

# *Del compromiso político a la crítica social en treinta años de literatura argentina*

*Sylvia Saítta*

Universidad de Buenos Aires

*Resumen:* El artículo describe las principales líneas de articulación de la literatura argentina y la política en un periodo caracterizado por la ruptura institucional abierta en 1976 que alteró, como nunca antes en la historia argentina, el funcionamiento del campo literario y los procedimientos mismos de la escritura ficcional. Para ello, se analizan los principales debates sobre los vínculos entre literatura y política en el periodo comprendido entre 1975 y 2007, así como también las estrategias textuales y los procedimientos narrativos a través de los cuales la literatura argentina pensó el pasado político y propuso interpretaciones sobre su presente.

*Palabras clave:* literatura argentina, narrativa argentina, escritores argentinos, dictadura militar, censura, revistas literarias.

*Abstract:* This paper describes the main lines of articulation between Argentine literature and politics during a period marked by the institutional disruption of 1976, when the functioning of the literary field and the features of fictional writing were changed more than ever before in Argentine history. Therefore, this paper discusses the main debates about the links between literature and politics in the period extending from 1975 until 2007, as well as the textual strategies and narrative procedures, through which Argentine literature dealt with the political past and proposed interpretations of the present.

*Key words:* Argentine literature, Argentine fiction, Argentine writers, military dictatorship, censorship, literary journals.

En una entrevista publicada en la revista *Crisis*, y en el marco del clima revolucionario de los tempranos años setenta en América Latina, Julio Cortázar sostenía, convencido, que su ametralladora era la literatura; que la poesía de Mao Tse Tung era parte de la revolución china; que su novela *Libro de Manuel*, recientemente publicada, podía «tener alguna utilidad para la causa de los presos políticos de toda América Latina, no solamente de Argentina»<sup>1</sup>. La literatura, en estos términos, era concebida como parte de la militancia revolucionaria; la literatura, como toda otra práctica simbólica, quedaba así supeditada a la política, pues era la política y no las reglas del arte la que funcionaba como el parámetro de la legitimidad de la producción textual. En este sentido, en los primeros años setenta, si bien se mantuvieron líneas de continuidad que venían de los sesenta —la primacía de la política y la convicción de que era la política la que otorgaba valor a la intervención cultural, incluidas la artística y la teórica—<sup>2</sup>, a lo largo de la década los modos de concebir la política y los métodos de la acción política se radicalizaron. Como afirma Claudia Gilman, la inminencia de la revolución latinoamericana llevó a muchos a preguntarse si no había llegado la hora de abandonar la máquina de escribir y de empuñar el fusil o, al menos, de abandonar el goce estético para el futuro, cuando la revolución triunfante socializara el privilegio de la cultura<sup>3</sup>. Porque a diferencia de Cortázar, quien continuaba sosteniendo la especificidad de la literatura y el oficio de escritor como su principal compromiso, para Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Paco Urondo, entre muchos otros, ser escritores y ser revolucionarios planteaba una contradicción que cuestionaba la eficacia política de la literatura y ponía límites al alcance de la palabra escrita.

El golpe de Estado de marzo de 1976 —que se sumaba a la progresiva irrupción de regímenes dictatoriales en otros países de América Latina— marcó un corte violento con respecto al optimismo revolucionario. Como ya ha sido exhaustivamente estudiado desde diferentes perspectivas de análisis, la política cultural del gobierno encabezado por el general Jorge Rafael Videla fue funcional para el cumplimiento del terrorismo de Estado como estrategia disciplinaria y de control de la sociedad argentina; una compleja infraestructura de

---

<sup>1</sup> CARBONE, A.: «Mi ametralladora es la literatura. Entrevista a Julio Cortázar», *Crisis*, 2 (1973), pp. 10-15.

<sup>2</sup> TERÁN, O.: *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

<sup>3</sup> GILMAN, C.: *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

control cultural, educativo e informativo que implicó equipos de censura, análisis de inteligencia, control académico, planes editoriales, decretos, dictámenes. La desaparición de personas, el terrorismo de Estado, la censura, las listas negras, la tortura y el exilio fueron, en suma, algunas de las prácticas que pusieron su sello al llamado Proceso de Reorganización Nacional. El mismo 24 de marzo se dictó el Comunicado número 19 que establecía penas de diez años de reclusión «al que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales»<sup>4</sup>. No obstante, y a diferencia de otros casos de censura como el de España bajo el gobierno del general Francisco Franco, no hubo nunca en Argentina una agencia de censura centralizada, con prácticas establecidas y con una organización administrativa reconocida. Este rasgo de ubicuidad, «este estar en todas partes y en ninguna», como afirma Andrés Avellaneda, fue el elemento de mayor efectividad del discurso de censura cultural argentino, que se encuadraba en la planificación general del terrorismo de Estado, «una de cuyas metodologías básicas fue la represión ejercida de modo indiscriminado y sin fundamento claro para internalizar masivamente el concepto de castigo y paralizar de tal manera el mayor número de reacciones posibles»<sup>5</sup>. La censura, describe Beatriz Sarlo, operaba con tres tácticas: el desconocimiento, que engendra el rumor; las medidas ejemplares, que engendran el terror; y las medias palabras, que engendran intimidación<sup>6</sup>.

Muchos escritores, periodistas e intelectuales fueron asesinados; otros, secuestrados y torturados; muchos continúan desaparecidos. La larga lista comprende los nombres de Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Francisco (Paco) Urondo, Enrique Raab, Roberto Santoro, Rafael Perrota, Carlos Alberto Pérez, Susana (Piri) Lugones, Diana Guerrero, entre muchísimos otros.

---

<sup>4</sup> BLAUSTEIN, E., y ZUBIETA, M.: *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

<sup>5</sup> AVELLANEDA, A.: «Argentina militar: los discursos del silencio», en KOHUT, K., y PAGNI, A. (eds.): *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, p. 13.

<sup>6</sup> SARLO, B.: «El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado», en SOSNOWSKI, S. (comp.): *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 1988, pp. 96-107.

El propósito de este artículo es describir y analizar las principales líneas de articulación de la literatura argentina y la política en un periodo caracterizado precisamente por la ruptura institucional abierta en 1976 que alteró, como nunca antes en la larga historia de los golpes de Estado en Argentina, el funcionamiento del campo literario y los procedimientos mismos de la escritura ficcional. Se parte de la hipótesis de que, durante los años de la dictadura militar, la literatura argentina diseñó un sistema literario que desplazó el ideal de la literatura comprometida predominante en los años anteriores a través de un conjunto de estrategias textuales y procedimientos narrativos que perduró hasta bien entrado el periodo democrático. La segunda hipótesis mantiene que durante los primeros años de la democracia se produjo una reconstrucción del campo literario a través de dos movimientos: uno hacia el pasado, retomando los debates estético-ideológicos de los años sesenta y comienzos de los setenta que la dictadura había obturado y que tenían en su centro la discusión sobre la función de la literatura en relación con el mundo de la política, la militancia o la denuncia social; y otro hacia adelante, poniendo en discusión los modos en que la literatura participaría en la reconstrucción de una cultura y de un mercado editorial que habían sido severamente dañados. En este sentido, la tercera hipótesis sostiene que, a partir de esta discusión que dividió al campo literario en posturas falsamente dicotómicas, a finales del siglo XX emergió una narrativa que se colocó por encima de las antinomias entre literatura, política y mercado para dar cuenta tanto del pasado político inmediato como de un presente quebrantado por las políticas neoliberales de los años noventa.

