

1926, 1955 y 1983: tres años claves en la novela argentina contemporánea

Marina Guntsche*
(Ball State University)

Antecedentes

La emergencia y el desarrollo de la novela argentina desde mediados del siglo XIX hasta el día de hoy van paralelos a los dilemas socio-políticos de un flamante país que a partir de 1810 se embarca en la búsqueda de su propia identidad nacional. La mayoría de las novelas argentinas, a la par que intentan establecer una tradición novelística nacional, deparan un testimonio crítico de la inestable y a veces violenta formación de un país bajo la tensión constante entre el autoritarismo y la democracia.

Como el país, la novela argentina es relativamente joven. Nació en pleno romanticismo literario y político en 1851 con *Amalia* de José

* Es Profesora de Ball State University en EEUU. Ella dio conferencia sobre el tema de este artículo en el Instituto de Estudios Iberoamericanos en 17 de Mayo de 2001.

Mármol. A partir de entonces, la novela argentina va a presentar un elemento ideológico estructurador, el de la dicotomía civilización y barbarie, cuyo carácter oficial se mantendrá incuestionado hasta la aparición de la novela contemporánea. Esta dicotomía había sido nombrada como tal por Sarmiento en *Civilización y barbarie. Vida de Facundo Quiroga* (1845). Según esta ideología ferozmente normativa, y que será la hegemónica a nivel político, social y cultural hasta las primeras décadas del XX, la civilización europea depara el modelo al que debe ajustarse la Argentina a fin de formarse como un gran país. Para Sarmiento, y posteriormente para los intelectuales conocidos como la generación de 1880, portavoces de la clase dirigente, el país pecaba en buena medida de barbarie, es decir, de infinitas llanuras incomunicadas y despobladas, o bien pobladas por gauchos e indios incultos, a quienes había que aniquilar para civilizar al país, es decir, para europeizarlo. Una vez desaparecidos gauchos e indios, serán los inmigrantes, sobre todo los italianos, quienes a fines del XIX y comienzos del XX ocuparán el polo de la barbarie. Todo esto se tradujo a nivel novelístico, en primer lugar, en un maniqueísmo por el cual los personajes civilizados son los buenos, y los bárbaros, aunque fascinantes, son los malos o los que mueren, y sólo se redimen si se civilizan. En segundo lugar, se hace común, especialmente en la novela naturalista que surge a partir de 1880, un narrador-médico que diagnostica una sociedad enferma de inmigrantes y de materialismo, y que propone una terapéutica a fin de alcanzar la sociedad anhelada de acuerdo con el canon de la ciudad saludable y progresista planeada por la generación de 1880, es decir, la ciudad civilizada. En tercer lugar, se oficializa un tipo de novela cuyo buen gusto refleja el concepto elitista de cultura asumido por la oligarquía. La clase hegemónica entiende por cultura lo europeo, y

más específicamente, lo francés e inglés. No admite como parte integrante del concepto oficial de “cultura argentina” todo lo que tenga resonancias bárbaras, es decir, populares, es decir, según los años, gauchescas, rurales, lunfardas, proletarias o, más tarde, peronistas. Pero es necesario tener en cuenta que esta “subcultura” popular existía desde mucho antes que *Amalia* y que 1810, y que siguió desarrollándose paralelamente a la cultura oficializada por la oligarquía. La novela argentina contemporánea nace precisamente cuando comienza a cuestionar la legitimidad de la cultura oficial y a incorporar nuevos estratos populares, como consecuencia del proceso aluvional de inmigrantes, sobre todo italianos, que cambió la faz del país.

Si bien la novela de comienzos del siglo XX no se desvía de las características narrativas de las dos décadas previas, en el campo socio-político se estaban registrando considerables cambios. El orden liberal impuesto por la generación de 1880 en representación de los intereses oligárquicos se estaba derrumbando por la movilidad de los inmigrantes y la consecuente consolidación de la clase media y proletaria. El proceso migratorio, que había comenzado en 1869 y que había sido notorio en la década de 1880, registró oleadas numéricas impresionantes a comienzos del siglo XX. La magnitud del número de inmigrantes fue percibida como un proceso aluvional por parte de la temerosa oligarquía liberal. Si ésta antes había querido desembarazarse de indios y gauchos para civilizar el país, ahora quiere deshacerse de los extranjeros porque están atentando contra lo “auténticamente” nacional. En realidad, lo que sucedía era que la oligarquía estaba perdiendo su hegemonía, y el fraude electoral fue el único medio que contó para mantenerse en el poder. A ‘despecho’ de todas sus artimañas políticas, en 1916, en las primeras elecciones verdaderamente democráticas del siglo,

fueron derrotados por el Partido Radical, a quien apoyaba un considerable número de votantes proletarios y de clase media. Los oligarcas no se resignaron nunca a la pérdida de su poder, y en 1930 se aliaron con los militares para derrocar al radicalismo. Pero la consolidación de la clase media y de la proletaria había echado por tierra su planificación nacional orquestada desde 1880, y consecuentemente, se alteró también la univocidad de su novela dando lugar al nacimiento de la novela argentina contemporánea.

