

En cuanto al segundo autor, Abelardo Castillo, su producción de estos años representa la continuidad de un género de singular importancia dentro de nuestra literatura, el cuento, así como su primera novela, que publica en 1985, rescata para el sistema literario del momento la figura de Leopoldo Marechal, según lo señalé antes.

En el ámbito del cuento, Castillo aparece como el autor más importante de su generación, con una obra que, si bien se inicia en el sesenta, se extiende a lo largo de las dos décadas siguientes. Vinculado con Cortázar por su concepción de la literatura como una ética así como por su estética del relato, Castillo, al igual que Rabanal, reivindica tanto para el cuento como para la novela la posibilidad de contar historias al margen de la teorización interna. Pero, a diferencia de aquél, en su obra la violencia externa se transforma en la violencia existencial y subjetiva que atraviesa a sus personajes y alcanza una cifra simbólica en el espacio donde terminan sus dos novelas: el manicomio. Asimismo, dicha figura adquiere una dimensión metafísica en la experiencia de la falta que persigue a sus criaturas, conscientes de la carencia de sentido, pero buscadoras de él. Dicha fisura, metafísicamente asumida, además, se concreta —como en Lowry y Scott Fitzgerald— en la grieta del alcohol, gran protagonista de *El que tiene sed*³⁶ y *Crónica de un iniciado*³⁷, novelas en las que se traza la trayectoria de Esteban Espósito, *alter ego* del autor.

En cuanto al aspecto formal de sus novelas, *El que tiene sed*, junto con la recuperación de Marechal para el sistema literario, marca una hibridación entre el género cuento y la novela, lo cual le da una textura polifónica y abierta, en la que, como en las principales novelas del período, toca al lector la producción de sentidos. Por fin, su prosa, de un vigor, una densidad y una andadura personalísimas, que juega con un amplísimo registro de tonos y una impresionante red de referencias literarias y culturales, alcanza una belleza y una fuerza deslumbrantes.

Antes de pasar a la otra gran línea de ruptura, me parece importante señalar que, además de Castillo, las dos décadas tuvieron excelentes cuentistas, que vienen tanto del sesenta como directamente surgen en el momento. Entre ellos se destacan Isidoro Blaisten —uno de los pocos escritores que continúa la tradición de grandes humoristas argentinos, con nombres como Macedonio Fernández, Bustos Domecq (el heterónimo de Borges y Bioy), Marechal— en cuyos libros el humor va desde el desopilante de *El mago*³⁸, hasta el más melancólico de *Dublín al Sur*³⁹ o *Carroza y reina*⁴⁰; Liliana Heker —en quien me centraré en detalle más adelante— y Amalia Jamilis, cuyos relatos vinculados con la estética de Cortázar cubren una zona especialísima de marginalidad urbana y se articulan entre sí formando un universo autónomo e intercomunicado que hace recordar el mundo

³⁶ Abelardo Castillo: *El que tiene sed*. Bs.As., Emecé, 1985.

³⁷ Abelardo Castillo: *Crónica de un iniciado*. Bs.As., Emecé, 1991.

³⁸ Isidoro Blaisten: *El mago*. Bs.As., Ediciones del Sol, 1974.

³⁹ Isidoro Blaisten: *Dublín al Sur*. Bs.As., El Cid, 1979.

⁴⁰ Isidoro Blaisten: *Carroza y reina*. Bs.As., Emecé, 1986.

de Faulkner u Onetti. En cuanto a los que publicaron por primera vez entrados los años setenta, merecen nombrarse en especial Rodolfo Fogwill y Carlos Gardini, de características temáticas y formales diferentes, pues mientras el segundo, como veremos, practica una narrativa cercana a la ciencia ficción y lo fantástico, Fogwill se mantiene más cercano al realismo, si bien realiza una ruptura de códigos literarios que da un perfil propio a su narrativa.

V. Hacia otros códigos

Tal como lo señalé al comienzo, el segundo aspecto notorio dentro de la producción de las dos décadas es la apertura hacia otros códigos y la apropiación discursiva de géneros menores.