### Primeras voces

Dos años después del golpe de Estado, durante los días de un mundial de fútbol que puso al país en los titulares de las principales noticias internacionales, el gobierno militar extremó el control sobre las comunicaciones; por las redacciones de los diarios, las emisoras radiales y los estudios de televisión circuló un informe oficial que prohibía toda crítica a la selección argentina de fútbol. Marcado por la censura, el discurso de los medios de masas se caracterizó por la presencia de un poderoso *nosotros* inclusivo y monolítico que se diferen-

ciaba de un *otro* exterior y ajeno a los discursos de la nacionalidad; por un tono reivindicativo y bélico que reinscribió el hecho deportivo en sede histórica; y por la proclamación del Mundial como un evento patriótico que asoció el éxito futbolístico a la representación patriótica de un país cuestionado por las denuncias que los organismos de derechos humanos estaban realizando en el extranjero, denominadas por el gobierno la «campaña anti-argentina»<sup>7</sup>.

Sin embargo, la presencia de la prensa internacional en Argentina y las denuncias sobre las violaciones de los derechos humanos en el exterior del país, que se sumaron a las primeras manifestaciones públicas de la oposición política y a las propias internas de la junta militar, mostraron que, hacia 1978, el momento más duro de la represión había pasado. Desde ese momento, aparecieron algunas revistas que fracturaron el discurso monolítico del Estado. Salvo *Humor*, una revista de humor gráfico dirigida por Andrés Cascioli, que se convirtió en uno de los principales focos de oposición al gobierno a medida que la censura iba cediendo, la mayoría de estas revistas eran culturales y circularon por circuitos casi secretos, con tiradas limitadas y aparición irregular, como *Expreso Imaginario* (1976-1982), *Nova Arte* (1978-1980), *Ulises* (1978), *El Ornitorrinco* (1977-1986), *Punto de Vista* (1978-2008), *Crear* (1980-1984), *Sitio* (1981-1987). Estas revistas, concluye Carlos Altamirano, fueron «uno de los pocos circuitos visibles de la disidencia intelectual contra el régimen militar»<sup>8</sup>.

Las dos revistas más importantes de la resistencia cultural fueron *El Ornitorrinco* y *Punto de Vista*. *El Ornitorrinco* apareció a finales de 1977, dirigida por Abelardo Castillo, Liliana Heker, Daniel Freidemberg y Sylvia Iparraguirre. Por sus integrantes, sus preocupaciones culturales, el estilo de intervención y la impronta sartreana en los modos de concebir la figura del intelectual, la revista era una clara continuidad de las anteriores revistas de Castillo, *El Grillo de Papel* (1959-1960) y *El Escarabajo de Oro* (1961-1974), pero sin las notas dedicadas a temas explícitamente políticos<sup>9</sup>. Sin embargo, y pese a la censura y el control, en noviembre de 1978, la revista sentó su posi-

<sup>7</sup> ALABARCAS, P.: *Fútbol y Patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2002, p. 126.

<sup>8</sup> ALTAMIRANO, C.: «El intelectual en la represión y en la democracia», *Punto de Vista*, 28 (1986), p. 4.

<sup>9</sup> Para un análisis de *El Ornitorrinco*, véase CALABRESE, E., y DE LLANO, A. (eds.): *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*, Mar del Plata, Martín, 2006.

ción contraria a la pregonada guerra con Chile<sup>10</sup> y, en febrero de 1981, hacía referencia al inadmisibile silencio oficial frente al otorgamiento a Adolfo Pérez Esquivel del Premio Nobel de la Paz para reflexionar sobre las palabras «derechos humanos» y restituirles un valor que no sólo había estado ausente en los discursos radicalizados de los años setenta, sino que había sido falseado por el discurso del régimen que había convertido esas palabras en el principal eslogan —«los argentinos somos derechos y humanos»— de la campaña oficial contraria a las denuncias que circulaban en el exterior del país: «En otras circunstancias históricas, dedicar un editorial de nuestra revista a los derechos humanos, nos hubiera parecido una ridiculez [...] Hoy, en la Argentina, alguien podrá utilizar la expresión “derechos humanos” para exhibir qué amplio es su espíritu, pero lo más probable es que, sin proponérselo, hable de otra cosa. Porque hoy defender esa especie de dinosaurio lingüístico (los derechos del hombre) significa, en nuestro país, una respuesta histórica concreta a una situación histórica concreta. [...] Defender los derechos humanos, exigir que se cumpla la Constitución, reclamar que todo argentino sea juzgado de acuerdo con nuestras leyes, se ha vuelto tan “comprometedor” que asusta»<sup>11</sup>. Como sostiene José Luis De Diego al analizar este editorial, el entrecomillado de la palabra «comprometedor» exhibe una distancia irónica: si antes el compromiso apuntaba a la transformación de la sociedad a través de la revolución, en el presente se circunscribía a la defensa de una democracia formal<sup>12</sup>. Ese mismo número reproducía los remitidos impulsados por las Madres de Plaza de Mayo que se habían publicado en los diarios en agosto y diciembre de 1980 en los que se pedía la publicación de las listas de los desaparecidos y la información sobre su paradero.

*Punto de Vista* apareció meses después, en marzo de 1978. Las condiciones de enunciación de su primer número obligan a pensar su proyecto cultural más por los silencios que por lo realmente escrito. Figuraba como director Jorge Sevilla, presidente de la Asociación Argentina de Psicólogos, que prestó su nombre hasta marzo-junio de 1981 para que la publicación no saliera bajo un sospechoso anonima-

<sup>10</sup> CASTILLO, A.: «Editorial», *El Ornitorrinco*, 4 (1978), p. 5.

<sup>11</sup> LA DIRECCIÓN: «Otras cuestiones del lenguaje», *El Ornitorrinco*, 9 (1981), p. 3.

<sup>12</sup> DE DIEGO, J. L.: *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.

to; a partir de julio-octubre de 1981, Beatriz Sarlo pudo poner su nombre por escrito. En poco tiempo, la revista se convirtió en un ámbito de encuentro intelectual, en «un banco de pruebas donde algunos de nosotros nos comunicábamos con gente con la cual, sin duda, no podíamos comunicarnos de otro modo»<sup>13</sup>.

En efecto, como analiza Roxana Patiño, *Punto de Vista* logró mantener los puentes de comunicación de un campo intelectual fracturado porque mantuvo contacto con los debates externos al mismo tiempo que dinamizaba el quietismo local. A su vez, posibilitó una continuidad cultural en un contexto interno de incomunicación y censura, y funcionó como un importador cultural de discursos ideológicos ausentes en la cultura institucionalizada por el régimen, una suma de discursos teóricos, literarios, históricos, sociológicos, cuya sola presencia en la revista significaba una clara intervención político-ideológica<sup>14</sup>.

