

LOS PARAMENTOS DE LA NARRATIVA ARGENTINA DURANTE "EL PROCESO DE REORGANIZACION NACIONAL"

David William Foster
Arizona State University

RESUMO

Ante a necessidade de sobrepujar as cisões entre os argentinos que se foram durante o Processo de Reorganização Nacional (1976-1983) e os que ficaram, passa-se em revista os frutos da narrativa argentina que, apesar do aparato de repressão, da censura e da desagregação operada pela tirania, puderam ser levados a cabo.

Enfoca-se a dinâmica expressiva de uma série de autores que souberam abordar temas vinculados diretamente com a vida nacional sob a ditadura em formas tanto alegóricas quanto testemunhais e documentais: Enrique Medina, Marta Lynch, Ana María Shúa, Martha Mercader, Ricardo Piglia, Oscar Hermes Villordo, Jorge Asís. O que se desprende deste panorama é que, apesar do aparato repressivo, a narrativa argentina escrita e publicada durante o Processo soube encontrar a maneira de perseguir contestadamente a incumbência do narrador de escrever honradamente sobre a encruzilhada histórica que lhe toca viver.

I

Seamos justos, No hay ningún inconveniente, ni ético ni político, en reconocer que hubo una literatura argentina desde el exilio durante los años del Proceso. No se puede negar que hubo escritores que se fueron de la Argentina entre 1976 y 1983, que escribieron novelas que tendían a centrarse en la patria perdida o en una vivencia personal que sintetizaba el trayecto histórico nacional, y que estas obras a veces recibían aplausos y galardones tanto por sus cualidades intrínsecas como por sus testimonios sobre un fenómeno latinoamericano que también decía mucho de un panorama continental.

En honor a la verdad, hay que recalcar que no todos los argentinos que se fueron del país se fueron sólo porque había más oportunidades en el extranjero o porque las instituciones, entidades y empresas para las que trabajan en la Argentina sufrieron profundas modificaciones. Sí, hubo gente que se fue porque quedarse en el país habría sido una forma de suicidio. Y sería fundamentalmente injusto querer ver una escisión categórica entre los que se fueron por este motivo y los que se fueron porque si: la intimidación y el terror hablaron con muchas voces y con muchos matices, y para muchos no hubo ni tiempo ni condiciones como para pensar las cosas calmada y detenidamente.

Así, muchos se fueron, se defendieron como mejor pudieron en circunstancias menos que benévolas y en general les fue pésimamente. Los pocos triunfos de los pocos que poco triunfaron no amainaron para nada las penurias de los que, para bien o para mal, decidieron o tuvieron que vivir fuera del país, confirmando el dato de que la mayor exportación de la Argentina ha sido, durante muchos años, sus propios habitantes.

Esto no significa que la base del problema radique en que haya habido cierta inclinación a investir el fenómeno del exilio con el mérito de ser los guardianes de la cultura nacional, como si la falta de núcleos argentinos en el extranjero y sus actividades socioculturales fuese a representar la desaparición de la identidad nacional.

Claro, el asunto se complica cuando se recuerda que, en el exilio, había escritores que tenían a su disposición todo el aparato de la prensa libre, resguardados por los derechos constitucionales a la libertad de expresión que caracterizaba a los países donde se refugiaban. Parte de esta libertad implicaba la posibilidad, no tanto de la autopromoción interesada, sino más bien todo el espectro de poder articular las preocupaciones de uno mismo desde su propia situación vivencial: dictar cátedra libre, concurrir a congresos académicos, pronunciarse despreocupados ante la sutileza y las evasiones que imponen la censura y la tiranía, sobre lo que uno pretendía hacer lejos de esa censura y esa tiranía... Inevitablemente, los que no gozaban de un pleno conocimiento de todos los hechos del caso, llegaban demasiado pronto a la conclusión de que a los que tenían el privilegio de escuchar era, sin ir más lejos, la cultura argentina, cobijada en el exilio.

Si el exilio imponía o no un imperativo distintivo de escribir de cierta manera y si los escritores que escribían y publicaban desde el exilio lo hacían de una manera diferente,

son cuestiones que no pueden ser abordadas salvo desde un criterio subjetivo. Indudablemente, desde el exilio se podía escribir con la tranquilidad de saberse protegido de la "persecución ambiental". Pero también se escribía sabiendo que se iba quedando cada día más desvinculado de la textura de la vida cotidiana argentina — con todos sus vericuetos horrores y espantosos — que se había dejado atrás al asumir la patética — no trágica ni tampoco cínica — condición de exiliado.

