

# Nuevas funciones para el espacio imaginario: *A sus plantas rendido un León*, de Osvaldo Soriano

Alicia Llarena

**a** puntos iniciales: motivos para la permanencia y formas para el cambio

Que la historia literaria es una amplia galería donde formas y estrategias de estilo van alternándose, sustituyéndose o modificándose entre sí no es nada nuevo. Pero los motivos por los cuales cada época habilita sus propios registros estéticos son propios y específicos de ese tiempo, y quizás no de otros. Cabe preguntarse entonces qué grado de continuidad y de cambio existe en los textos narrativos más recientes con respecto a la tradición anterior y, sobre todo, qué razones inspiran este proceso, y cuál es la función que están llamadas a desempeñar en nuestros días ciertas fórmulas narrativas, actualizadas ahora por extrañas circunstancias.

Para enfocar nuestra lectura de *A sus plantas rendido un León*, de Osvaldo Soriano, y advertir en ella los síntomas apuntados, será preciso establecer primero un breve marco, y destacar de él los ingredientes que van a conducirnos a nuestro objetivo: subrayar el uso de tonos y estructuras narrativas que, fuertemente arraigadas en la tradición literaria hispanoamericana, reaparecen cargadas de sentido en momentos recientes de la escritura argentina. Así, cuando se habla de Osvaldo Soriano, por ejemplo, es difícil sustrarse a algunos de los rasgos más explícitos y evidentes de su discurso literario, ámbito imaginativo que oscila desde el "juego paródico sobre la novela policial y el film hollywoodiano —*Triste, solitario y final* (1973)— a la feroz reducción de los conflictos argentinos a la proposición de farsa —*No habrá más pena ni olvido* (1979), *Cuarteles de invierno* (1981)"; también se

observa "la exasperación de un grotesco libre de preocupaciones realistas y exento de pasionalidad", factor éste que unifica tales novelas; y, en líneas generales, que "el mundo de las novelas de Soriano es el de la invención declarada: lugares, hechos y personajes son imaginarios"<sup>1</sup>.

Ahora bien, si es cierto que estos ingredientes han sido percibidos como estrategias individuales y recurrentes del escritor, no pocas veces han sido también propuestos como factores que animan de modo general las últimas tendencias discursivas, e incluso hay quienes subrayan su lazo de continuidad en el proceso evolutivo de la literatura argentina, otorgándoles un papel importante en el contexto de la última narrativa. En un corte cronológico situado entre 1976 y 1986, por ejemplo, es posible observar la actualización de algunas poéticas anteriores, y no de modo espontáneo o casual, sino con la sistematicidad precisa como para constituirse en "modalidades del discurso rioplatense de los escritores que publican en torno a 1980, entre la dictadura y la democracia, y que en muchos casos heredan, continúan o quiebran, estéticas de la narrativa y la poesía que les precede"<sup>2</sup>.

Es en este orden de cosas donde tres formas literarias ("Invenciones", "testimonio" y "parodia") habrán de adquirir una especial relevancia en estos últimos años, en tanto que moldes expresivos apropiados para las raras circunstancias de las últimas décadas: las "*invenciones*" porque huyen de la mimesis y se aventuran en la imaginación; la "*parodia*" en tanto discurso que incluye la palabra ajena dentro de la propia<sup>3</sup>; en cuanto al "*testimonio*" porque éste

evoca una relación particular con la verdad (...) En Argentina y Uruguay, desde los años sesenta, la noción de testimonio —(...) "como *peculiar e individualísima relación con la verdad*, relación en la cual la persona está totalmente, y sólo ella en el fondo, comprometida"<sup>4</sup>— fue en arte y en literatura, la que estableció la fuerte permanencia de una estética ligada a la politización.