En ambos gestos, el precursor sin duda es Puig: recordemos que, además del cine, presente en su primera novela, ya en *Boquitas pintadas*⁴¹ el autor había reinscripto el folletín en la novela culta. Dicho papel precursor, sin embargo, y respecto de la narrativa policial, nos lleva a una fecha más temprana del siglo, pues corresponde a Borges y Bioy Casares, tanto por sus propios relatos detectivescos como por la dirección de la famosa colección *El séptimo círculo*, de importancia capital dentro de nuestro panorama literario. Ahora bien, si el género policial que adoptan fundamentalmente los narradores del setenta y el ochenta, a diferencia del practicado y difundido por Borges y Bioy, es la novela negra norteamericana, en el caso del código cinematográfico, es el mismo Puig quien lo trabaja con mayor profundidad que en sus textos anteriores en *El beso de la mujer araña*⁴² de 1976, donde también desarrolla un recurso que luego retomará, transformado, en su última novela, *Cae la noche tropical*⁴³; el diálogo. En su novela del 76, éste le sirve para confrontar las ideologías opuestas, tanto respecto de la sexualidad como de la política, de un homosexual y un guerrillero, así como la estética cinematográfica le permite articular el imaginario de los personajes y anticipar sus contradicciones.

En tal incorporación se percibe una de las marcas de la discursividad específicamente posmoderna, la cual se acentuará en los jóvenes narradores de fines del ochenta —que por cuestiones de cambio de problemática he decidido no incluir—, tanto como en César Aira, maestro del distanciamiento y el *collage*.

Dentro de este marco de utilización de géneros menores, la novela policial, de importante presencia en nuestro medio a raíz de su difusión por diversas colecciones, alcanzó una singular significación en el período. Autores como José Pablo Feinmann, Juan Carlos Martini, Rubén Tizziani, Ricar-

⁴¹ Manuel Puig: *Boquitas pintadas*. Bs.As., Sudamericana, 1969.

⁴² *Ibidem* nota 4.

⁴³ Manuel Puig: *Cae la noche tropical*. Barcelona, Seix Barral, 1988.

do Piglia, Pablo Urbanyi y Mempo Giardinelli se sirvieron del género en su forma *hard-boiled* tanto para reflexionar sobre la violencia del período —*Últimos días de la víctima*⁴⁴ de Juan Pablo Feinmann, aparece como el ejemplo principal—, tanto como para hacer una parodia del género desde una actitud distanciada y de reescritura. Según lo señala Jorge B. Rivera en su trabajo sobre el tema: «La vuelta de tuerca de este nuevo tratamiento consistirá en la conversión de esas “máquinas” en “utopías”, casi a la manera de la novela filosófica del siglo XVIII: “utopías” de la violencia, de la justicia, del poder, del dinero, del establecimiento de un sentido de la realidad, de la dignidad humana, de la compasión, etc.; y al mismo tiempo, “artificios” del lenguaje, de las convenciones genéricas, de los paradigmas del consumo, etc.»⁴⁵.

Algo similar, pero sin la connotación alegórica de la violencia, se da con el relato de aventuras a través de las novelas de Eduardo Belgrano Rawson (*El naufrago de las estrellas*)⁴⁶ y de Jorge Torres Zavaleta (*El primer viaje*)⁴⁷. Tal vez cupiera incluir también las de Laiseca —*La hija de Keops*⁴⁸— y la de César Aira —*Una novela china*⁴⁹—, sólo que en ellas parecería faltar ese distanciamiento paródico que caracteriza a las otras, por lo cual prefiero incluirlas en la nueva configuración posmoderna y *light* de los narradores de fines del ochenta, cultores de un refinamiento que parece gozarse en el puro funcionamiento de la máquina ficcional.

