

## VII

### La pos-dictadura: el campo literario

Vittorio Strada afirma que Lukács “ve el mundo *sub especie* [sic] de novela”<sup>203</sup>; trataré de justificar en las siguientes páginas por qué postulo una lectura del campo literario en la pos-dictadura *sub specie* de novela, ya que es, a mi juicio, en los debates sobre el género donde se va reconfigurando el campo literario, con la emergencia de sus referentes más fuertes y el retroceso de las figuras que dominaron las décadas anteriores. Con este objetivo, resulta necesario realizar un largo rodeo teórico que procure una demostración a lo que por el momento se plantea como una hipótesis incierta. Como decíamos en el final del capítulo anterior, se requiere a menudo desandar lugares comunes de la crítica que siguen operando como tales aun cuando ya han sido largamente cuestionados y, en algunos casos, refutados. Voy a plantear tres “axiomas” cuya discusión - a propósito del período que nos ocupa- guiará el desarrollo de este capítulo: 1) la experiencia humana es la *materia* de la narración; el narrador *modela* su relato a partir de esa experiencia y, mediante una serie de transformaciones, la convierte en narración; 2) la novela es un forma narrativa; ergo, el novelista también se vale de la experiencia como *materia* para *construir* su obra; 3) los modos realistas de representación -“el canon mimético”- son los más adecuados y pertinentes para representar la experiencia humana y para comunicarla.

#### 1- Experiencia y narración

Para referirnos a la compleja relación entre experiencia y narración parece inevitable remontarnos al ya clásico texto de Walter Benjamin, “El narrador”<sup>204</sup>; las hipótesis que allí se sustentan son bien conocidas:

Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. Con creciente frecuencia se asiste al embarazo extendiéndose por la tertulia cuando se deja oír el deseo de escuchar una historia. Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias. (p. 112)

---

<sup>203</sup> Citado por: Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983; p. 136.

<sup>204</sup> Benjamin, Walter. “El narrador” (En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1998; pp. 111-134). El texto fue publicado por primera vez en octubre de 1936 como “*Der Erzähler*”.

Resulta evidente que, en la conclusión del párrafo, se superponen experiencia y narración: Benjamin, en vez de afirmar que “nos está siendo retirada la facultad de intercambiar narraciones” -lo que se deriva de su reflexión previa-, afirma “intercambiar experiencias”, como dando por sentado, en esa fusión, que experiencia y narración son inescindibles, que la narración es el modo *natural* de transferir la experiencia. De manera que cuando se analizan las causas del declive de la narración, una vez más se apunta a la experiencia:

Una causa de este fenómeno es inmediatamente aparente: la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. (...) Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. (p. 112)

Y este diagnóstico introduce la hipótesis central: “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores” (p. 112). Pero lo que nos interesa particularmente del texto de Benjamin no es sólo la fusión de experiencia y narración, sino el diagnóstico que postula la crisis de la experiencia a partir del ejemplo de la gente “que volvía enmudecida del campo de batalla”, como si hubiera un registro de experiencias incomunicables que ponen en crisis el modo *natural* de su transmisión: la narración. Poco parecen tener que ver este tipo de experiencias con lo *inefable* romántico: la experiencia de lo *inefable* representaba un desafío y un estímulo para el poeta, su transformación en escritura ponía de manifiesto la dificultad de reproducir esa experiencia, pero en ese mismo gesto la exaltaba: el límite estaba en el lenguaje y no en la experiencia. Benjamin invierte los términos: ahora el problema no es cómo contar una experiencia, sino que ya no hay experiencias para contar; el problema es *qué contar*. Esta inversión se proyecta sobre la figura del narrador: si el escritor romántico se aislaba de la sociedad para mejor conectarse con una esfera puramente estética, el narrador de Benjamin - fuertemente antirromántico- está aislado porque es una suerte de artesano que se ha quedado sin el *material* para su trabajo: la experiencia.

Otro testimonio más reciente -una segunda escala alemana- parece enlazarse con las hipótesis de Benjamin. Me refiero a la película de Wim Wenders -con guión de Wenders y Peter Handke- *Der Himmel über Berlin* (1987), comercializada con el título *Las alas del deseo*. Allí aparece un personaje, un viejo narrador que pasea y observa mientras reflexiona a través de su propia voz en *off*. El viejo -el que, en el *cast* aparece, significativamente, como “Homer”- interviene cuatro veces en la película; transcribo a continuación la primera de sus intervenciones, en la Biblioteca Nacional de la ex-Berlín occidental:

Cuéntame acerca del narrador, de aquél que vive alejado del mundo, como un niño y a la vez es muy antiguo; y haz que todos lo reconozcan. Se trataba de mis rasgos: al cabo se ha tornado posible leerlos. Y ellos no están sentados en círculo, sino cada uno aislado y nada sabe uno del otro. Un viejo soy, con la voz quebrada, pero el relato sigue elevándose desde las profundidades y la boca entreabierta lo repite; no sólo es potente sino que fluye sin esfuerzo, como una liturgia para la que nadie necesita estar iniciado en el sentido de las palabras y las frases.<sup>205</sup>

El texto es riquísimo y tiene por lo menos cuatro elementos en los que es necesario detenerse: a) la fórmula épica de la introducción: el narrador cumple una función social en la que encarna una voz que lo excede; b) la pérdida de la experiencia de la narración: ya no se narra en voz alta para muchos; ahora se narra para un lector solitario y silencioso; c) la narración es una fuerza impersonal que circula independientemente de la voluntad de quien narra; d) la narración es un atributo de todos y no es privativo de una casta de iniciados.

Ahora bien, si uno se propusiera explicitar las hipótesis centrales del texto de Benjamin al que hacíamos referencia, probablemente llegaría a las mismas conclusiones que el viejo narrador de Wenders. Pero me detendré, solamente, en los momentos en que Wenders/Handke y Benjamin aluden a la experiencia histórica. Vayamos entonces a la segunda aparición del viejo narrador en *Las alas del deseo*, en la que, desde la Biblioteca, pasa a la Potsdamer Platz:

El mundo parece ahogarse en el crepúsculo, pero yo sigo narrando como al principio, en una línea monótona que me sostiene erguido y protegido, por el relato, de las revueltas del presente y vuelto hacia el futuro. Se acabó el remontarse muy atrás de antaño, el ir y venir de los siglos; ya sólo se puede pensar de un día para el otro. Mis héroes ya no son los guerreros y los reyes, sino las cosas de la paz, todas iguales entre sí. Las cebollas disecadas son tan valiosas como el tronco de un árbol atravesado en el pantano. Pero nadie ha logrado aún cantar una epopeya de la paz. ¿Qué le ocurre a la paz que no puede seguir fascinando por mucho tiempo, que nadie puede basar en ella su narración? ¿Debo renunciar ahora? Si renuncio, entonces, la humanidad perderá su narrador, y si alguna vez la humanidad pierde a su narrador, al mismo tiempo habrá perdido su infancia.

A continuación, el viejo narrador pronuncia la elegía por la pérdida de Potsdamer Platz, recuperando la forma medieval mediante el tópico consagrado *-ubi sunt-*: "¿Dónde están mis héroes, dónde estáis vosotros, mis niños, dónde están los míos, los que sostienen las empalizadas, los que son el origen?". Dicho de otro modo, en la oposición guerra/paz se juegan las posibilidades de lo narrable: ya no es posible la epopeya de las

---

<sup>205</sup> Ante la dificultad para conseguir el guión original de Wim Wenders y Peter Handke, agradezco a José Amícola, quien tradujo los párrafos citados directamente de la versión cinematográfica.

grandes batallas, pero tampoco es posible una epopeya de la paz; por consiguiente, sólo resta una elegía por la paz perdida. Una vez más, Benjamin: "¿No se notó acaso que la gente venía enmudecida del campo de batalla?". La tesis implícita en esta pregunta es que existe un paralelismo entre la crisis de la experiencia y la crisis de la narración, o bien que el estrechamiento de la experiencia humana trae consigo el estrechamiento del campo de lo narrable; o, acercándonos más a nuestro tema, que es la experiencia del horror la que estrecha el campo de lo narrable. En este sentido, un fragmento de Benjamin puede leerse como la precisa descripción del personaje de Wenders, cuando se enfrenta a la Potsdamer Platz destruida: "Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano" (p. 112). La elegía por la paz perdida se transforma entonces en una *versión* de la experiencia de la destrucción, y plantea uno de los aspectos más complejos de la relación entre experiencia y narración.

Una tercera escala alemana nos remite a la conferencia autobiográfica de Günter Grass, "Cómo escribir después de Auschwitz"<sup>206</sup>. Grass parte de la pregunta que mediante una formulación parecida había planteado Adorno en 1951 en su *Minima Moralia*. Según Grass, Adorno fue quien planteó por primera vez que Auschwitz era "una cesura y quiebra irreparable en la historia de la civilización"; "sin embargo", prosigue, "ese nuevo imperativo categórico fue pronto mal comprendido como prohibición":

La frase condensada de Adorno, según la cual no podía escribirse poesía después de Auschwitz, fue respondida de forma igualmente condensada e inconsecuente, como si alguien hubiese convocado al enemigo para un intercambio de golpes; se decía que tal prohibición era una barbaridad, exigía de los hombres demasiado y era en el fondo inhumana; al fin y al cabo la vida continuaba, por dañada que estuviera. (p. 12)

La generación de autores a la que pertenecía Grass sabía que debía asumirse como "la generación de Auschwitz", "pero también sabíamos una cosa al menos, y era que -en el mejor de los casos- el mandamiento de Adorno sólo podía refutarse escribiendo. ¿Pero cómo? ¿Aprendiendo con quién: Brecht, Benn, los primeros expresionistas? ¿Basándose en qué tradición y situándose entre qué criterios?" (p. 14). Es notable advertir cómo el camino que describe Grass para superar el mandato adorniano se asemeja a las precisiones que abundaron entre los narradores argentinos que escribieron durante o poco después de la dictadura:

---

<sup>206</sup> Grass, Günter. "Cómo escribir después de Auschwitz" (En: *Página 30*, Año 1, N° 6. Buenos Aires, enero de 1991; pp. 11-18).

Uno de esos lastres, que seguía pesando aunque se rechazara como equipaje, era el mandamiento de Theodor W. Adorno. De sus tablas de la ley tomé prestado mi precepto. Y ese precepto exigía la renuncia al color puro; prescribía el gris y sus matices infinitos. Se trataba de abjurar de las magnitudes absolutas, el blanco o negro ideológicos, de decretar la expulsión de las creencias y de instalarse sólo en la duda, que daba a todo, hasta al mismo arco iris, un matiz grisáceo. Y por añadidura, ese mandamiento exigía una riqueza de índole nueva: había que celebrar la miserable belleza de todos los matices reconocibles del gris con un lenguaje dañado. (p. 14)

Para hablar de la “vida dañada” del subtítulo de Adorno sólo resta un “lenguaje dañado”, y para dar cuenta de esta verdadera aporía suelen abundar las formulaciones en oxímoron: la experiencia “muda” de la guerra en Benjamin; la “epopeya de la paz” en el viejo narrador de Wenders, o “celebrar la miserable belleza” en el texto de Grass. Poco importa si Benjamin se refiere a los efectos de la primera guerra y Wenders/Handke y Grass a los efectos de la segunda; lo que parece quedar en evidencia a partir del caso alemán es: a) que las situaciones políticas extremas (guerras, revoluciones derrotadas, feroces represiones bajo regímenes dictatoriales) producen transformaciones radicales en el modo de procesar subjetivamente las experiencias vividas; b) que una de las consecuencias de lo traumático del procesamiento de esas experiencias es la extrema dificultad de transformarlas en *relato*; c) que sólo es posible hacerlo en la medida en que se regrese al punto de partida: situarse en “la duda”, abandonar las certidumbres, volver a preguntarse por el origen, asumir la dimensión autobiográfica; sólo así puede pensarse al “gris” como una “riqueza de nueva índole”; d) que lo dicho hasta aquí nos lleva a concluir en lo obvio: que la literatura, como un modo específico de procesar las experiencias humanas, se verá afectada por el impacto destructivo que ocasionan las situaciones políticas mencionadas; pero *¿cómo?*.

Uno de los aportes más citados y comentados del texto de Benjamin es aquel que establece dos modelos básicos de narrador: por un lado, el viajero, el narrador nómada; por otro, el agricultor sedentario. Benjamin no explicita si a estos modelos de narrador corresponden sendos modelos de relato; le interesa más la función social del narrador que el producto de esa función. No obstante, es posible pensar en la muy benjaminiana afirmación de Ricardo Piglia -"Se narra un viaje o se narra un crimen, ¿qué otra cosa se puede narrar?"<sup>207</sup>- como una prolongación del texto del alemán en la dirección que estoy planteando. Dicho de otro modo, el narrador viajero

---

<sup>207</sup> Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria Nº 8, Universidad del Litoral, 1986; p. 14. Esta y otras afirmaciones de Piglia resultan muy inquietantes desde el punto de vista de la reflexión teórica, pero a menudo son harto discutibles cuando se trabaja con ‘casos’. Algo similar ocurre con sus tan difundidas “tesis sobre el cuento”.

funda el modelo del relato de viajes, cuya referencia clásica es *La Odisea*; mientras que el sedentario se pregunta por su origen y en el origen hay un crimen -el modelo en este caso es, obviamente, *Edipo Rey* o, si se prefiere, el fratricidio de Caín-. En cualquier caso, no resultaría sencillo probar la afirmación de Piglia, según la cual existirían dos grandes bloques de relatos; así, los relatos particulares serían variables de los modelos paradigmáticos: escribir un libro de viajes es, de algún modo, reescribir *La Odisea*. Pero lo interesante de la afirmación de Piglia es que en esa síntesis brutal pone en relación la estructura formal del relato (podríamos decir, el género: relatos de viajes, relatos de crímenes) con la experiencia representada (el viaje o el crimen), y lo que queda expresamente de manifiesto es la dificultad teórica de establecer una tipología del relato sobre la base de la experiencia que se representa. Sin embargo, la relación entre experiencia y narración que estamos planteando no es entre género y experiencia *representada* (por ejemplo, diferentes *formas* de representar un crimen), sino entre experiencia *vivida* y modos de procesarla narrativamente. Imaginemos, tentativamente, un gráfico posible de dos líneas -una de la experiencia y otra de la narración- que corren en paralelo pero que por momentos se aproximan, como si se atrajeran, y por momentos se distancian. Los puntos de mayor acercamiento entre las dos líneas representarían los momentos en que la narración se manifiesta como un instrumento idóneo -confiable- para comunicar cierto tipo de experiencias; los de mayor distancia, por el contrario, representarían momentos en que la experiencia o bien no se puede comunicar -la experiencia “desconfía” de la narración-, o bien se comunica por vías que no son la narración, o bien se comunica mediante una narración fuertemente autorreflexiva que confiesa explícitamente sus limitaciones para referir cierto tipo de experiencias.