Pero ser justo con el exiliado que escribía sobre la condición de ser argentino (e indulgente con el que se entregaba a la engañosa tentación de creer que esa escritura coincidía así no más con la literatura argentina del período) no puede querer decir que tengamos que seguir hablando de una literatura argentina en el exilio como si fuera un hecho confirmado e indisputable o, lo que sería aún peor, insinuar que el Proceso obligó a una bifurcación categórica entre una literatura del exilio (la que pudo hablar fuerte, libre y auténticamente) y una literatura bajo la dictadura (la que sólo pudo hablar con la timidez y el miedo que implacablemente impone la tiranía).

Por que la mayor injusticia es creer que no hubo una cultura dentro de la Argentina entre 1976 y 1983. Bien que sea verdad que esta cultura adolecía de todos los desniveles que resultaban de la dictadura, habrán sido en gran medida el resultado más de las prioridades a favor de la empresa multinacional que del ejercicio inapelable de la censura, que siempre funcionó erráticamente y según las manías personales del momento de los censores, nunca con la coherente política draconiana que a veces insinuaba el escritor exiliado para justificar el sólo poder escribir fuera de casa. Más bien se trataba de la intimidación, de las "muecas del miedo", como reza el título de uno de los libros de la época que ponía a prueba el sistema.

Y esto no es para decir solamente lo obvio: que todos los desniveles, que el mucho silencio, que la desaparición de editoriales, de teatros, de galerías, que la pobreza del stock de las librerías y de los kioscos eran verdaderos elementos definitorios de la cultura argentina de la época. Es decir, que la falta de cultura nacional original o creativa era lo que más caracterizaba al panorama interno. Convertir estos desniveles y estos sectores de silencio en el panorama global de la cultura argentina dentro del país no puede sino propulsar la idea de que sólo existía una cultura argentina desde el exilio.

Pero los hechos no apoyan esta conclusión y escrutarlos con honestidad conduce a desmentir la hipótesis del privilegio del exilio.

Habrá que examinar el proyecto — y el éxito avasallador — de Teatro Abierto y los fenómenos paralelos de Danza Abierta y Cine Abierto. Desafiando a la dictadura en un momento muy poco propicio (estamos hablando de fines del verano de 1981), pudieron demostrar, especialmente en el caso del teatro, uno de los verdaderos orgullos argentinos, que no toda la creatividad estaba exiliada o callada. De hecho, la idea de desagraviar abiertamente a un segmento de la cultura nacional, era tan sólo la culminación y la explosión de la presión interna que se venía acumulando hacia cinco años, impulsada cada vez que había una injusticia o una arbitrariedad en el sector de la actividad comercial.

Tanto las editoriales de primera línea como otras más recientes, incluían en sus catálogos libros de escritores que buscaban códigos de expresión para hacerles llegar a sus lectores una interpretación de lo que pasaba en el país. Más que víctimas de la represión directa — y si había publicaciones directamente proscriptas y confiscadas — eran víctimas de la indiferencia y del miedo. Si el problema estaba en que la clase media argentina o no sabía lo que estaba pasando o prefería desviar la mirada (el “no te metás” tan característico), los medios de comunicación que viven de los intereses fugaces de la clase media, evadian tener que dar adecuada cuenta de esta producción. El “ninguneo” era más eficaz que la censura directa y, a diferencia de sus colegas en el exilio, los escritores y artistas desde adentro no gozaban de los mecanismos de las sociedades abiertas para hacerse escuchar: que se sepa a nadie se le ocurrió organizar un congreso académico sobre la cultura argentina del no exilio...

Algún día se escribirá la historia documental de los programas de radio que se atrevían a entrevistar a los non-sancti, de cómo el mejor foro de comentario sociopolítico era una revista de humor con agallas, de puestas en escena de obras extranjeras que se convertían en espectáculos interpretativos de lo nacional, de la eclosión de diarios, a veces con escasa distribución masiva, cuyos intereses culturales trascendían nacionalmente, de los talleres literarios y críticos que funcionaban al margen de la institucionalidad para conservar y fomentar lo que las instituciones, de tan corruptas, ya no hacían, de todos los procesos culturales en clandestinidad que precisamente por ser clandestinos no atraían la atención de la comunidad internacional, la cual había llegado a aceptar

que las ondas cerebrales del cuerpo cultural argentino ya marcaban una línea mortalmente, ininterrumpidamente horizontal.