Queda, por último, mencionar un género que tiene, curiosamente, cultores de alto nivel en nuestro país: la ciencia ficción, sólo que su articulación argentina, lejos de la marca fuertemente tecnológica de mucha ciencia ficción norteamericana, tiene una dimensión poética que la vincula ya con lo fantástico —como en *Kalpa imperial*⁵⁰, saga maravillosa de Angélica Gorodischer, o en los relatos de Marcial Souto—, ya con ominosas connotaciones sociopolíticas o una fantasía pesadillesca —*Primera línea*⁵¹ y *Mi cerebro animal*⁵² de Carlos Gardini.

VI. Has recorrido muchacha...

Tal como lo señalé al comienzo, nuestra literatura, desde principios de siglo, ha sido rica en voces femeninas, las cuales sin duda aumentaron a partir de mediados del cincuenta y el sesenta, años que aportan narradoras como Beatriz Guido, Syria Poletti, Martha Lynch, María Esther de Miguel, etc. Sin embargo, en los años ochenta, inclusive entre aquéllas que ya tenían una obra escrita, se planteó una reversión discursiva que, en muchos casos obedecía a una abjuración consciente de su anterior textualidad, marcada por la apropiación del discurso masculino —pienso en Reina Roffé— o a

⁴⁴ José Pablo Feinmann: *Últimos días de la víctima*. Bs.As., Hachette, 1979.

⁴⁵ Citado en Jorge Lafforgue: «La narrativa argentina (Estos diez años: 1975-1984)» AA.VV.: *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Bs.As., Eudeba, 1988, pág. 161.

⁴⁶ Eduardo Belgrano Rawson: *El naufrago de las estrellas*. Bs.As., 1979.

⁴⁷ Jorge Torres Zavaleta: *El primer viaje*. Bs.As., Emecé, 1986.

⁴⁸ Alberto Laiseca: *La hija de Keops*. Bs.As., Emecé, 1989.

⁴⁹ César Aira: *Una novela china*. Bs.As., Emecé, 1989.

⁵⁰ Angélica Gorodischer: *Kalpa imperial*. I. *La casa del poder*. Bs.As., Minotauro, 1983; II. *El imperio más vasto*. Bs.As., Minotauro, 1984.

⁵¹ Gardini, Carlos: *Primera línea*. Bs.As., Sudamericana, 1983.

⁵² Gardini, Carlos: *Mi cerebro animal*. Bs.As., Minotauro, 1983.

la adopción no programática pero sí efectiva de un discurso que revelaba las marcas del propio género —pienso en Liliana Heker—. Esto las llevó a construir una literatura donde emerge la voz femenina, en la cual, para algunas, el erotismo fue el factor articulador fundamental —Tununa Mercado, Alicia Steimberg, Ana María Shúa—; para otras, tal papel lo cumplió la adhesión al feminismo —Gorodischer—; mientras que para un tercer grupo fue la necesidad de dar cuenta de la construcción de la propia subjetividad en la escritura —Heker, Roffé—. Asimismo, otras narradoras se permitieron una libertad en la hibridación de los géneros —Gallardo, Solá, Siscar— que les hizo posible inscribir en su discurso una estética de la transgresión discursiva. Por fin, merece citarse el caso de Elvira Orphée, quien reescribió su novela *En el fondo*⁵³ incorporándole las marcas de la violencia política del período y logrando un texto de singulares características.

Más allá de tales características individuales y grupales, sin embargo, en casi todas se percibe un trabajo de la escritura que se apoya en lo no dicho y el silencio, en la sugerencia y la elipsis, en el medio tono y el lirismo como categorías esenciales de su textualidad.