## Del lado de acá y del lado de allá

Durante los años de la dictadura, una dura polémica entre quienes se habían quedado en el país y quienes se habían exiliado dividió en dos el campo cultural; sus efectos perduraron hasta bien entrada la democracia. Todo comenzó con un artículo de Julio Cortázar publicado en la revista colombiana *Eco* en noviembre de 1978 donde, después de considerarse a sí mismo un exiliado porque sus obras habían sido censuradas en Argentina (aun cuando Cortázar se había radicado en París en 1951), afirmaba que «la opresión, la censura y el miedo» habían «aplastado *in situ* muchos jóvenes talentos cuyas primeras obras prometían»<sup>15</sup>. Sin mencionar a Cortázar, dos editoriales de *El Ornitorrinco* tomaron posición con respecto al exilio y a la responsabilidad que implicaba vivir en Argentina, en un *crescendo* que comenzó sin nombres ni acusaciones y que culminó con una nota de Liliana Heker, que respondió directamente a Cortázar señalando que él no era un escritor exiliado; que sólo una parte muy pequeña de los escri-

<sup>13</sup> SARLO, B.: «Entre la crítica política de la cultura y la(s) política(s) de la crítica», *Causas y Azares*, 6 (1997), pp. ?

<sup>14</sup> PATIÑO, R.: «Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)», *Cuadernos de Recienvenido*, 4 (1997), Universidad de São Paulo.

<sup>15</sup> CORTÁZAR, J.: «América Latina: exilio y literatura», *Eco*, 205 (1978), pp. 59-66.

tores que vivían fuera del país eran realmente exiliados-expulsados; que no existía el «aplastamiento» del que hablaba Cortázar en la obra de quienes se habían quedado en el país. Finalizaba diciendo: «No somos héroes ni mártires. Ni los de acá ni los de allá. El alejamiento, la permanencia en el propio país, en sí mismos carecen de valor ético. [...] Se puede ser un traidor adentro o afuera, un gran escritor en el propio país o en el extranjero»<sup>16</sup>.

Tres números después, la revista publicó la respuesta de Cortázar —que equivocadamente había supuesto que su nota no podría ser publicada en Argentina—<sup>17</sup>, y los decibelios subieron. Mientras Heker afirmaba «es la vida, nuestra vida, y el deber de vivirla en libertad lo que nos toca defender. Por eso nos quedamos acá, y por eso escribimos», Cortázar sostenía la imposibilidad de presentar cualquier tipo de resistencia a la dictadura dentro de las fronteras del país: «aquellos que un día decidan decir lo que verdaderamente piensan tendrán que reunirse con nosotros fuera de la patria. Hay y habrá, claro, lenguajes cifrados en la Argentina, muchas cosas se dicen hoy entre líneas, y eso ya es mucho; pero ese tipo de comunicación críptica no va más allá del círculo que conoce las claves, y escapa por completo al lector de la calle y del vasto interior»<sup>18</sup>. En ese mismo número Heker respondía y, después de reseñar la producción cultural y literaria del país en dictadura, sus libros, sus talleres literarios, las revistas, los movimientos teatrales, finalizaba diciendo: «Muchos estamos para la resistencia. Otros ya vendrán para los festejos»<sup>19</sup>.

Ecos de esta polémica reaparecieron en las airadas reacciones que generó una nota que Luis Gregorich publicó en *Clarín* en enero de 1981 bajo el título «La literatura dividida», donde trazaba una línea

<sup>16</sup> HEKER, L.: «Exilio y literatura», *El Ornitorrinco*, 7 (1980), pp. 3-5.

<sup>17</sup> Decía Cortázar en su carta dirigida a Liliana Heker: «Como comprenderás, me parecería idiota que *El Ornitorrinco* lo publicara, a menos que me engañe totalmente sobre lo que ocurre en Buenos Aires». Véase CORTÁZAR, J.: «Carta a una escritora argentina», *El Ornitorrinco*, 10 (1981), pp. 3-4.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Además de nombrar a los escritores que se quedaron (Ricardo Piglia, Fogwill, Juan José Manauta, Jorge Asís, Beatriz Guido, Jorge Manzur, entre otros), Heker mencionaba el teatro de Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Ricardo Halac, Eduardo Pavlovsky, Aída Bortnik, Griselda Gambaro; los textos críticos de Beatriz Sarlo, Eduardo Romano, Enrique Pezzoni, Santiago Kovadloff; la poesía de Roberto Juarroz, Alfredo Veiravé, Olga Orozco; el fenómeno de Teatro Abierto; la pintura de Antonio Berni y Carlos Alonso.

divisoria entre los escritores de dentro y los de fuera y se preguntaba, con una pregunta que generó la indignación de muchos, «¿qué será ahora, qué está siendo ya de los que se fueron? Separados de las fuentes de su arte, cada vez menos protegidos por ideologías omnicomprendivas, enfrentados a un mundo que ofrece pocas esperanzas heroicas, ¿qué harán, cómo escribirán los que no escuchan las voces de su pueblo ni respiran sus penas y alivios?»<sup>20</sup>. Las respuestas a Gregorich fueron muchas y comenzaron a aparecer a partir de mediados de 1983 en las páginas de *Humor* y *El Porteño*, entre otras publicaciones<sup>21</sup>.

Estas dos polémicas reaparecieron, con mayor intensidad, durante los primeros años de la democracia. Fue, por ejemplo, uno de los ejes del Coloquio «Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino», organizado por Saúl Sosnowski en la Universidad de Maryland en diciembre de 1984, que reunió, por primera vez, a un grupo de intelectuales argentinos exiliados y no exilados<sup>22</sup>. Las ponencias fueron publicadas en 1988; en la mayoría de éstas, la atención se fijó en la actuación de los exiliados frente a la de aquellos que habían permanecido en el país, con posiciones que por el momento se limitaban a ser ajustes de cuentas personales, recriminaciones y acusaciones públicas. Algunas voces inscribieron el exilio fuera de las elecciones personales para reinscribirlo en la lógica del terrorismo de Estado: el campo intelectual fracturado por el exilio —sostenía Sarlo— era «el resultado de una operación victoriosa de la dictadura y no de elecciones sólo regidas por la libre voluntad de los sujetos»; fue la dictadura la que produjo dos líneas de intelectuales argentinos «fomentando incluso los resentimientos entre ambas zonas y fracturando un centro de oposición democrática»<sup>23</sup>. Otros, en cambio, como Noé Jitrik, Tomás Eloy Martínez y Osvaldo Bayer, plantearon un eje de discusión recurrente en esos años: la idea de que los exiliados habían sido recibidos con indiferencia y malestar al regresar al

<sup>20</sup> GREGORICH, L.: «La literatura dividida», *Clarín*, 29 de enero de 1981.

<sup>21</sup> Véase DE DIEGO, J. L.: *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo...?*, op. cit., p. 192.

<sup>22</sup> Participaron: Hipólito Solari Yrigoyen, Tulio Halperin Donghi, Mónica Peralta Ramos, José Pablo Feinmann, León Rozitchner, Beatriz Sarlo, Luis Gregorich, Jorge Lafforgue, Juan Carlos Martini, Noé Jitrik, Tomás Eloy Martínez, Osvaldo Bayer, Liliana Heker, Adolfo Prieto, Kive Staiff, Santiago Kovadloff, Saúl Sosnowski, Richard Morse y Jorge Balán.

<sup>23</sup> SARLO, B.: «El campo intelectual...», op. cit., p. 101.

país después de haber sido ignorados durante la dictadura: «El pacto adentro es tan poderoso —decía Noé Jitrik— que obliga a los exiliados, ya sea a patear sin mayor porvenir, ya a adaptarse en silencio tratando de hacer olvidar que estuvieron algunos años fuera»<sup>24</sup>.