Primer año clave: 1926 y Roberto Arlt

La novela argentina contemporánea está demarcada por tres años claves: 1926, 1955 y 1983. En 1926 se publican *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *Zogoibi* de Enrique Larreta. Las dos últimas obras cierran el ciclo de la novela rural, género que había comenzado en las dos últimas décadas del XIX y que culmina con *Don Segundo Sombra*. En esta novela, que aparentemente es una elegía al gaucho, es decir, a la barbarie, todavía prevalece la indiscutida hegemonía oligárquica que tiene el derecho y la obligación de educar a las clases bajas de campesinos y gauchos. El protagonista, el bastardo Fabio Cáceres, crece en la pampa como un hábil gaucho bajo la dirección de su padrino, don Segundo Sombra, quien educa a su pupilo por medio de la rigurosa ética de la tierra. Sin embargo, al final de la novela Fabio debe adaptar su formación gaucha a los requisitos de la civilización, ya que su rico padre le ha dejado en herencia una vasta fortuna de dinero y tierras. Fabio deberá aprender a leer y a escribir, y a comportarse como un “cajetilla”, es decir, como un *gentleman*. Y aunque al principio Fabio se niega a civilizarse, finalmente, a instancias del

mismo don Segundo, cede y se despide para siempre de su mentor. Al igual que los gauchos de Gutiérrez, Payró y Lynch, los gauchos de Güiñaldes también desaparecen en el horizonte o abandonan su vida nómada de las pampas para establecerse en un ambiente civilizado.

Con el pionero Arlt, en cambio, comienza en 1926 un proceso de popularización narrativa que da lugar al nacimiento de la novela argentina contemporánea. *El juguete rabioso* incorpora una nueva perspectiva y nuevos niveles discursivos pequeño burgueses y proletarios, en abrupto contraste con la producción de la época y la anterior. Su tema urbano se configura a través de la focalización del personaje adolescente Silvio Astier. La capital porteña va surgiendo paralelamente a la difícil evolución del protagonista hacia la adultez. Ambos, urbe y adolescente, se están transformando por la misma causa: la inmigración. La ciudad no es descripta como telón de fondo, como en las novelas anteriores, sino que surge en la medida en que el protagonista manifiesta simultáneamente su interioridad en angustioso proceso de cambio. *El juguete rabioso* adopta nuevas técnicas narrativas contemporáneas, como la de la corriente de la conciencia; integra elementos folletinescos tanto a nivel temático como estructural; e incorpora el habla porteña y el lunfardo como lenguaje literario. Además desmitifica valores burgueses sagrados, tales como el dinero, el trabajo, el amor conyugal y la amistad. A nivel estilístico, Arlt, con su falta de refinamiento, se separa de la estética del buen gusto asociada a la tradición literaria oficial, presente por ejemplo en el modernismo preciosista de Larreta en *La gloria de Don Ramiro* (1908), en el pulido lenguaje de *Don Segundo Sombra*, y posteriormente en las obras de Eduardo Mallea. La acción novelesca no se desenvuelve siguiendo las pautas de una estructura ordenada sino a saltos, abruptamente. Por primera vez, se presentan los conflictos de la

clase media y proletaria desde dentro y no desde la perspectiva de la élite oligárquica, sin propósitos didácticos ni moralizadores, y sin la oposición naturalista de lo normal y anormal. El narrador protagonista Silvio, al igual que los demás personajes de Arlt, está lejos de ser un sabio narrador-médico. Por el contrario es un personaje “locoide”,¹ como se llama a sí mismo, desequilibrado, humillado, angustiado y torturado, que no puede entender su mundo ni tener fe en el optimismo liberal típico de las novelas de la generación de 1880. Tiene dudas sobre sí mismo y sobre un ambiente urbano que está anulando los límites del bien y del mal, antes tan claramente delimitados. El escenario urbano se presenta como una ciudad monstruosa y caótica que no aspira a amoldarse a los ideales de armonía de la generación de 1880, sino que depara un espacio burgués opresivo y aniquilador de la individualidad. Arlt, con su falta de refinamiento, su estilo descuidado, su combinación de múltiples niveles discursivos provenientes de la picaresca, de la novela policial y de aventuras, su incorporación de la introspección psicológica, del habla porteña y el lunfardo y, sobre todo, de un narrador “locoide”, registra un marcado viraje con respecto a la tradicional monotonía discursiva y ética del buen gusto europeizante sacralizado por la oligarquía. Arlt demolió los modelos narrativos oficiales y por ello fue duramente criticado en su época. Recién en la década de 1950 se lo revalorizará, en buena medida gracias al peronismo.