He señalado el papel que el erotismo cumplió para un grupo de escritoras y, en efecto, quebrando una tradición de silencio acerca del sexo, propia de la literatura latinoamericana, dichas autoras escribieron textos en los cuales se inscribió una experiencia del erotismo específicamente femenina, por cierto favorecidas por la liberalización que trajo la instauración de la democracia y el final de la censura. Dicha experiencia se manifestó, por un lado, en la investidura lírico-erótica del lenguaje, según ocurre en el excelente libro de Tununa Mercado, *Canon de alcoba*⁵⁴, que alcanza una asombrosa belleza formal, al inaugurar dentro de nuestra narrativa la posibilidad de hablar del sexo más allá de las categorías de lo pornográfico y lo obsceno; y expresando una sensibilidad específica de mujer, en una celebración poética de la vinculación profunda entre cuerpo y escritura. Por otro lado, lo hizo en la superación de los *topoi* sexuales de la escritura masculina a través del humor y la parodia, tal como se registran en *Amatista*⁵⁵ de Alicia Steimberg y *Dueña y señora*⁵⁶ de Susana Torres Molina.

Las narradoras que construyen una escritura femenina a partir de una mayor o menor ruptura con su obra anterior son Liliana Heker, Angélica Gorodischer y Reina Roffé. En el caso de Heker —una de las mejores cuentistas de la generación—, tal ruptura ocurre en *Zona de clivaje*⁵⁷, su espléndida primera novela, donde además de abordar por primera vez el género, en su forma de *Bildungsroman*, se tematiza un doble nivel de «traición»: tal como Irene Lauson tiene que traicionar a su maestro-amante Alfredo Etchart para poder ser una mujer, la escritora «traiciona» parte de su anterior estética marcada por procedimientos vinculados con el univer-

⁵³ Elvira Orphée: *En el fondo*. Bs.As., Galerna, 1969.

⁵⁴ Tununa Mercado: *Canon de alcoba*. Bs.As., Ada Korn, 1988.

⁵⁵ Alicia Steimberg: *Amatista*, Barcelona, Tusquets, *La sonrisa vertical*, 1989.

⁵⁶ Susana Torres Molina: *Dueña y señora*. Bs.As., La Campana, 1983.

⁵⁷ Liliana Heker: *Zona de clivaje*. Bs.As., Legasa, 1987.

so discursivo masculino, para encontrar su propio registro. Al respecto, sin embargo, me importa señalar que Heker, ya en sus relatos, a partir de la configuración de la subjetividad de sus protagonistas femeninas, va construyendo una discursividad propia que lleva las marcas del género. Sin embargo, la compleja elaboración textual de su novela lleva mucho más allá esa inscripción genérica. La parodia, aquí, se convierte en la clave fundamental para desfondar los mitos masculinizantes que sofocan a la heroína —una parodia, en otro sentido, que abarca desde el lenguaje hasta las figuras imaginarias y el trazado de las situaciones— y que alcanza su momento más alto en el final, donde un antiheroico «levante» en una playita de la Costanera se convierte en la posibilidad, para Irene, de rescatarse en su dolor y su verdad.

En el caso de Reina Roffé, y tal como la autora lo plantea en las palabras preliminares de *La rompiente*⁵⁸, este texto surge de su repudio de la estética masculina antes adoptada. Dicho rechazo determina un apartamiento casi total respecto del lenguaje y los cánones literarios habituales, por lo cual la novela trabaja sus significaciones desde el silencio y lo no dicho, la transgresión de códigos y la hibridez, a través de los cuales se busca —y se consigue— alcanzar «el esplendor de una voz» de mujer. El resultado de tal deconstrucción de la palabra masculina y pautada, es un texto de conmovedora belleza y desolación, donde la identidad fragmentada se teje en las redes mismas de un lenguaje en contacto con el cuerpo y sus fluidos más secretos.

Emparentada con esta narradora por la importancia que en sus relatos adquiere lo no dicho, pero con rasgos propios en lo relativo a la construcción narrativa, está la producción cuentística de Sylvia Iparraguirre⁵⁹, quien en sus relatos define una perspectiva específicamente femenina a partir de una mirada a la vez lúcida y recatada, y un tono menor que, en la tradición de Katherine Mansfield, Virginia Woolf y Clarice Lispector, construye una atmósfera de singular ambigüedad donde el lector encuentra un espacio privilegiado para armar su propia lectura de los relatos.