La mayor injusticia, pues, sería negarse a reconocer la vivencia de los que se quedaron en la Argentina, haciendo cultura desde el aún más patético exilio interno que imponía la tiranía del Proceso. Lo que sorprende ahora que se ha vuelto a la democracia y ahora que la empresa cultural se rompe para actualizarse y lucha para ser audazmente "destapada", es darse cuenta de todo lo que si se hizo culturalmente en la Argentina durante los largos siete años del Proceso. No será un inventario precisamente digno del mito cultural argentino ni servirá para cubrir los apreciables estragos en la continuidad cultural hechos por la dictadura. Pero lo que no se puede negar — y lo que el argentino no puede menoscabar — es la valentía, la dignidad de los que, contra viento y marea, trabajaron para que hubiera voces contestatarias dentro del país, a nombre de la mayoría de los argentinos que no tuvieron otra opción sino quedarse, durante el Proceso. Si, hubo una literatura escrita en el exilio. Pero un país que ha sometido a juicio a los generales de las Juntas ya no puede conformarse con la apelación a la óptica privilegiada del exilio. Los escritores y artistas que están volviendo del exilio — y no todos pueden ni quieren — tendrán que saber agradecer la bienvenida de los que, a duras penas y a veces con grandes sacrificios personales, sostenían y apuntalaban la (única) cultura argentina desde su suelo nativo. La discusión sobre quién sufrió más es, en última instancia estéril como es destructiva. Como lo dijo muy bien David Viñas, uno de los más lúcidos escritores del país y un hombre que perdió dos niños a la guerra sucia, ya es hora de que los argentinos dejen de cascotearse.

II

Obvia una aproximación meramente taxinómica a la producción narrativa de los años del Proceso; tampoco sirve mucho una severa evaluación de los alcances artísticos de las obras, sean definidos estos en términos de una continuidad con un criterio trasnacional de la originalidad literaria o postulados en términos de adhesiones a un inventario *ad hoc* de lo que debería haber sido una escritura rescatable de la época. Mucho más idóneo, a mi modo de ver, es identificar un número de obras que responden a varias presiones socioculturales del periodo, presiones que se postulan en términos de las posibilidades de expresión dentro del sistema político vigente y que responden a varias necesidades de interpretación metacultural dentro de este sistema.

Suspendidos, entonces, los parámetros de clasificación y enjuiciamiento crítico, podemos ir directamente al meollo en términos del escritor que se destaca dentro de este momento como síntesis de la formación cultural impuesta por el Proceso y como el gesto más contestatario contra el mismo. Enrique Medina tiene a su haber una lista de obras que ya suman una docena de títulos. Se trata de una producción de algo como un libro por año desde su iniciación en 1972 con *Las tumbas*, obra que rompió definitivamente con la decencia y el eufemismo de la expresión literaria argentina. Si bien *Las tumbas* pertenece a otra etapa de las administraciones tiranomilitares de la Argentina, inaugura, con la crudeza de su lenguaje y la inapelable conjugación Argentina/sádica cárcel de menores, veta narrativa que Medina irá profundizando a lo largo de una trayectoria de obras proscriptas y censuradas donde se develan estilos de vida que no son simplemente aspectos estáticos de una atemporal estructura social argentina, sino las excrescencias del ritmo dinámico de degradación impuesta por el mecanismo político. El Proceso "reestructuraba" mucho más de lo que se quería o podía reconocer, y las nefastas derivaciones de esta productividad es lo que Medina se propone auscultar en sus novelas.

Como las obras son muchas, evitaremos caer en el poco informativo listado de títulos y temáticas. Baste decir que estas obras oscilaban entre ser las que más salida de kiosco tenían de la producción nacional y las que más padecían de la atención de los guardianes de la moral social — nada menos que ocho de estas obras fueron detenidas en alguna forma por la represión en el período 1976 a 1983, cuando un mes antes de posesionarse Alfonsín de su cargo, se levanta oficialmente la censura en el país.

Para los efectos de una caracterización de una novelística del Proceso, pienso que ninguna obra mediniana puede ser más señera que *El Duke*. Publicado en noviembre de 1976, a los ocho meses de instaurados los mecanismos de la represión, *El Duke* quedó proscrito por la censura en enero de 1977. Subtitulado, en la reedición de 1984, de "Memorias y anti-memorias de un participante en la represión", *El Duke* es la historia de un ex boxeador que trabaja de asesino a sueldo de los grupos parapoliciales, para a su vez ser eliminado por ellos en un destructivo torbellino en espiral que no perdona a nada ni a nadie. El epígrafe que sirve para preludiar una narración de pasmante degradación prescinde de toda sutileza al asentar los parámetros de la sociedad como sangriento ring:

JUEZ (*impaciente*): ¿Usted sabía que su rival estaba en malas condiciones físicas cuando le aplicó los últimos golpes?...

CAMPEON MUNDIAL DE BOX (*altivo*): Señor juez, mi negocio consiste en dejar en malas condiciones físicas a mis adversarios.