## La literatura argentina durante la dictadura

Críticos literarios e historiadores de la literatura coinciden al afirmar que, durante la dictadura, la narrativa argentina funcionó como lo opuesto al discurso autoritario porque cuestionó la posibilidad misma de narrar una sola historia y las modalidades de esa narración. Las narraciones de esos años, afirma Sarlo, renunciaron al proyecto de reproducir lo real a través de la producción de sentidos incompletos y fragmentados que dieran cuenta de una historia que no podía recomponerse desde un solo punto de vista o con un solo discurso. La literatura ensayó nuevos modos de representación, en los que prevalecieron los mecanismos de desplazamiento y metaforización junto con el uso de la elipsis narrativa, el fragmento, la alusión, la ausencia de referentes políticos, el estilo conjetural<sup>25</sup>. En sintonía con las tendencias literarias y teóricas internacionales, durante estos años se elaboraron narrativas oblicuas, alusivas, fragmentarias, que transformaban o directamente eludían las convenciones de la mimesis tradicional y que propusieron, como sostiene María Teresa Gramuglio, verdaderos ejercicios de desciframiento y de lectura entre líneas de historias y personajes dotados de cargas simbólicas o alegóricas<sup>26</sup>. Si las condiciones históricas, como sostiene Avellaneda, habían estipulado una pérdida del sentido, los textos se presentaron como operaciones de reconstrucción de sentido; si la realidad estaba dominada por la totalización fonológica del sentido, la narrativa se propuso narrar la imposibilidad de representar una historia o una verdad<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> JITRIK, N.: «Miradas desde el borde: el exilio y la literatura argentina», en SOSNOWSKI, S. (comp.): *Represión y reconstrucción de una cultura...*, op. cit., pp. 133-147.

<sup>25</sup> SARLO, B.: «Política, ideología y figuración literaria», en JARA, R., y VIDAL, H. (comps.): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 30-59.

<sup>26</sup> GRAMUGLIO, M. T.: «Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar», *Punto de Vista*, 74 (2002), pp. 9-14.

<sup>27</sup> AVELLANEDA, A.: «Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta», en BERGERO, A., y REATI, F. (comps.): *Memo-*

Un corpus importante de los textos escritos durante la dictadura buscó la clave del presente en el pasado político y cultural para reinterpretar la historia en clave de presente como, por ejemplo, *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia; *En esta dulce tierra* (1984), de Andrés Rivera; o *La malasangre* (1981), de Griselda Gambaro; una clave de lectura que retomó el cine durante los primeros años de la democracia en películas de gran audiencia de público como *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg; y *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, que obtuvo el Oscar de la Academia de Hollywood a la mejor película extranjera<sup>28</sup>.

Otro conjunto de textos reformuló los temas y los procedimientos de la novela policial —la lucha por el poder, la búsqueda de la verdad, el suspenso, los crímenes por encargo, la lealtad entre perdedores— para narrar en clave delictiva, la violencia política, como *Últimos días de la víctima* (1982), de Juan Pablo Feinmann; *Cuarteles de invierno* (1982), de Osvaldo Soriano; o *La larga noche de Francisco Sanctus* (1984), de Humberto Constantini. El género policial en clave política se inscribía en la tradición abierta por Rodolfo Walsh con *Operación masacre* de 1957; ya en democracia, sus procedimientos permitieron narrar la violencia y el horror del pasado reciente en textos que reformularon los vínculos entre literatura y política a través de la reconstrucción ficcional de un Estado criminal. *Recuerdo de la muerte* (1984), de Miguel Bonasso; *Manual de perdedores* (1985), de Juan Sasturain; *El tercer cuerpo* (1990), de Martín Caparrós; *El agua electrificada* (1992), de Carlos E. Feiling; o *El secreto y las voces* (2002), de Carlos Gamerro, entre otras, proveyeron interpretaciones sobre el pasado político construido como enigma pero para inscribirlo en un presente que continúa manteniendo un orden regido por la conspiración y la violencia.

A su vez, en la literatura de la dictadura predominó el carácter biográfico y autobiográfico que, desde la propia experiencia, puso en su centro al intelectual o al escritor como eje de la reflexión y como un actor central en la organización de las prácticas colecti-

---

*ria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, pp. 141-184.

<sup>28</sup> Para un análisis de los usos de la historia en el cine y la literatura de la dictadura, véase HALPERIN DONGHI, T.: «El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina», en JARA, R., y VIDAL, H. (comps.): *Ficción y política...*, op. cit., pp. 71-95.

vas<sup>29</sup>. En *Cuerpo a cuerpo* (1979), por ejemplo, David Viñas exploró la frustración y la persecución de los intelectuales durante la dictadura. La novela narra la historia de un escritor y periodista que se propone escribir la historia de un militar para contar, desde esa perspectiva, la historia nacional pero siendo perseguido y humillado tiene, como el mismo autor, el silencio o el exilio como únicas alternativas: «No podía vivir en casa, había llamados telefónicos, un poco que es *Cuerpo a cuerpo*, ahí se coaguló. Ciertas provocaciones, en la calle Corrientes tuve que correr hacia Avenida de Mayo... No se podía vivir desde ningún punto de vista... Llamadas telefónicas, tres, cuatro, cinco de la mañana o insultos o cosas más sutiles que era la levantada, la “Hola ¿Viñas?”, “Sí”, “Hola ¿Viñas?”, “Sí”. Nada más que eso»<sup>30</sup>. La novela presenta una fragmentación discursiva y una ruptura del orden cronológico que respondían a la imposibilidad de reproducir lo real y totalizar la experiencia; como procedimiento central, esa fragmentación da cuenta de lo sucedido por medio de una producción de sentidos incompletos sin clausurar de este modo el intento totalizador que se sabe fracasado de antemano.

Dos novelas publicadas en 1980, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, y *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, pese a sus inmensas diferencias, también presentan escritores protagonistas que funcionan como *alter ego* de sus autores. Las dos novelas alcanzaron una rápida consagración aunque en ámbitos diferentes: mientras *Flores robadas en los jardines de Quilmes* fue consagrada por el público y se convirtió en el primer *best seller* nacional después de años de poca circulación de la literatura argentina, *Respiración artificial* fue rápidamente reconocida y celebrada por la crítica literaria y los círculos intelectuales. A diferencia del tono predominante en la narrativa del periodo, la novela de Asís proponía un pacto realista y apostaba por la transparencia narrativa no sólo por sus estrategias de representación, sino, y principalmente, por tratarse de una literatura que, en palabras de Antonio Marimón, resuelve muy eficazmente la identificación entre el lector y el narrador a través de la mimesis del habla oral y la incorporación de tópicos y clichés de sectores

---

<sup>29</sup> MORELLO FROSH, M.: «Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente», en JARA, R., y VIDAL, H. (comps.): *Ficción y política...*, *op. cit.*, pp. 60-70.

<sup>30</sup> VALVERDE, E.: *David Viñas: en busca de una síntesis de la historia argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1989.

medios<sup>31</sup>. La novela es el relato de las ilusiones perdidas, tanto culturales como políticas, de los jóvenes que habían vivido la euforia de los años sesenta y setenta, narrado por una voz profundamente cínica que usa el sarcasmo y la ironía para reflexionar sobre los discursos de la izquierda y los temas culturales del progresismo intelectual.

