

Aproximaciones desde un corpus¹

Por Claudia Fino

Claudia Fino es egresada de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), estudia la Licenciatura en Artes Plásticas, Orientación Pintura, de la Facultad de Bellas Artes (falta tesis). Es profesora adjunta de la cátedra Lingüística e investigadora de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP). Publicó, entre otros trabajos, *Análisis de Carta abierta a un escritor a la Junta Militar de R. Walsh* (2002), *La cultura, lo cultural, lo culto, el suplemento de cultura, la cultura suplementaria* (2004), *Identidad y memoria en dos novelas de Federico Jeanmaire* (2006).

1 ...que *sucedio* en 1973. La utilización del verbo no es una idea que me pertenezca, sino que -salvando las por mí intransitadas distancias- intenta parafrasear su uso en la reflexión acerca de la constitución del corpus en la crítica literaria argentina que hace Miguel

“Contra lo que podría pensarse, el verosímil es un artificio; la realidad no es verosímil, no necesita serlo”.
César Aira, *Cómo me reí* (2005)

Desde la teoría, muchas reflexiones intentan hoy concertar líneas para establecer una definición clara de *realismo*, acordando que en la actualidad la noción clásica del siglo XIX está descartada. En la narrativa contemporánea hay ciertas lecturas de experimentaciones realistas (y algunos autores hablan de una vuelta al realismo, aun en literatura vanguardista) que pueden leerse en las líneas de la tradición del realismo argentino. Pero ¿cuál es la relación del realismo en nuestra literatura con su contexto histórico? ¿Cómo se articula ese modo de representación con las condiciones de producción? ¿Cuál es el límite para hablar de la influencia de la coyuntura histórica en los modos de representación?

Contestar tales preguntas implicaría abarcar demasiado, en tiempo, espacio e intereses. No buscamos responder cuestiones tan amplias y tan complejas. Sólo nos acercamos a un fragmento de todo el asunto, intentando aproximarnos a una afirmación, por la negativa, acerca de las líneas literarias predominantes no realistas durante la última dictadura militar, y su germen anterior, y -por lo tanto- no derivadas como consecuencia del contexto histórico.

Nuestro análisis parte de la relación entre una serie de textos de 1973, un *corpus que sucedió* (*Libro de Manuel, Dormir al sol, El frasquito, The Buenos Aires Affair, Sebregondi retrocede y Triste, solitario y final*), y una suerte de proposición repetida acerca de la forma de representación en boga y en su pico antes de la última dictadura militar, es decir el canon mimético. Se suele reiterar la idea de que la irrupción del discurso autoritario hace que los modos de representación realista en la narrativa se replieguen y, como efecto, surjan textos más acordes con una representación simbólica, cifrada; que estos modos se distancien metonímicamente, metafóricamente, alegóricamente. En fin, que pongan en crisis ese realismo. Pero la relación no es tan mecánica, hay motivos para pensar que la experimen-

tación que desafía este canon no tiene que ver con la irrupción del régimen dictatorial. Como dice Beatriz Sarlo (2006), “la literatura no está soldada a las mismas periodizaciones que la política. Los libros comienzan a ser escritos mucho antes de que se los conozca y su publicación establece una cronología dudosa; los libros vienen de más atrás y siguen escribiéndose secretamente porque, respecto de la realidad, no tienen el deber del periodismo o de la crónica”.

La propuesta de este análisis surge del trabajo de tesis de José Luis de Diego², donde el autor cuestiona como axioma el predominio del canon mimético anterior a la dictadura y presenta -lo dijimos antes- como algo no “tan evidente que esa crisis del canon mimético pueda ser leída como un efecto de la irrupción de la dictadura o como una réplica a la uniformidad del discurso autoritario”. El planteo se apoya en tres instancias fundamentales: por un lado, una hipótesis de Sarlo sobre el paso de los 60 a los 70 de “un sistema presidido por Cortázar y una lectura de Borges” contenidista a un sistema borgeano resignificado por la teoría literaria a partir de lo intertextual; sistemas que no entrarían en el mote realista; por otro, la publicación en 1973 de *Libro de Manuel, Dormir al sol, El frasquito, The Buenos Aires Affair, Sebregondi retrocede y Triste, solitario y final*; con lo cual el “pico” del canon realista situado entre el 72 y el 74 no sería tan alto; y, finalmente, la consolidación del “realismo mágico”, con Roa Bastos y García Márquez a la cabeza, y con la publicación argentina en 1975 de *Mascaró*, “la apuesta latinoamericanizante de Conti, que su obra anterior no anunciaba” (Sarlo, 2006).

Si queremos extraer una síntesis general del estado del campo literario argentino en esos primeros 70 -nos detenemos en los primeros porque nuestro recorte prefiere la división de la “larga” década en antes y después del golpe militar de 1976-, podemos hablar de un peso central de la narrativa por sobre las otras formas genéricas y, en

ella, el comienzo de un lugar central de la novela, que paulatinamente va desplazando el lugar privilegiado del cuento. Esto generará el inicio de ciertos escritores en la definición de sus propios proyectos de escritura. Además, ese auge de la narración se encadena con las búsquedas y el surgimiento de nuevos ejes temáticos, como así también con nuevas miradas femeninas de los viejos temas, sin dejar de lado al mismo tiempo la preocupación por las cuestiones estéticas y por las cuestiones políticas.

Por otra parte, la marca dejada por el llamado *boom* de la novela hispanoamericana en la narración se va a percibir también en la industria editorial, dando lugar a un importante mercado. También, la mayoría de los críticos coinciden en que la significativa producción narrativa recorre los caminos de una concepción amplia del realismo, aunque en algunos casos se sitúa como excepción a Cortázar y a un grupo de escritores que se desvía de ese derrotero. Es importante señalar, además, que en este momento se destaca la preeminencia del discurso de la crítica por sobre los textos literarios, con la difusión de novedades teóricas y de autores que marcarán fuertes líneas de pensamiento crítico.

