

Potsdamer Platz
Experiencia y narración en el caso argentino: 1976-1983¹

por José Luis de Diego
(Universidad Nacional de La Plata)

1. Comenzaré —si se me permite— con una referencia autobiográfica. El 20 de enero del '94 dicté una conferencia en el Instituto Latinoamericano de Berlín. Había llegado a la ciudad ese mismo día y conseguir hotel resultó bastante difícil. Además, no era fácil discernir la ubicación del Instituto —Potsdamer Strasse 37— en el enorme mapa que tenía. Finalmente, decidí tomar un S-Bahn que me llevara, a Potsdamer Platz; intuía que el Instituto no estaría lejos de eso que suponía sería una plaza. Subí la escalera del S-Bahn y emergí de noche en un descampado con pésima iluminación. Cerca de allí pasaban concurridas autopistas que no sabía adónde llevaban. Caminaba sobre barro, bajo una llovizna pertinaz, entre obras en construcción abandonadas; definitivamente, estaba perdido en Potsdamer Platz, con una conferencia bajo el brazo y buscando un Instituto inaccesible. Las pocas personas con que me fui cruzando fueron guiándome hasta la dirección buscada, Algo tarde, pero pude dictar mi conferencia. Allí me enteré de que el ansiado Instituto está al lado de la Biblioteca Nacional de la ex-Berlín Oeste, un espléndido edificio que tenía un aire muy familiar. Ocurre que allí se filmaron las escenas de la biblioteca de *Las alas del deseo*, la película de Wim Wenders.

Días después, ya de regreso en el país, decidí alquilar en un video la película de Wenders para recordar aquellas imágenes y me encontré con un pasaje que había olvidado. Cuando la vi por primera vez, atrajo mi atención el personaje del viejo narrador quien —en ese momento me daba cuenta— no sólo aparece en la Biblioteca, sino que su más extensa participación es precisamente en la Potsdamer Platz destruida. Sin buscarlo y accidentalmente, había reconstruido una secuencia de la película: la angustia en Potsdamer Platz, la fascinación en la Biblioteca. Desde ese día, me propuse reflexionar sobre ese viejo de aparición casi fantasmal.

2. El viejo aparece cuatro veces en la película y su filiación es de clara raigambre benjaminiana; me refiero, claro está, a uno de los textos de Walter Benjamin más transitado por sus comentaristas: “El narrador”.² Transcribo a continuación la primera intervención del viejo:

Cuéntanos, musa, del narrador, del infante, del anciano apartado a las lindes del mundo y haz que en él se reconozca cada hombre. Con el tiempo, los que me escuchaban se han convertido en mis lectores, ya no se sientan en círculos sino solos y cada uno no sabe nada del otro. Soy un viejo con la voz quebrada, pero el relato sigue elevándose desde las profundidades y la boca entreabierta lo repite; tan poderoso como apacible, una liturgia para la que nadie necesita estar iniciado en el sentido de las palabras y las frases.³

El texto es riquísimo y tiene por lo menos cuatro elementos en los que es necesario

¹ Una síntesis del presente trabajo fue expuesta ante el II Congreso Internacional “Literatura y crítica cultural”; organizado por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y realizado en el Centro Cultural General San Martín entre el 14 y el 18 de noviembre de 1994.

² BENJAMIN, Walter. “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov” (En: *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986; pp. 189-211).

³ Ante la dificultad para conseguir el guión original de Wim Wenders y Peter Handke, cito directamente de la versión cinematográfica.

detenerse: a) La fórmula épica de la introducción: el narrador no cumple sólo una función social; encarna, además, una voz que lo excede; b) La pérdida de la experiencia de la narración: ya no se narra en voz alta para muchos; ahora se narra para un lector solitario y silencioso; c) El relato es una fuerza impersonal que circula independientemente de la voluntad de quien narra; d) El relato es un atributo de todos y no es privativo de una casta de iniciados.