Por su parte, *Respiración artificial* es quizás la novela más representativa de la literatura argentina escrita durante la dictadura: novela cifrada que cuestiona los modos de representación de lo real pero para replantear los grandes temas de la cultura argentina y definir, nuevamente, el ser nacional y la cultura nacional. El epígrafe de T. S. Elliot con el que se abre la novela —«Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido; el acercamiento al sentido restaura la experiencia»— es programático: *Respiración artificial* plantea la ausencia y, al mismo tiempo, la posible recuperación del sentido a través de una revisión de la historia del país que permita entender el presente. La novela arma diversos recorridos históricos con la hipótesis de que es en la historia de las derrotas, en la versión fragmentada y anónima de los vencidos, donde se encuentran las claves que permiten entender el presente.

## En el exilio

A partir de 1974 muchos escritores abandonaron el país; la literatura del exilio que se escribió entre ese año y 1983 está atravesada por las experiencias personales y políticas del exiliado. De Diego ha analizado sus tópicos más recurrentes: el relato del desarraigo, la pérdida del hogar, las rupturas afectivas —separaciones de parejas, hijos que se quedan en el país, hijos que nacen o se crían en el exilio, se adaptan y no quieren regresar—, experiencias todas que representan un desafío para el equilibrio personal; el relato de la supervivencia, del cómo sobrevivir económicamente en la ciudad de llegada; el relato de las dificultades de integración en una cultura distinta, con la consiguiente tentación al gueto argentino o latinoamericano; el relato de la experiencia subjetiva de la fragmentación de la identidad a través de imágenes que se reiteran: la existencia escindida, la sensación de aje-

---

<sup>31</sup> MARIMÓN, A.: «Un best-seller argentino: las mil caras de un pícaro», *Punto de Vista*, 14 (1982), pp. 24-27.

nidad, la esquizofrenia, el extrañamiento<sup>32</sup>. A estos tópicos se suma el relato del viaje inverso del descendiente de inmigrantes, la búsqueda del sitio de origen y el interrogante sobre la identidad; y el repaso del pasado personal, político y social anterior al exilio<sup>33</sup>.

La pregunta que plantea la literatura escrita en el exilio es la de si se escribe de manera diferente en condiciones de dictadura que en condiciones de libertad intelectual. Si se piensa en la obra de Juan José Saer, por ejemplo, un escritor que abandonó el país en 1951 para radicarse en Francia, el marco de enunciación de sus novelas no incidió en su escritura: en 1980 se publicó en México *Nadie nada nunca*, una de las novelas más elusivas sobre la represión militar. En cambio, en la narrativa de Juan Martini, que se radicó en Barcelona a finales de 1975, la experiencia del exilio produce una ruptura en su proyecto narrativo: si hasta ese momento había escrito novelas policiales que hacían referencia a la violencia política a través de la representación plena de los conflictos, fuera del país Martini dio un giro a su literatura y eligió el modo alegórico (*La vida entera*, 1981) o el modo cifrado y fragmentario (*Composición de lugar*, 1984) para narrar su presente. Desde el título, *Composición de lugar* narra el proyecto de componer un lugar para la escritura y la experiencia en el espacio del exilio; la novela reflexiona sobre el cruce cultural y propone una lengua sin marcas regionales del español, una lengua *exiliada*. El mismo procedimiento se lee en la narrativa de Héctor Tizón durante su exilio en España. En *El viejo soldado* (1981) incorporó un espacio diferente al del resto de su narrativa —Madrid y no su región, la Puna jujeña— y experimentó una nueva lengua literaria, un *lenguaje del exilio* —como lo denominó el mismo Tizón— sin marcas de identidad, para recuperar después los tonos de la patria: en España —sostiene Tizón— «corregían mis escritos sin piedad. Donde yo escribía “durazno” me ponían “melocotón”. Recuerdo que pensé que no iba a poder volver nunca a la Argentina y que tampoco podía convertirme yo en español. Sentí que mi destino era no escribir más. Pero pensé también que no podía irme así, que tenía que despedirme. Entonces, como quien cuenta la historia de un hombre que se exilia y para poder hacerlo recorre todo su mundo, conté los lugares que fueron

<sup>32</sup> DE DIEGO, J. L.: *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo...?*, op. cit., pp. 180-198.

<sup>33</sup> AVELLANEDA, A.: «Lecturas de la historia y lecturas de la literatura...», op. cit., p. 162.

míos, los de mi infancia y mi juventud. Le fui diciendo adiós a todo. Eso fue lo que después se llamó *La casa y el viento*. No fue el último libro sino el comienzo del fin del exilio y la recuperación de mi lugar, que es éste»<sup>34</sup>. La escritura de *El viejo soldado* se reveló entonces como un momento de aprendizaje: después de la experiencia de escritura de *lo otro*, emergió *La casa y el viento* (1984), una excepcional novela que narra el exilio precisamente porque recupera el lugar de origen y la lengua a través del trabajo sobre la memoria.

Muchos de los rasgos de la literatura del exilio perduran hasta hoy en la narrativa de quienes estuvieron exiliados y no regresaron a Argentina, como en los casos, por ejemplo, de Alicia Dujovne Ortiz, que se exilió en Francia en 1978 y escribió dos «auto-ficciones», *El árbol de la gitana* (1998) y *Las perlas rojas* (2005), en las cuales narra las historias de desarraigo propias y las de sus antepasados inmigrantes; de Alicia Kazameh, presa política entre septiembre de 1975 y diciembre de 1978 y que actualmente vive en Estados Unidos, quien en sus dos novelas *Pasos del agua* (1987) y *Ofrenda de propia piel* (2004) recrea, en clave ficcional, su propia experiencia —y las de sus compañeras— en las cárceles de la dictadura; y también de Pablo Urbanyi, que vive en Canadá desde su exilio en 1977 y tematiza en sus novelas el exilio a través de los datos de la propia biografía, convirtiéndola en material privilegiado para su ficción.

## La reconstrucción del campo del campo cultural

En los primeros años de democracia se produjo la reconstrucción de un campo cultural que había sido devastado por la dictadura a través de la redefinición de sus problemáticas y sus reglas de funcionamiento<sup>35</sup>. Los escritores, intelectuales y artistas que participaron en los debates sobre las políticas culturales se enfrentaron, así, a una experiencia política nueva, la democracia, que dejaba atrás años de cultura política revolucionaria. Pensar la cultura en democracia fue un verdadero desafío para quienes habían transitado los años sesenta, pues implicaba otro punto de partida: como sostiene Romero, con la

<sup>34</sup> TIZÓN, H.: «La casa a lo lejos», *Clarín. Cultura Nación*, 4 de febrero de 2001.

<sup>35</sup> SAÍTTA, S.: «La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)», en NOVARO, M., y PALERMO, V. (comp.): *La historia reciente. Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 239-256.

democracia pasaban a prevalecer el pluralismo, los acuerdos, la subordinación de la práctica política a la ética sobre la intransigencia de las facciones, la subordinación de los medios a los fines, la exclusión del adversario<sup>36</sup>. En sede literaria, una cultura política democrática y no revolucionaria produjo el desplazamiento de Julio Cortázar del centro del sistema literario argentino. En este sentido, en los años ochenta se pasa del sistema de la década de los sesenta, presidido por Cortázar, al sistema dominado por Borges, «un Borges procesado en la teoría literaria que tiene como centro al intertexto»<sup>37</sup>. Y así fue, entre otras cuestiones, porque la lectura de los teóricos literarios, principalmente de los franceses (Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes o Jacques Derrida), puso de manifiesto que Borges ya había realizado en su ficción lo que las teorías literarias más modernas estaban proponiendo.

