

La narración del terror. Notas sobre *Respiración artificial* (1)

José Di Marco
jotadimarco@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de Río Cuarto

La forma de lo real ausente

Una pregunta-eje articula *Respiración artificial*: *¿Cómo narrar los hechos reales?* El relato de los hechos constituye tanto la obsesión del historiador Marcelo Maggi como la del joven novelista Emilio Renzi, tío y sobrino respectivamente y, ambos, personajes centrales de la novela de Piglia (1980). No es casualidad que esta pregunta haga énfasis en el cómo hasta tornarse un interrogante acerca de cuál sería la *forma* más adecuada para representar, mediante la narración, el orden de lo real, la sustancia última de la historia.

El problema pasa por la forma y el contenido de esa forma inexistente, deseada, y posible es lo Real, no la realidad. Se trata de explorar el ámbito de lo imaginario hasta hallar una configuración artístico-literaria que impugne las simbolizaciones instituidas para nombrar lo Real, “eso” que se resiste a ser designado plenamente; un resto, un más allá (o un más acá) del lenguaje, que señala, por su carácter disoluto e inaprensible, sus límites: los límites del lenguaje, las carencias y las falacias de las formas narrativas vigentes. Al respecto, F. Jameson ha señalado “*que la historia no es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y que nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político.*” (1989: 30)

En *Respiración artificial*, la consigna de narrar los hechos reales debe leerse como la afirmación de que la literatura es un acto socialmente simbólico, una producción ideológica, construcción de una forma estética o narrativa (2). Esta tarea de invención de una forma (una tentativa de solucionar imaginariamente contradicciones sociales insolubles) implica una objeción extrema y programática contra el realismo y las modalidades de la ficción basadas en sus postulados más característicos.

Por lo tanto, para Piglia, el relato de los hechos requiere de la concepción y la práctica de estrategias narrativas que se opongan a la noción tradicional de mimesis, al axioma de la referencia lingüística directa, a la premisa de que se puede acceder a la verdad sin mediaciones ni disputas y a la idea de que la novela es un espejo del mundo.

Desvíos

Según la diégesis, Emilio Renzi ha publicado una sola novela, que se titula *La prolijidad de lo real* y cuyo asunto es la vida de su tío. A Maggi le obsesiona la figura de Enrique Ossorio, un miembro de la Generación del '37, quien fue amigo íntimo de

Alberdi y debió exilarse durante el gobierno de Rosas sospechado de ser un doble agente. Después de vagabundear por California (en plena fiebre del oro), E. Ossorio recalca en Chile y se suicida en Copiapó, poco antes de la batalla de Caseros. *Respiración artificial* traza un paralelo entre ambos personajes, cuyas trayectorias vitales se recortan sobre el horizonte político de los siglos XIX y XX: Maggi y Ossorio son dos proscritos que se han apartado del mundo.

Para escribir su única novela, Renzi se ha basado en recuerdos de su infancia, en las versiones de carácter oral que circulan en el ámbito de su familia y en crónicas policiales de la época (la década de 1940). La suya es una novela que reconstruye, imaginariamente, la vida de su tío, centrándose en un episodio delictivo: casado con una aristócrata, el inmaduro abogado Marcelo Maggi, partidario tardío (casi anacrónico) del radicalismo yrigoyenista, huye con una prostituta robándose parte de la fortuna de su mujer. Lo detienen, lo enjuician y la encarcelan. Cumple su condena y, una vez recuperada la libertad, se aleja recluyéndose en la ciudad de Concordia, donde enseña historia en una escuela secundaria. *La prolijidad de lo real* es una novela familiar, que prescinde del registro biográfico y que, a través de ese desvío, toma distancia de las versiones oficiales de los hechos. Hay un enigma en el núcleo de ese episodio delictivo al que la novela de Renzi se adhiere y despliega, como si se tratase de un secreto inexpugnable, mediante una prosa vicaria y, finalmente, fallida.