DE LA VIDA REAL

Después de *El Duke*, Medina profundiza en variantes de la infranqueable muralla de violencia y estupro de la sociedad bajo la guerra sucia en una serie de títulos anuales que parecen escritos para apretar uno tras otro todos los botones del aparato de la censura: *Perros de la noche* (1978; que, entre otras cosas, denuncia las películas pornográficas que, según algunas versiones, se convierten en uno de los más lucrativos y cotizados productos de exportación bajo un gobierno que promueve las sagradas instituciones católicas de la familia y los legendarios valores de Occidente), *Las muecas del miedo* (1981; que arroja la imagen kafkiana de las fuerzas ocultas que escarnientan, ora sistemáticamente, ora caóticamente, con las muecas del miedo como un grotesco totalitarismo del subdesarrollo), *Con el trapo en la boca* (1983; donde habla una "chica del Proceso" — la denominación que le otorga el *Buenos Aires Herald* en el momento en que combatía la dictadura como parte de la campaña inglesa antiargentina — con un lenguaje experiencial que conjuga militarismo y machismo en un solo sistema para la desarticulación de la dignidad y la moral del individuo. Medina cierra su ciclo de obras sobre el impacto en el diario vivir del ser masa porteño durante el Proceso con una colección de relatos, *Los asesinos* (1984), donde el texto epínómico ubica en la conciencia de una reventada vedette-puta los contornos de una sociedad cuyos niños (encarnados en la forma de las criaturas arrancadas de los brazos y úteros de desaparecidas políticas) se convirtieron en premios de kermese para los cómplices del régimen.

Una de las características más notables de Medina es cómo amplia el radio de típico novelista argentino, cuyo foco de interés raras veces abarca a la mujer, y cuando la incluye es para que sirva como punto de referencia para la conciencia masculina (véase el caso de Alejandra en *Sobre héroes y tumbas* de Sabato o La Maga en *Rayuela* de Cortázar). De ahí que novelas como *Perros de la noche* y *Con el trapo en la boca* y cuentos como "Los asesinos" centran la perspectiva del discurso narrativo en la conciencia feminina, para aproximarse a una suerte de compromiso feminista con la

problemática de la mujer marginada como la última de todos en la larga cadena del jodido que a su vez jode al prójimo más débil. Pero habría que prestar atención en particular a las narradoras de la época, para ver si ellas confirman esta interpretación de su participación en el esquema social y para observar cómo la reestructuran para contar su propia versión de las cosas.

Indudablemente tendrá que ser Marta Lynch quien más convoca nuestra atención a este respecto, no solamente por el inventario de títulos de algún suceso editorial durante el periodo que nos ocupa, sino, lo cual considero más importante, por la complejidad y la ambigüedad de su postura ante las trenzas del poder. Fundamentalmente identificada con una derecha moral que pudo llegar a contemplar con noblemente disimulado horror los "excesos" de los aprendices de brujos a los que había confiado el saneamiento del cuerpo sociopolítico, Lynch hace el recorte narrativo de la Argentina en términos de un estrato de mujeres que no tienen nada que ver con las miserables reventadas que desfilan por las páginas de Enrique Medina.

La penúltima versión de la Colorada Villanueva (1979) retrata a una decente señora de barrio que se ve abandonada por la sucesiva desaparición de su marido y sus tres hijos, quienes o se van del país porque les conviene en un momento de caos económico e institucional o por que caen víctimas de la represión o, simplemente, porque, dentro de todo, es más fácil el exilio interior que rompe con lazos afectivos en un momento cuando tales lazos son un lujo que nadie puede bancar. Lynch estructura su novela en torno a la conciencia y al monólogo interior de la Colorada, estrategia discursiva que descuellga como característica primordial de la novelística de esta escritora, cuyas narraciones se ciñen a mujeres que disponen de los recursos como para poder pensar su propia vida. Lo que emerge es el bosquejo de una determinada realidad sociopolítica en términos del impacto en la particularidad sentimental y emocional de la protagonista, articulación oblicua que no deja lugar a dudas respecto a los acontecimientos que repercuten en la conciencia de la mujer, mientras le ahorra a la novelista el inconveniente del grito pelado o la enajenación anuladora que la dejaría sin centro discursivo. La señora Villanueva es, para abreviar las distensiones de la alegoría narrativa, la Argentina, y en este rol anticipa la toma de honrada conciencia de la alta burguesía que protagonizará Norma Aleandra en *Historia oficial* (texto de una mujer, la dramaturga Aida Bortnik, que también busca su lugar en las versiones feministas sobre el Proceso).