Ahora bien, si uno se propusiera explicitar las hipótesis centrales del texto de Benjamin al que hacíamos referencia, probablemente llegaría a las mismas conclusiones que el viejo narrador de Wenders. Sobre esas hipótesis se ha hablado mucho y no es intención de este trabajo insistir en ellas. Me detendré, solamente, en los momentos en que Wenders/Handke y Benjamin aluden a la experiencia histórica y a la proyección posible de esas reflexiones sobre el caso argentino.

2.1. Vayamos entonces a la segunda aparición del viejo narrador en *Las alas del deseo*: El mundo parece ahogarse en el crepúsculo pero yo narro. Como al principio, en mi cantinela que me sostiene a salvo, por el relato, de las revueltas del presente y protegido para el futuro. Se acabó el remontarse muy atrás de antaño, el ir y venir a través de los siglos; ya sólo puedo pensar de un día para otro. Mis héroes ya no son los guerreros y los reyes, sino las cosas de la paz, todas iguales entre sí. Las cebollas que se secan, tan valiosas como el tronco del árbol que atraviesa el pantano. Pero nadie ha logrado aún cantar una epopeya de la paz. ¿Qué le ocurre a la paz que no puede seguir fascinando por mucho tiempo, que no se deja narrar por nadie? ¿Debo renunciar ahora? Si renuncio, entonces, la humanidad perderá a su narrador, y si alguna vez la humanidad pierde a su narrador, al mismo tiempo habrá perdido su infancia.

A continuación, el viejo narrador pronuncia la elegía por la pérdida de Potsdamer Platz, recuperando la forma medieval mediante el tópico consagrado —*ubi sunt*—: “¿Dónde están mis hombres, dónde estáis vosotros, mis niños, dónde están los míos, los simples, los primigenios?”. Dicho de otro modo, en la oposición guerra/paz se juegan las posibilidades de lo narrable: ya no es posible la epopeya de las grandes batallas, pero tampoco es posible una epopeya de la paz; por consiguiente, sólo resta una elegía por la paz perdida. Benjamin lo había dicho de un modo incontestable: “¿No se advirtió, durante la guerra, que la gente venía muda del campo de batalla?”⁴ La curiosa tesis implícita en esta pregunta es que existe un paralelismo entre la crisis de la experiencia y la crisis de la narración. Lo que se podría plantear como interrogante es entonces si el estrechamiento de la experiencia humana trae consigo el estrechamiento del campo de lo narrable; o, acercándonos más a nuestro terna, si la experiencia del horror estrecha el campo de lo narrable. Más adelante, un fragmento de Benjamin puede leerse como la precisa descripción del personaje de Wenders: “Una generación que había ido a la escuela en tranvía a caballo, de pronto se encontró bajo el cielo abierto en un paisaje en que nada había quedado igual, salvo las nubes, teniendo bajo los pies, en un campo de fuerzas de corrientes y explosiones destructoras, el minúsculo y frágil cuerpo humano”.⁵ La elegía por la paz perdida es entonces el acercamiento a la experiencia de la destrucción. Lo que estoy planteando es un aspecto específico de la compleja relación entre experiencia y narración.

3. Uno de los aportes más citados y comentados del texto de Benjamin es aquel que establece dos modelos básicos de narrador: por un lado, el viajero, el narrador nómada; por otro, el agricultor sedentario. Benjamin no explícita si a estos modelos de narrador corresponden sendos modelos de relato; le interesa más la Junción social del narrador que el producto de esa función. No obstante, es posible pensar en la muy benjaminiana afirmación de Ricardo Piglia “Se narra un viaje o se narra un crimen, ¿qué otra cosa se puede narrar?”⁶ como una

⁴ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* pág. 190.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* pág. 190.

