# Panorama de la literatura argentina durante la última dictadura militar

Juan Pedro Rojas
Universidade de Brasília

La primera pregunta que nos podemos hacer es si es válido hablar de la literatura en un período histórico dado o de la literatura de un país, en este caso Argentina, durante un período de su historia, concretamente en la última dictadura militar que se extendió entre los años 1976 y 1983. Me voy a justificar usando a un crítico alemán perseguido por el nazismo, Auerbach, que teorizó sobre esta cuestión en su libro *Mimesis*. En *Mimesis,* Auerbach afirma que la realidad está representada en la literatura de varios períodos, y se relaciona con las convenciones sociales e intelectuales del tiempo en que se escribieron. Hay entonces, según este autor, una relación fundamental entre las obras y su tiempo. Por lo tanto el análisis literario no es otra cosa que una reconstrucción de la historia. Lo que tenemos en la Argentina de los años que nos ocupan es una dictadura militar, un panorama sombrío de violencia, represión, persecución y censura. Martín Kohan, en un artículo llamado *Historia y literatura. La verdad de la narración,* nos dice que, bajo condiciones de represión cultural, la representación literaria de lo real se complica. La pregunta de cómo narrar la realidad, además de ser una pregunta propia de una literatura consciente o de un sistema literario es, en los términos de Antonio Cándido, necesaria por las propias dificultades que hay para escribir y para representar la realidad.

Y ¿qué formas de representación encuentra la literatura argentina en este período difícil?

Empecemos por la cuestión del género. Elsa Drucaroff, en la introducción al XI volumen de la *Historia crítica de la literatura Argentina,* señala que el género que marca este período de la literatura argentina es la narración, más específicamente la novela. Esto como consecuencia de un proceso que había comenzado en la década de los 60, cuando se creó la expectativa de una gran expansión de la escritura y de una problematización de la lectura. Las condiciones que propiciaron esto estaban dadas por una expansión económica, social y cultural propia de una curva expansiva del capitalismo nacional en la década de los 60. Encontramos aquí un cierto desarrollo industrial (importancia de la industria nacional), un claro interés en la problemática latinoamericana (especialmente después de la revolución cubana), una fuerte relación con los nuevos esquemas filosóficos que vinieron a quitar el polvo de los discursos dogmáticos de la época peronista, un gran despliegue científico y un interés nuevo por las novedades culturales.

En esta época tiene gran influencia en el ámbito intelectual *La teoría de la Novela* de Lukacs, libro que sostiene que la novela es un espacio de reflexión sobre el tiempo histórico y sobre la inserción del ser humano en su entorno. En consecuencia, esta constituye un género privilegiado para reflejar las relaciones entre sujetos y su tiempo. La novela es, pues, un espacio donde pensar, denunciar y hasta actuar en el mundo. Esto, sumado a la libertad y el espacio para la experimentación de técnicas que su forma permite, hicieron que se convirtiera en el género preferido de este período de *expansión*.

En el ya mencionado texto de Drucaroff se mencionan cinco fenómenos o características que lo definen:

1. Surgimiento de nuevas poéticas o formas narrativas.

Cada uno de los autores se aboca a un experimentalismo formal. Como ejemplo explicativo, tenemos la narración infinita de Puig, que hace confluir un sinnúmero de voces, así como la desaparición del narrador en la novela *El beso de la mujer araña,* la percepción como estilo e inflexión en la narrativa de Saer, una especie de presente condensado en el cual un mismo hecho aparece relatado por varios narradores y/o personajes, el debate de poéticas en las narraciones de Piglia y los particulares cruces entre ficción y política en las obras de Tomás Eloy Martínez y de Osvaldo Soriano.

2. Surgimiento de ciertos ejes temáticos.

El cuerpo, sus excesos, su erotismo, tomado como espacio donde se ejerce el poder. La vida familiar pequeño-burguesa da lugar a seres solos frente a su destino.

3. Particular desarrollo de géneros narrativos.

Surge la narrativa cómica o de humor como un género particular y no como un recurso estético dentro de la narración. Se recupera la narrativa histórica. La historieta gana fuerza, principalmente con el crecimiento del mercado de revistas. También se consolida la literatura infantil, por las mismas razones.

4. Aparición de nuevas políticas editoriales en el mercado cultural.

El boom de la literatura latinoamericana nace y deja marcas en Argentina. Principalmente en las lógicas que adopta el mercado editorial para publicar libros que, de cierta forma, condicionan la producción, sin duda. Obviamente, lo que más vende es más codiciado. Se consolida la literatura como producto de mercado.

5. Experiencias narrativas del exilio.

Las condiciones políticas obligaron a muchos escritores a abandonar el país entre 1975 y 1983; se generó así una narrativa atravesada por esa experiencia. Entre otros, Puig se exilió después de una amenaza de la Triple A en 1973 y Saer vivió en Francia desde 1968, época de la anterior dictadura, que duró entre el 66 y el 73.

Vistas estas características generales y criterios de clasificación, pasaremos a trabajar con tres producciones paradigmáticas de la época. Las novelas: *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *Respiración Artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *Nadie Nada Nunca* (1980) de Juan José Saer.