Por su parte, Maggi ha dedicado años a escribir la biografía de Enrique Ossorio, un personaje escurridizo, contradictorio y, por eso mismo, fascinante. Para consumir ese propósito, ha ideado la *forma* que considera más apta: narra la vida del proscrito desde su muerte en Chile, valiéndose de documentos y de tramos de un diario íntimo, suscripto por el biografiado, a los que accedió por intermedio de Luciano Ossorio (nieto de Enrique y ex suegro de Marcelo). La de Maggi es una biografía “anormal” en la medida en que intenta revestir de un sentido histórico a un acto que, en apariencia, estaría al margen de la historia: el suicidio de E. Ossorio. Para Maggi, esa decisión extrema y trágica, la de quitarse la vida en el destierro, poco antes de que Rosas sea derrocado, entrega una clave interpretativa que deviene fundamental para la comprensión de la historia argentina. Lo periférico y extraoficial se torna decisivamente explicativo.

Renzi viaja de Buenos Aires a Concordia para encontrarse con los manuscritos de esa biografía herética; y ése es el hilo argumental que articula las dos partes en que se divide la novela de Piglia.

El desvío, el apartarse de las convenciones retóricas instituidas, el esquivar las normas que regulan el funcionamiento de los géneros discursivos, constituye una de las apuestas estéticas (e ideológicas) más fuertes de *Respiración artificial*. Así como Renzi elige la ficción para re-crear la vida de su tío, desoyendo los mandatos familiares y las versiones oficiales, Maggi lee la historia argentina a contrapelo, otorgándole un protagonismo más que relevante a un personaje lateral y oscuro. El desvío opera al modo de una estrategia textual orientada a la construcción de sentidos plurales, abiertos y dialógicos que se oponen, formal e ideológicamente, a los discursos monocordes, verticales y plenos propios del autoritarismo (3).

Ficción y verdad

¿Cómo narrar los hechos reales?; de qué modo dar cuenta de lo que está pasando en Argentina en 1979; cómo escribir el horror de las desapariciones; de qué

modo *decir la verdad*. *Respiración artificial* se hace esas preguntas y se configura y opera como una respuesta estético-ideológica a las mismas.

La pregunta plantea el mismo dilema tanto al historiador (Maggi) como al novelista (Renzi). Historia y ficción se ocupan de lo Real y se valen de estrategias de escritura afines: “*Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista*”, ha dicho Piglia (1990: 155-172), remarcando que la historia, en tanto que relato de hechos ocurridos en el pasado, emplea procedimientos semejantes a la ficción para dotarlos de significado e inteligibilidad, para *decir la verdad* de esos hechos. Ambos construyen mundos posibles. La diferencia radica en que los mundos del historiador afinan en el pasado (“*la proliferación retrospectiva de los mundos posibles*”) mientras que los del novelista se proyectan hacia el futuro y, como tales, poseen un carácter utópico. El “realismo”, tanto el del historiador como el del novelista, implica una tensión hacia lo Real y deriva en una cuestión de forma (4).

Piglia ha señalado que la ficción trabaja una zona indeterminada, *indecidible*, entre ficción y verdad: la ficción no evita la verdad sino que la tematiza. La verdad no es algo dado, establecido de antemano, un conjunto de hechos o un sistema de relaciones que esté ahí, a la espera pasiva de que se lo nombre. Es un campo de fuerzas, un asunto conflictivo inscrito en relaciones de poder y, por lo tanto, en un horizonte político. (Piglia, 1990: 11 – 25) Emplear la ficción para decir la verdad de los hechos (para comprender la historia argentina, para denunciar las atrocidades que comete la Junta Militar) equivale a contrarrestar el discurso del poder, las ficciones encubridoras que el Estado produce, y a recoger las microficciones que circulan, como un murmullo anónimo y subalterno, en la sociedad. La ficción es un contra-relato, una narrativa que desafía la lógica del discurso hegemónico, de lo que es legítimo decir y escribir en un momento determinado en una determinada formación social: “*A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre literatura –entre novela, escritura ficcional- y el Estado es una relación entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que el Estado también narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice.*” (Piglia, 2001: 14 – 15)

Respiración artificial narra una serie de historias de vida, de “biografías fictivas” (5) cuyos protagonistas son personajes “menores”, ambiguos y anti-heroicos: Enrique Ossorio, Luciano Ossorio, Marcelo Maggi, Tardewski, Renzi conforman una lista de perdedores, de marginales patéticos, que ocupan una posición subalterna en el campo político-cultural. Pero son estas voces las que dejan oír el contra-relato, las que urden la ficción que polemiza con el discurso opresivo.