Es obvio que en la interacción de este triple eje, y en el marco cronológico que acoge la producción narrativa de Soriano, una de las formas predilectas para enfrentar la estética del realismo, "productora del testimonio o de la crónica, (...) proyecto autoritario que reprime los desarrollos imaginativos", será esa forma que aquí nos interesa: "la escritura de la parodia", tono por otra parte nada desconocido en la literatura argentina contemporánea anterior a estos años<sup>5</sup>. Tras la represión política, es lógico que algunas formas discursivas encuentren motivos numerosos para su actualización, y ello es lo que sucede con esta forma que permite al escritor "la burla, la crítica y la reflexión travestida", aún sin ser "acentuadamente ideológica" en muchos de los casos<sup>6</sup>. Por otra parte, la intensa discusión en estas últimas décadas sobre la legitimidad de los modelos literarios calificados como "light", y por consiguiente sobre las nuevas y al parecer sospechosas relaciones entre obra y lector, ha desviado la atención de otros aspectos importantes que en esas mismas producciones, y de una forma menos llamativa, tienen lugar, como ciertos mensajes dramáticos y urgentes que bajo las vestiduras de la risa guardan en cambio las pulsaciones de una realidad sangrante: es así como "en medio del discurso del pregón, el trasfondo de horror pudo parecer trivializado para algunos lectores"<sup>7</sup>, como sucede con la novela de Soriano *A sus plantas rendido un león*.

Esta compleja imbricación de circunstancias sociales y procedimientos retóricos ha ido generando a su vez una compleja red de contaminaciones entre las formas literarias de las últimas décadas, hasta el punto de ser definida como uno de los rasgos sustantivos de la novela escrita en Latinoamérica a partir de los años 70. A este respecto, algunas convergencias han resultado ser especialmente ricas en el panorama literario, como señala Mudrovcic a propósito de uno de los modelos narrativos con destacado protagonismo en la escritura latinoamericana de los últimos años:

Producto emergente de la convergencia entre vanguardia estética y vanguardia política, la novela política de los 70 ideologizó los espacios del género y desvió la atención del código hacia lo no literario (...) desarrolló proyectos narrativos que quisieron rivalizar sistemáticamente con los relatos del Estado, la historia o la cultura letrada (...) [hasta conformar tendencias visibles como la] novela del dictador, la novela histórica, la testimonial y la periodística, formatos todos posibles de la novela política (...) [discursos que conviven, en el perfil de estas décadas], con el modelo de la llamada "novela culinaria" o "*Trivialliteratur*. [Así, mientras la novela de los años 60] educó el gusto hacia la imaginación, (...) a partir de los 70 se tiende a reforzar el polo de credibilidad en lo narrado con estrategias enfáticas y hasta estridentes"<sup>8</sup>.

La propuesta de Mudrovcic permite aclarar muchos de los fenómenos de la narrativa argentina reciente, y nos servirá para contextualizar la producción de Osvaldo Soriano, asomándonos a ella desde una perspectiva que contemple las relaciones más inmediatas entre síntomas sociales y síntomas del discurso o, lo que es lo mismo, entre conflicto político y habilitación de estrategias que servirán, a un tiempo, a la invención, a la denuncia, al testimonio, y al ocultamiento.

Cabe añadir que si en los cambios del pensamiento de las últimas décadas ha sido necesario "des-emblematizar los discursos de lo real para re-apropiarse de los sentidos sociales e históricos", será natural que aparezcan en la escritura nuevas y consiguientes exigencias: "No basta entonces con que los discursos culturalmente centrados aspiren sólo a la verosimilitud, necesitan ser además discursos desembarazados de acontecimientos, es decir, discursos livianos, prolijos, abstractos y liberadores, marcas retóricas que, según Benjamin, articulan la estética despojada de tono ligero que define un tipo de discurso público candidateable para alcanzar un rápido consenso"<sup>9</sup>, elección estética que apunta por otro lado a una actitud ideológica interesante, y a un claro deseo: constituirse en "una literatura para ver, no para ser vista"<sup>10</sup>.

Para trazar el entorno que nos permita ubicar la novela de Soriano, aún nos resta aludir a otra de las visibles revitalizaciones que tienen lugar en estos últimos años, instrumentos retóricos y códigos narrativos que están llamados también a cumplir una función importante: el "humor" y la "literatura fantástica", rasgos que para la argentina Vlady

Kociancich resultan ser "característicos y permanentes de la literatura argentina". Si en la "visión humorística y crítica que no excluye la realidad sino que la penetra", como sucede en *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano, "la censura política ha tenido mucho que ver en esta distancia desesperada que significa la risa y la sátira" hasta el punto de que "los escritores de mi generación la usamos con toda naturalidad, como una segunda cara"<sup>11</sup>, lo fantástico, por su parte, no es sólo un género cultivado con abundancia (Angélica Gorodischer, Carlos Gardini, Marcial Souto, entre los actuales) sino que forma parte de una "percepción sensible de la irrealidad".