Que Borges ocupara el centro del sistema literario de los años ochenta y fuera consagrado el gran escritor nacional fue el resultado de operaciones convergentes de lectura y relectura de su obra, en las que participaron varios actores. En primer lugar, y en más de un sentido, las operaciones críticas de Ricardo Piglia, en tanto escritor y en tanto crítico, diseñaron el sistema literario que se mantiene vigente hasta el presente: Piglia diseñó un mapa en cuyo centro están Borges y Arlt, negando la disyunción con que solían ser pensados hasta entonces, en la que era o Borges —en la lectura de *Sur*— o Arlt —en la de *Contorno*—, y a los que sumó a Macedonio Fernández y restó a Cortázar. La eficacia de las operaciones de lectura de Piglia radica, en un punto, en la convergencia de su línea crítica —deudora de *Contorno* e inaugurada en los años setenta en sus artículos de *Los Libros*—, con la otra gran línea de interpretación y de relectura de la literatura nacional del periodo, que es la que proponía la revista *Punto de Vista*. En democracia, la revista continuó con algunas de las líneas de lectura presentes durante la dictadura: revisó algunos de los momentos de mayor significación de la literatura argentina —la generación del ochenta, el nacionalismo cultural del centenario, las vanguardias de los años veinte—, releyó a los clásicos nacionales y releyó a Borges, cuya canonización se produjo en esos años y a quien *Punto*

---

<sup>36</sup> ROMERO, J. L.: *Breve historia contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.

<sup>37</sup> SARLO, B.: «Literatura y política», *Punto de Vista*, 19 (1983), pp. 8-11.

*de Vista* —en artículos de Piglia, Sarlo y Gramuglio— introdujo en la izquierda del campo literario.

Un sistema literario presidido por Borges fue el que, siguiendo las hipótesis de De Diego, autorizó que tanto Piglia como Saer, los dos «escritores faro» de los años ochenta, postularan una nueva teoría de los vínculos entre literatura y política, o entre literatura y realidad: al retirar la literatura de la política —concebida como en los años setenta—, reafirmaron el carácter político de la función de la literatura pero en su especificidad literaria; en las literaturas de Piglia y de Saer se abandonó el planteamiento de que la literatura podía modificar la realidad, pero también la idea de que la literatura pudiera prescindir de la realidad, para instalar otro interrogante: lo que aparece «no es ni la fidelidad ni la ruptura respecto de lo real, sino la incertidumbre» que se convierte en «el principio constructivo de la representación»<sup>38</sup>.

El sistema literario que se reconstruyó en los primeros años de democracia fue, entonces, un sistema presidido por Borges, cuyas marcas predominaron en la narrativa de los años ochenta: la no representación de lo real, la exhibición de la desconfianza que genera la lengua como medio para representar la realidad, el rechazo por las motivaciones psicológicas en la elaboración de tramas y personajes, el uso de la cita, la parodia y el estilo conjetural. Con Piglia y Saer como «escritores faro», el campo literario definió a sus actores y a sus agentes consagratorios: por un lado, la carrera de letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que normalizó sus cátedras con el ingreso de profesores que articularon el discurso académico con la intervención pública; por otro, las editoriales, los suplementos culturales de los diarios y las revistas culturales, en torno a los cuales se crearon fuertes grupos de pertenencia.

## La emergencia de una nueva generación

A finales de 1987 se produjo la emergencia pública de una nueva generación de escritores; esta nueva generación se afianzó en el marco de la decepción, el escepticismo y la crisis en el alcance de la democracia. La «primavera alfonsinista» estaba llegando a su fin. Martín Caparrós evoca el nacimiento de *Babel*, la revista de los jóvenes, a

---

<sup>38</sup> DE DIEGO, J. L.: *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo...?*, op. cit., p. 270.

finales de 1987 diciendo: «Aquel verano todo parecía a punto de caer. La Argentina se derrumbaba sin que sonaran siquiera los cuernos del Apocalipsis y el público rugiente pedía más. [...] Diciembre del 87. La inflación escalaba tasas patrióticas, el alfonsinismo caía en el vacío y los militares se pintaban la cara de colores negros»<sup>39</sup>.

La nueva generación de jóvenes irrumpió dividida en dos grupos de pertenencia. La estrategia fue exitosa, pues la confrontación pública les dio gran visibilidad tanto en los circuitos académicos como en los medios de masas. Por un lado, estaban los jóvenes «experimentalistas» de *Babel. Revista de libros* (1988), dirigida por Martín Caparrós y Jorge Dorio, e integrada por Guillermo Saavedra, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Charlie Feiling, Sergio Bizzio y Matilde Sánchez. Sus referentes más cercanos fueron César Aira, Alberto Laiseca, Marcelo Cohen y Juan José Saer. Por otro, los «narrativistas», editados por la «Biblioteca del Sur» de Planeta dirigida por Juan Forn, bando integrado por Forn, Guillermo Saccomanno, Marcelo Figueras y Rodrigo Fresán, y cuyos referentes eran Osvaldo Soriano y Antonio Dal Masetto. Mientras la universidad y la crítica literaria fueron las instancias de legitimación de los «babélicos», la industria editorial, el periodismo y el mercado lo fueron para los «planetarios».

Bajo la sombra tutelar y ya indiscutible de Borges, la narrativa del grupo de *Babel* se caracterizó por la ruptura con el pacto de mimesis del realismo; la negación de la linealidad temporal en favor de desvíos y digresiones; la recurrencia a la incorporación del discurso ajeno, la intertextualidad, la cita, el pastiche; el predominio de la autorreferencia y de la referencia intraliteraria; la fascinación por lo metaficcional, en una reflexión constante sobre el acto narrativo en sí mismo; la preferencia por la parodia, la ironía y el distanciamiento crítico; el uso del lenguaje de la teoría y de la crítica literarias; el trabajo con el fragmento, el juego lúdico y la manipulación de los géneros. En suma, *Babel* sostenía la idea de la literatura como radicalmente autónoma, en contraposición a lo que Caparrós, en un artículo publicado en su décimo número y que funcionó como manifiesto estético del grupo, designó la «literatura Roger Rabbit»<sup>40</sup>. La «literatura Roger Rabbit»

---

<sup>39</sup> CAPARRÓS, M.: «Mientras *Babel*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519 (1993), pp. 525-528.

<sup>40</sup> CAPARRÓS, M.: «Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», *Babel*, 10 (1989), pp. 43-45.

(que tomaba su nombre de una película en la cual interactuaban personajes reales con dibujos animados), era la literatura de los años setenta; una literatura en la cual la ficción literaria se pensaba interactuando con la vida, la sociedad y la política. La propuesta era otra: la de sostener una literatura que tenía «la posibilidad casi inédita de pensarse a sí misma, sin compromisos económicos o políticos. De ser, por innecesaria, más autónoma».