Ahora bien, ¿es posible afirmar que la escisión entre experiencia y narración es sólo la consecuencia de un impacto traumático de orden político; sea éste global -la primera o la segunda guerra-, regional -los regímenes militares en Latinoamérica-, o local -la última dictadura en Argentina-?. Todo parece indicar que estos hechos que afectaron a ciertas sociedades en ciertos momentos históricos de nuestro siglo, que sacudieron su sensibilidad y produjeron generalizados sentimientos de dolor, incertidumbre e intemperie, se superponen con otras transformaciones de índole global cuya génesis nos reenvía a los textos de Benjamin de los '30. En 1933, Benjamin había publicado en Praga un artículo titulado “Experiencia y pobreza”, en el que adelanta algunas de las ideas que desarrollará en sus conocidos trabajos del '36<sup>208</sup>; por un lado, encontramos frases que se repetirán textualmente en “El narrador” (por ejemplo: “Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla” [p. 168]); por otro, ya su mirada sobre los medios de

---

<sup>208</sup> Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza” (En: *Discursos interrumpidos I*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1989; pp.165-173).

reproducción técnica manifiesta el interés central que ocupará esa temática en “La obra de arte en la época...”<sup>209</sup>, también del ‘36, según puede verse en el siguiente párrafo: “Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios...” (p. 172). Sería absurdo intentar demostrar, a más de sesenta años, el aserto del pensador alemán: lo que entonces tenía el valor de una lúcida profecía hoy se ha transformado en una verdad irrefutable. En efecto, hablar hoy de la *mediatización de la experiencia* es abundar sobre lo obvio; tanto la teorización del fenómeno como el registro de una casuística inagotable inundan las páginas de libros y publicaciones periódicas. Si uno vivía cierta “experiencia” (“Todo lo que es aprehendido por los sentidos y constituye la materia del conocimiento humano” -2º acepción-), uno adquiría cierta “experiencia” (“Conocimiento que se adquiere con la práctica” -1º acepción-), y ese conocimiento era transferido mediante la narración. En ese proceso, hay un primer momento decisivo en la *mediatización* con la aparición del libro; como decía el viejo narrador de Wenders, “Y ellos no están sentados en círculo, sino cada uno aislado y nada sabe uno del otro”, repitiendo, de este modo, la tantas veces citada queja de San Ambrosio. En el libro se podía leer la narración de una experiencia ajena, pero ya no de boca de quien la vivió, sino a través de un *medio*; pero, además, la lectura comenzaba a ser un fenómeno de ida y vuelta: el autor transfería su experiencia al lector, y el lector *transfería* (esta vez, en el sentido psicoanalítico del término) su experiencia hacia el texto (transferencia que se ha difundido con el nombre de *bovarismo*). De modo que no sólo el narrador confía su experiencia a un *medio*, sino que también lo hace el lector, y en esa “confianza” produce un reemplazo de la propia experiencia por la experiencia de otro: son ambos los que *mediatizan* su experiencia. A partir de estas reflexiones, si volvemos a las dos hipótesis que confluyen en los textos de Benjamin del ‘36, veremos que ambas se plantean en instancias diferentes de un mismo fenómeno. Gráficamente:



La primera hipótesis, la de “El narrador”, afirma que la experiencia está en trance de desaparecer y, por ende, “es la misma experiencia que nos dice que el arte de la narración está tocando a su fin” (p. 112); en el gráfico, la primera hipótesis se sitúa en “A”. La segunda, en cambio, la que habla de una “perspectiva infinita de medios” (y el autor abunda en ejemplos del cine, de las artes plásticas, del teatro, de la propaganda), Benjamin la

<sup>209</sup> Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (En:

focaliza en las “gentes fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día”, es decir en el público lector que, cada vez más alejado de la experiencia “auténtica” y “aurática” que conlleva la percepción del arte, vaga perdido en una multitud de medios reproducidos técnicamente; esto es, ahora sitúa la crisis de la experiencia en “B”. Ahora bien, si volvemos una vez más a los años recientes, no resultaría difícil demostrar que la segunda hipótesis de Benjamin se ha terminado por imponer sobre la primera. Esta es la causa de un fenómeno que, a manera de hipótesis provisoria, podemos formular así: *en literatura, paulatina pero crecientemente, “B” se ha transformado en el tema de “A”*. De modo que si las preguntas “¿cómo narrar la experiencia?” o “¿cómo narrar los hechos reales?” atraviesan los principales textos de la literatura de nuestro siglo, podemos conjeturar que esa pregunta es *previa* al *tipo* de experiencia que se pretende narrar; o sea que las preguntas no se refieren a un *tipo* de experiencia que plantea cierta resistencia a ser transferida mediante la narración (como Adorno y, en parte, Grass le atribuían a Auschwitz), sino a *toda* experiencia, de donde la pregunta podría reformularse: “¿cómo narrar hoy la experiencia?”. Para contestar a esa pregunta se han ensayado numerosas respuestas -en el período que nos ocupa, es un tópico recurrente, por ejemplo, en las narrativas de Ricardo Piglia, Juan José Saer y Juan Martini-; en todos los casos, el problema se puede plantear de esta manera: ¿es posible -y si es posible, cómo- narrar la experiencia *previa* al orden de representación que impone la cultura?. Si en el gráfico que comentamos pareciera existir una lógica causalidad de izquierda a derecha, hoy habría que invertir esa dirección -ya no de “A” hacia “B”, sino de “B” hacia “A”-. El gran tema de los grandes novelistas contemporáneos es cómo resolver este problema: “Me atrevería a decir -afirma Martini- que ya no hay historia en tanto la pregunta inicial de quien escribe no sea qué narrar y cómo hacerlo”<sup>210</sup>.

Los efectos de estas transformaciones sobre la literatura han sido largamente reseñados: denegación de la totalidad social como objeto de la representación novelística, autorreferencialidad del discurso, fragmentación de la experiencia representada, experimentación formal, auge de los discursos paródicos, “muerte del autor”, etc. Estas características no sólo fueron imperativos autoimpuestos por los escritores que se alejaban más y más del “realismo ingenuo”, sino también el fruto de una labor crítica que se ocupó de desmontar la supuesta *naturalidad* del realismo decimonónico (“...ninguna escritura es más artificial que la que pretendió pintar a la Naturaleza más de cerca”, decía Roland Barthes en 1953), y demostró un sostenido entusiasmo por las manifestaciones artísticas que se distanciaban ostensiblemente de ese modelo. Un ejemplo muy claro de

---

*Discursos interrumpidos I. Cit.*; pp. 15-57).

<sup>210</sup> Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993; p. 47.

esta impregnación entre escritura literaria y labor crítica son precisamente las teorías sobre los discursos paródicos: a medida que crecían en número los textos literarios en los que se advertía el recurso a la parodia, la crítica ampliaba aun más el alcance teórico del término. De manera que la parodia se transformó en una especie de nuevo “realismo”: así como era realista todo texto que de algún modo refiriera aspectos de lo real (es decir, *todo* texto era, *de algún modo*, realista); terminó siendo paródico todo texto que hablara de algún modo de otro texto (es decir, *todo* texto es, *de algún modo*, paródico). Si la literatura iba abandonando la realidad *extramuros*, y manifestaba su interés hacia las múltiples tradiciones de su propio campo - la realidad *intramuros*-; y si todo discurso *intramuros* se identifica con el recurso a la parodia -que va desde la burla a la distancia irónica y aun hasta el homenaje-, la conclusión parece evidente: “todo es paródico”<sup>211</sup>. Y, “si todo es paródico”, dice Beatriz Sarlo, “la parodia (tan necesitada siempre de la diferencia) deja de existir”<sup>212</sup>. La parodia, por lo tanto, ha dejado de ser el arma célebre contra los modos de representación esclerosados -según lo habían consagrado los formalistas rusos, en especial Iuri Tyniánov-, para transformarse en un componente central de lo que podemos llamar un nuevo verosímil.<sup>213</sup> Y, como es fácil observar, el recurso no resulta exclusivo del llamado gran arte, del cine o la literatura “alta”, sino que se ha multiplicado en las más variadas formas de la literatura trivial y del cine comercial.<sup>214</sup> En este punto, parece necesario detenerse en la lúcida descripción de Umberto Eco del fenómeno que estamos describiendo:

---

<sup>211</sup> La oposición metafórica *extramuros* / *intramuros* pertenece al conocido trabajo de Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Art Forms*. N. York/Londres, Routledge, 1991. Para una actualización del concepto de “parodia”, puede consultarse: Amicola, José. “Parodización, pesquisa y simulacro” (En: *Orbis Tertius*, N° 1. Centro de Teoría y Crítica Literarias, Facultad de Humanidades, UNLP, 1996; pp. 13-30).

<sup>212</sup> Sarlo, Beatriz. “Transgresiones y tributos” (En: *El Periodista de Buenos Aires*, N° 197. Buenos Aires, julio de 1988; p. 52). Continuando con la homología teórica, también se dijo que: o bien ningún texto puede dar cuenta de *la* realidad, y por lo tanto el realismo es una pretensión ilusoria; o bien todo texto de algún modo habla de la realidad, y por lo tanto el realismo es una categoría inútil.

<sup>213</sup> En otro lugar, he procurado caracterizar un nuevo verosímil a partir de ejemplos tomados del cine y la televisión. Cfr. de Diego, José Luis. “El nuevo verosímil” (En: A. V. *La escritura en escena*. Buenos Aires, Corregidor, 1994; pp. 17-27).

<sup>214</sup> Por dar solo un ejemplo, baste recordar la célebre escena del cochecito que escapa de las manos de la mujer y se precipita por una escalera en *El acorazado Potemkin*, el clásico de Serguéi Eisenstein de 1925; la misma escena fue reproducida por Brian De Palma en *Los intocables*, de 1987, a manera de parodia-homenaje; y, en un recurso de “parodia de la parodia”, la escena aparece una vez más, burlescamente distorsionada, en *La pistola desnuda 33 1/3. El insulto final* (Peter Segal, 1994), en la que los cochecitos se multiplican y los bebés vuelan por los aires. Como se ve, la parodia enlaza a un clásico del cine con una comedia de masas, a través de un director como De Palma que suele alternar las parodias-homenaje (por ejemplo, a Alfred Hitchcock en *Vestida para matar* [1982] o *Doble de cuerpo* [1984]) con un cine abiertamente comercial.

Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle “te amo desesperadamente”, porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podrá decir: “Como diría Liala, te amo desesperadamente”. En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido.<sup>215</sup>

Dijimos que esta digresión hacia el problema de los discursos paródicos era sólo un ejemplo en un marco de transformaciones más vasto y complejo. En todo caso, mi intención es poner de manifiesto: a) que el auge de la parodia es una -y sólo una- de las “pruebas” de que “B” se ha transformado en el tema de “A”; b) que se trata de una de las derivaciones de la crisis de la narración en tanto instrumento para comunicar la experiencia; c) que es, además, un síntoma de que la problematización del orden de la *representación* ha desplazado a la seguridad del orden de lo *representado*, orden garantizado por una relación “transparente” entre el signo y su referente; d) que, lejos de ser un recurso para iniciados -como muchos suponen-, su uso se ha generalizado aun en los circuitos más extendidos de la comunicación mediática.<sup>216</sup>

## 2- Narración y novela

Pero no toda narración es literatura, y no toda literatura pertenece a la especie novela, de modo que hablar de la relación narración/novela es hablar de una relación compleja y *mediata*. Se podría plantear, en principio, de una manera sencilla: si la narración es un *medio* a través del cual se comunica la experiencia, y la novela es una *forma* narrativa particularmente importante desde fines del siglo XVIII; entonces, la novela será un *medio* privilegiado de comunicar la experiencia. De aquí surgen, al menos, dos preguntas.

La primera de ellas es: ¿qué tipo de experiencia narra la novela?, pregunta que por momentos se planteó en términos preceptivos: ¿qué tipo de experiencia *debe* narrar la novela?. Es bien conocido, en este sentido, el imperativo lukacsiano: el objeto de la novela es la *totalidad* del mundo social; de este mandato derivó su reivindicación de la gran novela del siglo XIX -y de los herederos de esa tradición *humanista*: Thomas Mann- y su condena a las formas del arte de vanguardia en donde se advertía el

---

<sup>215</sup> Eco, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Traducción de Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Lumen/de la Flor, 1987; p. 74.