Que lo fantástico derive desde un género hacia una percepción o actitud, hacia la contemplación de la realidad, hará posible que novelas como *A sus plantas rendido un león*, aún sin guardar en apariencia un lazo explícito con la tradición fantástica de la literatura argentina, instalen sus acciones en espacios imaginarios, y tomen como materia prima del argumento lo que hay de real en el ámbito cotidiano. Soriano, en este caso, "toma de un hecho lamentablemente real, la absurda guerra de las Malvinas, sus elementos irreales y construye una historia imaginaria donde los gestos más paródicos adquieren una verosimilitud realista", proponiendo al lector "que acepte la irrealidad no sólo como parte de la vida sino como la vida misma, la vida cotidiana". Por este razonamiento, Kociancich considera que lo fantástico, o lo irreal, es a estas alturas "menos un género, mucho menos artificio literario, que la expresión espontánea de un país que se debate entre realidades e irrealidades, entre la racionalidad y el absurdo, la locura y la sensatez, sin término medio entre un extremo y otro"<sup>12</sup>.

Para concluir esta relación de síntomas y procesos generales en la última narrativa argentina, añadamos también el predominante motivo de la violencia, elemento que tendrá un lugar jerárquico no sólo en la realidad, sino en la compleja escritura que lo representa. En este sentido, Walter Bruno apunta la estrecha relación entre lenguaje y realidad, o entre la farsa y la tragedia, a propósito, precisamente, de la novela que aquí nos ocupa: por su presencia constante y variada la violencia es un elemento destacable en numerosos textos narrativos, incluso en aquellos donde el humor atenúa sus espantosas consecuencias, de modo que

hasta en la superficie aparentemente liviana de *A sus plantas rendido un león*, de Osvaldo Soriano (...) se destaca rabelaisianamente sobre la imagen horrorosa de diez mil tumbas argentinas en las Malvinas, y un número incontable de muertos debido al colonialismo así como al terrorismo internacional, los dos -en la novela de Soriano- dándose mutuamente la mano<sup>13</sup>.

Los rasgos y motivos esquematizados hasta aquí -parodia, testimonio, humor, violencia, irrealidad- forman parte importante de la tradición literaria argentina, y su permanencia a lo largo de los años se extiende hasta nuestros días, adaptados y remozados para las actuales circunstancias. Ellos nos servirán ahora para destacar un texto narrativo donde tales ingredientes han sido integrados y fundidos en un espacio dispuesto a aunar con estos instrumentos literarios la farsa y la tragedia de la vivencia social. Puede decirse que una de las dimensiones más atractivas de la obra de Osvaldo Soriano es el hecho de que, por regla general, "La trama declara su naturaleza ficticia para proponer, de este modo, una interpretación de la realidad"<sup>14</sup>, paradoja que se produce, entre otras cosas, gracias al uso sistemático de estrategias literarias tan antiguas como eficaces, y tan tradicionales como renovadas y actualizadas en su sentido.

### **Aproximaciones a Bongwutsi: la metáfora espacial**

Una de ellas, peculiar y recurrente a la hora de albergar sus ficciones, es el uso de espacios imaginarios. Así sucede en dos de las novelas de Soriano, con la ubicación de las acciones en "Colonia Vela", y con el país africano de "Bongwutsi" en *A sus plantas rendido un león*, geografías que permiten al narrador argentino desentenderse de denotaciones explícitas y, al mismo tiempo, reflexionar con sentido crítico, y denunciar la situación política del país.

En *No habrá más pena ni olvido*, Osvaldo Soriano representa el choque enérgico entre las facciones opuestas del peronismo en un universo creado *ad hoc*: "La lucha feroz que desgarró a Argentina adquiere en este pueblo imaginario dimensiones casi domésticas"<sup>15</sup>; pero sobre todo las vivencias del cónsul argentino en el lejano y perdido Bongwutsi van a marcar la distancia discursiva desde la que el escritor, en el exilio precisamente, establece su búsqueda estilística y su perspectiva: es desde ese lugar de enunciación, el exilio, desde donde la

permanencia de la relación con el espacio perdido se afirma de todos modos con la constancia de un derecho. La senda de la literatura del exilio está sembrada de trampas: la nostalgia, la autoconmiseración, el didactismo. Sin embargo, su condición de escritura necesariamente transitoria no la ha llevado a extraviar la visión totalizadora que desde los comienzos ha caracterizado los textos literarios latinoamericanos, y a afirmar, dentro de la descripción y la denuncia, la búsqueda esencial de un lenguaje<sup>16</sup>.