Pero Lynch juega su as de triunfo con *Informe bajo llave* (1983). Configurado como informe psiquiátrico y signado por la doble metaforización del secreto profesional y la ocultación a la que la verdad y la denuncia se hacen susceptibles en una sociedad oprimida, este relato narra la historia de una escritora acomplejada que cae bajo el hechizo de un alto integrante militar del plano mayor del gobierno de la guerra sucia. Embelesada y seducida por el velludo macho (otra vez, hay que tomar nota de la conjugación de militarismo y machismo opresivos), la narradora refiere una relación amorosa sadomasoquista que termina aparentemente truncada el caer ella también víctima del proceso de implacable eliminación.

Informe fue, sin lugar a dudas, una novela algo peligrosa, no tanto en el sentido de los riesgos que corría la autora —total, ya la censura estaba desganada, certero síntoma del derrumbe del gobierno en casi todos sus sectores — sino en cuanto a las equivocaciones a las que el texto podía prestarse. Lo que problematiza la lectura de *Informe bajo llave* es el haberse valido la autora de la extensa alegoría de una relación sexual masoquista para caracterizar la profunda fascinación que el machismo militar ejerce en traslapados sectores de la mentalidad argentina: Miss Argentina domada por los hombres de a caballo en una fantasía de violación desgarradora a manos del agresor tan temido como anhelado. Uno no puede menos que ruborizarse al hacer eco de un esquema de fácil alegorización donde el estupro fascista se equipara a la hipótesis, tan extravagante como denigrante, de que hay mujeres que andan en procura de su propia violación. Las lecturas tan desconcertantes a las que convida esta novela de Lynch son, a mi modo de ver, un juego de coordinados elocuentes por cuanto atestiguan las dificultades para una novelista como Marta Lynch de hacerle frente a una realidad sin caer en las contradicciones y en las torpezas alegóricas.

Como la Argentina es uno de los países latinoamericanos más ricos en narradoras, no faltan nombres que pueden considerarse aquí como exponentes de interpretaciones del Proceso. Posiblemente sea Griselda Gambaro la más sólida de ellas, por lo menos en cuanto a la densidad de sus planteos narrativos y la audacia con la cual asume el imperativo de hablar sin ambages de las estructuras del poder y de la dinámica de la represión que forman parte del código social argentino. *Ganarse la muerte* (1976) es una de las muchas versiones gambarianas del microcosmo de la familia como eje de la degradación institucionalizada (se acordará de los lemas sobre la familia proferidos por la demagogia del Proceso).

La reacción de la censura a esta novela, confiscada por desacato a las instituciones sagradas, fue uno de los motivos que la impulsó a Gambaro a pasar la mayoría de los años del período en Barcelona, donde complementa *Ganarse la muerte con Dios no nos quiere contentos* (1979), novela que desanda los hechos del sistema social para postular un axioma rector a ultranza de la ideología oficial, y donde escribe *Lo impenetrable* (1985), relato erótico que solo llega a publicar después de la restauración constitucional. Amén de localizar cuestiones de las aspiraciones del individuo en la persona de la mujer ultrajada, estas novelas marcan un significativo viraje en la creatividad de Gambaro. Si bien antes siempre contestaba la pregunta de porqué los textos de la dramaturga argentina (si no latinoamericana) de más renombre abundaban en personajes masculinos (excepción hecha de *El campo*), diciendo que se debía al simple hecho de que las cuestiones que había que tratar tenían que ver con el imperio del hombre, los tres escritos mencionados se centran en protagonistas femininas como pacientes de la acción agresiva.

Me parece legítimo reconocer cómo las escritoras pueden atribuirse una peculiar óptica marginal, sin caer en la necesidad de repartir a la literatura en categorías como masculina y femenina. De ahí que puedan interesar en particular personajes femeninos de hombres escritores (el caso de *Con el trapo en la boca de Medina*) o de personajes masculinos de escritoras. Jugando con el doble sentido de la palabra *paciente*, Ana María Shúa ejemplifica la segunda posibilidad, con *Soy paciente* (1980). Las metáforas kafkianas de la burocracia y la justicia como sinédoques de una sociedad trituradora se remedan y actualizan en el relato de Shúa, donde el ambiente del moderno hospital tecnológico sostiene varias posibilidades interpretativas. Amén del hospital como el eje de una preocupación del individuo por la sobrevivencia del cuerpo y como el punto de concentración de las frustraciones del ser cifra ante el anonimato y las falsedades de la tecnología restauradora, la estructura del hospital remite a la explotación de la ciencia médica como instrumento del terror (compárense las imágenes clínicas en las piezas teatrales de Pavlovsky como *El señor Galindez* y *El señor Laforgue*). Esta novela tiene sus raíces en circunstancias editoriales no muy agoreras para una actitud desafiante y contestataria ante la sociedad argentina bajo el Proceso, pero como los signos cobran su significado de los contextos de su descodificación, esta imagen de la degradación institucional del ser humano

no deja de tener alguna repercusión dentro de los parámetros que estamos esbozando.