En cambio, los «planetarios», que discutían esta idea de autonomía de la literatura, encontraron su principio de identidad en el seno de la industria editorial y del mercado, en torno a la editorial Planeta, primero; y en el suplemento *Radar de Página/12*, también dirigido por Forn desde 1996, después. Por lo tanto, adquirieron rápidamente gran visibilidad pública, sobre todo después del éxito editorial de la primera novela de Fresán, *Historia argentina* (1991), que permaneció seis meses en las listas de *best sellers*. La figura tutelar del grupo fue Osvaldo Soriano, cuya literatura les proveyó de un modelo para discutir la idea de autonomía de la literatura y cuestionar los alcances de la experimentación narrativa. Propugnaron una literatura que cultivaba un retorno a la narración a través de tramas bien construidas buscando alcanzar un pacto de mimesis con el lector a través del imaginario del público televisivo. Sus narraciones elaboraron personajes creíbles, y en muchos casos estereotipados, cuyos conflictos cotidianos se vinculaban directamente a la historia política o social. Se trata de escritores argentinos más «americanizados»: si los referentes de *Babel* eran los escritores europeos —como por ejemplo, Thomas Bernhard para Alan Pauls y Sergio Chejfec—, John Cheever, Raymond Carver y Tobias Wolff lo fueron para este grupo; sus narraciones apelaron al minimalismo norteamericano y al estilo directo del cine, y presentaron personajes de sólida construcción psicológica. A diferencia del exotismo de *Babel*, los relatos estaban saturados de marcas de época; por lo tanto, incorporaron a la literatura los discursos de la posmodernidad de los años noventa: desde Bob Dylan a los *Big Macs* de McDonald's, desde películas de clase B al discurso publicitario.

La emergencia de estos dos grupos de escritores no puso en cuestión la centralidad de Piglia y de Saer en el sistema literario argentino, sino que, por el contrario, la ratificaron. El cuestionamiento, una propuesta literaria diferente y cierto antagonismo —explícito en lo referente a Piglia— aparecieron, en cambio, con César Aira. Como afir-

ma Sandra Contreras, la literatura de Aira «viene a refutar la estética y la ética de la negatividad» que postulan las literaturas de Saer y Piglia: mientras la poética de la negatividad define el proyecto narrativo de Saer y Piglia hace de la negatividad la ética de la praxis narrativa, «la ficción es en Aira objeto de una afirmación inmediata; es la afirmación inmediata de la potencia absoluta y autónoma de la invención lo que opera como un impulso inicial del relato»<sup>41</sup>. La frivolidad como valor positivo y como estrategia de provocación, el carácter decepcionante de finales apresurados o irrisorios, la puesta en funcionamiento de una máquina de narrar despreocupada de lo verosímil y que parece dejada a la improvisación, junto con la sobresaturación del mercado por la edición de dos o tres novelas al año, son algunos de los rasgos a través de los cuales Aira construyó un lugar propio y original en la literatura argentina, concitándose, al mismo tiempo, la profunda admiración o el rechazo de críticos y lectores.

## Nuevas narraciones

A lo largo de las discusiones entre experimentación formal y mercado que atravesaron el campo literario de los años noventa, muy pronto algo quedó claro: que en esos años se había producido una ruptura en el diálogo entre la literatura argentina y la sociedad y que la literatura argentina había dejado de ser considerada como un espacio articulador de sentidos audibles sobre lo social, lo político y lo cultural. En diciembre de 1999, el escritor Juan Martini, en el XII Encuentro de Escritores organizado por la Fundación Noble, mantuvo que las relaciones de la narrativa argentina con sus lectores estaban tocando quizá su punto más crítico porque «el uso indiscriminado de la parodia, la experimentación sin objeto y el encriptamiento ensayístico de muchas novelas» habían quebrado el interés del público<sup>42</sup>. Al año siguiente, reafirmó esta idea al preguntarse si los escritores no estarían «escribiendo novelas en las que el público no encuentra referentes claros y en consecuencia se desanima y deja de leerlas», difíciles de leer por el abuso de la experimentación y la paro-

---

<sup>41</sup> CONTRERAS, S.: *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 29.

<sup>42</sup> SIFRIM, M.: «Conjeturas y propuestas. Palabras de escritores», *Revista N. Clarín*, 26 de diciembre de 1999.

dia. El público —concluía Martini— «está fatigado de leer novelas que no entiende»<sup>43</sup>. Interesa esta reflexión de Martini, no tanto por el grado de verdad de su afirmación, sino porque plantea un problema de difícil resolución entre experimentación formal y recepción, entre los tiempos de la literatura y los tiempos de lectura. Y si bien es cierto que la hipótesis de Martini es excesivamente formalista, pues trabaja con la premisa no dicha de que una literatura de fácil lectura reanudaría los puentes entre literatura y sociedad que pudieran estar rotos o severamente dañados, ilumina una zona importante del debate literario de los últimos años sobre los temas y los procedimientos de la literatura argentina en el marco de un mercado literario cuyas reglas de funcionamiento fueron modificadas por los cambios estructurales que el neoliberalismo impulsó desde 1989.

En efecto, los procesos de globalización económica crearon un nuevo orden cultural que modificó los contenidos y las fronteras culturales de los Estados nacionales. En el campo de la cultura, el impacto en las literaturas nacionales fue profundo: los consorcios editoriales transnacionales, que fusionaron casas editoras de diversos países, subordinaron la producción de cada nación a la programación de una política de «bestsellerización» y modificaron las estructuras de distribución y de venta de los libros<sup>44</sup>. Producir literatura para un mercado global aceleró la rotación de los libros: se editaron más títulos para ser rápidamente reemplazados por títulos aún más nuevos. Esta organización favoreció la circulación transnacional de libros concebidos para el mercado de masas, a los que se denominó *world fiction*, productos comerciales destinados a una difusión amplia, según criterios y recetas ya experimentadas<sup>45</sup>. Por lo tanto, el cosmopolitismo de los escritores anterior a los años noventa (por ejemplo, el cosmopolitismo del *boom* latinoamericano) se transformó en un «estilo internacional», cuyo paradigma de consolidación en Latinoamérica fue la aparición de una antología de relatos titulada *McOndo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana* (1996), realizada por los escritores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, y que, en honor a su título —que alude a McDonald's, computadoras Macintosh y condomi-

---

<sup>43</sup> PÉREZ, A. L.: «Entrevista con Juan Martini. El escritor imperfecto», *Clarín*, 16 de abril de 2000.

<sup>44</sup> SCHIFFRIN, A.: *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*, Chile, Trilce, 2001, p. 70.

<sup>45</sup> CASANOVA, P.: *La República mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.

nios—, fue presentada en un McDonald's de Santiago de Chile. El prólogo de Fuguet y Gómez funcionó como manifiesto de una generación de escritores latinoamericanos que buscó diferenciarse de la literatura anterior al *boom* para universalizarse de otra manera: no a través de la afirmación de lo local —el realismo mágico—, sino, por el contrario, reafirmando lo global, una cultura compartida que trasciende las fronteras nacionales<sup>46</sup>. Muchos de los textos de narrativa argentina que se escribieron en los años noventa aceptaron pasivamente las imposiciones del mercado y del sistema editorial, adecuando sus temas y sus formatos a las expectativas de un éxito comercial que traspasara las fronteras nacionales. Se trataba de una literatura que desarrolló tramas que pudieran comprenderse en cualquier parte, sin anclajes en la realidad nacional y que renunció a los giros lingüísticos locales.