No cabe duda de que los espacios imaginarios de Osvaldo Soriano tienen un papel importante como respuesta literaria a esa doble intención, entre imaginativa y vivencial, que cruza toda su producción: conservar la posibilidad del testimonio sin renunciar a los placeres de la invención; desplegar la verdad social arropado en la metáfora (siempre alusiva) de un espacio creado para uso exclusivo de la ficción, y máscara propicia para la inmunidad ante las consecuencias de sus contenidos. Resulta al menos curioso que otro escritor argentino, Blas Matamoro, exiliado también durante la dictadura, publicara en 1982 un volumen de cuentos donde el relato que da título al libro se ubica asimismo en un país ficticio: "Nieblas" será en su caso

una alegoría de la violencia, la muerte y la destrucción de una ciudad (...) de la aniquilación del pensamiento y la cultura. Su autor lo escribió hacia 1975 cuando la violencia y la persecución habían iniciado su "caza" fuerte desde 1973. El relato "Nieblas" elude los referentes históricos y geográficos (...) Quizás el malestar de la ciudad de ese país de "Nieblas" sea también un diálogo con aquel relato de Julio Verne, *El doctor Ox*, donde un ingeniero excéntrico excita con un extraño gas a los habitantes de la pequeña ciudad de Quiquendone, hasta llevarlos al extremo de declarar la guerra<sup>17</sup>.

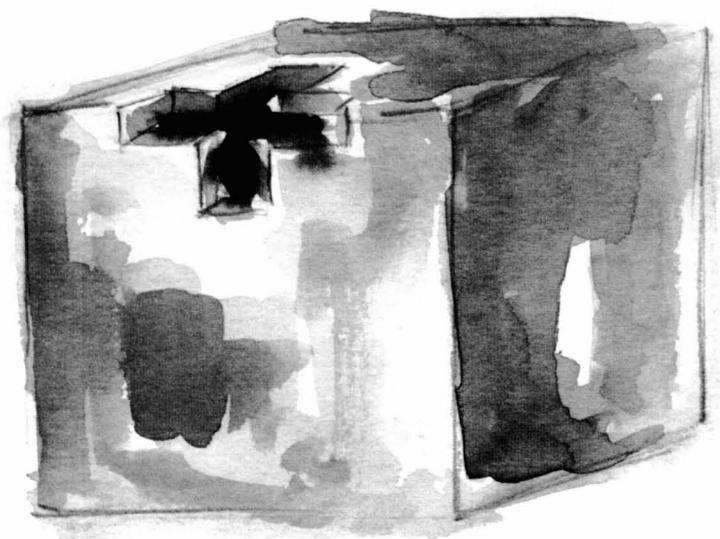
Es en esta capacidad alegórica del espacio imaginario, y en sus fundamentos de libertad total, de predominio absoluto de la función fantástica, donde queríamos conducir nuestras apuntaciones iniciales, pues no en vano su aparición como estrategia privilegiada del discurso narrativo, su permanencia en la tradición literaria latinoamericana, y sus cualitativos hallazgos, tuvo en la escritura rioplatense uno de sus pilares importantes. Si fue Borges el primer narrador que problematiza de un modo sistemático la noción de realidad, también fue

pionero en promover una profunda conmoción en sus lectores, a través de una metáfora espacial de consecuencias imprevisibles: la posibilidad que apunta en su cuento *Tlön, Uqbar, Urbis Tertius* de 1940 para despojarse del complejo problema de la representatividad de la narrativa continental, y sobre todo del aparato descriptivo de la novela regionalista, no fue sólo un programa estético enmarcado en el proceso desrealizador de la moderna narrativa, sino en las aventuras sutiles y complejas de la verosimilitud, y los mecanismos para su construcción. Por eso su forma espacial habría de ser tan decisiva, y de hecho inauguró una de las más interesantes y productivas estrategias para otros escritores de distinta orientación estética: "Santa María", "Luvina", "Comala" o "Macondo" son algunas de sus consecuencias más sonoras y relevantes.