De realismos y antirrealismos

En los años 60, frente a todos los cambios que van a confluír, vanguardismo y realismo serán las líneas que inicien bifurcaciones para ubicarse en paradigmas nuevos. Esta década es fundamental para entender las alteraciones en los modos de representación de lo real en la literatura argentina, acorde además con los hechos políticos y sociales de todo el mundo, pero especialmente de América Latina.

Es sabido que el boom novelístico latinoamericano fue un fenómeno que consagró o excluyó producción literaria de Latinoamérica, y que ello

Dalmaroni (2005) tomando las palabras de Raymond Williams. Dalmaroni habla de la existencia de un tipo de corpus para el *posible histórico* de la crítica, en el que afinidades estéticas se suman a la contemporaneidad cronológica del corpus de época. Retoma conceptos dados por Williams y por Noé Jitrik acerca de cómo a veces hay un corpus histórico que no precisa ser construido sino descubierto: el corpus que sucedió, y por el cual en un determinado momento “puede hablarse de una emergencia, es decir que se acelera o aglutina la producción de una cierta novedad (una novedad que bien puede estar anticipando lo que, en un futuro, ocupará el lugar dominante o lo disputará)”.

² Nos referimos a su trabajo *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, publicado en 2003.

fue vital dentro de los rasgos particulares de los años 60, como así también la enérgica relación establecida con lo político y lo teórico sobre literatura y revolución.

Esta década, y también los setentas, focaliza sus preocupaciones en lo político y su encadenamiento con lo estético. A ello se suma una industria cultural que atraviesa temas y problemas, una disolución de los géneros y técnicas de narración acordes con esas cuestiones, mientras los intelectuales toman partido. De modo obsesivo, lo político será fundamento de lo artístico, hasta buscar la relación de escritura y la representación de los usos de lengua con la verdad del texto permanentemente. La política abarca y fusiona todo: escritura, arte... todo. Verdad política y verdad literaria se articulan para fundirse y, como señala Sarlo, “en esa confusión típicamente setentista, entre estética y política, los términos esta vez se invierten: no es, ya, que se politice lo estético, como tantas veces se ha dicho, sino que se estetiza lo político”.

Si queremos aproximarnos a la producción literaria posterior a los intentos de conciliar la vanguardia estética con la vanguardia política de los escritores de los 60, no parece entonces posible destronar el realismo. No queremos internarnos en lo que ha sido tan discutido -y que ha generado aun discusiones de las discusiones (Contreras, 2005)-, pero entendemos la importancia de lo que conlleva. La mirada realista busca signos que dan la ilusión de lo real, y que pueden abarcar la totalidad. La imagen realista debe crear la ilusión de que se parece al máximo a su objeto, hasta el punto de valer como sustituto, pero paradójicamente termina negándose como artificio para imponerse como modo de representación de la verdad de las cosas. En este punto, Martín Kohan (2005), recuperando a Lukács en su auténtico formalismo (Contreras, 2005), subraya que para éste, “aun en el realismo, lo que hay de por medio es un determinado sistema de representación” o, a lo Bart-

hes, “la conformidad, no con lo real, sino con las reglas culturales de la representación”. Reglas que -no hay que olvidarse- van mutando acorde a la dinámica de los cambios culturales.

Ahora bien, esta pugna de realismo/antirrealismo o vanguardismo no alcanza cuando queremos abarcar los textos de los últimos 70 y de los 80. De Diego atribuye la cuestión al desplazamiento que experimenta el *realismo* –como objeto de discusión– por lo *real*, lo que acarrearía que la literatura no tiene ya que poder cambiar la realidad ni tampoco tiene que romper y desprenderse de ella. Hay distintas formas de explicar esas transformaciones, pero lo que ocupa nuestra atención tiene que ver con el hecho de que en el medio de ese cambio se presenta el contexto de la dictadura y la sospecha de la significativa relevancia que tuvieron en la literatura de esos años los hechos de horror ocurridos en el país.

De Diego plantea que si bien durante la dictadura se quiebra toda cuestión referencial en términos realistas, esto no se puede atribuir a una relación mecánica con ese momento histórico. Y pone como ejemplo la escritura de tres autores sumamente recorridos por la crítica de los 90: Juan José Saer, Ricardo Piglia y Manuel Puig, en cuyos textos -tanto los que produjeron antes de la dictadura como los que se publicaron o produjeron durante o después de la misma- aparece la realidad política sólo como el material de un proyecto de escritura individual y autónomo; esto es, sin que se alteren “sustancialmente”, en el paso del tiempo y en el paso de los horrores, “los modos de procesar la experiencia mediante la narración, las marcas retóricas de ese procesamiento o lo que podemos llamar genéricamente el orden de la representación”.

Sarlo (1987) habla de “crisis de la representación realista” de la narrativa de los años posteriores a la dictadura, y también hace hincapié en una disimetría entre el orden de lo real y el orden del discurso como un ataque a la ilusión mimética, pre-

sentándolo como una cualidad disidente ante el discurso autoritario. No obstante, matiza lo dicho señalando que incluso los relatos que tuvieron una estética más realista “no pueden evitar un funcionamiento figurado”, y corona la idea con una cita de Hayden White: “El tropo es la sombra de la cual todo discurso realista trata de huir. Esta huida, sin embargo, es inútil; porque los tropos son el proceso a través del cual todo discurso constituye los objetos que pretende describir sólo de manera realista y analizar objetivamente”. Algo similar a lo que plantea Ricardo Piglia (2006) cuando señala que los materiales ideológicos y políticos son disfrazados, transformados por la ficción y puestos siempre en *otro lugar*.