Otra escritora cuya formación se inserta dentro del esquema Lynch de la literatura argentina es Martha Mercader. Y como *Informe bajo llave, Solamente ella* (1981) devela la historia de una artista que termina víctima de una dinámica sociopolítica que en un momento subestimó y a la cual pensó podría manipular a su propio antojo. La protagonista es una cantante de tangos y su historia está ubicada en 1975, cuando se estaban afirmando las directrices del Proceso aun antes del golpe militar de 1976 que lo consagra como ideología de ya otro gobierno militar. Junto con el descubrimiento de un mundo delectivo bajo la fachada de la industria de la cultura, la protagonista se impone de las continuidades, sin fisuras y sin rodeos, entre las caras del delito y las muchas caras de la represión en el país. Donde el texto cobra la resonancia de la conjugación de lo político y lo femenino es en la meditación de la mujer de que "ser mujer en Buenos Aires, pavada de proyecto", aseveración que taja de un solo golpe el conjunto de mitemas argentinos sobre la mujer independiente y todo eso.

Si todos estos escritos pueden ser leídos como fragmentos de la narrativización del texto social de la Argentina, las dimensiones históricas proporcionan un corte vertical referente a constantes que posibilitan (la ilusión de) un entendimiento de los fenómenos en términos de la densidad de tradiciones de remota estirpe, así como permiten la reinscripción en el registro de aparente neutralidad del costumbrismo de antaño de esquemas que en el fondo son de candente actualidad. Mercader tensa su *Juanamanuela mucha mujer* (1980), la cual versa sobre la figura decimonómica de Juana Manuela Gorriti, sobre estas dos posibilidades de lectura, para arrojar la imagen de una mujer cuya vida escandalosa constituía una fuerte lectura desmitificante de su sociedad represiva tanto en lo social como en lo político (comárese el mismo tipo de lectura revisionista de la vida de Camila O'Gorman por la cineasta María Luisa Bemberg en su film de 1984, *Camila*).

La dimensión histórica, especialmente en lo que implica de una lectura revisionista de los libros de textos oficiales (huelga volver a aludir al elemento de la profesora de historia nacional en *Historia oficial*), goza de otra resonancia en *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, donde se compaginan eventos anclados en los dos extremos de la historia argentina para insinuar la continuidad de la mentira, la decepción y la corrupción en una sociedad donde los

sueños utópicos de los buscadores del enigma se desvanecen ante la distopia imperante. Se lo conoce a Piglia por sus incursiones en la narrativa detectivesca, género que parece renovarse siempre con nuevas dimensiones en la Argentina. Si en *NOMBRE FALSO* (1975), colección de relatos de franco entorno chandleriano y hammettiano, la fórmula crimen-enigma descansa directamente en los soportes de la violencia de la sociedad argentina, *Respiración artificial* recurre a la figura de un lector-investigador cuyas lecturas sucesivas desenterraran reiteradas transformaciones de un solo relato histórico. Si sus "colegas lectores" norteamericanos del texto social se pasman ante un centro vacío de significado o donde el significado es superchería para tapar el vacío (el listado comenzaría con Thomas Pynchon y abarcaría a escritores como Ishmael Reed, Gore Vidal, Robert Coover, E.L. Doctorow), un novelista como Piglia asume el cargo de una historia demasiado compacta y demasiado presente en las reverberaciones de esquemas que se configuran casi intrascendibles (de ahí el vasto panorama de historia revisionista que encontramos en las novelas de David Viñas, proyecto que responde más a la mitología liberal de la sociohistoria argentina que su versión radical dentro de la ideología del Proceso).

Debido al hecho de que la ideología del Proceso se vio urgida a definir con parámetros tan estrechos las pautas de la sociedad argentina, la que descansaba sobre los Valores Cristianos y Occidentales de las Sagradas Instituciones de la Patria y la que se fundamentaba en la persecución intransigente de los mismos, cualquier excepción hecha de este texto del poder sirve por lo menos en un principio para reforzar la imagen de una literatura contestataria. Demás está decir que no podríamos limitarnos únicamente a tajantes expresiones como las de Medina, ni mucho menos al tipo de minucioso análisis desconstructivista del sistema de los ideologemas imperantes como *Cuerpo a cuerpo*, la novela que Viñas publicó en México en 1979, texto que se destaca como eje para una indagación sobre la novelística argentina desde el exilio en este período. Todo lo cual posibilita la legitimación, para los fines de esta exposición, de aquellos textos que de otra manera podrían parecer insuficientemente comprometidos con los puntos de referencia de la actualidad sociopolítica. Este será el caso de aquellas obras que se centran en el conflicto del individuo ante las fronteras de la moral oficial y su operatividad en ciertos aspectos claves de la represión. El desacato a los principios de la moral oficial se vuelve una forma de disidencia y disolución sociopolítica.