## MANUEL PUIG, *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* (1976)

Breve argumento de *El beso de la mujer araña:* la historia básica es la de dos hombres en una celda de una cárcel bonaerense. Por un lado, Luis Molina, decorador de vitrinas y acusado de corrupción a menores, es homosexual y le gustan las películas de Hollywood clase B. Por otro, Valentín Arregui es procesado por promover y participar en actos políticos subversivos. En realidad Molina es un informante de la policía que intentará sacar información sobre el grupo al que Valentín pertenece. Para esto, busca crear confianza en Valentín contándole películas clase B que este critica desde una posición lógico-cartesiana. Tenemos en la construcción de los personajes una oposición, como la planteada por Walter Benjamin, entre un contador de historias al estilo de la tradición oral de cuentos de hadas (Molina) y un individuo obsesionado por transmitir información y no experiencias. El primero representa la cultura popular fuertemente influenciada por la industria cultural (el cine hollywoodiano) y el segundo reproduce el discurso de la izquierda dogmática. Cada uno analiza al otro y la novela avanza buscando el material asociativo, imitando el psicoanálisis freudiano, entre los dos personajes, uno a mano del otro. Tanto que Valentín termina por adquirir un gusto por este cine y Molina se enamora del guerrillero a tal punto que decide ayudarlo y llevar informaciones sobre él al grupo. Este pacto es sellado por un beso. Sin embargo, Molina es descubierto por la policía para la que trabaja y muere. El último capítulo es una corriente de conciencia en la que aparece el sueño realizado de Molina, que era el de morir heroicamente por amor, convertido en un personaje de película, la mujer araña. Hasta aquí lo único que tenemos es una descripción ingenua, una fábula.

Veamos ahora al narrador. El lector asiste al habla directa de los personajes, un diálogo sin ninguna intervención de un narrador básico, generalmente afiliado al ordenamiento retórico y a hacer de intermediario entre el lector y la historia. Es decir, estamos ante un narrador ausente. Por otro lado, los personajes quedan abandonados. Para Ilsie Logie, autora belga de un estudio *(La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig)* sobre esta obra, la ausencia del narrador o enunciador pone de relieve la ausencia o carencia de todo lenguaje estrictamente privado, y allí está la fuerza mimética de la obra: en la apropiación de la realidad. ¿Y dónde está la esperanza ante esto, la contracara? Está en esa apropiación que los personajes hacen de estos productos de la cultura de masas. Las películas son contadas y analizadas. Molina y luego Valentín le agregan elementos propios, particulares. Los personajes literarios restituyen un habla particular ausente desde

lo narrativo o enunciativo. La literatura y el arte se convierten en un espacio de resistencia. De esperanza.

El capítulo final (esta corriente de conciencia del personaje Molina) es el espacio de la imaginación, de lo surrealista, de los sueños. Es el único espacio de libertad en un ambiente irrespirable.

Puig realiza un complejo montaje de discursos: los diálogos entrelazados a las películas, corrientes de conciencia, informes policiales, conversaciones entre el director de la Penitenciaría de Buenos Aires y Luis Molina, listas de víveres y las notas al pie de página sobre la homosexualidad: teorías «reales» y posteriormente refutadas que responden a discursos científicos contrapuestos al discurso literario. El entramado de diferentes lenguajes, el bricolaje, el valerse de los restos de una cultura popular, de ruinas, para crear un nuevo y original lenguaje. Podemos pensar en quién es este narrador que abandona a los personajes, que los deja a su suerte, observando de una forma extremamente imparcial y sin intervenir. ¿Esa pasividad se debe a un miedo ante lo que está pasando o a una aceptación tácita?

## RICARDO PIGLIA, *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* (1980)

*Respiración artificial* se publica cuatro años después del golpe militar del 76, en plena actividad del régimen del «Proceso de Reorganización Nacional» pero obviamente no es solo un libro testimonial. Piglia escribe *Respiración artificial* en Argentina, desde una situación histórica muy difícil. La restricción a la actividad cultural era enorme. Esto lo lleva a desarrollar un estilo enfocado a reflejar la situación represiva, y al mismo tiempo a escapar, por medio de una codificación particular, de la censura. En la novela el autor va a reflexionar sobre el valor de la literatura y de la ficción en una sociedad en crisis y atormentada por el horror.

La cita de T. S. Eliot, que sirve de epígrafe –«We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience» (teníamos la experiencia pero perdimos su sentido, y acercarse al sentido restaura la experiencia)– es la clave para entender la novela. En una contracarátula del libro se dice: «Concebida como un sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, pariodias y pastiches, la novela de Piglia pone en escena el viejo sueño de Walter Benjamin ("producir una obra que consistiera únicamente en citas"); también es una moderna y sutil versión de las novelas policiacas».

La primera parte de la novela es esencialmente epistolar, desarrolla una enigmática trama basada en cuatro personajes de diferentes generaciones –un tío, Marcelo Maggi, y su sobrino, el joven escritor Emilio Renzi, el suegro del tío y el abuelo del suegro–, y sus relaciones con la vida política argentina desde mediados del siglo XIX hasta los años setenta del XX. El hilo que los une son los escritos del bisabuelo (un exiliado sifilítico que se suicidó) que fueron conservados por la familia.