Tanto Sarlo como Francine Masiello (1987) abordan la relación entre el discurso literario y la dictadura y sostienen que la ambigüedad, la pluralidad de sentidos y el lenguaje cifrado fueron formas de hacerse cargo de un vacío de discurso en la sociedad frente al discurso del poder unidireccional y autoevidente, e incluso una forma de disidencia; pero no afirman que fuera la dictadura la causa de esa ruptura de lenguaje, o que ésta fuera un efecto de aquélla. Al parecer, “el marco de la crisis de la representación realista” -como dicen Sarlo y de Diego- es previo.

Precisamente esto, si bien no demostrar, es lo que intentaremos ejemplificar con nuestro corpus.

Los textos

“Tanto dolor, ay, en la obviedad de la palabra obvia”.
Osvaldo Lamborghini, *Sebgregondi retrocede* (1973)

Como afirma de Diego, tanto Avellaneda como Maristany coinciden en presentar el abandono de la ilusión mimética en los modos de representación de la escritura inmediatamente posterior a la dictadura como una forma consecuente del impacto de terrorismo de Estado en la vida social. El primero habla de

“una meseta o pico (del canon realista) situado entre 1972 y 1974”, que “desciende luego a partir de ese año (1976) hasta que, hacia 1977, se ubica por debajo del punto de partida”; el segundo plantea un abandono del “neonaturalismo testimonial de los años 70”, cuando “el discurso literario se integraba a esas ‘múltiples resistencias de la cultura’”.

Sin adentrarnos en sutilezas acerca de qué se entiende por “canon realista” o “neonaturalismo testimonial”, hallamos que hay acuerdos inevitables sobre tópicos del realismo que implican ciertas operaciones narrativas; es decir, una serie de procedimientos tradicionales consensuados en los que esta modalidad recae. Entre ellos, María Teresa Gramuglio (2002) incluye: descripción minuciosa de ambientes y objetos; presentación y caracterización de los personajes identificados con nombre propio; personajes como sujetos singulares y no como abstracciones; delimitación espacial y temporal precisas; tiempo de calendario y lugares localizables en el mapa; predominio de la función referencial y adecuación entre las palabras y las cosas para dar efecto de verosimilitud.

Pensando desde ellos nuestro corpus la conclusión parece algo obvia: al menos en los términos que planteamos, no proponen una estética realista. Pero repasemos.

En Libro de Manuel (Julio Cortázar, 1973) la ciudad donde hallamos a los personajes es París, el lugar donde se encuentra la Joda, grupo que desde Europa pretende luchar contra las dictaduras establecidas en Latinoamérica. Todos los espacios geográficos mencionados son ubicables en los mapas de la realidad existente (Buenos Aires, Lyon, Marruecos, Ginebra, Londres, Córdoba, San Salvador, México, etcétera); inclusive calles, plazas y edificios pueden ser hallados documentalmente.

Los personajes, con nombre propio, están inmersos en una época contemporánea a la escritura del libro (de hecho, los recortes periodísticos que se incluyen corresponden a los periódicos del momen-

to de su escritura), con alusiones a acontecimientos fechables -como el Mayo francés y la primavera de Praga- y referencias que también pueden ser fácilmente detectadas en diarios del momento (autorreferencia en la cual se juega la intercalación de fragmentos periodísticos). En la novela, la crítica del presente da fundamento a su existencia misma. Se muestra una realidad latinoamericana represiva: el subdesarrollo, el colonialismo, los movimientos de liberación, la rebelión juvenil, la guerrilla. Todo testimoniado literalmente.

Sin embargo, esa realidad se monta problemáticamente con lo subjetivo y la actividad lúdica que se extiende desde los personajes (quienes a su vez se dedican a crear un libro) hasta el lector, fuera de la novela; es decir, la propuesta del juego para leerla excede el mundo preciso del canon realista. Y muchas cosas más: lo fragmentario y lo polifónico abundan, la proliferación de citas, la intertextualidad exacerbada. La novela sigue una línea experimental, mezcla realidad -guerrilla, cambios políticos- con lo fantástico, con el erotismo y también con el humor. Lo experimental es obvio.

En *Dormir al sol* (Adolfo Bioy Casares, 1973) el espacio está denotado por límites barriales. Los personajes circulan alrededor de edificios cerrados como la casa, la escuela para perros y el Frenopático, en Buenos Aires, que parecen aislados del resto del mundo, como el barrio y su paisaje. Todo el relato es un informe, una narración detallada de lo que sucedió, a cargo de Lucho Bordenave, relojero de barrio.

En el texto aparecen dos voces: la del narrador y la de su destinatario. El narrador afirma a su destinatario -Félix Ramos, narrador de la segunda parte- que su relato es cierto hasta en los detalles, aludiendo a su capacidad de relojero para percibirlos; de ahí que hay descripción particularizada de ambientes y objetos, así como presentación y caracterización de los personajes.

Lucho Bordenave, junto a la mayoría de los per-

sonajes (Ceferina, su mujer Diana, la hermana de Diana, don Martín Irala y los vecinos) parece vivir en una medianía social representativa hasta que, de modo un tanto misterioso, internan a Diana en un Instituto Frenopático. A partir de ese momento, y bajo la apariencia de una normalidad, las situaciones bordean lo real y se empiezan a suceder hechos insólitos. Un mundo fantástico irrumpe en la realidad, en conexión con la pseudo-ciencia en sus relaciones con la locura y lo que hay de misterio, y lo que no se sabe acerca de las actividades científicas del Frenopático se revela como una solución fantástica: el Dr. Samaniego produce transferencias entre hombres y animales, y trafica parcialmente con sus cuerpos, pues su ciencia radica en la transferencia de almas. Así, Diana no es la mujer cambiada que el Dr. Samaniego devuelve a Bordenave, sino la perra Diana, y Bordenave finalmente queda encerrado en el cuerpo de otro perro. Lo fantástico no es realismo y es obvio.

En *El frasquito* (Luis Gusmán, 1973) encontramos un relato que aborda en su temática a los sectores populares: lenguaje, estilos de vida, estrategias de comunicación, sistema de creencias, personajes que reflejan una condición social inmersa en el ámbito de una villa miseria.