<sup>216</sup> Cfr. Jameson, Fredric. “De cómo el *pastiche* eclipsó a la parodia” (En: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Barcelona, Paidós Studio, 1991; pp. 41-44).

abandono de aquel imperativo. En dirección contraria, Theodor Adorno interpretó ese abandono no como una regresión psicologista, irracional o metafísica, sino como una forma de resistencia o *negatividad* radical del arte que no aceptaba ser integrado fácilmente al “mundo administrado”, ni ser degradado a la condición de mercancía en las transacciones de la industria cultural: Franz Kafka. Así, el imperativo lukacsiano tenía la estructura de una sinécdoque: la parte *debía* representar el todo -claramente, en la teoría de la *tipicidad*-; en la posición de Adorno, se verificaba la estructura de la elipsis: el todo no estaba ausente, sino que en la parte se advertía una ausencia *significativa*. En la raíz del debate, latía la siguiente cuestión: si la novela es un *medio* de comunicar la experiencia, el problema es qué *tipo* de experiencia, o mejor, qué alcance, esto es, si se trata de una experiencia individual o colectiva. Lucien Goldmann, discípulo de Lukács, procurará zanjar la cuestión desde la crítica, abandonando el carácter preceptivo de algunos textos de su maestro. La crítica puede -y *debe*- ver lo colectivo aun cuando la novela se limite a narrar lo individual:

La experiencia de un solo individuo es demasiado breve y limitada para poder crear una estructura mental (...). Vale decir que las estructuras mentales, o, para emplear un término más abstracto, las estructuras categoriales significativas, no son fenómenos individuales, sino fenómenos sociales. (pp. 13-14)<sup>217</sup>

De esta manera, la crítica puede ir mucho más allá que las manifiestas intenciones del escritor:

...con mucha frecuencia ocurre que la preocupación del escritor por la unidad estética lo lleve a escribir una obra cuya estructura global, *traducida a lenguaje conceptual por la crítica*, constituye una visión diferente de la de su pensamiento y hasta opuesta a éste, a sus convicciones y a las intenciones que lo animaban cuando redactó la obra. (p. 16. La cursiva es nuestra)

Para responder entonces a la pregunta inicial, diremos que la novela narra *siempre*, según Goldmann, una experiencia colectiva, ya que la estructura mental conlleva una visión del mundo, y ésta, a su vez, comporta una ideología de clase. Lukács pretendía que en la experiencia individual representada en la novela se pudiera leer la experiencia colectiva. Goldmann transforma la pretensión de Lukács en innecesaria: toda experiencia individual es colectiva, ya que siempre en el individuo puede leerse la clase. Esta operación crítica representó mucho más que un “problema de método”; implicó, también, un reconocimiento -desde un discípulo de Lukács- de que la labor del novelista no podía limitarse a los

---

<sup>217</sup> Goldmann, Lucien. “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método” (En: V. A. *Sociología de la creación literaria*. Traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971; pp. 9-43).

mandatos del realismo social y no podía, por otra parte, permanecer ajena a las novedades estéticas impulsadas desde el campo de las vanguardias. Sobre estas cuestiones se ha hablado y escrito mucho y no hay en estas notas ninguna pretensión de originalidad<sup>218</sup>, pero resulta imprescindible referirse a ellas toda vez que están muy presentes en los debates estético-literarios en nuestro país, por lo menos desde *Contorno* hasta mediados de los ochentas.

La segunda pregunta que pretendemos analizar es si la novela es *siempre* una forma narrativa. En un trabajo de 1936 -significativamente, del mismo año que los dos artículos ya clásicos de Benjamin que hemos comentado- Lukács intenta responder a esta pregunta enlazándola con la primera<sup>219</sup>. En efecto, la novela comienza a perder su capacidad de representar el mundo social precisamente cuando abandona la narración como procedimiento. De *Ana Karenina* a *Naná*, de Tólstoi y Balzac a Flaubert y Zola ha habido una profunda transformación: se ha perdido la dimensión épica, se ha dejado de lado la narración de acciones pretéritas de profunda significación humana, para dar paso a la fría observación, a la descripción de objetos *presentes* y por ende superficiales. Así, la oposición narración/descripción no implica un problema sólo del orden de los procedimientos compositivos, sino que es la resultante de profundos cambios de naturaleza histórico-social:

La alternativa entre participar y observar corresponde a dos posiciones socialmente necesarias asumidas por los escritores en dos períodos sucesivos del capitalismo. La alternativa entre narrar y describir corresponde a los dos métodos fundamentales de representación propios de estos períodos. (p. 42)

Lo que me interesa destacar de la posición de Lukács es que la novela ha dejado de ser un *medio* de comunicar la experiencia colectiva *porque* ha abandonado la narración; de esta manera, produce una identificación entre experiencia y narración similar -aunque el diagnóstico y la evaluación sean diferentes- a la que postula, en el mismo año, Benjamin. Interesado siempre por los medios de reproducción técnica, Benjamin sitúa la primera gran escisión entre narración y novela a comienzos de la edad moderna:

El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto), es su dependencia esencial del libro. (...) El narrador

---

<sup>218</sup> Puede leerse una excelente reseña de estos debates en: Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. "Las estéticas sociológicas" (En: *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983; pp. 135-161).

<sup>219</sup> Lukács, Georg. "¿Narrar o describir?. Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo" (En: V. A. *Literatura y sociedad*. Introducción, notas y selección de textos: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Traducción de Cristina Iglesia. Buenos Aires, CEDAL, 1978; pp. 33-63).

toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. (p. 115)

Lo novedoso de la hipótesis de Benjamin es que la novela no abandona la narración -según lo postula Lukács- durante un proceso fechable en la segunda mitad del siglo XIX, sino que la novela moderna nace *contra* la narración; con el origen de la novela *comienza a desaparecer* la narración - como tantos otros, Benjamin menciona al *Quijote* como hito inicial de la novela moderna-. Visiblemente, Lukács focaliza su mirada en el mundo representado en la novela y en los procedimientos de que se vale el novelista, mientras que el punto de vista de Benjamin es más de carácter antropológico y *mediático*; de ahí, la consabida vigencia de las proféticas hipótesis del pensador alemán en nuestros días. Pero sea cual fuere el origen del fenómeno descrito, en lo que no parece haber dudas es que nunca como en el siglo XX se puso de manifiesto de manera tan ostensible el divorcio entre narración y novela. Si la experiencia constituía la materia de la narración y la narración era el procedimiento dominante en la novela, podríamos decir *-platónicamente-* que, en nuestro siglo, la novela se encuentra alejada de la experiencia *en segundo grado*. De modo que representar la experiencia a través de una novela resulta una empresa cada vez más *mediata*: una vez más, *paulatina pero crecientemente*, “B” se ha transformado en el tema de “A”.

Pero vayamos al caso argentino. Según Beatriz Sarlo durante los setentas se pasa “del sistema de la década del sesenta, presidido por Cortázar y una lectura de Borges (lectura contenidista, si se me permite la expresión) (...) al sistema dominado por Borges, y un Borges procesado en la teoría literaria que tiene como centro al intertexto”.<sup>220</sup> ¿Qué implica, para el tema que estamos considerando, la relación narración/novela, la afirmación de Sarlo?; podríamos reescribir rápidamente esa afirmación de esta manera: se pasa del sistema presidido por un autor que escribió la novela más celebrada e influyente de los sesentas al sistema dominado por otro que jamás escribió una novela.

¿Cómo se plantea esta relación en la obra de Julio Cortázar?. El “sistema presidido por Cortázar” ha sido desplazado y es fácil advertir un fenómeno que -basta mirar alrededor- resulta generalizado; el respeto y reconocimiento a la figura de Cortázar como un escritor central en la literatura argentina de nuestro siglo contrasta con el estrechamiento progresivo de la producción crítica sobre su obra: no es frecuente encontrar artículos en publicaciones periódicas especializadas o ponencias en jornadas y congresos recientemente realizados, especialmente en Argentina, que se ocupen de sus textos. Parece evidente, en este sentido, que se ha producido una fuerte reanonización de ciertos autores en la producción crítica de los últimos veinte años. Ya en 1969, David Viñas, en el conocido artículo que comentamos en el capítulo III, manifestaba su

preocupación por la influencia que la literatura de Cortázar estaba ejerciendo en los jóvenes escritores -entre otros, Puig y Piglia-: “desinterés” y “enclaustramiento” son algunos de los efectos que podían advertirse, según Viñas, en la narrativa de entonces. También muy conocida es la polémica que enfrentó a Cortázar con Liliana Heker durante la dictadura militar -que comentamos en el capítulo V-. Más allá de su obvia inclusión en la serie de debates entre “los que se quedaron” y los exiliados, en la polémica pueden leerse los síntomas de una reconfiguración progresiva del canon. Según vimos, Cortázar afirma que antes le llegaban libros y manuscritos de jóvenes escritores argentinos y que ese vínculo se había cortado, y lo atribuye a los nefastos efectos de la dictadura. Heker le responde que si no le llegan más esos textos es porque se ha transformado en un “clásico”: claramente, en el mismo momento en que lo canoniza, lo corre del centro de la discusión. Esta operación se torna evidente en la obra de Ricardo Piglia; visible de un modo que bordea la distorsión o la exasperación, según los casos, como el propio Piglia lo ha admitido a propósito de las teorías de Emilio Renzi. La oposición Borges-Arlt, a la que *Respiración artificial* -y algunos textos de *Crítica y ficción*- sirve de escenario, tuvo una influencia decisiva en el establecimiento de verdaderos lugares comunes de la crítica literaria y de la enseñanza universitaria. Esta operación pone de manifiesto, por contraste, el pálido lugar que ocupa Cortázar a quien, o bien se lo omite, o bien se lo menciona en pocas líneas que lo descalifican.<sup>221</sup> Por otra parte, el propio Piglia se ha referido frecuentemente a las escrituras de autores que admira, Manuel Puig y Juan José Saer, como dos de los modos posibles de resolver los problemas con los que se enfrenta la novela en la sociedad mediática *después de Borges*.<sup>222</sup> Parece obvio agregar que el interés crítico en las obras de Puig y de Saer ha sido casi explosivo en los últimos años. En este itinerario se puede incluir la labor de los críticos de *Punto de Vista*: el reiterado e insistente interés en Borges y en Saer pone de manifiesto, por oposición, las aisladas y esporádicas menciones a la obra de Cortázar<sup>223</sup>, que contrastan con el lugar central que ocupaba su figura en las revistas

---

<sup>220</sup> Sarlo, Beatriz. “Literatura y política” (En: *Punto de Vista*. Nº 19, diciembre de 1983; p. 8).

<sup>221</sup> Cfr. Piglia, Ricardo. “Sobre Cortázar” (En: *Crítica y ficción. Cit.*; pp. 91-98). Además, puede consultarse “El socialismo de los consumidores”, un artículo de Piglia publicado en oportunidad de la aparición de *Libro de Manuel (La Opinión Cultural*, 8 de diciembre de 1974).

<sup>222</sup> Cfr. la afirmación de Cristina Pons: “Es probable que se pueda afirmar que *después de Borges* ya no se puede escribir como se lo hacía antes, del mismo modo, y guardando todas las distancias, que se puede pensar que después de Cervantes no se podía seguir narrando de la misma manera” (p. 102. La cursiva es nuestra) (“El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica” [En: Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11: Drucaroff, Elsa (dir.). *La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000; pp. 97-116]).

<sup>223</sup> Entre los pocos trabajos, puede citarse: Gramuglio, María Teresa. “Novelas y política” (En: *Punto de Vista*, Nº 52. Buenos Aires, agosto de 1995; pp. 29-35).

de los *primeros* setentas, *Crisis*, *Los Libros* y *Nuevos Aires*, entre otras.<sup>224</sup> En 1987, tres años después de la muerte de Cortázar, se realiza el Coloquio de Eichstätt -editado por Kohut y Pagni- al que ya hemos hecho referencia; allí, Jaime Alazraki leyó una ponencia en la que afirmaba:

Aquí importa señalar que si la obra de Cortázar se convierte en modelo por su rigor formal y su búsqueda humana, en no menor medida abre ese camino que, sin abandonar sus búsquedas y preocupaciones individuales, empalma con la historia. Esta doble perspectiva, este frente doble, lo convierte entre los escritores argentinos que escriben hoy, en la figura gravitante y axial que Borges había sido para la generación de Cortázar. *Libro de Manuel*, de 1973, es, a pesar de la estela polémica que la acompaña, a pesar de los malentendidos y equívocos que provocó y a pesar de los rechazos y corcovos con que fue recibida, la novela que define la dirección dominante que seguirá la narrativa argentina de estas dos décadas. (p. 224)<sup>225</sup>

Previsiblemente, y según lo que afirma Andrea Pagni en “Zonas de discusión” -el texto que cierra las actas del Coloquio-, la hipótesis de Alazraki fue refutada por la mayoría de los presentes (Pagni menciona nada menos que a Martini, Piglia y Saer<sup>226</sup>). Sin embargo, en el mismo año, en la ya citada encuesta que Juan Martini y Rubén Ríos organizaron desde la revista *Humor*, y para sorpresa de muchos, *Rayuela* fue la más votada y ocupó el primer lugar como “la novela más importante de la literatura argentina”.<sup>227</sup> La pregunta sigue pendiente: ¿fue de las más votadas por su *vigencia* o porque es un “clásico”, con las connotaciones negativas con que usó el término Heker?. En 1993, se publica *La curiosidad impertinente*, el libro de entrevistas de Guillermo Saavedra a 18 escritores argentinos; si no leí mal, Cortázar aparece mencionado sólo una vez, y de ninguna manera allí media condena o censura ideológica alguna. Como es fácil presumir, Borges aparece citado una multitud de veces.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Cfr., a manera de ejemplo, *Crisis* Nº 2, 11 y 36; *Los Libros* Nº 2, 3, 30 y 37; *Nuevos Aires* Nº 1, 2, 3 y 8.

<sup>225</sup> Alazraki, Jaime. “Cortázar y la narrativa argentina actual” (En: Kohut, Karl y Pagni, Andrea [eds.]. *Op. cit.*; pp. 217-230).

<sup>226</sup> Saer se suma a Piglia en el modo de relativizar el legado cortazariano: “Sin embargo, su influencia no es visible en Piglia, en Aira, en Fogwill, o en los más jóvenes como Chefjec o Alan Pauls. Es como si Cortázar hubiera cerrado un camino, no sé. Podría decirse que hay algunos escritores que lo han imitado, pero no han producido cosas interesantes...” (En: *La Maga*, Nº 5, “Homenaje a Cortázar”. Buenos Aires, noviembre de 1994; p. 16).

<sup>227</sup> La encuesta se publicó, sucesivamente, desde la *Humor* Nº 196, de mayo de 1987, hasta la Nº 203, de agosto del mismo año; en la página 97 de esta última aparece la “Tabla final”.

<sup>228</sup> Recientemente, Luis Chitarroni afirma: “Con Cortázar ocurre algo sorprendente: quienes más lo ignoran son los que lo han sobrevalorado. Quienes lo copiaban afanosamente, pudorosamente arrepentidos, se empeñan en despreciarlo” (p. 165) (“Continuidad de las partes, relatos de los límites” [En: Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*].