La historia como recurso

Como ha señalado Halperin Donghi, antes que trazar una homología entre dos épocas, la Federación rosista y el gobierno de facto de 1976, *Respiración artificial* explora la situación del intelectual en una y otra. Propone una continuidad entre la situación de los intelectuales románticos de la generación del '37 y la de los de la generación del '60, de la que Piglia obraría como un vocero: “*hay en el modo en que Respiración artificial se aproxima a la crisis que ha desviado brutalmente el destino de una generación una continuidad más estrecha con el adoptado por esos remotos precursores de lo que la modernidad de sus exploraciones formales permitiría anticipar*” (Halperin Donghi: 1987, 81).

Víctimas de la censura, la persecución o el exilio, los intelectuales de *Respiración artificial* intentan reconocerse, imaginariamente, en esta pregunta: “¿Quién de nosotros escribirá el ‘Facundo’?” La búsqueda de un antecedente en la historia (y en la literatura) argentina del siglo XIX (a través de la figura de los proscriptos) funciona como un paliativo ante el terror de la dictadura, que es inédito. Frente a la actualidad, un plan de exterminio masivo planificado y llevado a la práctica por el Estado, el pasado ofrece una respuesta que brinda un marco de comprensión porque permite *historizar* el presente.

En este sentido, *Respiración artificial*, al igual que otras novelas que le son contemporáneas, que otras ficciones escritas durante el período dictatorial, recurre a la historia argentina, y ubica parte de sus acciones en el siglo XIX (con la figura de Enrique Ossorio como centro). El recurso a la historia obra, al decir de Martín Kohan, como un rodeo (6): más que una apuesta a la referencialidad, al correlato con los hechos efectivamente ocurridos que aseguraría la representación realista propia al discurso histórico, se evoca el pasado para *hablar metafóricamente* del presente, de lo que estaba ocurriendo entonces en la sociedad argentina gobernada por los militares. No hay un intento reconstructivo sino, más bien, una *allegoresis*: se dice una cosa para hablar de otra (7). Se habla de Enrique Ossorio (de su destierro, de su archivo, de su suicidio) para denunciar los crímenes del terrorismo de estado.

Respiración artificial no es una novela histórica en sentido estricto porque sus referentes históricos aparecen deliberadamente borrosos y diferidos, porque su basamento documental es apócrifo, porque elude con insistencia la cronología¹. Propone, en cambio, una lectura de la historia política argentina que –desde las voces de Enrique Ossorio, Luciano Ossorio y Marcelo Maggi- confronta con el relato propulsado por el liberalismo, esa narrativa hegemónica que encubre los crímenes cometidos por la clase dominante para imponer un modelo económico y cultural de país del cual la dictadura, que se instala por la fuerza en marzo de 1976, viene a ser su expresión más sangrienta y refinada.

Si la experiencia, tanto colectiva como subjetiva, del terror posee un cariz inédito y, por eso mismo, resulta inenarrable, sus bases materiales, en cambio, son constitutivas de la nación y sostienen el relato de los hechos que los vencedores han escrito e impuesto. En relación con el pasado, con la historia, *Respiración artificial* realiza una operación hermenéutica singular: historiza el presente, proyectando una genealogía que conecta, internamente, violencia y poder y que remite a los albores de la patria, al siglo XIX. Pero, a la vez, destaca una diferencia sin sucedáneos: la maquinaria de muerte que las fuerzas armadas han puesto en marcha carece de antecedentes y el terror que ella disemina por el tejido social deviene una experiencia incomprensible, tan novedosa y atroz que desafía al lenguaje, le marca un límite, lo enmudece casi, le obliga a seguir un trayecto sinuoso y metafórico.