Sus personajes -el narrador o los narradores, Carlos Montana, la madrecita, Martín, el médium, Don Pedro, el policía, el pastor de la iglesia, los espiritistas, los pepes, Artemio, el paraguayo-, pertenecen a sectores marginales de la sociedad, viven en la miseria, el vicio y la promiscuidad. Si bien todos ellos son pasibles de reconstruirse en esta caracterización constituyen uno de los elementos que posibilita el encadenamiento de una serie de escenas inconexas cronológicamente; no hay posibilidad de fijar una sucesión de tiempos o espacios entre estos fragmentos. Ni tiempo ni espacio.

En la lengua se incorpora el registro de lo popular, pero en un exceso tal -paradójicamente- de realidad que se aleja de una representación realista.

Polifonía con discursos que despliegan las historias, apenas asibles, de relaciones promiscuas de los personajes; fundamentalmente, de la madrecita, Carlos Montana y la de los otros personajes como sus hijos. Y más: letras de tango, crónicas policiales, lugares comunes del imaginario religioso popular, una carta.

El relato, además, se complejiza y se oscurece porque se construye de modo fragmentario, lo que hace que se instale en el borde de lo legible (desde una matriz textual realista). Esos fragmentos se dan en un lenguaje coloquial, por momentos soez, que se mezcla con un lenguaje poético, y en distintos registros que abordan -en su fragmentarismo- la discontinuidad del recuerdo, del delirio o del inconsciente. No hay un narrador identificable sino que podrían ser tres: el mellizo sobreviviente, uno que busca e indaga o el mellizo muerto, con lo cual la narración se desdibuja como la figura del narrador. En esta lógica propia, el relato rehuye del lenguaje referencial y se vuelve renuente. Otra vez, lo experimental es obvio.

En *The Buenos Aires affair* (Manuel Puig, 1973) encontramos varias historias cruzadas que tienen como espacio fundamental la ciudad de Buenos Aires. Los lugares, entonces, son localizables en el mapa (Playa Blanca, Capital Federal, Buenos Aires, Nueva York, San Pablo), y varias situaciones y escenas tienen también una notación precisa: desde 1934 hasta 1969, son fechadas en días, meses y años particularizados.

Los personajes, en tanto, se muestran en sus detalles concretos como entes individuales: Gladys, una escultora frustrada que trabaja con restos y desechos que recoge en la basura, y que vuelve a la Argentina, luego de muchos años de vivir en los Estados Unidos, víctima de una crisis nerviosa; Leo, un crítico de arte con ataques de ira y con cierta incapacidad sexual, que descubre a Gladys y la propone para la muestra de arte moderno de São Paulo; y María Esther, una artista plástica que pretende el lu-

gar de la muestra artística y que si bien llama a la policía porque sabe que varios años atrás Leo ha cometido un asesinato, no se decide a delatar el nombre de la persona a quien está denunciando.

Los personajes fundamentales, además, tienen una historia que los justifica y que se relata sólo en sus aspectos más relevantes: la relación de Gladys con su madre desde la infancia, con el arte y con los hombres en Estados Unidos; la relación de Leo con sus hermanas, con su padre, con el sexo, desde la infancia, y también con sus espacios laborales. Pero la historia que se torna policial (la artista es perseguida y secuestrada por el crítico asesino), no tiene ni un desarrollo lineal ni una transposición transparente en cuanto a estereotipos narrativos: combinación de voces y de registros, mezcla de diferentes tipos de discurso (cartas, entrevistas, conversaciones, fragmentos de diálogos de filmes). En fin, un pastiche, y es obvio que este pastiche no es realismo.

En *Sebregondi retrocede* (Osvaldo Lamborghini, 1973) el relato se constituye desde un lenguaje fraccionario en el cual -con una escritura violenta- se combina el uso de lengua elevada con jerga política, habla cotidiana, giros populares sobre la sexualidad y el erotismo, lunfardo, juegos lingüísticos y discurso pornográfico. Los personajes son inaprensibles en sus detalles concretos como entes individuales, porque no se selecciona de ellos lo relevante; es decir, aunque es posible extraer ciertos delineamientos, no son personajes típicos (por ejemplo, el marqués de Sebregondi tiene una mano ortopédica, es homosexual y cocainómano; Porchia, un viejo obrero jubilado; Ramón y Pepe, homosexuales, van a la fábrica y saben de modas; el doctor Katsky, judío marxista; el tío Bewrkzogues ha muerto; Galewski y Dora Imaz presencian la muerte de Jonch; y Sergio, con una metralleta, es probablemente el causante de la muerte de Jonch). Tampoco es posible determinar las unidades espaciales o temporales; los lugares pueden estar nombrados (la

piecita, la fábrica, la cocina, Castelar, Ciudadela, un portal de la calle Guido, el departamento de Arenales y Callao, la cocina de Palermo, Paraná esquina Juncal, un chalet de tejas francesas en Olivo), pero no están descritos ni hay datación de época (salvo en la parte titulada "Borras: julio, 1969").

El único capítulo que tiene una ilación y una definición más acorde con una estética realista en cuanto a construcción de personajes es "El niño proletario". Stropani, con su historia representativa de clase explotada, es un niño proletario vendedor de diarios que es sometido a torturas y vejaciones hasta la muerte; Gustavo, líder del grupo y quien arremete primero en las heridas y la violación sobre el cuerpo de Stropani, junto a Esteban y el narrador, quienes lo secundan en herir y violar Stropani, son los tres niños burgueses responsables de su muerte. Pero en su relato, el texto intercala máximas en lenguaje normativo, científico o poético que distancian irremediabilmente la ilusión mimética. Lo opaco, ininterpretable en su continuo, es obvio que no es realista.