Como forma o estrategia literaria, y sobre todo como vientre vacío de contenidos preestablecidos (al contrario que los espacios de la realidad) el espacio imaginario va modelando sus funciones y su sentido desde "Tlön" hasta nuestros días, y su incitación natural a la verosimilitud va a ser llamada a cumplir en los últimos años no sólo con los requisitos de la ficción, sino con las pulsaciones más inmediatas de lo real. Después del auge y del prestigio que gozó el espacio imaginario en los discursos totalizantes de la Nueva Novela Hispanoamericana, en las últimas décadas se apresta en cambio a absorber y representar el contexto social, dando lugar a nuevos espacios para la farsa y la exploración política, y desplegando su capacidad representativa en aquellos momentos en que la circunstancia histórica, precisamente, actualiza el uso de máscaras discursivas y de estilos que cuidan su sistema inmunológico, al eludir referentes ya sean históricos, temporales o geográficos.

Aunque tiene fronteras concretas, y se encuentra exactamente en el continente africano, Bongwutsi, el lugar de las acciones en *A sus plantas rendido un león* es un país imaginario. En él va desarrollarse una de las fábulas políticas más cómicas y humorísticas de los últimos años, y en la que Bertoldi, un impostado cónsul argentino, en medio de la más absurda precariedad económica, del aislamiento y del abandono de las autoridades argentinas hacia su pequeña institución diplomática, va a enfrentarse sin ayuda pero con un exaltado y épico patriotismo al imperialismo británico (representado en la novela en la figura del embajador Mister Burnet).

Conmovero por el conflicto de Las Malvinas, y "agobiado por la responsabilidad de haber nacido argentino"<sup>18</sup>, el discurso anticolonialista de *A sus plantas rendido un león* se proclama, al menos, desde tres frentes políticos que convergen en Bongwutsi: el cónsul argentino, el activista del IRA, y el negro revolucionario que prepara un levantamiento popular en el país africano. Una trama llena de situaciones cómico-grotescas, absurdas o engañosas, que a menudo se resuelven con un golpe de humor, se desencadena desde las primeras páginas,



desdramatizando y ridiculizando una importante cantidad de motivos sociales: colonialismo, corrupción, degradación social, crisis ideológica, continuidad de la barbarie ("las autoridades británicas (...) son indignas de considerarse civilizadas por el atropello colonial cometido contra nuestra Patria y por la ocupación a sangre y fuego del territorio del Ulster", p. 68), temas controvertidos que adquieren en esta novela intensidad y profundidad en la medida en que se alejan de un tono testimonial explícito para adentrarse, en cambio, en el terreno de la hipérbole y la risa alegórica.

Precisamente el espacio imaginario de Bongwutsi protege la narración de los excesos de la fábula, dotándolos de sentido, y manifestando así la plena funcionalidad de este marco espacial: la jirafa que cruza entre los coches lujosos de los embajadores, los mosquitos que atacan a sus damas

en medio de la selva, o el gorila borracho que invade la embajada inglesa, amplifican las resonancias absurdas de la historia novelesca, y se convertirán incluso en el insólito emblema del poder popular (de hecho, es un ejército de gorilas el que logra tomar finalmente la embajada británica)<sup>19</sup>. La permanente mención de acontecimientos y personajes históricos, además del importante número de referencias de la cotidianeidad (objetos, marcas comerciales) apuntalan la verosimilitud del relato, y mantienen al lector atento a sus guiños risibles o críticos.

Pero no quisiéramos concluir esta sintética visión de la novela sin aludir a una importante función de este espacio irreal de Bongwutsi: además de servir a la interesante reunión de la farsa y la tragedia, el país africano, precisamente por su evidente distancia física con respecto a Europa, permite un ángulo de observación sobre la realidad flexible y relativo, que se levanta frente a la noción de "dogmatismo": es frecuente, por ejemplo, que los propios personajes maticen a menudo los calificativos y etiquetas con los que se señalan entre ellos:

—Perdone la franqueza, pero usted tiene aspecto de guerrillero.

—No sea tan esquemático. (p. 57).

—¡Qué fácil es para usted la vida! Si levanto el brazo soy comunista y si llevo un crucifijo soy del IRA. ¡Hágame el favor! (p. 57).

—Apréndase esto, Bertoldi: "Ya no se trata de saber si una ecuación es verdadera o falsa, sino de saber si es agradable o desagradable a la policía, útil o inútil al capital".

—¿Y eso qué es?

—Un observación de Marx.

—Pero cómo, ¿no me dijo que era católico?

—Lo cortés no quita lo valiente (...). (68).

