativa del momento.

Pero también, y este gesto es fundamental para orientarse dentro del período, *Respiración artificial*, al par que plantea una poética de la novela, establece una nueva tradición dentro de la literatura argentina, en la que los escritores jerarquizados son Borges —que el autor presenta como «último escritor del siglo XIX»— y Arlt, así como traza una línea de filiación dentro de la literatura universal que destaca a Kafka y Joyce como modelos. De igual manera, en el plano filosófico, frente a Heidegger jerarquiza a Wittgenstein, tanto como responsabiliza a la razón burguesa constituida a partir de Descartes de la catástrofe histórica del nazismo. En tal sentido, el final de la segunda parte, con la confrontación entre Kafka-Hitler, constituye uno de los momentos intelectualmente más sobrecogedores del texto. Porque Piglia, al igual que Borges, es capaz de transformar la reflexión intelectual en una forma del lirismo.

Pero quizás, más allá del virtuosismo de su escritura, de la polifonía hondamente significativa, de la deslumbrante inteligencia del texto, de la amplitud casi abrumadora de su enciclopedia cultural, de su especial oído para las modalidades orales de la lengua, de un cierto tono comparable, por lo argentino, con el de Borges y, entre los hombres de su generación, también captado por Miguel Briante en sus cuentos de paisanos²¹, dos sean

¹⁶ Martha Mercader: Juana Manuela, mucha mujer. Bs.As., Sudamericana, 1980.

¹⁷ Martín Caparrós: Ansay o los infortunios de la gloria. Bs.As., Ada Korn, 1984.

¹⁸ Carlos Dámaso Martínez: Hay cenizas en el viento. Bs.As., Centro Editor de América Latina, 1982.

¹⁹ José Pablo Feinmann: El ejército de ceniza. Bs.As., Legasa, 1987.

²⁰ Ricardo Piglia: Respiración artificial. Bs.As. Pomai-re, 1980.

²¹ Miguel Briante: Ley de juego. Bs.As. Folios, 1983.