En *Triste, solitario y final* (Osvaldo Soriano, 1973) los espacios son absolutamente ubicables en los mapas (Hollywood, Los Ángeles, Santa Mónica, Inglaterra, Londres, Lancashire, Manhattan, Buenos Aires), y también reconocibles desde su descripción circunstanciada de ambientes y objetos (el cementerio, la calle, el chalet, el jardín, la oficina, la sala, el estudio de grabación, la cárcel, el edificio de la academia Hollywood). También la indicación epocal, en su delimitación, tiene una notación que puede extraerse con precisión en tiempo del calendario: 1912, 1914, 1915, 1952, 1972.

Los personajes, por su parte, son presentados en su caracterización con detalles concretos como entes individuales: Soriano, Marlowe, Laurel, Hardy, Dick van Dyke, John Wayne, Diana Walcott, Chaplin.

Soriano está escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy y conoce al detective Philip Marlowe en el cementerio, frente a la tumba de Laurel, quien

había contratado los servicios del detective antes de morir. Soriano es un antihéroe marginal y sudamericano que no es delincuente, pero en sus aventuras intenta conseguir lo que busca por medios bastante cuestionables (robo, secuestro, uso de armas) y Marlowe lo sigue en estas aventuras que, más que estar planificadas, los envuelven y los arrastran sin posibilidad de retorno. Ambos personajes, después de pasar por casos con final insólito que les deparan la cárcel, se deciden a secuestrar a Chaplin, en pleno homenaje en que se le rinde tributo con el Oscar de oro.

Los hechos, las acciones y las situaciones en las que se encuentran estos personajes responden a una lógica dinámica que se adecua a la lógica mimética. La referencia de los nombres, las fechas y los lugares son, casi en su totalidad, rastreables en el mundo real (Soriano es el escritor de la novela; Laurel, Hardy, Dick van Dyke, John Wayne y Chaplin son actores famosos; Marlowe es un personaje de Chandler). No obstante, en la novela hay, por una parte, un ejercicio permanente de reescritura de otros discursos que, en clave de parodia, van desde la novela policial negra hasta el sistema del cine hollywoodense; y, por otra, una construcción fragmentaria que conforma una lectura que está lejos de ser recorrida linealmente (lo que recuerda el montaje del film).

Personajes literarios conviven con personajes "reales" y con personajes "inventados" que se mueven en ambientes reales, en un tiempo acorde con los parámetros de la vida humana, y viven situaciones típicas de gags cómicos. El realismo se vuelve absurdo y los procedimientos paródicos alcanzan su máxima expresión. Y es obvio que la parodia no es ejemplo de realismo.

En 1973

Pensar en el año en que se publicaron todas las novelas del corpus es, en principio, recordar la

salida electoral que organizó la dictadura iniciada con el Onganiato, en 1966, tras el fracaso de la llamada Revolución Argentina y con la apertura que, si bien no prosperó, proponía el entonces presidente General Agustín Lanusse: el Gran Acuerdo Nacional (GAN), una concertación cívico militar que integrara al pueblo y a las masas peronistas con las Fuerzas Armadas, en un gobierno conducido por militares.

La propuesta contaba con participación del peronismo, aunque impedía la candidatura de Perón. En este contexto, y por primera vez en diez años, el 11 de marzo de 1973 la Argentina tuvo elecciones generales que arrojaron un abrumador triunfo del peronismo. Pocos meses después, el 13 de julio, el presidente Héctor Cámpora renunció para permitir nuevas elecciones sin proscripciones, en las que Perón, recientemente regresado de su exilio, triunfó por amplia mayoría en las elecciones del 23 de septiembre. Pero, menos de un año después de haber sido electo, Perón moriría, y su gobierno, en manos de la vicepresidenta María Estela Martínez de Perón, sería derrocado por el golpe militar en 1976. En septiembre de ese año, además, Pinochet daba en Chile el golpe al gobierno socialista de Salvador Allende.

Sin duda, en 1973 pasaron cosas no poco relevantes, pero los libros -como dice Sarlo- "comienzan a ser escritos mucho antes de que se los conozca y su publicación establece una cronología dudosa". El peso de la relación entre literatura y realidad social -traducida en literatura y política en la producción literaria-, así como también el peso de la relación entre intelectuales y política -en la producción de crítica literaria y cultural de los primeros 70-, reconoce, indudablemente, la impronta generacional de las reivindicaciones del peronismo.

La polarización en el campo político, social, cultural e ideológico a que dio lugar el peronismo con la incorporación de las masas y los sectores populares a la arena política se traduce en una tensión con

los paradigmas literarios anteriores. Pero reconoce, también, la impronta aún fresca del boom y su realismo mágico³, así como la de la discutida simbiosis entre el campo político y el campo intelectual, por la cual se politizan los escritores y la política se transforma en el cristal por el que se mira el mundo. Escritores-intelectuales de izquierda se debaten acerca de la autonomía del arte y las relaciones entre la vanguardia artística y la vanguardia política; escritores-intelectuales peronistas intentan anular su mediación intelectual en pos de una integración en el campo popular, con fuertes dosis de nacionalismo. Y, sobre todo, la dominancia del discurso crítico, la difusión de las nuevas teorías de lecturas marxistas, de psicoanálisis, y las polémicas y adscripciones a las mismas.

En este entorno, es hasta conjeturable por sentido común sostener la potestad de una narrativa que propone visiones totalizadoras del mundo referencial, resultado de la relación que la producción escrituraria y la producción crítica mantienen con las prácticas sociales. Visiones totalizadoras que expresan la necesidad de fijar el significado de los referentes, porque lo ideológico presiona lo literario, porque el compromiso político-social es ineludible, porque lo popular tiene que indagar claramente en el ser nacional y, claramente, decirlo.