⁶ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Cuadernos de Extensión Universitaria N°8, Universidad del Litoral, 1986; pág. 14. Esta y otras afirmaciones de Piglia resultan muy inquietantes desde el punto de vista de la reflexión teórica, pero a menudo son harto discutibles cuando se trabaja con “casos”. Algo similar ocurre

prolongación del texto del alemán en la dirección que estoy planteando. Dicho de otro modo, el narrador viajero funda el modelo del relato de viajes, cuya referencia clásica es *La Odisea*; mientras que el sedentario se pregunta por su origen y en el origen hay un crimen el modelo en este caso es, obviamente, *Edipo Rey*. En cualquier caso, no resultaría sencillo probar la afirmación de Piglia según la cual existirían dos grandes bloques de relatos; así, los relatos particulares serían variables de los modelos paradigmáticos. Escribir un libro de viajes es, de algún modo, reescribir la *Odisea*. Es sabido que los estructuralistas formularon tipologías de relatos a partir de complejas descripciones funcionales. La tesis de Piglia pone de manifiesto la dificultad teórica de establecer una tipología del relato sobre la base de la experiencia que se representa. Sin embargo, imaginemos tentativamente, un gráfico posible creo que podría pensarse en momentos en que las líneas que representan la experiencia y la narración se acercan y en momentos en que se separan.

3.1. Comentaré brevemente lo que quiero decir a propósito de la obra de Julio Cortázar. En el año '93, con un énfasis celebratorio al que no suelo adherir, incluí *Rayuela* en el programa de Introducción a la Literatura dado que se cumplían 30 años de su publicación. Un grupo de alumnos, disconforme, a los pocos días me reprochó esa inclusión: afirmaban que en la novela "no pasaba nada", cosa que, en algún sentido, es rigurosamente cierta.⁷ Sería largo discutir sobre las causas de este rechazo que, por otra parte, no era unánime. En ese momento yo recordé una reflexión de Umberto Eco, en la que afirmaba que la vida de cualquiera de nosotros se parece mucho más a la de Leopold Bloom que a la de D'Artagnan; sin embargo, se sigue diciendo que *Los tres mosqueteros* es un texto realista y que *Ulises* es experimental y vanguardista. Podemos conjeturar que para muchos de esos chicos la idea de realismo en arte se asocia al cine de acción norteamericano que combina de un modo admirable la irrealidad con la verosimilitud.⁸ Si algún lector se acerca a Cortázar desde este verosímil la experiencia será fuertemente decepcionante. Cuando Cortázar dice que reclama lectores-cómplice está acercando al máximo la línea de la narración y la línea de la experiencia. En este sentido, *Rayuela* es una de las grandes novelas contemporáneas en las que se asocia la experimentación formal con una reflexión exhaustiva sobre la experiencia. Así, al igual que con *Ulises*, es difícil permanecer indiferente ante *Rayuela*: o se la abraza con fanatismo o se la abandona hastiado en la página veinte. El nuevo verosímil ha dissociado totalmente narración y experiencia: uno se cree lo que le pasa a Bruce Willis, aunque eso jamás le pueda pasar a uno. Los alumnos de mi curso, en cambio, no se creían lo que le pasaba a Horacio Oliveira, porque eso jamás le ocurriría a Bruce Willis.⁹

Se ha dicho muchas veces que el olvido que rodeó a la figura de Cortázar está ligado al hecho de que se trata de un escritor incómodo, cuyas posiciones políticas cuestionaban seriamente el orden capitalista y burgués, y esto es absolutamente cierto; Cortázar siempre tuvo detractores. No obstante, es una explicación que a mí siempre me pareció insuficiente. Hace

con sus tan debatidas "tesis sobre el cuento".

⁷ Ana María Barrenechea, en uno de los mejores ensayos que se han escrito sobre *Rajuela*, resume el argumento de la novela en pocas líneas: "En París: los amores de Horacio y la Maga, la 'discada' (sesión del Club de la Serpiente), la muerte de Rocamadour (secuencia que lleva incluida en sí el accidente callejero ocurrido a 'un viejo' y el concierto de Berthe Trépat), últimos días de Horacio en París y episodio con la clocharde. En Buenos Aires: encuentro de Horacio con Traveler y Talita, el puente, el cielo, el manicomio." ("La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar". En: LASTRA, Pedro [ed.]. *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1981; pp. 207-224).