Entre las numerosas conjeturas que pueden aventurarse para explicar el desplazamiento de la figura de Cortázar que hemos reseñado someramente, existe una que se relaciona directamente con el tema que venimos considerando, la relación experiencia/narración/novela. Introduzco la hipótesis a partir de una referencia anecdótica. En el año '93, incluí *Rayuela* en el programa de Introducción a la Literatura dado que se cumplían 30 años de su publicación. Un grupo de alumnos, disconforme, a los pocos días me reprochó esa inclusión: afirmaban que en la novela "no pasaba nada", cosa que, en algún sentido, es rigurosamente cierta: Ana María Barrenechea, en uno de los mejores ensayos que se han escrito sobre *Rayuela*, resume el argumento de la novela en pocas líneas:

En París: los amores de Horacio y la Maga, la 'discada' (sesión del Club de la Serpiente), la muerte de Rocamadour (secuencia que lleva incluida en sí el accidente callejero ocurrido a 'un viejo' y el concierto de Berthe Trépat), últimos días de Horacio en París y episodio con la clocharde. En Buenos Aires: encuentro de Horacio con Traveler y Talita, el puente, el cielo, el manicomio.<sup>229</sup>

Lo que los alumnos criticaban de la novela de Cortázar no es que la experiencia representada les fuera absolutamente ajena, sino que su argumento no fuera narrable. Existe un lugar común que acepta como un axioma que a los jóvenes sólo los atraen los textos en los que pueden reconocer algo cercano a su propia experiencia; desde este lugar común, podría afirmarse que, frente a estéticas realistas, se acentúan los procesos de identificación. En la práctica cotidiana con jóvenes, este axioma se ve desmentido una y otra vez. Lo que se plantea, a mi juicio, es una nueva relación entre la concepción de *realismo* y el antiguo mandato aristotélico de la verosimilitud; por ende, lo que está en crisis es la clásica ecuación: a mayor realismo en la representación, mayor verosimilitud; a menor realismo, menor verosimilitud. Esta disociación ya había sido advertida por Umberto Eco, cuando afirmaba que la vida de cualquiera de nosotros se parece mucho más a la de Leopold Bloom que a la de D'Artagnan; sin embargo, se sigue diciendo que *Los tres mosqueteros* es un texto realista y que *Ulises* es experimental y vanguardista.

Hans Gumbrecht se ha referido a los cronistas de la conquista de América de esta manera: "...en la literatura latinoamericana no existen textos menos verosímiles y, al mismo tiempo, más adheridos a la realidad que los de los cronistas de la época de la conquista".<sup>230</sup> Podemos

---

Tomo 11: Drucaroff, Elsa (dir.). *La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000; pp. 161-182]).

<sup>229</sup> Barrenechea, Ana María. "La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar". (En: Lastra, Pedro [ed.]. *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1981; pp. 207-224).

<sup>230</sup> Gumbrecht, Hans. "'Humor objetivo'. Sobre Hegel, Borges y el lugar histórico de la novela latinoamericana" (En: *Orbis Tertius*, N° 1. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNLP, 1996; pág. 61).

conjeturar que para muchos de los alumnos de mi curso la idea de realismo en arte se asocia al cine de acción norteamericano, el que combina de un modo admirable la irrealidad con la verosimilitud; dicho de otro modo, y parafraseando a Gumbrecht, no existen obras más verosímiles y, al mismo tiempo, menos adheridas a la realidad. Se ha mediatizado radicalmente la relación experiencia/representación: uno se cree lo que le pasa a Bruce Willis, aunque eso jamás le pueda pasar a uno. Los alumnos de mi curso, en cambio, no se creían lo que le pasaba a Horacio Oliveira, porque eso jamás le ocurriría a Bruce Willis. Resulta obvio concluir que si un lector se acerca a Cortázar desde esta concepción de verosímil, la experiencia de lectura será fuertemente decepcionante.

Sin embargo, no ocurría lo mismo en los sesentas. Ni el abandono de una estética realista, ni la constatación de que en *Rayuela*, a pesar de sus más de seiscientas páginas, pasaban muy pocas cosas -que la novela se ponía de espaldas a la narración o a lo "narrable"-, imposibilitaron una estrecha relación entre experiencia y novela, como si se hubieran anulado las evidentes mediaciones entre una y otra. Lo que quiero afirmar es que, por lo menos desde Joyce y Proust, el abandono de la narración no implicó un alejamiento de la experiencia, sino que se abandonó la narración en un intento por aproximarse a la experiencia por otras vías. En este sentido, *Rayuela* es una de las grandes novelas contemporáneas en las que se asocia la experimentación formal con una reflexión exhaustiva sobre la experiencia. Así, al igual que con *Ulysses* o con la *Recherche...*, era difícil permanecer indiferente ante *Rayuela*: o se la abrazaba con fanatismo o se la abandonaba hastiado en la página veinte. Sintéticamente: a) Cortázar produjo lectores que abrazaron con fervor cierto pacto de verosimilitud -hoy podríamos decir típicamente "sesentista"- basado en una estrecha aproximación entre experiencia, experimentación formal y novela: todos queríamos ir a París, todos queríamos discutir en el Club de la Serpiente, todos soñábamos con encontrar a la Maga (y agregó: todos queríamos escribir como Cortázar); b) el "olvido" de Cortázar<sup>231</sup> se produce por una serie de desplazamientos estéticos que implican estrategias de reconfiguración del canon; c) estos desplazamientos estéticos plantean una nueva relación entre experiencia, narración y novela sobre la que volveremos más adelante.

¿Qué ocurre, por el contrario, en el "sistema presidido por Borges"? Piglia decía que Borges conocía muy bien la novela contemporánea pero

---

<sup>231</sup> Cuando hablo de "olvido", me refiero al desinterés que ha puesto de manifiesto la crítica literaria en estos últimos años por la obra de Julio Cortázar. Saúl Yurkievich, en una reciente visita a La Plata, afirmó que ese desinterés no era tal si teníamos en cuenta el resurgimiento que se ha operado en las ventas de las reediciones de las obras de Cortázar. Habrá que ver si el interés de los lectores promueve una revaloración de su obra en el campo de la crítica.

desconfiaba de ella porque había abandonado la narración<sup>232</sup>, y esa desconfianza borgeana sobre la novela se condice con su admiración por los géneros fuertemente narrativos, desde *Las mil y una noches* hasta el relato policial o la narración popular y oral. Es posible rastrear en muchos textos de Borges la explicitación de esa desconfianza; en una conversación con César Fernández Moreno de 1967, por ejemplo, leemos:

JLB: Las novelas no me impresionaron tanto como muchos cuentos. Ocorre eso. Digamos el caso de un escritor que me gusta mucho, Kipling: me gusta más en el cuento que en las novelas. Ahora, no voy a decir que me gustan más los cuentos de Cervantes que el *Quijote* porque no estoy loco, ¿no?. Además la novela es un género que puede pasar, es indudable que pasará; el cuento no creo que pase.

CFM: ¿Por qué?

JLB: Es mucho más antiguo.

CFM: ¿Es más utilizable, más humano, más necesario, como el pan?

JLB: Y además los cuentos, aunque dejen de escribirse, seguirán contándose. Y no creo que las novelas puedan seguir contándose, ¿no?

CFM: Es más necesario el pan que el banquete.

JLB: Tomemos el *Quijote* como ejemplo de una gran novela. El *Quijote* puede leerse, puede releerse un número indefinido de veces. Pero no sé si puede contarse. Simplemente contado, sería una tontería, ¿o no?

CFM: Si se lo contara Cervantes por escrito sería magnífico.

JLB: No, si lo contara en forma de cuentos, no. O vamos a suponer una persona que está saturada del *Quijote*, y que tiene que contarlo. No creo que pueda contar nada. Lo que puede contarse es algo subalterno. Quizá pueda contarse un cuento policial, por ejemplo. (p. 217)<sup>233</sup>

Como se ve, también para Borges, como para Benjamin, la muerte de la narración comienza con la lectura; cuando el libro se transforma en mediador entre narrador y oyente, la literatura empieza a postular nuevos caminos para el relato y abandona progresivamente lo *contable*. También como Benjamin, Borges se refiere al *Quijote*, como si ese texto confirmara su valor de *bisagra* entre el cuento medieval y la novela moderna; allí donde otros han leído una articulación y aun una continuidad del género narrativo, Borges y Benjamin ven una transformación profunda que irá definiendo los principales rasgos del género dominante hasta nuestros días.<sup>234</sup> Juan José Saer hará una lectura similar a la de Piglia a la hora de interpretar la “desconfianza” de Borges hacia la novela; a partir de la

---

<sup>232</sup> Esta afirmación está extraída de una conferencia que dictó Ricardo Piglia en la Facultad de Humanidades (UNLP) a principios de los noventa, que fue desgrabada y de la cual circula una versión en fotocopias.

<sup>233</sup> “‘Harto de los laberintos’. Entrevista con César Fernández Moreno” (En: Rodríguez Monegal, Emir. *Borges por él mismo*. Barcelona, Laia, 1983; pp. 175-224).

<sup>234</sup> La referencia al *Quijote* de Benjamin y de Borges para hablar del fin de la narración resulta casi obvia si tenemos en cuenta que la novela moderna nace -si se me permite el juego de palabras- con una novela *moderna*, en donde hay parodia, autoreflexividad, *bovarismo*, etc.

lectura de textos como “El arte narrativo y la magia” y “De las alegorías a las novelas”, Saer afirma:

...en el centro de la teoría borgiana de la narración, hay un rechazo del acontecimiento, de la causalidad natural, de la inteligibilidad histórica y de la hiperhistoricidad que caracteriza al realismo tal como es practicado hasta *Bouvard y Pecuchet*, (...). Para simplificar podría decir que de un lado está la narración y del otro la novela: toda novela es una narración pero no toda narración es una novela. La novela no es más que un período histórico de la narración, y la narración es una especie de función del espíritu. La novela es un género literario. Después de *Bouvard y Pecuchet* la narración ha dejado de ser novelesca. (pp. 289-290)<sup>235</sup>

Si después del *Quijote* la novela ha dejado de ser narrativa, Saer focaliza una segunda ruptura con la novela de Flaubert e invierte la fórmula: la narración ha dejado de ser novelesca. En rigor, lo que invierte es la implicación: la narración no es sólo una *función* o un *procedimiento* del género *dominante*, la novela, sino que la novela es una manifestación *contingente* de una función *natural*, la narración.

Pero Borges veía, además, una diferencia entre narración y novela que iba más allá de las mutuas implicancias que hemos estado analizando: la novela se atiene a una causalidad motivada por el referente, una causalidad histórica o psicológica, mientras que la narración se atiene a una causalidad lógica, sólo motivada por la concatenación de causas y efectos que se postulan *en* y *desde* la construcción del relato. De manera que el referente es el *garante* de la verosimilitud de la novela, mientras que la verosimilitud de la narración sólo se encuentra garantizada por la construcción de lo referido. Refiriéndose a su “Poema conjetural”, Borges afirma:

Aunque, desde luego, sea del todo inverosímil, porque esos últimos momentos de Laprida, perseguido por quienes iban a matarlo, tienen que haber sido menos racionales; más fragmentarios, más casuales. (...) Creo que si hubiera sido un poema realista, si hubiera sido lo que Joyce llama un monólogo interior, el poema habría perdido mucho; y mejor que sea falso, es decir, que sea literario.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Saer, Juan José. “Borges novelista” (En: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997; pp. 282-290). Esta separación tajante entre narración y novela, que Saer atribuye a Borges, no parece ser del todo asumida por el escritor santafesino, quien, por momentos, produce una identificación total entre una y otra; recordemos la intervención de Tomatis en *Cicatrices*: “No hay más que un género literario, y ese género es la novela. Hicieron falta muchos años para descubrirlo. (...) Y eso es todo. la única forma posible es la narración, porque la sustancia de la conciencia es el tiempo” (Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires, CEDAL, 1983; p. 55).

<sup>236</sup> Borges, Jorge Luis y Ferrari, Osvaldo. *Diálogos últimos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987; p. 27.

En la cita, resulta evidente que la motivación literaria va a contramano de la motivación histórica -cómo murió *realmente* Laprida- o psicológica -qué puede haber sentido y pensado *realmente* Laprida-. Si bien Borges se refiere en este caso a un poema, podemos afirmar que la reflexión es aplicable también a cómo se construye la verosimilitud -o la inverosimilitud deliberada- en un relato. Los ejemplos abundan y han sido largamente reseñados por la crítica; entre muchos otros, la conocida indefinición geográfica que abre “Tema del traidor y del héroe”: “La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico...”. Esta es la deliberada inverosimilitud -o la verosimilitud sujeta a otras *garantías*- que irritaba a Sábato en su análisis de “La muerte y la brújula”:

En “La muerte y la brújula” se alcanza el paradigma. El autor desenvuelve ya un puro problema de lógica y geometría. El pistolero Red Scharlach odia al detective Lönnrot y jura matarlo; pero este único ingrediente psicológico es *previo* al problema y no interviene sino como primer motor. (p. 51. La cursiva en el original)<sup>237</sup>

Motivación lógica *versus* motivación psicológica: el novelista de las profundidades del ser impugna al cuentista que “toma por inquietud profunda lo que en general es un sofisticado pasatiempo” (p. 47), y que “no busca la verdad sino que discute por el sólo placer mental de la discusión” (p. 48). Para Sábato, si no existe una motivación referencial, no hay -no puede haber- profundidad sino superficialidad. Curiosamente, para referirse a ese tipo de motivación ahistórica que según él exhibe la literatura de Borges, Sábato utiliza el término *simulacro*, el que, como es sabido, renacerá con vigor en los ochentas. Pero otra vez nos enfrentamos a una confusión de instancias que es menester deslindar a partir de nuestro esquema de la página 235. Sábato habla de simulacro para afirmar que una ausencia de motivación *extramuros* sólo puede producir una *falsa* representación; el simulacro, por ende, es la representación. En los ochentas se hablará, en cambio, de simulacro para referirse a la *falsa* experiencia, a la *mediatización de la experiencia*; ya no hay experiencias verdaderas, sólo existen simulacros. Como Lukács, Sábato va de “A” hacia “B”; veinte años después, y de la mano de la “resurrección” de Benjamin, se advertirá que el recorrido es el inverso.