Sin embargo, en la escritura latinoamericana ya se prefigura una crisis del canon realista, y ésta se vislumbra también en la literatura argentina. Los críticos que establecieron la dominante de la estética realista vieron esos desafíos de innovación vanguardista que estaban desde los 70⁴ y la mayoría los opacó frente a la predominante elección de una representación mimética. Y si no, miremos el corpus. Más allá de las condiciones y exigencias políticas y sociales que existieron y marcaron la práctica escrituraria hasta mediados de esta década, dándole el imperio al realismo, es verdad que las nuevas prácticas literarias que surgen durante la dictadura se separan de este modo de representación (otra

3 La publicación de *Mascaró*, de Haroldo Conti, en 1975, basta de muestra. Horacio González (2000), por ejemplo, sostiene que "hacia el año 1973 ya pueden mencionarse dos libros que proponen un ejercicio de interpretación" sobre *Cien años de soledad*, los trabajos de Josefina Ludmer y de Graciela Maturo.

4 Tal es caso de Delgado y Gregorich; Olguín y Zeiger; Viñas; Prieto; Sosnowski y Avellaneda, citados por de Diego (2003).

vez: lo dice Sarlo, lo dice Avellaneda, lo dice Maristany, lo dice Masiello).

Durante la última dictadura militar argentina tuvo lugar un proceso de creación de un espacio ciertamente autónomo por parte de la práctica escrituraria como respuesta de supervivencia al terror de Estado, pues -y seguimos nuevamente a Sarlo (1987)- es en el ámbito del arte y la cultura donde se propone un claro modelo opuesto, por la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica, al monólogo dictatorial. Los textos de ficción se opondrán al discurso autoritario, pero lo harán fundamentalmente con una impronta reflexiva indirecta sobre la realidad.

La literatura cuestionará las ficciones que plantean el sometimiento a la totalidad y la eliminación de la diferencia desde el espacio de simbolización autónomo. Y se propondrá un reordenamiento desde una perspectiva de alteridad. Cuando Sarlo se pregunta qué es lo que vincula los textos que fueron escritos durante la última dictadura en la Argentina y en el exilio se responde, por un lado, que los horrores vividos no pueden confiarse a la representación realista y, por otro, que existe una resistencia al maniqueísmo y a las totalizaciones. Las narrativas surgidas fueron fragmentarias, oblicuas, figuradas, alusivas, capaces de transformar o directamente de eludir las convenciones de la mimesis tradicional. Verdaderos adiestramientos para descifrarlos, para leer entre líneas, fueron propuestos a los lectores.

Ahora bien, y como sostiene Noé Jitrik (Dalmaroni, 2005), nuestro corpus no fue "construido sino más bien descubierto, sucedió". No lo analizamos buscando poder hablar de *una emergencia*, ni creemos que el conjunto pleno pueda *acelerar* o *aglutinar* la producción de una *novedad*⁵ (puesto que no creemos que haya anticipado algo que ocupe o dispute un lugar dominante). Pero sí sucedió tres años antes de la irrupción de la maldita dictadura y -a pesar de las distancias y el peso ma-

terial e inmaterial que tuvieron los horrores- casi todo lo que se puede decir respecto de los modos de representación de la narrativa escrita, durante e inmediatamente después del régimen militar, es perfectamente adaptable a los textos que conforman nuestro corpus.

No es un tipo de escritura que refleje el mundo real de un modo directo; a veces, a partir de la relación de violencia, se ponen en tensión las relaciones de significación entre los referentes extraliterarios y los referentes del texto; otras, se utiliza la relación paródica; otras, se realizan montajes de los procedimientos de construcción del relato. Lejos de la ambición realista clásica de reflejar la realidad objetiva plasmando caracteres típicos en circunstancias típicas, a veces una anécdota se magnifica, otras se la minimiza o incluso se la desintegra en escenas sin conexión. Entonces, *nihil novum sub sole*.

El rechazo a lo referencial es la base de una reflexión literaria que gira sobre la escritura misma, y que sólo encuentra legitimación en las exigencias impuestas por los procesos de escritura de un determinado sistema de valores estéticos; es decir, que de algún modo esa legitimidad está dada por el posicionamiento del autor dentro de un grupo de pertenencia. En este sentido, el papel de la crítica y la teoría literaria es fundamental a la hora de validar el conjunto de convenciones a través de las cuales se ha organizado el universo simbólico de la ficción. La trama institucional en el nivel de la crítica opera como sistema valorativo y jerarquizador de obras y autores. En consecuencia, la valoración y validación de un cierto modo de utilizar las estrategias narrativas es también una valoración y validación de la relación entre literatura y realidad, entre ficción y política.

¿Qué podemos decir, entonces, de los textos y los autores escogidos aquí?

Libro de Manuel: por una parte, puede verse como una suerte de resultado del proceso político de nuestro continente y, por otra, como un proceso

5 Así habla Dalmaroni de aquel corpus que es *descubierto*, que está allí; del corpus histórico que es emergente de algo, de cierta novedad.

personal de su autor, ya que se publica en 1973 (y por tanto fue escrito un poco antes), cuando algunas guerrillas latinoamericanas no sólo enfrentaban a los gobiernos del momento sino que lo hacían con la certeza de que triunfarían y construirían el socialismo. La novela, que trata de lograr la convergencia de revolución y vanguardia, es atacada tanto por los críticos de izquierda –en su ineficacia literaria como práctica social–, como por el discurso populista –debido a la impostura intelectual inoperante–. Es un texto experimental, compuesto por fragmentos, lenguajes inventados sobre la base de deconstrucciones del registro institucional –el lenguaje propio del Lonstein, el masturbador compulsivo–, una comunidad aislada –La Joda– y una estructura narrativa y un sujeto enunciador difusos –los diálogos inconclusos y “el que te dije”–, con el propósito de mezclar realidad –guerrilla, cambios políticos– con literatura –fantasía, humor y también erotismo–. Indudablemente, y eso es algo que la crítica en general advierte, desde mediados de los 70 la poética de Cortázar influyó los modos de narrar.