La compaginación de la "inmoralidad" sexual (el lesbianismo) y la visión acérbica sobre las instituciones monumentalizadas (específicamente, el magisterio) se encuentra sin rodeos en *Monte de Venus* (1976) de Reina Roffé. La censura que se aplica a esta novela y a algunas otras que se sustraen de la visión del Día de las Madres de la familia argentina, pone en jaque las tentativas de explorar este tema, dándoles a las pocas que llegan a articularse aún más resonancia. Pero *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig se edita en el extranjero y *De tales cuales* de Abelardo Arias (1973) pertenece a la irreabilidad de un corto periodo de efervescencia creativa después de tres gobiernos militares y antes de la definitiva saña de la dictadura inaugurada en 1976.

La brasa en la mano (1983) de Oscar Hermes Villordo, entonces, sale a las librerías y kioscos sólo al final del periodo, abrigado en parte por la pertinencia del escritor al plantel de redacción de *La Nación* y en parte por la futilidad de la censura en ese momento. Se trata de una novela de homosexuales, conformada por un coro de voces y monólogos interiores que retratan uno de los aspectos más descentrados de la sociedad argentina. Es una novela que se erige como tanjante repudio de la autoimagen sanitaria de la metrópoli donde uno de los imperativos de la represión ha sido tapar las múltiples caras del deseo sexual por la fachada de la decencia burguesa. La novela procura naturalizar un espectro de comportamientos desafiantes mediante su exposición en un texto literario sin mayores remilgos de cómo un grupo de individuos persiguen con despreocupada naturalidad su estilo de vida, y al postular una relación antifónica entre los valores públicos y privados que legitimizan éstos al desentenderse desdeñosamente de aquellos como irrelevantes e inútiles. De esta manera, *La brasa en la mano* confirma un submundo marginal que la moral oficial argentina se esfuerza histéricamente por negar, negación que se extiende al mismo tiempo a todo un panorama de otras palpables realidades sociales. Mucho menos que un texto escandaloso en términos de lo que se representa (es decir, no hay grandes escenas eróticas), el texto de Villordo es un panorama de experiencias signadas, como cualquier otro, por la memoria del sufrimiento y de la perdida, del desengaño y de la frustración.

La brasa en la mano termina con un banquete trimalquiano que recalca a la novela como el revés de las instituciones de la sociedad decente (en este caso, la cena de gala como rito conformante) y como una visión carnavalesca de las normas degradadas y degradantes. La joda como alterna-

tiva a la aplastante seriedad oficial de la imagen decente de la vida argentina es un criterio que fue fuertemente promovido por Julio Cortázar. Desde el punto de vista de la historia social de la Argentina, se podría decir que el hilo unificador de muchos aspectos de las vastas zonas de cultura marginada tienen que ver, precisamente, con variantes de la carnavalización rebelaisiana de las normas sociales, razón por la cual empresas como las revistas *Humor registrado* y *Superhumor* cobraron durante la época del Proceso reverberaciones sociopolíticas, padeciendo todas las agresiones y persecuciones del caso. El novelista Luis Rafael Sánchez habló una vez de "una poética de lo soez" como necesario correctivo a la desconcertante decencia de la sociedad puertorriqueña, y lo mismo se hace extensivo al caso argentino en las obras de ciertos escritores.