Lo no dicho

En más de una oportunidad, Ricardo Piglia ha definido a la narración literaria como un arte de la alusión y la elusión (9). Yéndonos al contexto de producción de *Respiración artificial* (plena dictadura), esta tendencia al circunloquio, a la digresión y al escamoteo podría explicarse, por un lado, mediante cuestiones extra-literarias. La represión política y la censura impedían a los autores nombrar ostensivamente las circunstancias que los rodeaban y en las cuales estaban insertos; estos mecanismos represivos y disciplinantes los obligaban, incluso, a la práctica de la autocensura.

Aunque dé a entender, desde un comienzo, que su tema no es otro que la dictadura militar, *Respiración artificial* jamás habla explícitamente de esta.

Pero, por otro lado, esta suerte de referencia desdoblada y oblicua por la que Piglia opta ex profeso, responde a cierta poética, a una concepción de la escritura que se inclina, principalmente, por lo no dicho, por lo que se narra de un modo enigmático, incierto, aproximativo. Lo propio de la ficción literaria sería, entonces, con independencia de sus condiciones concretas de surgimiento, la narración de los hechos reales pero tomando distancia tanto de la estética del realismo canónico como del relato testimonial.

En la primera parte de la novela, “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, Renzi y Maggi intercambian una serie de cartas. En la última de ellas, el sobrino le dice al tío: “*Ya no hay experiencias (¿las había en el siglo XIX?) sólo hay ilusiones.*” Y, un poco más adelante, se pregunta: “*Pero, ¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida?*” La experiencia personal aparece como agotada y narrarla, transformarla en autobiografía, se convierte en un gasto innecesario, en un gesto vanidoso. Lo autobiográfico, la escritura de la propia experiencia, se torna irrelevante no sólo porque una vida comprende hechos banales y anecdóticos (sucesos carentes de heroísmo o de intensidad épica) sino porque, y esto es lo significativo, el “relato” y “la vida” se presentan como instancias mutuamente irreductibles. Es una ilusión, la más falsa de todas, pretender que el uno represente a la otra de un modo transparente. No existe un vínculo directo entre escritura y experiencia (10).

No obstante, a través del trueque epistolar, Renzi y Maggi se van contando sus respectivas vidas. Lo hacen por fuera de las convenciones de la autobiografía, usando el formato y el registro coloquial de la carta familiar e insertando citas y referencias culturales que remiten a los mundos de la historia y de la literatura y que dejan ver que la experiencia privada es lábil y que su relato exige cierto extrañamiento, cierta perspectiva exterior, cierta sospecha con respecto al modo en que las palabras y las cosas se conectan. Lo autobiográfico se realiza pero de un modo fragmentario, indirecto y conjetural.

En la segunda parte de la novela, titulada “Descartes”, Tardewsky, el exilado polaco y amigo del profesor Maggi, le expone a Renzi su hipótesis de que existe una conexión interna entre *El discurso del método* y *Mein Kampf*: “Ese monólogo alemán clausura el sistema inaugurado por el monólogo francés.” En la tesis de Tardewsky, Descartes y Hitler aparecen como dos exponentes conspicuos de la racionalidad occidental. La duda metódica y la solución final constituyen dos expresiones, diacrónicamente disímiles pero complementarias, de un tipo de pensamiento que, trasladado a la práctica, se vuelve voluntad de poder devastadora y aniquilante. El nazismo, la militarización de la sociedad, los campos de concentración, los hornos crematorios son los efectos instrumentales de una racionalidad llevada a su máximo despliegue. El totalitarismo es un producto racional que empieza con el cogito pensándose a sí mismo junto al fuego de una estufa. Así, mediante la sutil interpretación efectuada por Tardewsky, *Respiración artificial* hace referencia a la dictadura militar argentina como un vasto plan de exterminio, que tiene poco de insensato y mucho de sistema ya que el terror se administra con una eficacia glacial y burocrática.