Dormir al sol: forma parte del universo fantástico de la narrativa de Bioy Casares. Como este autor pertenece al clan de escritores que viene del grupo Sur (junto con Borges, Ocampo, Mallea, Mujica Láinez y otros) forma parte de lo consagrado, por oposición a los críticos y escritores más jóvenes de los setenta, y participa –más allá de que pueden ser elogiosos con él, en alguna entrevistas, en particular⁶– de lo instalado en el discurso de la crítica de izquierda y también del peronismo hacia la totalidad del grupo: una apreciación negativa, basada fundamentalmente en el distanciamiento del grupo de todo lo nacional y popular y en sus preferencias europeístas.

La novela tiene una solución fantástica y dialoga con *La Isla del Dr. Moreau*, de H. G. Wells: mientras en ésta el Dr. Moreau convertía animales en hombres por medio de crueles operaciones, sin conseguir mantener inmutable la humanización de

las bestias que poco a poco volvían a la animalidad; en el texto de Bioy Casares, el Dr. Samaniego realmente produce transferencias de almas entre hombres y animales. Por eso, en relación con la época, tal vez puede leerse la vigencia de la biologización de los cuerpos, las configuraciones de lo científico sobre el plano biológico.

El frasquito: provocó reacciones extremas de adhesión o rechazo, ya por poner en crisis los usos convencionales del lenguaje, ya por lo hermético y por ello incomprendible que se logra al estar liberado de un referente definido. Es indudable que en su primera novela, Gusmán está cuestionando los usos estereotipados de la lengua y los modos de representación literaria de la época, llevando el relato al límite de su legibilidad. En esos años, el autor forma parte de un grupo de escritores marginalistas, entre los que se encontraban también Osvaldo Lamborghini, Germán García y Ricardo Piglia, quienes se oponían a una estética realista, estaban preocupados por la transgresión como valor social y político y tenían un acentuado interés por el psicoanálisis. Es importante resaltar que estos autores, además de escribir textos críticos, integran este discurso en los textos de ficción.

Sebregondi retrocede: esta obra comparte rasgos con el texto de Gusmán, como la transgresión lingüística, la crudeza, la violencia en lo representado y en los modos de representación, las reflexiones teóricas sobre la escritura y los sujetos enunciativos difusos, aunque eleva la cuota de escatología popular.

Tanto Lamborghini como Gusmán participan de la crítica desde posturas que alternan lo popular con lo vanguardista⁷, ambivalencia que les costó la condena por crípticos y elitistas y, a la vez, también los elogios por la innovación. En este sentido, se puede decir que ambos abandonan las banderas del compromiso que tenían los escritores de la época y experimentan buscando el rechazo y el escándalo que desmoronen a la cultura burguesa.

6 Por ejemplo, en la revista *Los Libros* N° 3, citada por De Diego (2003).

7 Ambos se expresarán en la revista *Literal*, aparecida en 1973 (De Diego, 2003).

The Buenos Aires affair: sigue también una línea estética de vanguardia, experimental, en su relación con el cine, en tensión política y sexual, y también en su antiperonismo en un momento en que los escritores argentinos se *peronizaban*, lo que le valió la censura. Precisamente, 1973 es el año del alejamiento de Puig de nuestro país. Es casi obligada la lectura de la transposición en Gladys -la pintora que realiza sus obras con desechos de la basura y materiales encontrados en la orilla del mar- de los modos narrativos de Puig (escritura con materiales “degradados” y populares)⁸. Piglia (1993), por su parte, al referirse a este autor, habla de una voluntad documental que termina de resolverse en una experimentación técnica que lo ubicaría en lo mejor de la innovación de la narrativa contemporánea y, además, rescata como fundamental el hecho de que en su literatura demostrara que la experimentación y lo popular no se contradicen. Particularmente, de esta novela indica el lugar desde donde debe leerse y la instala en la tradición de relatos sobre artistas y escritores que existen en el campo literario argentino. Como afirma de Diego, Puig convocó elogios tanto de escritores adscriptos a lo popular y al realismo como de aquellos que profesaban la vanguardia, aunque no dejó de ser controvertido para los más radicalizados políticamente.

Triste, solitario y final: esta primera novela de Soriano constituye una parodia del policial negro, cuyo título remite a lo que Hollywood no consagra, pues la frase corresponde al final de *El largo adiós*, la novela de Raymond Chandler, un escritor maltratado por la gran industria filmica. Con la intervención de Marlowe, un detective incorruptible, ataca la sobrestimación de esta industria para demostrar que es una fábrica de mentiras comandada por sujetos ideológicamente nefastos (Wayne, Van Dyke, el último Chaplin). La novela se deja leer como una crítica a la sociedad capitalista en una microrrealidad planteada en el sistema de Hollywood, donde aún en los 70 reina el macartis-

mo, con el cinismo suficiente como para sacar tajada de quienes, como Laurel, Hardy y el antiguo Chaplin en sus películas, hacían reír, convocando valores que propiciaban la destrucción de la propiedad y se burlaban de la autoridad. Según Guillermo Saccomano (2007), los personajes de las novelas de Soriano son “la resaca del Estado benefactor peronista”, y explica la relación entre este autor y el peronismo aludiendo a la acusación que tenía desde la izquierda por populista, mientras tampoco terminaba de insertarse en el peronismo. Luis Gusmán, en tanto, admite que su simpatía por Soriano, al leer el manuscrito de *Triste, solitario y final*, “fue rebasada por las diferencias estéticas y las posiciones ante la literatura”, vitales en los años 70.

Para ir terminando

La idea primera por la cual hemos recorrido este corpus de novelas publicadas en 1973 era darle –desde la mirada de los textos y sus autores, en contexto– mayor entidad a la desmitificación de un abandono de representación mimética en la literatura argentina como efecto de la llegada de la dictadura. Para ello nos acercamos un poco a la cuestión del realismo y consideramos el hecho de que una trama institucional sitúa los textos, y también a sus autores, en constelaciones acordes con sistemas dominantes de valores.