Así, Sábato, desde su admiración por Dostoievski y por el existencialismo francés, proyecta una imagen de escritor que mantiene una relación *agónica* con la realidad, comprometido con una dimensión moral de las acciones y con una militancia *humanista* y anticientificista que a menudo ha derivado hacia posiciones regresivas y oscurantistas en su evaluación de la tradición moderna e ilustrada. De igual manera, la concepción del arte que

---

<sup>237</sup> Sábato, Ernesto. “Sobre los dos Borges” (En: *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Sartre, Robbe-Grillet, Borges. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1968; pp. 31-62).

ha expuesto con insistencia encuentra sus raíces en el psicoanálisis preestructuralista, en una confusa identificación de categorías como *inconsciente* con los “demonios” interiores y, más genéricamente, con la fuerzas del mal. Cortázar, por el contrario, es el gran novelista de la vanguardia de los sesentas que, como vimos en el capítulo III, combinaba admirablemente recursos técnicos novedosos -como un dimensión poética en el uso de la lengua- con una suerte de búsqueda metafísica continuamente desacralizada por la irrupción del absurdo. Por lo menos desde *Rayuela* en adelante, Cortázar pretendió encarnar en la literatura argentina la imagen de la síntesis -tantas veces debatida- entre vanguardia artística y vanguardia política: síntesis siempre diferida, ya que si en los sesentas se impone la imagen del vanguardista, a partir del ‘68, y visiblemente desde *Libro de Manuel*, a medida que Cortázar acrecentaba su imagen de escritor politizado y solidario con los movimientos de emancipación de América Latina, su figura, según vimos, iba ingresando al panteón de los clásicos, y por lo tanto perdiendo su valor de referencia fuerte y transgresora para los escritores jóvenes. Si nos detenemos en los paréntesis aclaratorios de la cita de Sarlo que hemos estado comentando, también en Borges parecen haber dos etapas, o mejor dicho, en la recepción de Borges: de una “lectura contenidista” a “un Borges procesado en la teoría literaria que tiene como centro al intertexto”. Sean cuales fueren las causas de ese cambio de “lecturas” de la obra de Borges, lo cierto es que el progresivo desinterés por los textos de figuras centrales en los sesentas y en los *primeros* setentas, como Sábato, Marechal y Cortázar, y la reaparición de Borges en el centro de la escena no deja de ser algo en apariencia enigmático y que a mi juicio no ha sido explicado aún de modo convincente. Si a la afirmación de Sarlo añadimos los “sentimientos complejos” que expone Jitrik en el ‘81, las reflexiones de Piglia sobre la novela argentina *después de Borges*, el explícito reconocimiento de Saer en su “Borges novelista”, la provocativa respuesta de Martini a Gregorich y aun el sugestivo título -“Borges requiem”- de Horacio González en su artículo sobre “la novela argentina en los ‘80”<sup>238</sup>, habremos mostrado sólo la punta de un *iceberg* cuyo volumen real puede rastrearse en infinidad de textos de los ochentas. Las extensas referencias que hemos hecho a la compleja relación experiencia/narración/novela han procurado dar una explicación de transformaciones estéticas que exceda el limitado campo de “la novela argentina”. Así, esa nueva “lectura” de Borges en los ochentas de la que habla Sarlo había terminado por detectar en los primeros textos de *Ficciones* y de *El aleph* el origen de una estética: los relatos de Borges, más que “encajar” en esa estética, la habían generado, y ahora el problema era cómo escapar a esa “sombra terrible”, cómo y quién iba a entonar el “Borges requiem”.

---

<sup>238</sup> González, Horacio. “Borges requiem” (En: *El Porteño*, N° 60. Buenos Aires, diciembre de 1986; pp. 60-62).

### 3- Novela y representación

Cuando en el campo de la novela -mucho más que en cualquier otro género- debemos ocuparnos del orden de la representación y de lo representado, parece inevitable enfrentarnos a una de las categorías más transitadas por la crítica: el realismo. Si gran parte de la producción literaria del siglo XX intentó explicarse mediante la oposición realismo/vanguardia, aún es fácil percibir que el realismo pervive en muchos casos como el elemento *dado* o *no marcado*, y la vanguardia como lo *marcado*, como su reverso negativo. Incluso uno de los autores que mejor comprendió la significación de los movimientos de vanguardia, como Adorno, se refiere a la *negatividad* como una de sus características definitorias. Sin embargo, a medida que el tiempo pasó y que la vanguardia se fue consolidando como una suerte de *clasicismo* de nuestro siglo -a medida que los extravagantes y sofisticados pintores fueron ingresando al museo, según la conocida reflexión de Edoardo Sanguinetti<sup>239</sup>-, fue perdiendo su carácter transgresivo, y la progresiva aceptación social fue neutralizando los ribetes más escandalosos que rodearon su irrupción en los comienzos del siglo. Según vimos en los capítulos II y III, la asociación entre vanguardia estética y vanguardia política postulada en los sesentas fue el último intento de dotar al campo estético de una virulencia revolucionaria que ya estaba en vías de extinción. A partir de allí, la vanguardia pareció fragmentarse entre los clásicos ya aceptados por el mercado y los nostálgicos de los sesentas -artistas que profesionalizaron su histrionismo, *hippies* de más de cincuenta años, constantes reciclamientos de grupos y *hits* musicales de entonces-: hoy, como afirma Piglia, la vanguardia es un género como cualquier otro. Desde esta perspectiva, es menester preguntarse si es posible referirnos a la producción novelística de las últimas décadas sin desembocar en el binarismo fatal de textos realistas vs. textos *antirrealistas* (otra vez, la *negatividad*, la definición por oposición). Todo indica que la respuesta a esa pregunta es negativa: a pesar de haber soportado críticas y severos cuestionamientos teóricos, la categoría “realismo” parece soportar inmune esos ataques.

¿Cuáles son las “soluciones” que han encontrado escritores y críticos para continuar aferrados a una categoría tan vapuleada?. Una solución es la adjetivación, un *realismo adjetivado*. Mediante este procedimiento, la categoría ha sido rescatada aun por sus más acérrimos detractores: así, un realismo de otro signo debía oponerse al realismo *ingenuo* o realismo *decimonónico*, un realismo *crítico* debía afirmarse frente a los imperativos del realismo *socialista*; y frente al *crudo* realismo de las llamadas “novelas

---

<sup>239</sup> Sanguinetti, Edoardo. “Sociología de la vanguardia” (En: V.A. *Literatura y sociedad*. Traducción de R. de la Iglesia. Barcelona, Martínez Roca, 1969; pp. 13-33).

de la tierra”, se levantó en los sesentas la bandera del realismo *mágico* o *maravilloso*<sup>240</sup>. En nuestro país, ese gesto se puede advertir nítidamente en el “rescate” de la figura de Roberto Arlt; si se trata de un escritor realista, su realismo es *metafísico* -según la afirmación de Oscar Masotta<sup>241</sup>-, o *excéntrico*, de acuerdo con la formulación de Piglia (“Es demasiado excéntrico para los esquemas del realismo social y demasiado realista para los cánones del esteticismo”<sup>242</sup>). La adjetivación persiste incluso en escritores más recientes, cuyos textos difícilmente puedan ser calificados de realistas: César Aira, por ejemplo, afirmó que toda la literatura podía reducirse a variaciones sobre el realismo<sup>243</sup>; Marcelo Cohen habló de realismo *inseguro*<sup>244</sup>; Alberto Laiseca, de realismo *delirante*<sup>245</sup>. Aun cuando las formulaciones se acerquen a *oximora* más o menos llamativos, nadie parece escapar a la tentación de hablar de realismo toda vez que se refiere a su propio proyecto creador.

Una segunda solución busca referirse a un orden -o desorden- de cosas *previo* a su elaboración estética: no se habla, en este caso, de “realismo” sino de *lo real*. Así lo planteó Beatriz Sarlo con referencia a los textos producidos en años de la dictadura<sup>246</sup>:

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. (p. 35)

---

<sup>240</sup> En oportunidad del traslado de los restos de Pablo Neruda en 1992, el Presidente del Partido Comunista chileno, Volodia Teitelboim, dijo: "Aquí el realismo mágico de García Márquez o lo real maravilloso de Alejo Carpentier se transformaron en lo real espantoso" (En: *Boletín de la Fundación Pablo Neruda*, Año V, Vol. 6, Nº 15. Santiago de Chile, 1993; p. 20).

<sup>241</sup> Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965; p. 19.

<sup>242</sup> Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Cit.; p. 32.

<sup>243</sup> Aira ha manifestado constantemente su admiración por los grandes textos del realismo clásico, incluso con relación a su propia tarea de novelista: “Cuando era joven quería escribir grandes novelas realistas y a los cuarenta años me di cuenta que había escrito veinte novelas chistosas” (En: Speranza, Graciela. *Primera persona*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1995; p. 229).

<sup>244</sup> Cohen, Marcelo. “Apuntes para un realismo inseguro”. (En: *El Cronista Cultural*. Buenos Aires, 15 de mayo de 1993). Véase, al respecto,: Chiani, Miriam. "Escenas de la vida postindustrial. Sobre *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen" (En: *Orbis Tertius*, Nº 1. Centro de Teoría y Crítica Literarias, Facultad de Humanidades, UNLP, 1996; pp. 117-129).

<sup>245</sup> Dice Laiseca: “Lo que se ha dicho siempre es que sos realista o sos delirante, como si fueran incompatibles. Justamente la idea es que armonicen. No es en absoluto incompatible lo realista con lo delirante, uno es motor del otro” (“Deschavar la metafísica, los plagios y las ontologías chichi”. Entrevista de Verónica Delgado y Federico Reggiani [En: *La Muela del Juicio*, Nº 5. La Plata, diciembre de 1994-abril de 1995; p. 11]).

<sup>246</sup> Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". (En: Balderston, Daniel y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 1987; pp. 30-59).

Y es precisamente esa *resistencia de lo real* la que parece terminar con la ilusión de la representación mimética:

¿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. (p.57)

Pero es aquí cuando debemos volver a las formulaciones previas: porque es cierto que la *resistencia de lo real* acaba con la *ilusión mimética*, lo que no se puede demostrar fácilmente es que “ese núcleo resistente y terrible” pueda ser asociado a una coyuntura histórica o política determinada. Dicho de otro modo, por lo menos desde Macedonio Fernández y Borges, lo real es *siempre* “un núcleo resistente y terrible”, y cualquier intento de dar cuenta de lo real mediante “un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos”<sup>247</sup> estará condenado al fracaso. Los ejemplos en Borges abundan y han sido citados numerosas veces; baste recordar el breve texto que cierra su primer libro de relatos -“Del rigor en la ciencia”, en *Historia universal de la infamia*; más tarde reeditado en *El hacedor*:- desde entonces, todo intento de postular alguna forma de coincidencia entre el orden de lo real y el orden del lenguaje será sometido a disparatadas *reductio ad absurdum*: la memoria de Funes es un “vaciadero de basura”, los mapas de los cartógrafos del Imperio perduran despedazados, el intento de Carlos Argentino Daneri es ridiculizado de antemano. Por tanto, si coincidimos en lo tantas veces repetido, en que la figura de Borges es el referente canónico más fuerte durante los ochentas, es posible advertir su legado en los novelistas de entonces: la imposibilidad de representar *lo real*, la desconfianza en la lengua como *instrumento* de esa representación imposible, el abandono de motivaciones históricas o psicológicas como órdenes *previos* a su elaboración discursiva. Los escritores encontraban en los textos de Borges aquello que por los mismos años descubrían en las complejas formulaciones de filósofos y pensadores extranjeros, especialmente franceses. Así, la lectura de Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes, Jacques Derrida y otros, posibilitó dos operaciones: por un lado, de revaloración de o de retorno a Borges *desde afuera* -baste recordar el celebrado prólogo de *Las palabras y las cosas*, de Foucault, que comienza con una cita de Borges-; por otro, de coincidencia o confluencia de las llamadas teorías del texto o del intertexto -como prefiere Sarlo- con postulados teóricos que Borges había ficcionalizado treinta o cuarenta años antes. Se puede citar, a manera de ejemplo, la muy difundida *Lección inaugural...*, de Barthes:

---

<sup>247</sup> Borges, Jorge Luis. “El idioma analítico de John Wilkins” (En: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1951).

Desde la antigüedad hasta los intentos de la vanguardia, la literatura se afana por representar algo. ¿Qué?. Yo diría brutalmente: lo real. Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. (...) 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.<sup>248</sup> (pp. 127-128. La cursiva en el original)

Lo que para entonces resultaba novedoso es que la “inadecuación fundamental” no es sólo un fenómeno del siglo XX; en todo caso, el siglo XX hizo ostensible lo que “*siempre* es un delirio”, aun en los momentos de apogeo de lo que el mismo Barthes llamó “la ilusión referencial”. Así, desde mediados de los cincuenta, la crítica francesa brinda los instrumentos teóricos que posibilitarán la demolición de la tradición realista y, en la Argentina de los años setentas, la revalorización de un Borges “procesado en la teoría literaria que tiene como centro al intertexto”.