Para hablar del presente, de la realidad de los hechos, *Respiración artificial* reflexiona sobre los lazos entre escritura y experiencia (la incongruencia entre relato y vida, los equívocos de la autobiografía). Para referir el terrorismo de estado, apela a la argumentación filosófica. El desvío, el rodeo, lo insinuado, lo apenas sugerido conforman una estrategia discursiva que da lugar a lo que Paul Ricoeur denomina “*referencia desdoblada*”. Este tipo de referencia – que suspende los lazos referenciales

inmediatos y descriptivos- le pertenece de lleno a la ficción. La ficción escapa de las exigencias documentales y abre un mundo posible, un espacio-tiempo indeterminado, un no-lugar desde donde efectúa una re-descripción de lo real (11).

Novela y utopía

Para Piglia, las grandes ficciones nacionales (*Facundo*, *El Museo de la novela de la Eterna*, *Los siete locos*, *Adán Buenosayres*, *Rayuela*) son textos híbridos, inclasificables y multiformes. La forma que *Respiración artificial* asume resulta múltiple. José L. de Diego remarca la “hibridez genérica” del texto en el que se conjugan, convirtiéndolo en un verdadero terreno de experimentación formal, la novela de aprendizaje, el relato de investigación, la trama policíaca, el ensayo y el género epistolarⁱⁱ. Por medio de esta mezcla de formatos y registros, la novela se incorpora a una tradición literaria argentina que encuentra en los cruces y en el mestizaje su razón de ser.

Pero, además, Piglia ha señalado que estos textos -que atraviesan y subvierten las demarcaciones genéricas- son textos políticos. La dimensión política de los mismos no radica en sus referentes extra-textuales sino en un uso tal de la escritura que cuestiona el gusto rector, la norma dominante, las jerarquías vigentes. Objetan a la literatura como institución (sus valores, su prototipo de belleza, su idea de obra artística, su concepción de escritor, su modelo de lengua). Y, al hacerlo, discrepan con la sociedad en la que esta se enclava y funciona. Proponen –dice Piglia- “contra-realidades” y, por eso, son textos utópicos: “*Hay siempre un fundamento utópico en la literatura. En última instancia la literatura es una forma privada de la utopía.*” (1990: 165)

En *Respiración artificial*, política y utopía se anudan. Enrique Ossorio anota, en su diario íntimo, el bosquejo de una novela futura: “*He pensado escribir una utopía: narraré allí lo que imagino será el porvenir de la nación. Estoy en una posición inmejorable: desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro.*” Esta anotación está fechada en 1850. La novela que Ossorio piensa escribir tendrá la forma de un relato epistolar; un personaje ubicado en el siglo XIX recibirá cartas que vienen del siglo XX y que no le están destinadas. Esas cartas hablarán de lo que esté sucediendo, cien años después, en Argentina.

Lo interesante es que la utopía se concibe no en función del espacio (un lugar exótico, ideal y perfecto) sino del tiempo. La utopía se conjuga en futuro. La novela, como utopía, imagina el porvenir. Lo que Ossorio imagina que vendrá no es, precisamente, exultante ni acogedor. Ossorio imagina el terrorismo de estado, la dictadura de 1976, lo que Renzi y Maggi (con diferentes grados de conciencia y compromiso) padecen.

También, el fragmento del diario presenta la situación ideal del escritor: desligado, extemporáneo, extranjero. Esa sería la posición enunciativa desde la cual se puede proyectar un relato utópico, lo que implica una toma de distancia de los hechos inmediatos para poder examinarlos, escribirlos y comprenderlos.

Desde allí, desde ese punto hipotético, habla *Respiración artificial*. Es una novela política y, por lo tanto utópica, no porque vaticine el decurso de los hechos ni proponga una salida, sino porque postula un enclave imaginario de enunciación que desafía el sentido común, discute las representaciones instituidas, subvierte los géneros literarios establecidos y desestabiliza el régimen de verdad que el discurso del poder impone.

A la vez, esa posición enunciativa de índole hipotética, ese enclave imaginario, resulta congruente con la representación del escritor-intelectual como una figura enfrentada al Estado (13); efecto de un “*agenciamiento colectivo de enunciación*”, la literatura deviene una alianza entre la voz del autor y las voces socialmente subalternas y relegadas (14).