Tal vez uno de los excesos más notorios para pensar en este corpus como un *corpus que sucedió* es que, mientras la contemporaneidad cronológica tiene lugar, no hay en su totalidad afinidades artísticas, salvo la que nos convoca: la no representación realista (amén de que podemos reunir algún subgrupo con estéticas afines, pensando sobre todo en Lamborghini y Gusmán). A lo mejor por eso mismo podemos hablar de *una emergencia* que una coyuntura histórica hace que *se acelere y aglutine*, en referencia a esos modos de representación que la

8 Véase al respecto el trabajo de José Amícola (2000).

crítica minimiza en los primeros 70 y que tiene preponderancia en la narrativa desde 1976.

Tal vez, inclusive, en algunas zonas del corpus pueden encontrarse rasgos comunes, como la aparición de ciertas temáticas, novelas con violencia o sometimientos sobre los cuerpos (el de todos los torturados de la represión dictatorial latinoamericana; por ejemplo, el de Diana y Lucho Bordenave; el del mellizo sobreviviente o el de la madrecita; el de Gladys o el sujeto rubio; el de Jonch o el niño proletario; el de Soriano y el de Marlowe), con sistemas superiores a los que se resisten o simplemente transitan los personajes (las dictaduras latinoamericanas, el Frenopático, la sociedad burguesa y el machismo y la pobreza; el capitalismo y el sistema hollywoodense). O, mejor, todas estas novelas son susceptibles de ser evaluadas en la "síntesis brutal" de Piglia⁹ (crímenes y viajes en Latinoamérica y "viaje" de lectura en el libro ideado para Manuel; los crímenes científicos del Dr. Samaniego; el crimen del mellizo muerto; el crimen del sujeto rubio y los viajes de Gladys; el crimen de Jonch y el del niño proletario; el viaje de Soriano a Hollywood y el secuestro de Chaplin y el crimen de un atacante de Soriano). O, de un modo u otro, en todas se presenta la autorreferencia acerca de la escritura o la lectura (la escritura y los recortes del libro para Manuel; el informe de Bordenave y las cartas de Ramos; la carta de Carlos Montana; la lectura de *El Fiord*; la entrevista de Gladys y las cartas; la novela de Soriano, el libro de una biografía apócrifa de Stan Lurel escrito por D. Van Dyke, las pantallas de Hollywood con escenas de J. Wayne), como formas de narrar que niegan la totalidad o que alteran la linealidad de una estructura. O tal vez nos conviene relativizar todo.

Hay que recordar que en los 70 se empiezan a perder referencias y valores culturales tradicionales, incluso los valores progresistas de la intelectualidad, subsumidos por una aún incipiente cultura *mass-mediática* que en los 80 se apoderará de lo popular fusionado con lo masivo. Nos permitimos pensar

que la miscelánea, la coexistencia de lo hegemónico con lo emergente, de lo convencional con lo transgresor, explica también la presencia de un corpus como el nuestro. Recordemos que la década del 70 no tiene una literatura reconocible sino que, al decir de De Diego, "no ha dado escritores fácilmente identificables con ella, y habrá que esperar a la posdictadura para que la creatividad de estos narradores recupere su potencial, y el campo comience a reordenarse".

Lo cierto es que mientras la narrativa que ocupa el sistema dominante de los primeros 70 ensaya poéticas que vienen de poéticas anteriores, y sigue variantes del canon realista, en 1973 este corpus presenta una ruptura que manifiesta lugares de exploración de temas, estilos y géneros. Y esto, junto con las lecturas desde la teoría literaria y la intertextualidad borgeana, y los aún presentes vestigios del boom, nos permite afirmar -por la negativa- que los textos escritos durante e inmediatamente después de la dictadura no se escriben sin antecedentes contra el realismo, ni dependiendo de una coyuntura histórica como respuesta al discurso autoritario y monológico de la represión.

Bibliografía

- AIRA, C. *Cómo me reí*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2005.
- AMÍCOLA, J. "Manuel Puig y la narración infinita", en Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11, Drucahoff, E. (dir.). *La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- BIOY CASARES, A. *Dormir al sol*, Emecé, Buenos Aires, 2005 (1973).
- CONTRERAS, S. "Realismos, jornadas de discusión", en *Boletín* 12, Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2005.
- CORTÁZAR, J. *Libro de Manuel*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973.

9 "En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?", Piglia (1986). Lo de "síntesis brutal" es de De Diego.

- DALMARONI, M. "Historia literaria y corpus crítico (Aproximaciones williasianas y un caso argentino)", en *Boletín/ 12*, Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2005.
- DE DIEGO, J. L. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, Al Margen, La Plata 2003.
- GONZÁLEZ, H. "El Boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina", en JITRIK, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11, Drucaroff, E. (dir.). *La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- GRAMUGLIO, M. T. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en JITRIK, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 6, Gramuglio, M. T. (dir.). *El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002.
- GUSMÁN, L. "El arte de contar la política", en *Página /12*, suplemento Radar, 28 de enero de 2007.
- _____ *El frasquito*, Alfaguara, Buenos Aires, 1973.
- KOHAN, M. "Significación actual del realismo crítico", en *Boletín/ 12*, Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2005.
- LAMBORGHINI, O. *Sebregondi retrocede* (1973), en *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Buenos Aires, 1988.
- MASIELLO, F. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en VV.AA. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987.
- PIGLIA, R. *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires 1993.
- _____ *Crítica y ficción*, Anagrama, Buenos Aires, 2006.
- PUIG, M. *The Buenos Aires affair*, Seix Barral, Buenos Aires, 2007 (1973).
- SACCOMANO, G. "El fenómeno Soriano", en *Página /12*, suplemento Radar, 28 de enero de 2007.
- SARLO, B. "La ficción antes y después de 1976", en *Revista Ñ, Clarín*, 18 de marzo de 2006.
- _____ "Política, ideología y figuración literaria", en VV.AA. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987.
- SORIANO, O. *Triste, solitario y final*, Hyspamérica ediciones, Buenos Aires, 1984 (1973).