Sin embargo, el aserto de Sarlo en lo que se refiere a “los años setenta” -según lo hemos visto, por ejemplo, en la operaciones críticas de *Los Libros*, en las que se advierten con nitidez las marcas de la crítica francesa- no parece proyectarse a los ochentas. Porque si a la lectura “contenidista” de los sesentas sucedió la lectura “procesada en la teoría literaria” de los setentas, no es ni una ni otra la que prevalece en los ochentas -recordemos que el texto de Sarlo es del ‘83-. Es posible identificar la recepción de Borges en los ochentas con la tarea crítica -y esto incluye tanto textos ensayísticos como de ficción- de Piglia y de Saer, dos de los escritores “faro” de las últimas décadas: se podría afirmar que esa tarea crítica coincide, por un lado, en un rechazo -o por lo menos abandono- de los postulados de la crítica francesa -la celebrada intertextualidad de los textos borgeanos-; y por otro, en un rescate de cuanto hay en la obra de Borges de *irreductibilidad* y de *radicalidad* toda vez que se piensan las sinuosas relaciones entre ficción y política. Es finalmente esta lectura la que permite asociar a Borges con Arlt en el podio canónico, asociación que aparecía como imposible entre dos autores que siempre había sido vistos como antagónicos; a ese podio se sumará también -y diría que por las mismas razones- Macedonio Fernández, otro autor que, salvo en las aisladas reivindicaciones ya mencionadas de *Literal* y de *Crisis*, apareció desdibujado en los *primeros* setentas, frente a la omnipresencia de Cortázar, Marechal y Sábato, entre otros. Desde esta perspectiva, que Piglia y Saer han desarrollado y consolidado, *lo real* ya no es un orden externo y previo al que la literatura puede -y debe- transformar en su objeto, ni tampoco un orden sólo discursivo, una construcción

---

<sup>248</sup> Barthes, Roland. *Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*. Trad: Oscar Terán. 3ª edición. México, Siglo XXI, 1986.

lingüística, de *palabras*, que, en el juego intertextual, no hace más que predicar su esterilidad para representar la radical alteridad de *las cosas*<sup>249</sup>; *lo real* es, ahora, “un núcleo resistente y terrible” (Sarlo), “un núcleo secreto” (Piglia), “una selva espesa” (Saer), una dimensión que es menester explorar, problematizar y *densificar*, exponiendo su carácter enigmático e irreductible. Contra el afán totalizante del realismo clásico, contra los juegos experimentales de una vanguardia agotada, contra la barbarie monolítica y excluyente del discurso autoritario, contra las variadas formas del progresismo bienintencionado, contra la pretendida transparencia de los mensajes mediáticos: allí es donde la literatura se encuentra con la política, en una *política de la escritura*, permanentemente atenta no sólo a los modos de situarse en una tradición que reconoce como propia, sino también plenamente consciente de los modos de circulación material de los bienes simbólicos en el mercado. Se postula, de esta manera, un nueva teoría de los vínculos entre literatura y política que a primera vista parece paradójica: en el gesto de retirar la literatura de la política -concebida como en los años setenta-, se reafirma el carácter político de su función:

Si se piensa en Roberto Arlt, se ve que Arlt es la verdadera literatura política. Un tipo que nunca hablaba de Irigoyen, que nunca hablaba de lo inmediato, que nunca hablaba de lo que estaba pasando. Y en su tiempo había, claro, muchos otros que estaban escribiendo novelas simultáneamente con él, que hablaban de las huelgas y de los conflictos y los contenidos inmediatos; pero fue Arlt el que captó el núcleo secreto de la política argentina... (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción. Cit.*; pp. 192-193)  
No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad. (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción. Cit.*; p. 206)

Pero pienso que es imposible no tener en cuenta las objeciones fundamentales que Macedonio opone a la novela, porque su crítica de la novela no es otra cosa que una crítica de lo real. Mi primera preocupación de escritor es, en consecuencia, esa crítica de lo que se presenta como real y a la cual todo el resto debe estar subordinado. (Juan José Saer, *El concepto de ficción. Cit.*; p. 268)

Un escritor no se representa más que a sí mismo (...). Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico, éste es, me parece, el trabajo que todo escritor riguroso debe proponerse. Esta posición, que puede parecer estetizante o individualista, es por el contrario eminentemente *política*. (Juan José Saer, *El concepto de ficción. Cit.*; pp. 291-292. La cursiva en el original)

---

<sup>249</sup> Dice Piglia: “Yo tomo distancia respecto a la concepción de Foucault que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos” (En: *Crítica y ficción. Cit.*; p. 15)

Cuando el Proceso agonizaba, el lector argentino fue bombardeado con una cantidad enorme de textos -que sólo misericordiosamente podríamos llamar narrativos- que trataban de la tortura, de la crueldad de los verdugos, de la eventual santidad de los torturados. Creo que, aún con todas las deficiencias de la prensa argentina, éstas que no eran más que crónicas, podían leerse mucho mejor en las páginas de cualquier diario. (Andrés Rivera, en Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente*. Cit.; p. 60)

Cuando el contexto se satura de discursos sobre la realidad, todos esos escritores realistas o populistas se ven en un callejón sin salida y toman dos caminos: o se ponen a escribir novelas históricas o escriben novelas utópicas, en ambos casos alegóricas y de ningún modo verdaderamente políticas. (Luis Gusmán, en Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente*. Cit.; p. 130)

Como se ve, la impugnación del realismo ya no viene de la mano de poéticas vanguardistas o antirrealistas, en el sentido de una oposición que marcó las prácticas estéticas de los sesentas y los primeros setentas, y demuestra hasta qué punto esa oposición -todavía presente en numerosos esquemas de la crítica literaria- resulta insuficiente y aun anacrónica para intentar explicar o meramente caracterizar la producción literaria de los ochentas. Porque al desplazar el objeto de la discusión desde el *realismo* - y con él, del valor *representativo* de la literatura (por ejemplo, los debates teóricos sobre la *teoría del reflejo*)- a *lo real*, el interrogante que se plantean los escritores -y con ellos, los críticos<sup>250</sup>- cambia: ya no es cómo dar cuenta de la *totalidad* del mundo social, ni tampoco cómo dar cuenta de ciertos fragmentos de esa *totalidad* que por su carácter significativo permitan ver el todo; pero tampoco el gesto vanguardista -antirrealista- que celebra la autonomía del arte como una forma de emancipación de la fidelidad al realismo para afirmar otra fidelidad a *otra* realidad, a la que sólo podrá accederse en la medida en que se modifiquen radicalmente los instrumentos y las técnicas de representación. Lo que aparece ahora, y es perceptible en la narrativa de los ochentas, no es ni la fidelidad ni la

---

<sup>250</sup> Sirva como ejemplo, una vez más, la "recononización" de Roberto Arlt: "Pero el mal no es solamente la consecuencia o el efecto de la jerarquía social, ni tampoco que las novelas de Arlt *representan* -como doblándolo en la ficción- a un mundo donde las jerarquías existen. Sino que en el mal (...) ese mundo se nos *presenta*." (Masotta, Oscar. *Sexo y tracción en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965; p. 66. La cursiva en el original). "Este es el material que él [Arlt] transforma, que hace entrar en 'la máquina polifacética', para citarlo, de su escritura. Arlt transforma, no reproduce. En Arlt no hay copia del habla." (Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires, Pomaire, 1980; p. 170). "Los actos que la conspiración arltiana programa constituyen a la sociedad entera en un cuerpo sobre el cual ejercer una fuerza; de ahí que no aspiren a reproducir lo real, sino a producirlo." (Pauls, Alan. "Arlt: la máquina literaria" [En: Montaldo, Graciela y colaboradores. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Viñas, David (dir.). *Historia social de la literatura argentina*. Tomo VII. Buenos Aires, Contrapunto, 1989; p. 318]). *Presentar, transformar, producir*, son los términos que la crítica opone a la *representación/reproducción* de lo real -y el itinerario que va de Masotta a Piglia y de Piglia a Pauls no es casual ni inocente: los sesentas, los setentas, los ochentas-.

ruptura respecto de *lo real*, sino la *incertidumbre*; se abandonan las actitudes celebratorias y arrogantes (ya sea en el sentido que la literatura *puede* modificar la realidad, o en el sentido que la literatura *puede* emanciparse de la realidad) y se instala el interrogante: quiero decir que el interrogante no es previo a la representación, sino que el interrogante es el *principio constructivo* de la representación. Es el interrogante que atraviesa los principales textos de los inicios de la década: *Respiración artificial* (1980), de Piglia; *Nadie nada nunca* (1980), de Saer; *La vida entera* (1981), de Martini; *El vuelo del tigre* (1981), de Moyano.

¿Es posible explicar -o al menos conjeturar- las causas de estas transformaciones?. En diciembre de 1983, dijimos, Beatriz Sarlo publica su "Literatura y política", y en el número previo de *Punto de Vista*, de agosto del mismo año, Nora Catelli escribe un artículo titulado "La vuelta a la narración".<sup>251</sup> Lo interesante de contrastar ambos textos, tan cercanos en el tiempo, es el hecho de verificar que lo que Catelli describe como un fenómeno generalizado, aplicable a la literatura occidental, Sarlo lo describe como un fenómeno localizado, aplicable a la literatura argentina. En su trabajo, Catelli se refiere a la publicación en 1981 de *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa, y de *Il nome della rosa*, de Umberto Eco (traducida al castellano en 1982 y editada por Bruguera). Estos textos parecen demostrar una serie de transformaciones que caracterizarán la novela de los ochentas: el agotamiento de la experimentación y la "vuelta a la narración". Catelli se vale de la figura de la célebre parábola bíblica para hablar del "novelista pródigo": el novelista que ha vuelto a la narración ya no es el mismo:

Existe entonces la certidumbre, en muchos escritores, de que los caminos experimentales han llevado a la novela a un estado de súbita caducidad, de inmediata obsolencia [sic] y vejez.(...) Retorno ambiguo, cargado de interrogantes el del novelista pródigo.(...) Esta novela híbrida -que quizás no existe particularmente pero cuyas características se pueden esbozar a partir de muchas- debe ser, para satisfacer el "gusto", más y menos que la historia, más y menos que la aventura y el crimen. Su exceso o su carencia deben apuntar al reino de la escritura donde se sigue novelando, de una vez para siempre, el acto mismo de escribir. Escribiendo una novela nueva-vieja donde pasan cosas que no son las de la escritura sino las del mundo, el novelista vive la ilusión de un encuentro placentero con el lector, de un encuentro más fácil. Pero el novelista pródigo no ha renunciado a su pasado experimental. (p. 39)

La emergencia del novelista pródigo y de la vuelta a la narración implica, según Catelli, un replanteo de la cuestión del realismo, y se pregunta: "¿No es esta vuelta a la narratividad un experimentalismo al revés?". El

---

<sup>251</sup> Catelli, Nora. "La vuelta a la narración" (En: *Punto de Vista*, Nº 18. Buenos Aires, agosto de 1983; pp. 38-40). Catelli volvió sobre el tema, una década más tarde, con su excelente artículo: "¿Ya no hay invitados a la mesa de Orlando?" (En: *Letra Internacional*, Nº 27. Madrid, invierno de 1992; pp. 57-60).

novelista pródigo ha perdido la inocencia: quiere volver a narrar y sólo tiene entre manos un instrumento del cual desconfía. Ya no puede haber pacto de *transparencia* ni ilusión de *totalidad*. Concluye Catelli:

Se ha dicho y es aceptado que lo narrativo tradicional tiende a la transparencia y que la novela de vanguardia opaca las palabras, enrarece sus resonancias más habituales, “dialectiza” la visión y la lectura. Pero lo narrativo tradicional era transparente cuando era completo... (...) En cambio, la nueva narrativa es neuróticamente parcial, es conscientemente expresionista, está abiertamente fracturada, fraccionada, dividida. (p. 40)

En “Literatura y política”, Sarlo reafirma este diagnóstico de “novela híbrida” (Catelli) o de “discurso *mestizo*” (Avellaneda) y, en el rastreo de los “varios orígenes” de estas mutaciones, menciona dos. Por un lado, “la crisis de la forma ‘relato’, que es un capítulo más de la larga crisis del realismo”; y agrega: “Este sería su origen literario...” (p. 8); por otro,

la búsqueda de formas narrativas que permitan la reflexión y que, al mismo tiempo, no sean las de la típica “novela discursiva”, frente a un conjunto de experiencias sociales que suscitan la perplejidad y el sentimiento de que una explicación es necesaria. (p. 8) (...) Asaltados por la historia, los escritores no eligieron hablar en nombre de ella, porque en la violencia de esta década se disolvieron algunas de las certidumbres más sólidas del pasado político reciente. En rigor, casi no podría llamarse historia a ese conjunto de fragmentos, marcados por la interrogación, que constituye la Argentina de estos años... (p. 9)

Esta hipótesis de los dos “orígenes” para caracterizar -y aun explicar- la literatura argentina de los *segundos* setentas y principios de los ochentas resulta coincidente, sólo parcialmente, con el diagnóstico establecido un año antes por Juan José Saer. En un trabajo titulado “Literatura y crisis argentina”, de 1982<sup>252</sup>, Saer explicita otra versión de la “doble determinación”:

La literatura argentina actual, a pesar de los brutales cambios políticos de los últimos tiempos, no escapa a dos determinaciones fundamentales que, en el siglo XX, contribuyen a configurar toda literatura. En primer lugar podemos hablar de una determinación interna, que hubiésemos podido llamar nacional si la noción misma de literatura nacional no estuviese puesta en tela de juicio, un poco más adelante, en este mismo trabajo. Esa determinación interna está constituida por elementos lingüísticos e históricos, cuyas relaciones la praxis literaria concreta reactualiza constantemente incorporando en esas relaciones entre lengua e historia el elemento imaginario que es su razón de ser fundamental.

---

<sup>252</sup> El trabajo se encuentra reproducido en: Kohut, Karl y Pagni, Andrea (eds.). *Op. cit.*; pp. 105-121; y en: Saer, Juan José. *El concepto de ficción. Cit.*; pp. 99-126. Cito por el número de páginas del segundo.

En segundo lugar, podemos hablar de una determinación externa, de orden planetario, cuya ausencia misma en el interior de una literatura concreta puede ser considerada como un síntoma y que presenta, también, dos aspectos: el del rico fondo de la creación planetaria, que pertenece a todos los hombres y del que ninguna pretendida literatura nacional puede acordarse el derecho de propiedad exclusiva, y el de la implantación multinacional de la industria cultural que substituye la creación artística por una mercancía indiferenciada y opone al impulso antropológico del arte las leyes económicas de la oferta y la demanda. (pp. 99-100)

Como vemos, Sarlo establece un “origen literario” -las transformaciones producidas en la evolución del sistema literario- y un origen histórico-contextual: “experiencias sociales”, escritores “asaltados por la historia”. Saer coincide, a grandes rasgos, con el primero -la “determinación interna”-, pero minimiza el segundo, ya que las determinaciones operan “a pesar de los brutales cambios políticos de los últimos tiempos”; postula, en cambio, una segunda determinación “de orden planetario”. Sarlo parte de la oposición literario / histórico-social; Saer autonomiza la discusión, se sitúa en el campo de lo literario y desplaza la oposición hacia lo interno-nacional / lo global-planetario.