⁸ Mediante una inversión de la relación verosimilitud/realidad, Hans Gumbrecht se refiere a los cronistas de la conquista de América: "...en la literatura latinoamericana no existen textos menos verosímiles y, al mismo tiempo, más adheridos a la realidad que los de los cronistas de la época de la conquista". (En: *Orbis Tertius*. Año I, N° 1. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNLP, 1996; pág. 61). Mi afirmación en relación al cine de acción norteamericano es, parafraseando a Gumbrecht, que no existen obras más verosímiles y, al mismo tiempo, menos adheridas a la realidad.

⁹ Cfr. de DIEGO, José Luis. "El nuevo verosímil" (En: A.V. *La escritura en escena*. Buenos Aires, Corregidor, 1994; pp. 17-27).

todos vemos “en perspectiva”, ya no hay experiencia independiente de los modos de representación.

Para la pregunta ¿cómo narrar la experiencia? se han ensayado numerosas respuestas — es un tema recurrente, por ejemplo, en las narrativas de Piglia, Juan José Saer y Juan Carlos Martini—; pero es necesario detenerse en el hecho de que la experiencia ya no es el tema de la narración, sino que es el modelo de representación el que modela la experiencia. Si volvemos al gráfico, habría que invertir el sentido de las flechas. Lo que está en crisis no es la experiencia — en rigor, todos tenemos experiencias— sino la posibilidad de tener experiencias propias, previas al orden de representación que impone la cultura. Lo que está en crisis no es la narración —de hecho, todos vivimos narrando cosas— sino la narración que no puede ofrecerse como *de primera mano*. El gran tema de los grandes novelistas contemporáneos es cómo resolver este problema. “Me atrevería a decir —afirma Martini—que ya no hay historia en tanto la pregunta inicial de quien escribe no sea qué narrar y cómo hacerlo”.¹⁴

4. Hace un momento decía que resulta difícil pensar una tipología de relatos a partir de la experiencia que los produce. Hay, sin embargo, algunas tentativas de interés al respecto. Me refiero, por ejemplo, al trabajo de Hernán Vidal “Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo”;¹⁵ aunque el comentario del trabajo de Vidal excedería los límites de estas notas, quería dejar constancia de que se trata de un plausible esfuerzo por establecer un modelo que intente explicar las relaciones entre experiencia y narración en un régimen de tipo fascista. La discusión de este modelo nos devuelve de lleno a la experiencia histórica reciente de la dictadura militar en Argentina.

En oportunidad del traslado de los restos de Pablo Neruda en 1992, el Presidente del Partido Comunista chileno, Volodia Teitelboim, dijo: “Aquí el realismo mágico de García Márquez o lo real maravilloso de Alejo Carpentier se transformaron en lo real espantoso”.¹⁶ ¿Puede pensarse, entonces, en una teoría de lo “real espantoso”? Quizás haya que volver al cine, dado que allí podemos encontrar una formulación muy conocida: la del Coronel Kurtz en *Apocalypse now*. Citaré un fragmento de la misma:

He visto horrores que tú has visto; no tienes derecho a llamarme asesino, tienes derecho a matarme, a eso sí tienes derecho, pero no a juzgarme. Es imposible describir con palabras lo que es necesario para quienes no conocen el significado de la palabra “horror”. Horror. El horror tiene cara y debes hacerlo amigo tuyo. El horror y el terror moral son tus amigos. Si no lo son, son tus enemigos más terribles. Tus verdaderos enemigos.