Sin embargo, en los últimos años del siglo XX y en los primeros del siglo XXI, aparecieron novelas que se colocaron fuera de las antinomias narración *versus* experimentación, mercado *versus* política. El corpus tal vez más significativo, pero no único, lo constituyeron las nuevas narrativas de la memoria del horror de la última dictadura que, como señala Miguel Dalmaroni, se distinguieron de las novelas de la fase anterior, caracterizada por el *Nunca más* y el juicio a las juntas militares de 1985<sup>47</sup>. A mediados de los años noventa, una serie de acontecimientos políticos —la admisión del secuestro, la tortura y el asesinato por parte de los genocidas de la ESMA Juan Carlos Rolón y Antonio Pernías en el Senado de la Nación, en 1994; la publicación de *El vuelo* de Horacio Verbistky, en 1995, con las confesiones de ex capitán de corbeta Adolfo Scilingo; la creación de la red nacional de agrupaciones de HIJOS de detenidos-desaparecidos, en 1995— creó las condiciones político-discursivas para que emergiera una nueva narrativa sobre el horror en la que predomina el terrorismo de Estado como referente para postular y actualizar la memoria social. Son, en términos de Di Marco, «ficciones que hacen memoria», pues participan de una corriente social y de un conjunto de prácticas fragmentarias que tienden a trazar la línea de continuidad entre el pasado

---

<sup>46</sup> Véase la «Presentación del País McOndo», en FUGUET, A., y GÓMEZ, S.: *McOndo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996.

<sup>47</sup> DALMARONI, M.: *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, Santiago de Chile, Melusina-Ril editores, 2004.

y el presente<sup>48</sup>. Aplicando los mecanismos de la ficción a la memoria, esta narrativa interviene en el presente de las representaciones sociales de la dictadura y adopta, con ello, un uso verdaderamente político de la memoria, pues no están guiadas por una voluntad reconstructiva ni predomina en ellas una intención de denuncia, sino que se orientan a problematizar los vínculos del presente con el pasado, la presencia del pasado en el presente.

Novelas como *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido de tu nombre* (2003), de Luis Guzmán; *Nadie alzaba la voz* (1994), de Paula Varshavsky; *Las Islas* (1998) y *El secreto y las voces* (2002), de Carlos Gamerro; *La Calle de las Escuelas número 13* (1999), de Martín Prieto; *Los planetas* (1999), de Sergio Chejfec; *La experiencia sensible* (2001) y *En otro orden de cosas* (2002), de Fogwill; y *Dos veces junio* (2002) y *Museo de la revolución* (2006) de Martín Kohan, se diferenciaron entonces de las narraciones de los años ochenta porque abandonaron el relato cifrado para apostar por la construcción de una trama y una vuelta a ciertos procedimientos del realismo. Tanto en «la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o *inenarrables*»<sup>49</sup>, como en la incorporación de otras voces narrativas para dar cuenta de la dictadura, estas novelas reflexionaron sobre cómo recuperar desde otro lugar la memoria y la identidad colectiva.

En cambio, otros relatos se inscribieron en los sucesos abiertos los días 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando la clase media salió con sus cacerolas a la calle, los piqueteros cortaron las calles, las asambleas populares gritaban «que se vayan todos» y el presidente Fernando de la Rúa abandonó la Casa Rosada en un helicóptero para no volver. Esos días clausuraron el imaginario de los años noventa y pusieron en primer plano la exclusión social, el desempleo, la marginalidad urbana y la disgregación social, aspectos que pasaron a ser tema de la literatura argentina. Para decirlo brevemente, una zona importante de la narrativa argentina, sobre todo la escrita por los escritores más jóvenes, volvió su mirada a la sociedad como si la acabara de descubrir; representó un paisaje urbano fuertemente polarizado entre la abundancia de sus barrios más ricos y la carencia de los cartoneros y «lin-

<sup>48</sup> DI MARCO, J.: «Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: la escritura como táctica», en <http://www.fahce.unlp.edu.ar/congresos/orbis>.

<sup>49</sup> DALMARONI, M.: *La palabra justa...*, op. cit., p. 159.

veras» en sus calles. La narrativa incorporó entonces el violento escenario sociocultural abierto en los finales de la década menemista, para poner su acento en la representación de los procesos que condujeron a la pauperización de vastos sectores de la población. *Vértice* (2004), de Gustavo Ferreyra, por ejemplo, revela una ciudad invadida por el miedo y la percepción paranoica del otro social a través de una trama centrada en la irrupción de un chico de la calle pidiendo monedas en uno de los barrios acomodados de la ciudad; *El trabajo* (2007), de Aníbal Jarkowski, por su parte, retomó el proyecto de literatura social para narrar, de modo impiadoso y distanciado, la humillación y el despojo de la desocupación y el abuso laboral. En estas dos novelas, como en *Puerto Apache* (2002), de Juan Martini; *Promesas y desvarios* (2004), de Griselda Gambaro; y *Rabia* (2005), de Sergio Bizzio, se narra el mundo de la pobreza sin apelar a los facilismos del panfleto de denuncia o a los procedimientos más clásicos del realismo social.

Frente a la desarticulación del todo social, otras novelas presentaron espacios ligados al mundo de lo familiar, la infancia y lo privado, que buscaron reconstruir, en el plano de lo simbólico, ámbitos de pertenencia y redes de solidaridad fuera de la violencia social. Así como en *La Villa* (2001) y *Las noches de Flores* (2004), de César Aira, el barrio y la villa miseria son escenarios de un mundo integrado, con reglas claras de convivencia y de solidaridad, en muchos textos escritos a partir de entonces, algunos barrios de la ciudad de Buenos Aires o del extrarradio bonaerense se manifestaron como los ámbitos de reconstitución de las identidades colectivas<sup>50</sup>. Es el barrio de Boedo en las narraciones de Fabián Casas [*El spleen de Boedo* (2002) y *Los Lemmings y otros* (2005)] y Constitución en las de Washington Cucurto [*Cosa de negros* (2003) y *El curandero del amor* (2006)]; es *Lanús* (2002), de Sergio Olguín; *Montserrat* (2006), de Daniel Link; o *Villa Celina* (2007), de Juan Incardona. Con nostalgia, en algunos casos; con distancia irónica, en otros, estas novelas presentan hipótesis sobre la sociedad a partir de la creación de espacios alternativos a la disolución del entramado social de principios del siglo XXI.

Con esta nueva mirada sobre el presente, más atenta al entramado social que a la interpretación política, la narrativa argentina actual experimenta con géneros y procedimientos que son nuevos —sobre

---

<sup>50</sup> HERNÁIZ, S.: «Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre», *El Interpretador*, 29 (2006).

todo, a partir de la incorporación de discursos que provienen de soportes electrónicos como los *blogs*, los *mails*, los *chats*— pero sin renunciar con ello a su inscripción en las grandes tradiciones de la literatura argentina. Si la violencia política se encuentra en la fundación misma de la literatura nacional, pues el primer relato ficcional de la historia literaria argentina es *El matadero*, de Esteban Echeverría, texto que narra escenas de violencia —violencia política, violencia en el cuerpo, en la lengua, en las ideas—, y lo hace violentado la lengua literaria y los géneros discursivos, la narrativa argentina del periodo que se abre en 1975 pone la violencia política y social en su centro para continuar buscando algunas respuestas sobre las relaciones de poder, el enfrentamiento político y social, los alcances de la ficción sobre el mundo de lo real.