El mismo Embajador inglés, en los últimos lances del relato, cuestiona los modos sociales de su país, y reconoce su barbarie ("cuando levantó la vista hacia la tribuna comprendió hasta qué punto la corrupción y la barbarie habían invadido ese país desde que Gran Bretaña lo dejó librado a su propia suerte", p. 193), y el revolucionario negro, Quomo, afirma en las últimas páginas uno de los signos al parecer habituales de este fin de siglo: la ausencia de proyectos ideales o de fe ("Vamos a tener que resistir hasta que los tiempos cambien y los blancos vuelvan a creer en algo", p. 246).

Es visible que el uso de este imaginario país africano como marco narrativo de *A sus plantas rendido un león* reanima un vínculo importante con su propia tradición, actualizando en los últimos años la posibilidad borgeana de Tlön, pero desplazando su significación y su sentido: si en las décadas anteriores los espacios imaginarios pretendían una función simbólica, mítica y totalizante de la realidad americana, Osvaldo Soriano, en cambio, busca en

ellos su virtual naturaleza lúdica junto a su posibilidad de desvelamiento crítico, su representatividad social, su rigurosa expresión de lo cotidiano. LLevados hasta el absurdo y la farsa, Colonia Vela, y en especial Bongwutsi, por su insólita y significativa ubicación, parodian los más recientes conflictos argentinos, disimulando tras la sonrisa la gravedad de la violencia y el carácter ridículo y lamentable de todo exceso de poder o dogmatismo. Este vientre ficticio del relato permite la conjunción de la realidad inmediata a través de una trama novelesca desbordante de fábula, consumando el proyecto literario que presenta la irrealidad "como la vida misma, la vida cotidiana". Violencia y colonialismo encuentran en Bongwutsi un nuevo espacio para la exploración política y la gravedad social, cuestionando y ridiculizando la barbarie, proponiendo, incluso, una suerte de restitución histórica que compensa, en la ficción, los injustos desvaríos de lo real: "—Será en África —dijo—, pero venceremos" (67).

## notas

<sup>1</sup> Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*, Siglo XXI, México, 1987, pp. 93-95.

<sup>2</sup> Noemí Ulla, *Inventiones, parodias y testimonios. La literatura argentina de 1976 a 1986, Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia* (Kohut y Pagni, eds.), Vervuert Verlag, Frankfurt, 1989, p.189.

<sup>3</sup> Noemí Ulla, loc. cit., p. 189. El énfasis es nuestro.

<sup>4</sup> Vattimo, *La aventura de la diferencia*, Península, Barcelona, 1986, p. 43.

<sup>5</sup> "Algunos jóvenes recogen las teorías de la parodia tomadas de los formalistas rusos, de las propuestas de Bajtín y de Julia Kristeva, y otros respiran ese aire sin conocer dichas teorías, escribiendo narrativa o poesía (...) Otros entusiastas de la parodia (...) ignoran que Borges y Bioy Casares inicia en los años cuarenta (*Seis problemas para don Isidro Parodi*, 1942) esa escritura que intenta recuperar en la voz narrativa las diferentes entonaciones de grupos sociales porteños, de escritores consagrados, de clisés idiomáticos y de retóricas reprimidas", (Ulla, loc. cit., p. 191).

<sup>6</sup> A este respecto recuerda Ulla interesantes ejemplos, como el caso de César Aira, quien en su novela *Ema, la cautiva* (1981), "mezcla Flaubert y Echevarría, parodia las convenciones del realismo, su desarrollo narrativo, y se burla de la novela costumbrista, realista y psicológica, y de sus discursos sobre lo femenino". Por otra parte, sobre el polémico best-seller de Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), destaca que "estos narradores de tipo shandiano (por *Tristram Shandy*) están tan interesados —según B.G. Rodgers— en mantener la relación con el público, que en el relato mismo se convierten en los "conversadores o charlatanes", cuya función es dar privilegio a la comunicación, ya que la presencia ausente del destinatario es el elemento obsesivo del discurso" (Noemí Ulla, loc. cit., p.191).

<sup>7</sup> Noemí Ulla, loc. cit., pp. 192-193.