¿Cómo la experiencia del horror puede transformarse en un relato? ¿De qué manera se procesa esa experiencia límite y se transforma en arte? Si algo tienen en común la novela de Conrad y la versión cinematográfica de Coppola es esa manifiesta imposibilidad de Kurtz de transmitir con palabras la experiencia del horror; Kurtz es una enunciación sin enunciado; *es*, antes que nada, una voz. En cualquier caso, se trata de preguntas a las que habría que contestar desde una psicología o una sociología del arte. Aquí sólo “nos interesa reflexionar sobre la relación experiencia-narración a la luz del caso argentino. Tradicionalmente suele asociarse a la literatura que busca influir en la conciencia del lector sin mediaciones con un canon realista de representación; así, la llamada literatura de denuncia ha preferido por lo general los modos realistas de representación. No obstante, se puede constatar a menudo que el canon realista se muestra estéril e inapropiado para dar cuenta de experiencias-límite como la que venimos comentando. Se podría decir que por momentos es la realidad quien “exagera” y reclama

¹⁴ SAAVEDRA, Guillermo. *Op. cit.*; pág. 47.

¹⁵ En: VIDAL, Hernán (ed.). *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*. Institute for the study of ideologies and literature. Minneapolis, Minnesota, 1985; pp. 1-63.

¹⁶ En: *Boletín de la Fundación Pablo Neruda*. Año V, Vol. 6, N° 15. Santiago de Chile, 1993; pág. 20.

respuestas adecuadas a esa distorsión. No intento generalizar; sólo afirmo que este hecho es verificable en la literatura argentina producida durante la última dictadura militar. En cualquier caso, lo que se encuentra en el centro del debate es la vieja controversia sobre el “realismo”. El ejemplo dado sobre la narrativa de Cortázar nos permite ver hasta qué punto se han producido desplazamientos estéticos que obligan a una lectura de los textos producidos en años de la dictadura que exceda el carácter de “respuesta” o “reacción” al autoritarismo. Dicho más claramente: la crisis del canon realista de representación no es un efecto producido por la férrea censura de la época. Es fácil advertir que en períodos de censura prolongada los escritores desarrollan estrategias elípticas de representación con el fin de evitar el ojo del censor; creo que —salvo en muy contados casos— no es esto lo que ocurrió en el caso argentino.

Beatriz Sarlo advirtió este problema; para pensar los textos producidos en años de la dictadura es necesario plantearse de qué modo resolvían el problema de la representación de lo real:¹⁷

En un espacio difícilmente ocupable en los años del proceso, la literatura intentó, más que proporcionar respuestas articuladas y completas rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real. (p. 35) En el reconocimiento de esta disimetría, que ataca la ilusión realista porque pone en el centro la pregunta sobre representar, al mismo tiempo que interroga al objeto de la representación y, por tanto, al orden de los hechos, la narrativa de esos años afirma, también de ese modo, una cualidad disidente (p. 42), ¿Qué vincula a todos estos textos, diferentes por sus estrategias literarias y por sus posiciones ideológicas, escritos en la Argentina y en el exilio? Por un lado, un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse a la representación realista (p. 57)

Desde esta problematización, intenta un ordenamiento del *corpus* de novelas. Así, en muchas de ellas una clave del presente está en el pasado cultural y político; otra literatura se hace cargo de los itinerarios del exilio; la narrativa ha hablado también del poder y la violencia. Lo interesante en el trabajo de Sarlo es esa insistente constatación de que, sea cual fuere la temática que desarrolle la novela, los narradores resistían a una representación mimética de lo real, y por lo tanto el *corpus* admitiría, un ordenamiento según esas estrategias alternativas de figurar lo real.