Angélica Gorodischer, por su parte, tras una excelente obra que se recorta dentro de la ciencia ficción, inicia una nueva etapa de su producción textual, a partir de una asunción explícita del feminismo. En los cuentos y novelas de este segundo período —*Mala noche y parir hembra*⁶⁰ y *Jugo de mango*⁶¹, por ejemplo—, junto con el ahondamiento en la subjetividad femenina y la inscripción de zonas de la experiencia de la mujer, hasta el momento ausentes en nuestra ficción, la autora propone con singular humor nuevos modelos y arquetipos antimachistas, a partir de los cuales asumir la condición de mujer.

⁵⁸ Reina Roffé: *La rompiente*. Bs.As., Puntosur, 1987.

⁵⁹ Sylvia Iparraguirre: *En el invierno de las ciudades*. Bs.As., Galerna, *La rosa de cobre*, 1988.

⁶⁰ Angélica Gorodischer: *Mala noche y parir hembra*. Bs.As., *La Campana*, 1984.

⁶¹ Angélica Gorodischer: *Jugo de mango*. Bs.As., *Emecé*, 1988.

Los textos de Sara Gallardo⁶², Marcela Solá⁶³ y Cristina Siscar⁶⁴ delinean, a su vez, una textualidad donde el lirismo, el humor y lo fantástico, así como la referencia al cuento de hadas, la leyenda y el relato popular desestructuran las formas narrativas masculinamente constituidas. Dicha hibridación genérica abre espacios expresivos experimentales que dan forma a una sensibilidad «otra» —de mujer— que ha ido construyendo un nuevo canon. En él cabrían, asimismo, los brevísimos textos de Ana María Shúa incluidos en *La sueñera*⁶⁵ y *Casa de geishas*⁶⁶, donde la apuesta es también a la fusión entre lirismo, humor y leyenda.

He dejado para el final la última novela de Elvira Orphée, *La muerte y los desencuentros*⁶⁷, pues aparece como un fenómeno peculiar dentro de nuestra novelística, en cierta forma comparable a *El amante de la China del Norte* de Marguerite Duras. Porque tanto como Duras retoma la historia narrada en *El amante* en su segundo texto, pero contando aspectos ausentes de aquella, Orphée —cuya trayectoria se ha ido consolidando desde los años sesenta— reescribe su novela *En el fondo* para dar cuenta de la violencia de la guerrilla y la represión militar, ausentes de aquélla, que se publicó en 1969. Lo que me parece especialmente notable de esta reescritura es que, lejos de afectar en lo más mínimo la dimensión poética y femenina del texto —pues Orphée es la única narradora a quien cabalmente podemos inscribir en la tradición de la novela lírica femenina iniciada por Virginia Woolf y continuada por la brasileña Clarice Lispector—, la autora logra tensarla aún más a partir de la inclusión de alusiones metafóricas, trabajadas desde el silencio, relativas a los terribles hechos históricos. En un sentido, su técnica de nombrar lo innombrable desde lo no dicho, es similar a la de Reina Roffé en *La rompiente*, que superpone a la grieta de la personalidad el desgarrón de la violencia militar.

He llegado así al final de este panorama, en el cual se revela, a pesar de sus necesarias omisiones, la riqueza y variedad de la producción del período, la cual, más allá de su alto valor estético, ha logrado transformar en arte la penuria de una historia atravesada por la muerte.

Cristina Piña

⁶² Sara Gallardo: El país del humo. Bs.As., Sudamericana, 1977; La rosa en el viento. Barcelona, Pomaire, 1979.

⁶³ Marcela Solá: Manual de situaciones imposibles. Bs.As., Carlos Lohlé, 1990.

⁶⁴ Cristina Siscar: Lugar de todos los nombres. Bs.As., Puntosur, 1988.

⁶⁵ Ana María Shúa: La sueñera. Bs.As., Minotauro, 1984.

⁶⁶ Ana María Shúa: Casa de geishas. Bs.As., Sudamericana, 1992.

⁶⁷ Elvira Orphée: La muerte y los desencuentros. Bs.As., Fraterna, 1990.