Tematizar el lugar de la escritura como un no-lugar, o mejor dicho, como un entrecruzamiento de temporalidades diversas para escribir un presente que parece vaciado de sentidos, hace de *Respiración artificial* una novela que excede la función del testimonio y la denuncia para instaurarse como un acto de ficción pleno (15). La ficción opera como un dispositivo político de enunciación diseñado para interpelar el pasado, para asignarle a la experiencia, inefable y desmesurada, del horror dictatorial algún sentido, para vislumbrar (en las ruinas del presente) destellos del futuro.

Coda

Para B. Sarlo: “*Tanto la violencia de la represión estatal y paraestatal como la militarización de la política que la precedió eran nuevas en la sociedad argentina del siglo XX y, en consecuencia, no formaban parte de una memoria colectiva*”. (1987: 31) La narrativa del período puede leerse como una ficcionalización de la experiencia del terror implantada por la violencia represiva. Como tal, se orientó a la búsqueda de soluciones formales que permitiesen la reflexión crítica sobre algo que parecía carecer de antecedentes reconocibles. Muchas novelas (las más importantes)ⁱⁱⁱ funcionaron como una respuesta estética (y también ideológica) al discurso autoritario que el Estado represor había puesto a circular con fines legitimantes y para encubrir, además, la violencia que el mismo ejercía sobre los cuerpos a través del secuestro, la tortura y la desaparición.

La ficción narrativa obró, entonces, como un aporte imprescindible a la articulación de una memoria colectiva. Más que en el recuerdo escrupuloso, en el registro testimonial, insistió en la elaboración de alegorías que desafiaran, mediante la puesta en marcha de sentidos múltiples y referencias complejas, las interpretaciones unívocas y esquemáticas. Eludió las ilusiones referenciales y los caminos directos que propone el realismo convencional y optó, en cambio, por modos de representación fragmentarios, sugerentes y auto-reflexivos. Así, se interrogó fuertemente a sí misma para calibrar el alcance y las flaquezas de sus posibilidades discursivas.

Dentro de este marco, *Respiración artificial* es un texto modélico, paradigma de las relaciones entre literatura y política que relocaliza la tradición literaria nacional y relea la historia cultural argentina centrando su mirada en el nexo inherente entre violencia y poder. Afirmando la autonomía de la ficción como un discurso denso y plural, como acto socialmente simbólico, esta novela construye una mirada particularmente crítica sobre nuestro pasado y, en especial, sobre los modos en que los discursos dominantes han tratado de manipular nuestra memoria colectiva.

Notas

(1) Este trabajo es una contribución personal al proyecto de investigación “LITERATURA Y POLÍTICA: formas de la representación política en la narrativa argentina contemporánea desde los 60-70 hasta nuestros días”. El proyecto cuenta con un subsidio de la SECYT- UNRC y lo dirige la Licenciada Marta Olga Cisneros.

(2) Según Jameson: “la ideología no es algo que informe u ocupe la producción simbólica; más bien el acto estético es él mismo ideológico, y la producción de una forma estética o narrativa debe verse como

un acto ideológico por derecho propio, con la función de inventar «soluciones» imaginarias o formales a contradicciones sociales insolubles.” En, “Sobre la interpretación. La literatura como acto socialmente simbólico”, 1989, p. 64.

(3) Cfr. Sarlo, Beatriz: “Política, ideología y figuración literaria”, 1987, pp. 30 – 41.

(4) Sobre el realismo como una forma particular, ver Gramuglio, María Teresa: “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, 2002, pp. 15 – 38.

(5) Al respecto, Marta Morello-Frosch señala que “el enunciado de biografías ficticias en muchas novelas de este período es una estrategia narrativa que permite, por una parte, pensar la historia desde un sistema de representación que da cuenta de esta discontinuidad del quehacer colectivo y, por otra parte, permite la reconstrucción de la subjetividad contra un marco de experiencias históricas peculiares de esta década. Podríamos agregar a este enunciado la posibilidad de que estas biografías ficticias permitan también articular vidas problemáticas, centrando el discurso en una serie de sujetos excluidos de la historia.” En: “Biografías fictivas. Formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente”, 1987, pp. 60 – 70.

(6) Cfr. Kohan, Martín: “Historia y literatura: la verdad de la narración”, 2000, pp. 245 – 259.