Voy a citar, en este sentido, testimonios de dos escritores significativos de ese período y de estéticas fuertemente contrastantes. El primero pertenece a Andrés Rivera: “Cuando el Proceso agonizaba, el lector argentino fue bombardeado con una cantidad enorme de textos — que sólo misericordiosamente podríamos llamar narrativos— que trataban de la tortura, de la crueldad de los verdugos, de la eventual santidad de los torturados. Creo que, aún con todas las deficiencias de la prensa argentina, éstas que no eran más que crónicas, podían leerse mucho mejor en las páginas de cualquier diario”. Coincidentemente, afirma Luis Gusmán: “Cuando el contexto se satura de discursos sobre la realidad, todos esos escritores realistas o populistas se ven en un callejón sin salida y toman dos caminos: o se ponen a escribir novelas históricas o escriben novelas utópicas, en ambos casos alegóricas y de ningún modo verdaderamente políticas”.¹⁸ El rastreo tanto de la novelística producida entonces como de los trabajos críticos que se refieren a ella confirma estas hipótesis.

Por momentos, da la sensación de que continuar trabajando con una categoría como Realismo implica internarse en un atolladero teórico: pocas categorías han sido tan cuestionadas como ésta, y a menudo es utilizada de un modo escolar y maniqueo (realismo vs. antirrealismo).¹⁹ Sin embargo, la controversia sobre el “realismo” continúa en el centro del

¹⁷ SARLO, Beatriz. “Política, ideología y figuración literaria”. (En: A. V. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 1987; pp. 30-59).

¹⁸ Las citas corresponden al libro de SAAVEDRA, Guillermo. *Op. cit.*; pp. 60 y 130 respectivamente.

¹⁹ Me refiero, por ejemplo, al uso que se hace de la oposición en GREGORICH, Luis. “Literatura. Una

debate aun en escritores posteriores al período que nos ocupa. César Aira afirmó que toda la literatura podía reducirse a variaciones sobre el realismo; Marcelo Cohen habló de realismo inseguro²⁰; Alberto Laiseca, de realismo “delirante”.²¹ Aun cuando las formulaciones se acerquen a *oxímora* más o menos escandalosos, nadie parece escapar a la tentación de hablar de “realismo” cuando se refiere a su proyecto creador.²²

4.1. En una conferencia que expusiera en La Plata hace cinco años,²³ Ricardo Piglia se refirió a la obra de Jorge Luis Borges en relación al conflicto entre narración y novela, problemática que, según Piglia, está en el centro del debate actual sobre la novela y a la que ya hemos hecho referencia. Es en el marco de este conflicto en que Piglia define modos de “solución” al mismo y establece una tipología que nos interesa particularmente.

Según Piglia, la narrativa de Juan José Saer nos remite al modelo que encarna Samuel Beckett: el escritor se resiste al canibalismo de los medios de comunicación y a la trivialización que impone la industria cultural; su enemigo flagrante es el estereotipo. Su escriturase sitúa en la resistencia a la aceptación social y en la búsqueda de una lengua pura, es, dice Piglia, “una poética suicida”. Inversamente, Manuel Puig responde al conflicto desde otro modelo. El escritor no trabaja “contra” el estereotipo, sino desde o con el estereotipo. El problema de Puig sería cómo construir alta literatura a partir de formas degradadas por una comunicación trivializada. Si Saer escribe una novela en la que dos personaje conversan sobre los mosquitos mientras caminan unas pocas cuadras, Puig construye “quijotes microscópicos y barriales” que modelan sus vidas a partir de telenovelas, boleros, folletines baratos y películas maniqueas. El tercer modelo es Rodolfo Walsh, quien propone formas de renovación de la novela, que no son la renovación vía la lírica y la constitución de una lengua pura, ni tampoco el trabajo sobre los estereotipos; sino que busca la renovación mediante la técnica de la no-ficción, materiales no ficcionales que son elaborados técnicamente por el escritor, como sería el uso de la novela policial y el folletín en *Operación masacre*.

Ahora bien, la caracterización de Piglia no resulta demasiado novedosa: de Saer, Puig y Walsh se ha dicho muchas veces lo que Piglia dijo. No obstante, es interesante ver dos cosas. Por un lado, el intento de una tipología desde la dicotomía novela y narración y postulada por un escritor consagrado. Por otro, advertir cómo Piglia, al caracterizar a otros escritores, se sitúa, a la vez, él mismo en el centro del debate; en efecto, las novelas de Piglia son de difícil inclusión en esa tipología.