Resuena, en las diferencias entre ambas hipótesis, la controversia que planteáramos al comienzo del capítulo con relación a los textos benjaminianos, y podríamos decir que éste fue uno de los núcleos que marcaron las posiciones de los escritores en el campo literario de los ochentas. Porque es posible advertir un primer momento -aproximadamente entre el '82 y el '86- en el que se tiende a privilegiar el segundo “origen” que plantea Sarlo: las marcas de la experiencia histórica, la presencia de esas marcas en el procesamiento simbólico de la experiencia; y un segundo momento -fechable hacia el '89, con la asunción de Carlos Menem y el conjunto de transformaciones que se resumió en la fórmula “reforma del Estado”-, en el que la “segunda determinación” que plantea Saer ocupa el centro del debate. El desplazamiento, por lo tanto, va desde cómo hablar, cómo representar o qué testimonio se puede brindar de un contexto político que alteró decisivamente el orden de la experiencia, hacia cómo posicionarse, en tanto escritores, ante la omnipresencia del mercado y el imperio de medios de comunicación que parecen amenazar con la fórmula: a mayor sofisticación tecnológica, mayor frivolidad. Ya en 1990, en el periódico encuentro de escritores y críticos que organiza la Fundación “Dr. Roberto Noble”, el tema de la convocatoria fue “Literatura y medios de comunicación”: mercado, cine y televisión, videoclips, *zapping*, ordenadores y realidad virtual se suceden en las intervenciones de los participantes quienes, en muchos casos, lejos de lamentar la agonía del libro y la literatura, celebran su “inutilidad” y, por ende, su definitiva autonomía.<sup>253</sup> Esta preocupación creciente por la relación con el mercado -

---

<sup>253</sup> *Narrativa argentina. Tercer Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. “Literatura y medios de comunicación”. Presentación y selección de textos: Liliana Lukin. Buenos Aires, Serie Comunicación y Sociedad, Cuaderno N° 5, Fundación Dr. Roberto Noble/*Clarín*, 1990.

que desplaza a la discusión acerca de la política y, mucho más, acerca de la revolución- puede leerse también en la opiniones de dieciocho escritores argentinos que publicó *La Maga* en 1993.<sup>254</sup>

A la distancia, es posible reflexionar sobre los efectos de ese juego de determinaciones que de algún modo testimonian las obras que por entonces se estaban publicando. Mirado el problema desde ese lugar, es posible señalar -con Sarlo- que existe en la mayoría de aquellos textos una suerte de doble fidelidad: por un lado, a cierta tradición en la retórica de la representación -no hay que olvidar que la mayoría de los escritores reconocían en los sesentas sus *años de aprendizaje*-; por otro, a la necesidad de testimoniar, de algún modo, los hechos de horror que ocurrían -o habían ocurrido- en el país. Sin embargo, no parece haber una fuerte imbricación entre estas dos fidelidades, ya que, contra lo que suele afirmarse, el impacto de la dictadura no fue una “determinación” relevante a la hora de evaluar la evolución de la serie literaria. Pongamos por caso a los tres autores que ocupan un lugar central en el interés crítico de los noventas: Manuel Puig, Juan José Saer y Ricardo Piglia.<sup>255</sup> Si contrastamos la producción de los autores citados anterior al golpe militar con la producida durante o publicada poco después del fin de la dictadura -de *La traición de Rita Hayworth* a *El beso de la mujer araña*, y de allí a *Pubis angelical*; de *El limonero real* y *La mayor* a *Nadie nada nunca*; de “Homenaje a Roberto Arlt” a *Respiración artificial*-, es notable hasta qué punto en todos los casos la realidad política que vivía la Argentina aparece incorporada en los textos como *material*, pero se elabora a partir de proyectos creadores con un alto grado de autonomía, como si la segunda de las “fidelidades” debiera adecuarse a la primera. Insisto: la incorporación a los textos de ese material contextual -la cárcel y la tortura en *El beso...*, la asfixia y los asesinatos en *Nadie...*, la censura y el exilio en *Respiración...*- no alteró sustancialmente los modos de procesar la experiencia mediante la narración, ni las marcas retóricas de ese procesamiento, ni lo que podemos llamar genéricamente el orden de la representación. Lo que resulta relevante y diferencial en la poética de los tres autores es llamativamente coherente en la producción de antes, durante y después de la dictadura. Lo dicho intenta demostrar -como tantas otras pruebas a lo largo de la historia- que modificaciones profundas de orden político-social no implican *necesariamente* modificaciones significativas en el orden de las representaciones simbólicas. Si uno piensa en otros autores que publicaron por aquellos años, como Rodolfo Rabanal,

---

<sup>254</sup> “Los escritores argentinos debaten acerca de la relación entre la literatura y el mercado”. Entrevistas de Miguel Russo (En: *La Maga*, N° 71. Buenos Aires, 26 de mayo de 1993; p. 47).

<sup>255</sup> En el ya citado Tomo 11 de la *Historia crítica...*, aparecido en el 2000, son los únicos tres autores cuya obra merece una consideración exclusiva (Cfr., en el apartado “Figuras”, los trabajos de José Amícola [Puig], de Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa [Saer] y de Jorge Fornet [Piglia]).

David Viñas, Osvaldo Soriano o Jorge Asís, se encontrará que allí también existe una fidelidad mayor a un proyecto creador previo y en él se pone de manifiesto la necesidad de dar testimonio de un durísimo impacto sobre la experiencia mediante la incorporación del material contextual. También existen, seguramente, excepciones: quizás un caso a considerar sea el de Juan Martini, ya que *La vida entera* sí representa una transformación significativa en su narrativa respecto de su producción anterior y es, además, llamativamente diferente de su producción posterior -las cuatro novelas “de Juan Minelli”-; paradójicamente, se trata de un autor que se sitúa insistentemente en la defensa de la autonomía del escritor ante las presiones de *lo real*.<sup>256</sup> Sí, en cambio, se pueden advertir transformaciones más críticas en lo que llamamos el segundo momento de los ochentas, cuando la “segunda determinación” de la que hablaba Saer se ubica en el centro de la escena, transformaciones acentuadas por una suerte de recambio generacional en el censo de escritores<sup>257</sup> y por un proceso creciente de recanonización de la tradición literaria argentina.

#### 4- Novela y campo literario

Si hemos hablado reiteradamente de Ricardo Piglia como de un escritor que pivotea en el centro del campo literario de los ochentas, es porque sus operaciones críticas de recanonización de escritores del pasado y de canonización de algunos de sus contemporáneos se han instalado en el debate literario argentino como verdades incontrastables: no sólo en sus intervenciones desde *Respiración artificial* y *Crítica y ficción* sobre los legados de Arlt y de Borges, su revalorización de Macedonio desde numerosos artículos críticos y, más tarde, desde *La ciudad ausente*, y la actitud casi desdeñosa con relación a Cortázar; sino también en su temprana adhesión a los proyectos narrativos de Rodolfo Walsh y de Manuel Puig, de Andrés Rivera y de Juan José Saer. Esa centralidad de Piglia -que ya era notable, según vimos en el capítulo IV, en la *Encuesta...* del '82- fue advertida rápidamente por los escritores exiliados que regresaban al país, aunque muchos de ellos no comulgaban con una poética que consideraban demasiado intelectualizada y por momentos hermética.<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> Cfr. Martini, Juan. “Especificidad, alusiones y saber de una escritura” (En: Sosnowski, Saúl [comp.]. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, EUDEBA, 1988; pp. 125-132).

<sup>257</sup> Respecto de ese recambio, se pueden mencionar los fallecimientos de Cortázar (1984), Mujica Láinez (1984), Borges (1986), Di Benedetto (1986), Costantini (1987), Puig (1990), Moyano (1991) y, algunos años después, Soriano (1997).

<sup>258</sup> Transcribo a continuación, citando de memoria, algo que me dijo Osvaldo Soriano en 1986 en una visita a La Plata: “Volví al país con las dos novelas que había publicado en España y que se estaban vendiendo muy bien en Argentina, pero notaba que no era demasiado aceptado en los ambientes literarios. Todos hablaban de Piglia. Hasta que un día me cansé, lo llamé por

En una conferencia que expusiera en La Plata<sup>259</sup>, Ricardo Piglia se refirió a la obra de Jorge Luis Borges con relación al conflicto entre narración y novela, problemática que, según Piglia, está en el centro del debate actual sobre la novela y a la que ya hemos hecho referencia. Es en el marco de este conflicto en que Piglia define modos de "solución" al mismo y establece una tipología que nos interesa particularmente. Según Piglia, la narrativa de Juan José 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 y su escritura se sitúa en la resistencia a la aceptación social y en 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 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. El tercer modelo es Rodolfo Walsh, quien propone formas de renovación de la novela, que no son la renovación vía la lírica y la constitución de una lengua pura, ni tampoco el trabajo sobre los estereotipos; sino que busca la renovación mediante la técnica de la no-ficción, materiales no ficcionales que son elaborados técnicamente por el escritor, como sería el uso de la novela policial y el folletín en *Operación masacre*. Ahora bien, la caracterización de Piglia no resulta demasiado novedosa: de Saer, Puig y Walsh se ha dicho muchas veces lo que Piglia dijo. No obstante, es interesante ver dos cosas: por un lado, el intento de una tipología desde la dicotomía novela y narración y postulada por un escritor consagrado; por otro, advertir cómo Piglia, al caracterizar a otros escritores, se sitúa, a la vez, él mismo en el centro del debate; en efecto, las novelas de Piglia son de difícil inclusión en esa tipología. La referencia a la tipología de Piglia se justifica, a mi juicio, en que es uno de los intentos más comentados de ordenar el *corpus* novelístico de los últimos años y, por esa vía, de ordenar un campo literario a partir de figuras que él mismo se encargó de canonizar.

Han habido, sin embargo, otros intentos de ordenamiento propuestos por escritores que procuran establecer otros espacios, otros límites en el interior del campo literario. Por ejemplo, en 1988, dice Tomás Eloy Martínez:

---

teléfono y nos fuimos a tomar un café. Le pregunté: 'Ricardo, ¿qué te parecen mis novelas?', y me contestó: 'Están muy bien, Gordo, vos seguí en la tuya'. Desde ese día, al que viene a decirme algo, le digo que Piglia me dijo que está bien y que no me hinche las pelotas".

<sup>259</sup> Me refiero a la conferencia mencionada en la nota 232.

Yo soy escéptico respecto de los caminos que está siguiendo ahora la novela argentina. Creo que está asfixiada por la desesperación de responder a un reclamo crítico que no es un reclamo narrativo. Esto está angostando la novela. Aun narradores de muchísimo talento están cayendo en la tentación de escribir novelas para que se las elogie la crítica, y después se molestan mucho cuando el lector no las lee. Marcaría una línea muy clara, cuya cabeza visible es Saer y cuyas perversiones se están dando en las imitaciones de Thomas Bernhard y del **nouveau roman**. Por otro lado, una línea cuya figura más notoria es Asís, en la cual entran la Biblia y el calefón. Desde gente que hace del desaliño en la escritura un mérito, hasta gente como Fogwill, tipos muy imaginativos, como Laiseca. Hay una tercera línea, que podríamos llamar de los posmodernos, que suponen que hay que burlarse de todo, que nada tiene sentido, cuya figura central sería Aira, y donde están Guebel, Dippy, etc. Es en gran medida el terror al referente concreto, a la identificación con la realidad. Creo que por el contrario, el conflicto historia-ficción se está dando en forma acentuada en toda la narrativa latinoamericana. García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Roa Bastos, los peruanos, los brasileños, están trabajando en eso. Los únicos que estaríamos fuera de esa onda seríamos nosotros. (...) Aquí hay un trabajo centrado en la autorreferencialidad y en vez de pensar qué somos, se trata de pensar qué es la novela.<sup>260</sup>

En este ordenamiento, cuyas referencias son Saer, Asís y Aira, varias cosas llaman la atención. En primer lugar, la descalificación de Saer contrasta con la repetida admiración de Piglia por la narrativa del santafesino, y contrasta, además, con el creciente reconocimiento de la crítica y del público: el testimonio de Martínez es del '88; en el '87 Saer obtiene el Premio Nadal con *La ocasión* y en el '88 se publican en español los breves ensayos de *Una literatura sin atributos*, los que, desde su título -paráfrasis de la célebre novela de Musil- seguramente habrán molestado a Martínez. En cualquier caso, la saña de su argumentación -"perversiones", "imitaciones"- resulta abiertamente provocativa, como si se sintiera muy irritado por el lugar que Saer ya se había ganado en el campo literario argentino. En segundo lugar, como el propio Martínez lo explicita, la segunda "línea" junta "la Biblia con el calefón", ya que es difícil -si no imposible- encontrar elementos en común, sean estéticos o extraestéticos, que permitan asociar a las narrativas de Asís, Fogwill y Laiseca. En tercer lugar, la "línea" que supone que "hay que burlarse de todo" y "que nada tiene sentido" -los "posmodernos"- puede tener para entonces una referencia puntual, ya que sólo tres meses antes, en abril del '88, había

---

<sup>260</sup> Martínez, Tomas Eloy. "El poder escribe la historia". Entrevista (En: *Crisis*, Nº 62. Buenos Aires, julio de 1988; p. 35. La negrita en el original). En junio de 1991, aparece un suplemento cultural de *Página 12*, cuyo significativo título es *Primer Plano*, y su "editor" Tomás Eloy Martínez; desde allí, Martínez continuará su batalla contra el *writing on writing* y opondrá a este modelo, con excesiva insistencia, la narrativa norteamericana. Pero en *Página 12* ya esa batalla había comenzado: por ejemplo, en 1989, con motivo de la aparición de la novela *La construcción del héroe*, Jorge Warley tituló su reseña: "Juan Carlos Martini insiste con el viejo truco de la metafiction".

aparecido el primer número de *Babel*, una revista que en la singular tipología de Martínez parece identificarse con esta tercera "línea". Por último, es interesante ver cómo tanto la conclusión de Martínez como algunos giros o expresiones revelan una actitud fuertemente *reactiva* frente a los cambios que se estaban experimentando en el campo literario argentino: la revalorización de los clásicos de la novela latinoamericana de los sesentas -cuyas obras, para fines de los '80, habían perdido el vigoroso gesto de ruptura y creatividad de veinte años antes-; algunos reproches que para entonces sonaban anacrónicos -"terror al referente concreto", terror "a la identificación con la realidad"-; la condena a la autorreferencialidad para volver a "pensar qué somos" en vez de pensar "qué es la novela". Esta actitud reactiva de Martínez que termina por condenar en bloque la producción narrativa argentina, podría calificarse de *residual*<sup>261</sup>, en la defensa de la referencialidad histórica frente al dominio de la autorreferencialidad, en la oposición García Márquez o Vargas Llosa *versus* Thomas Bernhard.