Es lamentable que la crítica se haya enfocado tanto en *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), en parte porque la novela es lamentable y en parte porque no ejemplifica el tono predominante de la novelística de Jorge Asís. Amén de su tono serio, muy serio, *Flores* arroja la imagen de la protesta de los jóvenes como mero pasatiempo de moda y donde la integración dentro del sistema termina siendo la única opción para el posadolescente desilusionado y ciníco. Podríamos detenernos a meditar sobre el cinismo como el último refugio del argentino ante el monolítico sistema de vida nacional que afinó el Proceso, pero sería a expensas de una resignación a lo inevitable, al callejón sin salida que repudia, con la dignidad y el valor de su escritura, precisamente la mayoría de los escritores que hemos mencionado. Toda la obra de Asís será sellada bajo el cinismo que es algo como un vicio argentino (¿el novelista lo confirma o solamente se limita a reportar sobre él?), pero el grueso de sus textos profundizan en las variantes de este cinismo con un fuerte tono de joda, de carnavalización, que los hace pertinentes para este inventario. *Los reventados*, publicado originalmente en 1973, tenía más resonancia en su versión de 1976, y la serie inaugurada con *Carne picada* (1981) procuraba un extenso panorama de la época. También habría que mencionar el *Cuaderno de Oberdán Rocamora* (1977), la no muy feliz actualización de la óptica de las aguafuertes arltianas. Carezco de información sobre una versión totalmente carnavalesca correspondiente al periodo del Proceso (aunque las hay antes — *Guía de pecadores* [1972] de Eduardo Gudiño Kieffer — y después — *Bazar de 0,95* [1984] y *Kermese* [1985] de Geno Diaz) — y las malogradas tentativas de Asís, por su-

puesto, dicen mucho sobre las condiciones de expresión entre 1976 y 1983.

III

Evito cerrar este informe con una lista de otros escritores cuyas obras debiera o quisiera analizar. La crítica sobre la literatura argentina siempre oscila entre la desesperación provocada por la enorme producción editorial del país, aun en los peores momentos económicos y políticos, y una actitud que tiende a descartar casi todo como efímero y torpemente imitativo. El simple hecho es que muchas obras maestras de la novelística argentina son el fruto del exilio y hay que aceptarlo como uno de los datos singulares de la cultura nacional. Pero las novelas publicadas dentro de la Argentina durante el decurso del Proceso no pueden ser desdenadas como textos lacrados por la imposibilidad de una expresión adecuada de la vida nacional. Si, indudablemente, muchos adolecen de una profunda ambigüedad proveniente de las circunstancias de la escritura y la edición bajo la tiranía, pero hay mucho valor, en los dos sentidos de la palabra, en el mero hecho de haber querido sostener la función social del novelista bajo el estado terrorista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ARIAS, A. *De tales cuales*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- 2 ASIS, J. *Cuaderno de Oberdán Rocamora*. Buenos Aires, R.Alonso, 1977.
- 3 _____. *Flores robados de los jardines de Quilmes*. Buenos Aires, Losada, 1980.
- 4 _____. *Los reventados*. Buenos Aires, Crisis, 1974.
- 5 BORTNIK, A. *História oficial*. Buenos Aires, Ed. la Urraca, 1985.
- 6 CORTAZAR, J. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- 7 DIAZ, G. *Bazar de 0,95*. Buenos Aires, Galerna, 1985.
- 8 _____. *Kermese*. Buenos Aires, Galerna, 1986.
- 9 GAMBARO, G. *Dios no nos quiere contentos*. Barcelona, Lumen, 1980.
- 10 _____. *Ganarse la muerte*. Buenos Aires, Ed. la Flor, 1976.
- 11 _____. *Lo impenetrable*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1984.
- 12 GUDINO KIEFFER, E. *Guía de pecadores*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- 13 LYNCH, M. *Informe bajo llave*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

- 14 ———. La penúltima versión de la Colorado Villanueva. Buenos Aires, Sudamericana, 1978.
- 15 MEDINA, E. Los asesinos. Buenos Aires, Milton, 1984.
- 16 ———. El duke. Buenos Aires, Eskel, 1976.
- 17 ———. Las muecas del miedo. Buenos Aires, Galerna, 1981.
- 18 ———. Perros de la noche. Buenos Aires, Corregidor, 1977.
- 19 ———. Las tumbas. Buenos Aires, Ed. la Flor, 1972.
20. MERCADER, M. Juanamanuela mucha mujer. Buenos Aires, Sudamericana, 1980.
- 21 ———. Solamente ella. Buenos Aires, Bruguera, 1981.
- 22 PAVLOVSKY. El señor Galíndez. Buenos Aires, Búsqueda, 1986.
- 23 PIGLIA, R. Nombre falso. Mexico, D.F., Siglo Veintiuno, 1975.
- 24 ———. Respiración artificial. Buenos Aires, Pomaire, 1980.
- 25 PUIG, M. El beso de la mujer araña. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- 26 ROFFE, R. Monte de Venus. Buenos Aires, Corregidor, 1976.
- 27 SABATO, E. Sobre heroes y tumbas. Buenos Aires, Emecé, 1962.
- 28 SHUA, A.M. Soy paciente. Buenos Aires, Losada, 1980.
- 29 VILLARDO, O.H. La brasa en la mano. Buenos Aires, Bruguera, 1983.
- 30 VIÑAS, D. Cuerpo a cuerpo. Mexico, D.F., Siglo Veintiuno, 1979.