4.2. La referencia a la tipología de Piglia se justifica dado que es uno de los intentos más

descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología.⁵⁵ (En: SOSNOWSKI, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 1988; pág. 116).

²⁰ Cfr. SAAVEDRA, Guillermo. *Op. cit.*; pp. 79-93. Véase, además,; CHIANI, Miriam. “Escenas de la vida postindustrial. Sobre *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen” (En: *Orbis Tertius*. cit.; pp. 117-129).

²¹ Cfr. el reportaje realizado por Verónica Delgado y Federico Reggiani: “Deschavar la metafísica, los plagios y las ontologías chichi” (En: *La muela del juicio*. N° 5. La Plata, diciembre de 1994-abril de 1995; pp. 6-11).

²² Noé Jitrik ha desarrollado interesantes propuestas teóricas en esa dirección: “Yo ligo este término tradición, a cierta definición de los referentes. De una manera inmediata y técnica, podría decirse que toda experiencia de lo real se convierte en una imagen que es transmitida por representación de un texto, y esa conversión va cambiando de carácter. La experiencia de lo real pierde algo de lo que es al ser convertida en esa imagen, y a la vez esa imagen pierde algo de lo que es al ser representada por medio de palabras. La imagen sería el referente. De manera que escribir, aun en un sentido representativo realista, no es transmitir realidad, sino representar referentes”. MINELLI, María y POLLASTRE, Laura. Crónica de una mirada crítica. Entrevista a Noé Jitrik. (En: *Revista de Lengua y Literatura* N° 13/14. Universidad Nacional del Comahue, noviembre de 1993; pág. 93), Esta concepción del “referente” como imagen mediadora entre la experiencia de lo real y las palabras contrasta con la confusión teórica expuesta por Luis Gregorich: “Con mayor precisión, el realismo implica cierta relación (mimética) del signo literario con el referente (la realidad material, política, etc.)”. GREGORICH, Luis. *Op. cit.*; pág. 118.

²³ Me refiero a la conferencia mencionada en la nota 12.

comentados de ordenar un “corpus” novelístico de estos últimos años. Ha habido, sin embargo, otros intentos de ordenamiento que permiten establecer una suerte de estado de la cuestión al que he hecho referencia en otro lugar.²⁴

De ese estado de cuestión surge un criterio que podemos llamar antológico: cuáles son las mejores novelas producidas en años de la dictadura; en cuál de ellas ha mostrado mayor interés el trabajo de la crítica; cuáles fueron el fruto de una coyuntura específica, y cuáles están insertas en proyectos creadores más sólidos y de mayor alcance. Si combinamos las diferentes variables mencionadas, la respuesta sería más o menos la siguiente: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia; *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig; *Nadie nada nunca* de Juan José Saer; *La vida entera* y *Composición de lugar* de Juan Carlos Martini; *En el corazón de junio* de Luis Gusmán; *Nada que perder* y *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera; *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano. Seguramente, habrá quienes agreguen otros textos o quienes consideren excesiva alguna inclusión en esta antología; en rigor, no importa demasiado. Lo importante, a los fines de este trabajo, son las estrategias que adoptaron los escritores para incluir la temática del acontecer nacional a partir de estéticas marcadamente diferenciadas. Es en este sentido en el que pueden discutirse algunas de las afirmaciones más recurrentes de la crítica. Dice Andrés Avellaneda: “La intensidad cuantitativa y la virulencia cualitativa de los textos narrativos del canon realista ofrecen una curva que asciende lentamente hasta una meseta o pico situado entre 1972 y 1974 y desciende luego a partir de ese año hasta que, hacia 1977, se ubica por debajo del punto de partida”.²⁵ Ya habíamos visto que, según Beatriz Sarlo, “el discurso del arte y de la cultura propone un modelo formalmente opuesto (al del discurso autoritario): el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica”.²⁶