Si consideramos las conocidas categorías de Williams, hemos intentado demostrar a lo largo de este capítulo por qué razones y a través de qué operaciones Piglia y Saer consolidaron un lugar *dominante* en el campo literario argentino de los ochentas.<sup>262</sup> En ese lugar se podría incluir, por vías no siempre coincidentes, a Manuel Puig, cuya obra concitó un creciente interés en la crítica sobre todo a partir de la segunda mitad de los ochentas<sup>263</sup>. Y digo no coincidentes, porque Piglia y Saer produjeron, según hemos visto, intervenciones fuertes de ordenamiento y recanonización; Puig, por el contrario, mantuvo siempre una actitud de *low profile* y automarginación, y sólo intervino mediante la publicación de sus novelas y a través de algunos pocos reportajes. En el capítulo IV, al hablar de *El Ornitorrinco*, mencionamos la actitud algo anacrónica y "sesentista" de las columnas de Abelardo Castillo y de Liliana Heker; esa actitud -muy visible, por ejemplo, en el artículo de Heker de mediados del '86, "*Posboom*: una poética de la mediocridad"- parece integrarse con las opiniones de Tomás Eloy Martínez que acabamos de reseñar, y configura lo que hemos llamado lo *residual* del campo literario. Por último, los jóvenes escritores que se identificaron, a partir del '87, con el denominado grupo *Shangai*, que habían participado -algunos de ellos- del número especial de *Vuelta Sudamericana* sobre la literatura argentina del ochenta -de marzo del '87- y que publican *Babel* a partir del '88, representan, con singular empeño, lo

---

<sup>261</sup> Cfr. Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Traducción de Pablo Di Masso. Barcelona, Península, 1980; pp. 144 y ss.

<sup>262</sup> Ese lugar es explícitamente reconocido en el ya citado "Borges requiem", de Horacio González.

<sup>263</sup> Cfr. nota 255.

*emergente* del campo.<sup>264</sup> Como es evidente -y prestamos atención exclusivamente a las intervenciones hechas por *escritores*: Piglia, Saer, Martínez, Heker, Caparrós-, lo *residual* tiene estrechos contactos con las estéticas que caracterizamos en el capítulo III; lo *dominante* ha sido objeto de análisis en el presente capítulo; lo *emergente* escapa a los límites temporales que nos hemos impuesto.

¿Es posible formular un correlato entre este ordenamiento del campo y las publicaciones periódicas de entonces?. Recordemos la ya citada afirmación de Piglia: “En este país hay que hacer la revolución. Sobre esa base se puede empezar a hablar de política. De lo contrario, prefiero conversar sobre la variante de Kasparov en la formación Scheveningen de la defensa siciliana o sobre el empleo del subjuntivo en la prosa de Musil. Me parecen temas mucho más interesantes y provechosos”. Si tenemos en cuenta el panorama de las publicaciones culturales de los ochentas, esta afirmación dista mucho de ser una mera *boutade*; describe, más bien, una situación dilemática a la que muchas no pudieron escapar. Consideremos, dentro de un campo que se caracteriza por su heterogeneidad, a las publicaciones que tuvieron mayor repercusión y pudieron superar una existencia que, en la mayoría de los casos, fue efímera.

Como vimos en el capítulo anterior, el debate ideológico de la posdictadura tuvo como escenario una serie de revistas que alternaban la nota cultural con la de actualidad u opinión política y aun con el humor. Si nos hemos referido reiteradas veces a *El Porteño*, a *Humor* o a la segunda etapa de *Crisis*, fue precisamente porque allí confluyeron una serie de intelectuales y artistas que protagonizaron centralmente ese período de arduas polémicas. Afirma Roxana Patiño: “Tal vez no haya otro ejemplo más claro que la aparición de la segunda época de *Crisis* para demostrar la imposibilidad de reproducir un clima intelectual como el de los setenta”<sup>265</sup>; nosotros agregamos que esa afirmación podría aplicarse, *mutatis mutandi*, a otras publicaciones de entonces. El protagonismo de figuras como Vicente Zito Lema, Osvaldo Bayer, Eduardo Galeano, Mario Benedetti, Osvaldo Soriano, David Viñas y aun Julio Cortázar<sup>266</sup>-presentes a través de

---

<sup>264</sup> Me refiero, claro está, a Jorge Dorio, Martín Caparrós, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Daniel Samoilovich, Sergio Bizzio y otros. Cfr. Caparrós, Martín. “Mientras Babel” (En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 517-519. Madrid, julio-septiembre de 1993; pp. 525-528). Además: *Vuelta Sudamericana*. “Literatura argentina actual: un panorama”, Nº 8. Buenos Aires, marzo de 1987. En relación con *Babel*: Delgado, Verónica. “*Babel*. Revista de libros en los ‘80. Una relectura” e “Índice literario-crítico de *Babel*” (En: *Orbis Tertius*, Nº 2/3. Centro de Teoría y Crítica Literarias, Facultad de Humanidades, UNLP, 1996; pp. 275-302). Lo *emergente* tiene, sin embargo, algunas líneas de continuidad con el llamado populismo en su versión vanguardista, comentado en la nota 88.

<sup>265</sup> Patiño, Roxana. *Op. cit.*; p. 28.

<sup>266</sup> Parece obvio aclarar que la serie de figuras mencionadas no resulta homogénea y que existen, además de los elementos en común, matices diferenciales.

artículos, reiteradamente entrevistados, o como participantes de paneles y mesas redondas- dieron a esos debates el tono más sobresaliente: una versión acrítica y a menudo complaciente de los años previos al golpe militar, un tinte épico en la rememoración de aquellos buenos tiempos del reino de la utopía, una visión trágica -trágicamente *bella*- del drama de los muertos y de los desaparecidos, una mirada desconfiada, de *outsider*, hacia la democracia recuperada. De esto ya hemos hablado: lo que sí me parece pertinente acentuar es que el protagonismo de estas figuras tuvo un efecto casi nulo en el campo literario, como si en sus intervenciones perviviera la marca de los setentas en el sentido de la imposibilidad de dotar al campo del grado creciente de autonomía que la nueva situación política razonablemente reclamaba. Aun cuando esas intervenciones abandonaran por momentos el campo de la opinión política y se ocuparan de evaluar la producción literaria, nunca esa evaluación podía prescindir de las responsabilidades asumidas en el pasado reciente o de las actitudes más o menos complacientes para con el alfonsinismo. Hemos comentado, en este sentido, los reproches en ambas direcciones a figuras como Luis Gregorich, pero también esos reproches alcanzaron a escritores que conocieron el éxito en años de la dictadura: quizás el que alcanzó mayor difusión fue el “caso” Asís.

*Flores robadas en los jardines de Quilmes*, la novela de Asís publicada por Losada en 1980, y que en poco tiempo superó los cien mil ejemplares vendidos, pareció responder al proyecto que con toda claridad enunciaba el autor desde sus páginas: que se hablara de él, aunque se hablara mal. Sin embargo, los innumerables debates que suscitó “el caso Asís” no tuvieron como un correlato previsible la aparición de estudios críticos que se ocuparan de su obra -en particular, de su exitosa novela-, como si la controversia sobre el escritor y sus actitudes públicas hubiera desplazado al interés por detenerse en los textos desde una mirada crítica que pudiera o bien soslayar el calor de los debates, o bien incluirlos como objeto de estudio.<sup>267</sup> A partir de una estructura bastante elemental la novela produjo un impacto muy fuerte en los lectores y en la crítica. Algunos festejaron la “frescura” del estilo, la “crudeza” de raigambre arltiana, el realismo de las escenas, la capacidad mimética en la representación del habla popular. Otros condenaron su virulencia en el ataque a la generación de los setentas, como si fuera la responsable de su propia aniquilación; de esta manera, la novela, a pesar de algunos atisbos críticos contra la dictadura militar, terminaba siendo funcional a ella. Por otra parte, su furibundo

---

<sup>267</sup> Entre las excepciones, suelen citarse los siguientes trabajos: Marimón, Antonio. “Un best-seller argentino: las mil caras de un pícaro” (En: *Punto de Vista*, N° 14. Buenos Aires, marzo-julio de 1982; pp. 24-27). Avellaneda, Andrés. “‘Best-seller’ y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís” (En: *Revista Iberoamericana*, N° 125. Pittsburgh, octubre-diciembre de 1983; pp. 983-996). Fogwill, Rodolfo. “Asís y los buenos servicios” (En: *Pie de página*, N° 2. Buenos Aires, invierno de 1983; pp. 21-24).

antiintelectualismo<sup>268</sup> y su provocativo machismo acercaban a la novela y a su autor a posiciones más cercanas a un régimen al que, de acuerdo con ciertos gestos -como la dedicatoria "A Haroldo Conti, *¿in memoriam?*"-, supuestamente estaba cuestionando. En un artículo publicado el 20 de abril de 1982 en el diario *El País*, de Barcelona, Osvaldo Soriano lanzó la acusación contra la literatura de Asís más difundida entre los exiliados: "... el surgimiento de una literatura *lumpen* que no sé si me atrevería a llamar neofascista". Poco más de un año después, Liliana Heker contraataca desde *El Ornitorrinco*<sup>269</sup>; lo interesante del artículo de Heker es que descalifica las críticas de Soriano a Asís mediante una reseña demoledora de *No habrá más penas ni olvido*, como si le negara autoridad para criticar a Asís a quien había escrito una novela tan mala. De esta manera, la novela de Asís se colocó -ayudada por el provocativo histrionismo de su autor- en medio del fuego cruzado entre los exiliados y "los que se quedaron"; este hecho fue refrendado por el constante respaldo que Gregorich brindó al autor de *Flores robadas...*, lo que para los exiliados constituía una suerte de "abrazo del oso", una confirmación del contenido de sus diatribas. Por su parte, Asís nunca se quedó callado y salió a dar batalla contra sus principales enemigos, a los que calificaba de "intelectuales alfonsinistas", desde los más diversos medios. Su *Diario de la Argentina*, una novela-libelo contra *Clarín*, se transformó en la novela más vendida en 1984, y continuó su tarea de periodista en *Libre*, un frívolo semanario de actualidad que procuraba competir con la revista *Gente*. Desde numerosas entrevistas, Asís se autoproclamó víctima de la *intelligentzia* radical, y consolidó su imagen de marginado ideológico hasta su incorporación, hacia fines del '88, a la filas del menemismo. A comienzos del '85, *El Porteño* publica una entrevista, cuyo título es "Yo soy un clásico"<sup>270</sup>; debajo del título se lee: "... se lo acusa de todo: pedante, chanta, neofascista, colaboracionista, ultraizquierdista, machista, omnipotente, son algunas de las 'flores' que le devuelven...". En esa entrevista, dice Asís:

En los años de esplendor de Oberdán Rocamora [su seudónimo como cronista de *Clarín*], te juro que no escribí ninguna nota sobre los desaparecidos ni sobre la ESMA... (...) Yo no saco carnet para justificarme. Estoy bastante seguro de mí, de cuál fue mi comportamiento, como para andar sacando carnet. No lo hice, ni siquiera cuando todos me reprochaban el haber publicado una novela durante la dictadura militar. Nadie me perdonaba haber tenido éxito...

---

<sup>268</sup> *Carne picada*, su novela de 1981, se abre con tres epígrafes; uno de ellos es un espacio en blanco y debajo se lee "*Jacques Lacan*", una clara ironía contra el psicoanálisis (*Carne picada. Cangüros II*. Buenos Aires, Legasa, 1981; p. 9).

<sup>269</sup> Heker, Liliana. "Osvaldo Soriano: los subproductos del exilio" (En: *El Ornitorrinco*, N° 11. Buenos Aires, junio-julio de 1983; pp. 24-25).

<sup>270</sup> Asís, Jorge. "Yo soy un clásico". Entrevista de Daniel Molina (En: *El Porteño*, N° 38. Buenos Aires, febrero de 1985; pp. 81-83).

(...) *Pero a esa lucidez se le suma cierto aire despiadado para los que estaban siendo desaparecidos.*

Cómo no iba a ser duro si la mayoría de los sobrevivientes están ahora en el alfonsinismo... (p. 82)

Pero en un punto Asís tenía razón: su lugar central en los debates del campo literario en la pos-dictadura estaba garantizado por las ventas de sus libros; a partir de entonces, el número de sus lectores fue mermando y la figura del escritor *best-seller* fue reemplazada por la del político oportunista y la del polemista histriónico y cínico.

Insisto: si excluimos la labor consecuente y obstinada de Piglia, Saer y los críticos de *Punto de Vista* -de la que nos ocupamos centralmente en este capítulo-, resulta difícil encontrar en el período estudiado signos que evidencien una recomposición del campo literario que vaya más allá de los debates políticos y de los brulotes *ad hominem*. Pasado el tiempo, es fácil advertir cómo escritores que en esos debates ocupaban trincheras opuestas, como Jorge Asís, Osvaldo Soriano y Enrique Medina, aparecen asociados hoy con lo que genéricamente suele llamarse una estética populista; sin embargo, eran Saer y Sarlo quienes discutían entonces sobre arte y populismo, y no los escritores mencionados.