La sociedad es vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circula entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad.

De esta manera, en la dictadura militar se construye una versión de la realidad: «los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad.» Piglia describe esta ficción política como «la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado.» Se anticipa lo que iba a suceder en secreto, se dice abiertamente el crimen de forma que parezca una metáfora, cuando era una realidad material, directa. Se desarrolla entonces una figura compleja, una vocación a ocultar la verdad al representarla como si se tratara de una figura retórica.

Es la idea de Modificación y Transformación como razón de la historia y de la escritura, como clave de la idea de ficción que nos viene de Benjamin. El autor asume una mezcla discursiva que se conforma en una poética de la Modificación, porque todo es *ficcionalizable* y la ficción es un modo, una estrategia, acaso de las más efectivas, de entrar en la historia para salir de la pesadilla de lo real. Es la literatura la que habla del futuro por medio del presente. La literatura política, para Piglia, debe ser una literatura que cuente una utopía.

## JUAN JOSÉ SAER, *NADIE NADA NUNCA* (1980)

Breve argumento: el argumento es simple, son tres días de la vida del Gato Garay en la casa de Rincón, un pequeño pueblito en los suburbios de Santa Fe, más precisamente en una región de islas sobre el río Paraná. En este lugar se están produciendo extraños asesinatos de caballos. Una gran amenaza parece preocupar permanentemente a los protagonistas, el Gato y algunos compañeros que lo visitan se turnan para cuidar los caballos que tienen. La casa donde vive este está en ruinas. La narración discurre muy lentamente. La prosa narrativa de Saer puede entenderse como una indagación obsesiva de lo real. Hay una interrogación incesante acerca de las posibilidades del discurso narrativo, de su valor en la realidad. El procedimiento que usa para reflexionar sobre esto se llama condensación o presente condensado y consiste en combinar la insistencia obsesiva, el detenimiento minucioso, descripciones que se alargan y repeticiones de lo ya narrado desde el punto de vista de varios narradores. Cada narrador toma la palabra y va contando los mismos hechos desde su punto de vista. Estas múltiples voces cuestionan la interpretación unívoca de lo real, sin encontrar, no obstante, una única representación, sino varias. La narración se condensa. ¿Para qué? Con el fin de tratarla según la crítica de una literatura de la desconfianza, la *desconfianza radical* (Miguel Dalmaroni) que, lejos de dar lugar al silencio o al cierre del relato, funciona como motivación o pretexto para la corrección. Las escrituras están en competencia, con el fin de corregirse. No es un relativismo, en el que todo vale; aquí todo no vale,

aquí todo puede ser mejor, puede ser mejor construido. Hay una pulsión dialéctica entre un relato y el anterior.

## A MODO DE CONCLUSIÓN. ALGUNOS ELEMENTOS COMUNES

La complejidad del narrador aparece como un elemento común a las tres novelas paradigmáticas. En el silencio narrativo de Puig encontramos el silencio de la población ante el horror, su omisión. Es la contracara del Estado narrador de Piglia, quien organiza los discursos. En Saer vemos la desconfianza total en lo que se ha dicho. El ambiente de desconfianza reina, como reina la amenaza y la violencia. El efecto de la violencia social impacta de lleno en la narrativa: se silencian algunos sectores de la sociedad, hay un ambiente de desconfianza y amenaza permanente, el Estado es la voz cantante. La hegemonía discursiva está en el centro de la discusión. A pesar del panorama sombrío y problemático, las tres obras nos traen una esperanza final que en Piglia descansa en la utopía y por lo tanto en la existencia de un sueño. En Saer tenemos el espacio para la mejora, para la corrección, para la creación de un nuevo proyecto, y en Puig el refugio del pensamiento, de la imaginación, en este capítulo final que es el único en el que la libertad se hace presente.

## BIBLIOGRAFÍA


Auerbach (2002). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.

Benjamín, W. (1986). *El narrador. Observaciones sobre la obra de Nikolai Lesko.* Barcelona: Planeta.

Dalmaroni, M. M. (2000). «Un azar convertido en Don. Juan José Saer y el relato de la percepción», en *Historia Crítica de La Literatura Argentina*. Buenos Aires: Noe Jitrik-Emecé.

Drucaroff, E. (2000). «La narración gana la partida», en Tomo XI *Historia Crítica de La Literatura Argentina*. Buenos Aires: Noe Jitrik-Emecé.

Fornet, J. (2000). «Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo *Piglia»,* en *Historia Crítica de La Literatura Argentina*. Buenos Aires: Noe Jitrik-Emecé.

Kohan, M. (2000). «Historia y literatura. La verdad de la narración», en *Historia Crítica de La Literatura Argentina*. Buenos Aires: Noe Jitrik-Emecé.

Logie, I. *La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig*. Universidad de Amberes.

Puig, M. (2002). *El beso de la mujer araña*. Argentina: Editorial Planeta.