Ahora bien, si examinamos la producción anterior de los autores citados (de “Homenaje a Roberto Arlt” a *Respiración artificial* de *La traición de Rita Hayworth* a *El beso...*; de *El limonero real* a *Nadie nada nunca*; etc.) comprobamos que la hipótesis de Sarlo es una verdad a medias y la de Avellaneda resulta de muy difícil —si no imposible— comprobación. En efecto, la crisis del canon realista de representación es en todos los casos anterior a la irrupción traumática de la dictadura. En todos los casos la realidad política que vivía la Argentina aparece incorporada en los textos como *material*, pero se elabora a partir de proyectos creadores con un fuerte grado de autonomía; no parece posible, por lo tanto, afirmar que la crisis del canon realista de representación sea una *consecuencia de* o una *reacción ante* el autoritarismo. Si uno piensa en otros autores que publicaron por aquellos años como Rodolfo Rabanal, David Viñas, Osvaldo Soriano o Jorge Asís se encontrará que allí también existe una fidelidad mayor a un proyecto creador previo que a la necesidad de dar testimonio de un durísimo impacto sobre la experiencia. También existen, seguramente, excepciones: quizás un caso a considerar sea el de Juan Carlos Martini, ya que *La vida entera* sí representa una transformación significativa en su narrativa respecto de su producción anterior y es, además, llamativamente diferente de su producción posterior —la *trilogía* de Juan Minelli. Paradójicamente, se trata de un autor que se sitúa insistentemente en la defensa de la autonomía del escritor ante las presiones de lo *real*.²⁷ En cualquier caso, parece difícil argumentar en favor de una u otra hipótesis sin un trabajo de crítica textual más detenido, lo que excede las modestas pretensiones de estas notas.

5. En conclusión, quise realizar cuatro consideraciones relacionadas con la narrativa producida en años de la dictadura militar:

²⁴ En: “La novela argentina (1976-1983) (A. V. *Homenaje A Manuel Puig*. Serie Estudios/ Investigaciones N° 21. Facultad de Humanidades, U.N.L.P., 1994; pp. 81-102).

²⁵ AVELLANEDA, Andrés. “Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares”. (En: Vidal, Hernán (ed.). *Op. cit.*; pp. 578-588).

²⁶ SARLO, Beatriz. *Op. cit.*; p. 43.

²⁷ Cfr. MARTINI, Juan Carlos. “Especificidad, alusiones y saber de una escritura” (En: SOSNOWSKI, Saúl [comp.]. *Op. cit.*; pp. 125-132).

a) La primera observación es de índole global: la escisión entre experiencia y narración —a la que ya hacía referencia Benjamin— es acentuada por los efectos de la dictadura, pero es un fenómeno que, según vimos en lo apuntado sobre Cortázar, resulta más abarcativo y es independiente del tipo de experiencia por representar.

b) Sin embargo, el impacto social producido por el establecimiento de un orden fuertemente represivo e ilegal produce un ahondamiento en la grieta de la relación experiencia-narración; desde quienes volvían mudos de la guerra en Benjamin, hasta la repetición psicótica de Kurtz (“...el horror, el horror...”) es posible pensar en una teoría de lo “real espantoso” (ruptura en lo que caractericé como el circuito A): como decía Andrés Rivera, esa realidad estaba en los diarios —o, podríamos decir, en el *Diario del juicio*— y la literatura se propuso recorrer otros caminos.

c) La narrativa del período se vio afectada, además, por un fenómeno más general: la decisiva y creciente influencia que ejerce el orden de la representación en el procesamiento de las experiencias (lo que caractericé, en 5.2, como el circuito B operando como “tema” del circuito A).

d) Finalmente, no parece seguro afirmar que el impacto represivo sobre la experiencia haya tenido como consecuencia más visible la crisis del canon realista de representación.

Según vimos en las consideraciones de 4.2, esa crisis es anterior a la irrupción de la dictadura.