(7) Tomo esta noción de Hayden White: “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual”, 1992, pp. 41 – 74.

(8) En una aproximación ya clásica al género, N. Jitrik escribe: “En suma, lo que... peculiarizaría a la novela histórica, es la referencia a un momento «considerado como histórico y aceptado consensualmente como tal» y, por añadidura, cierto apoyo documental realizado por quien se propone la representación.” Jitrik, Noé: “De la historia a la escritura. Predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana”, 1988, pp. 49 – 74.

(9) Para Piglia, el exponente más destacado de esta concepción de la escritura es Rodolfo Walsh: “Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y el sobreentendido... La eficacia estilística de Walsh avanza en esa dirección: aludir, condensar, decir lo máximo con la menor cantidad de palabras.” En “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, 2001., p. 13.

(10) Los ecos de W. Benjamin se reconocen en la proposición de que el hombre contemporáneo ha sido privado de su experiencia y de que la narración se ha vaciado de su capacidad de transmisión. Semejante postura aparece en Giorgio Agamben: “Pues así como ha sido privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizá sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo.” (Agamben, 2001: 7)

(11) Remito a Ricoeur, Paul: “Filosofía y lenguaje”, 1999, pp. 41 – 57.

(12) Cfr. De Diego, José Luis: “La novela de aprendizaje en Argentina. 2da parte”, 2000, pp. 15 – 31.

(13) Walsh también sería el escritor-emblema de este antagonismo. Ver “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, Op. Cit., p. 14.

(14) Me valgo, en este caso, del concepto de Deleuze: “Si bien reenvía siempre hacia unos agentes singulares, la literatura es agenciamiento colectivo de enunciación.” En Deleuze, Gilles: “La literatura y la vida”, 1994, pp. 13 – 21.

(15) El pasado (mediados del siglo XIX) y el presente (1976) se entrecruzan en la historia. El relato alterna ambas dimensiones cronológicas. El personaje de Arocena, el censor que intercepta y captura cartas buscando un mensaje cifrado se ubica en un tiempo deliberadamente inestable. ¿Es un personaje contemporáneo de Renzi y Maggi y, por lo tanto, un miembro de los servicios de inteligencia del Estado represivo? ¿O forma parte de la trama de la novela utópica imaginada por Enrique Ossorio y, como tal, interfiere el destino de las cartas que desde el porvenir (siglo XX) son enviadas al presente (siglo XIX)?

(16) Por ejemplo: *Nadie nada nunca* (1980), de Juan José Saer y *En esta dulce tierra* (1984), de Andrés Rivera.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2001): *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

DE DIEGO, José Luis (2000): “La novela de aprendizaje en Argentina. 2da parte”, en *Orbis Tertius, Revista de Teoría y Crítica Literaria N° 7*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Ediciones Al Margen.

DELEUZE, Gilles (1994): *La Literatura y la Vida*, Córdoba, Alción Editora.

GRAMUGLIO, María Teresa (2002): “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en Gramuglio, María Teresa (directora del volumen): *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé.

- HALPERIN DONGHI, Tulio (1987): “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”, en Varios Autores: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, pp. 71 – 95.
- JAMESON, Fredric (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor.
- JITRIK, Noé (1988): *El balcón barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- KOHAN, Martín (2000): “Historia y literatura: la verdad de la narración”, en Drucaroff, Elsa (directora del volumen): *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé.
- MORELLO-FROSCH, Marta (1987): “Biografías fictivas. Formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente”, en Varios Autores: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, pp. 60 – 70.
- PIGLIA, Ricardo (1980): *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire.
- PIGLIA, Ricardo (1990): *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo veinte.
- PIGLIA, Ricardo (2001): “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, en revista *Casa de las Américas*, n° 222, enero-marzo, Cuba, pp. 11 – 21.
- RICOEUR, Paul: *Historia y narratividad*, 1999, Paidós, Barcelona.
- SARLO, Beatriz (1987): “Política, ideología y ficción literaria”, en Varios Autores: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, pp. 30 – 41.
- WHITE, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, 1992, Paidós, Barcelona.
-