<sup>8</sup> María Eugenia Mudrovcic, *En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80*, *Revista Iberoamericana*, 164-165 (1993), p. 448. La relación de ejemplos y de procedimientos que la autora propone para representar este proceso es interesantísima. Merece la pena, a pesar de su extensión, reproducir la cita en su integridad: "La novela política -dice- establece nuevos contratos de lectura enfatizado el uso del documento historiográfico, social o periodístico. Ello explica la importancia de los marcos o umbrales de enunciados como espacios preferidos para hacer explícitas las relaciones con la verdad. A veces el contrato se establece desde el título, que busca la afiliación genérica a partir del rótulo (*El caso Satanowski* (1973) de Rodolfo Walsh, *El caso Bancharo* (1973) y *Uchuraccay, testimonio de una masacre* (1983) de Guillermo Thorndike, *La novela de Perón* (1986) de Tomás Eloy Martínez, *Tejas verdes: diario de un campo de concentración chileno* (1979) de Hernán Valdés, o *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis. Otra veces el pacto de persuasión de refrenda en los preliminares de la novela, y en este espacio de negociación de sentido deben incluirse las fotografías que "citan" la tragedia en *La noche de Tlatelolco* (1971), o en *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988) de Poniatowska. O contratos de lectura lingüísticamente explícitos como aparecen en *No habrá más pena ni olvido* (1980) de Osvaldo Soriano, en *La aventura de Miguel Litín clandestino en Chile* (1986) de García Márquez, en *Aquí se habla de combatientes y bandidos* (1975) de Raúl González de Cascorro, y es el caso del texto que firma "V.L." (Vicente Leñero) al comienzo de *Los periodistas* (1978), y en el que explicita que la novela surge de un hecho verídico que quiere denunciar, y que "es el tema de la novela. Subrayo desde un principio el término: novela" (p. 449).

<sup>9</sup> Mudrovcic, loc. cit., p. 452.

<sup>10</sup> Tomo esta expresión espontánea de Saúl Sosnowski en el transcurso de una conferencia sobre literatura argentina dictada en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en el mes de abril de 1996. Sus palabras son más significativas aún si se tiene en cuenta que fueron enunciadas en un Ciclo sobre las relaciones entre "Literatura y Poder".

<sup>11</sup> Vlady Kociancich, "*Humor y literatura fantástica, una tradición argentina*", *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia* (K. Kohut y A. Pagni, eds.), Vervuert Verlag, Frankfurt, 1989, pp. 200-202.

<sup>12</sup> Vlady Kociancich, loc. cit., p. 203. Acto seguido matiza la escritora que "Esta vigente elección de la irrealidad en nuestra literatura -casi siempre unida al humor, sea en el estilo o en la acción- es por supuesto, un rasgo, no es toda la literatura argentina. Deploraría que fuera entendido así. Sería como afirmar que uno no puede leer una novela o cuento mexicanos sin toparse con el azteca, acercarse a la literatura peruana sin encontrar al joven de la burguesía limeña enfrentándose a la familia y refugiándose en París, o pensar que la literatura colombiana sólo describe nubes de mariposas persiguiendo a las bellas y una muerte entre pechos atónitos".

<sup>13</sup> Para el autor el tema se presenta "En su aspecto frío e inhumano ejecutada por los grupos armados de represión, como en *El Duke* de E. Medina; o como maquinación diabólica en el seno de lo cotidiano, rozando la experiencia fantástica, como en "Segunda vez" de Julio Cortázar; en su aspecto individual, como experiencia antropológica universal, según *La larga noche de Francisco Sanctis*, de H. Constantini; como el regreso a los planos reprimidos de la conciencia marcada por la pertenencia a determinadas capas de la sociedad argentina, como en *El viaje sentimental* de E. Cozarinsky. También en los restantes textos está presente. Está en el primer plano tanto en *El ejército de ceniza* de José Pablo Feinmann como en *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera, que buscan el fondo de la violencia actual en los archivos de la historia". (Walter Bruno Berg, "*La literatura argentina actual frente al problema de la autocrítica*", *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia* K. Kohut y A. Pagni, eds.), Vervuert Verlag, Frankfurt, 1989, p. 231.

<sup>14</sup> Rosalba Campra, op. cit., p. 93.

<sup>15</sup> Rosalba Campra, op. cit., p. 94.

<sup>16</sup> Rosalba Campra, op. cit., p. 93.

<sup>17</sup> Noemí Ulla, loc. cit., p.

<sup>18</sup> Osvaldo Soriano, *A sus plantas rendido un león*, Mondadori, Madrid, 1987, p. 42. Las citas de la novela se acompañan del número de página según esta edición.

<sup>19</sup> "—Vamos a entrar a Bongwutsi con un ejército de monos. —¿Y el proletariado? —No sé cómo hacían ustedes, Lauri, pero aquí hay que arreglarse con lo que hay" (p. 214).