Entre 1930 hasta mediados de 1950 se publicó un considerable número de novelas referidas, al igual que Arlt, a la crisis urbana. El intérprete central de esta crisis fue el prolífico Mallea. Todas sus novelas desarrollan su hipótesis metafísica (también presente en sus ensayos), según la cual la crisis argentina es una crisis de esencias en la que se

1 Arlt. 227.

oponen una Argentina visible y superficial, generalmente asociada a las áreas urbanas, y otra Argentina invisible o esencial, usualmente ubicada en las áreas rurales. Aparentemente, Mallea invierte la dicotomía sarmientina, en tanto exalta la barbarie o lo rural, y critica la civilización urbana. Sin embargo, la mayoría de los protagonistas de Mallea son aristócratas atormentados por sus reflexiones sobre lo apariencial versus lo auténtico, y sus ansias de autenticidad chocan contra un ambiente urbano corrompido por el mercantilismo y el materialismo causado por la inmigración. En definitiva, los aristócratas malleanos siguen emitiendo los restrictivos parámetros de lo auténticamente nacional que, según ellos, se encuentra saboteado por un popularismo mercantilista. Mallea fue muy respetado en su tiempo, tanto nacional como internacionalmente. Era considerado el paradigma de la prosa elegante y de buen gusto, exactamente en el polo opuesto de las novelas de Arlt. Hoy en día, sin embargo, el interés por Mallea es casi nulo porque se lo asocia a la caduca literatura pro-oligárquica, y se prefiera a Arlt por su intensa originalidad.

Junto a estas novelas de tema urbano bonaerense, la novelística proveniente de las provincias del interior del país (prolífico corpus que todavía demanda mayor atención crítica) también contribuyó de manera sustancial al desarrollo de la novela argentina contemporánea, y su presencia crecería a lo largo del XX. *La tierra del agua y del sol* (1926) de Mateo Booz (Santa Fe), *La raza sufrida* (1929) de Carlos B. Quiroga (Catamarca), *El salar* (1930) y *El gringo* (1935) de Fausto Burgos (Tucumán y Mendoza), *La ciudad de barro* (1941) de Alejandro Santa María Conill (Mendoza), *álamos talados* (1942) de Abelardo Arias (Mendoza), *El río oscuro* (1943) de Alfredo Varela (Misiones), *Shunko* (1949) de Jorge W. Abalos (Santiago del Estero), entre muchas otras

novelas del interior, renuevan las técnicas narrativas a fin de superar el caduco color local realista y el predeterminismo naturalista, con lo que logran presentar una perspectiva más crítica y dialéctica de los dilemas provinciales de la industrialización, la marginalización y el subdesarrollo.

Otro grupo de novelas, mucho menos numeroso que los dos anteriores, enfatiza la imaginación para crear mundos ficticios muy originales que se relacionan poco o nada con la realidad nacional (si bien algunos críticos han señalado que, en última instancia, este vacío refleja la reticencia de los intelectuales oligárquicos o pro oligárquicos a aceptar los cambios socio-políticos registrados en el país). *La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945) de Adolfo Bioy Casares, deparan ejemplos extraordinarios de mundos autónomos cuya verosimilitud no radica en la mimesis externa sino en su propia organización narrativa. Otras novelas de este tipo recurren a la introspección psicológica y al multiperspectivismo para lograr mundos ficticios sumamente ambiguos, como en *Sombras suele vestir* (1941) y *Las ratas* (1943) de José Bianco, *El muro de mármol* (1954) de Estela Canto, y *Personas en la sala* (1950) de Norah Lange. El multiperspectivismo como técnica narrativa central prevalece en *Rosaura a las diez* (1955), una atrapante novela policial de Marco Denevi.

Segundo año clave: 1955 y el peronismo

1955 constituye la segunda fecha clave en la evolución de la novela argentina contemporánea. Ese año marcó el fin de la segunda presidencia de Perón a raíz de un golpe de estado militar, pero también hizo insoslayable el profundo impacto del peronismo en todos los niveles culturales del país. Con respecto a la novela, 1955 marca el inicio de su prodigioso desarrollo que habría de convertirla en una de las principales

contribuidoras de la nueva novela hispanoamericana.

Para comprender el impacto peronista hay que remontarse al célebre 17 de octubre de 1945. Ese día, la ciudad de Buenos Aires presenció una reunión popular de dimensiones espectaculares que habría de torser para siempre el curso de la historia y de la cultura argentina. Millares de obreros se reunieron pacíficamente en la Plaza de Mayo con la finalidad de exigir el reintegro a sus funciones del vicepresidente y ministro de trabajo Perón, quien había sido encarcelado por militares recelosos de su creciente popularidad entre la clase baja. Los millares de obreros no se desbandaron hasta conseguir su objetivo, con lo que la voz del hasta entonces relegado pueblo fue escuchada por primera vez a nivel político. Desde esta fecha los obreros se instalaron como un factor de poder decisivo del quehacer nacional marcando el fin de la hegemonía política y cultural de la oligarquía. Leopoldo Marechal reconoce su deuda al famoso 17 de octubre de 1945, como una experiencia epifánica que lo impulsó a finalizar su primera novela, *Adán Buenosayres* (1948), comenzada años atrás, en la década de 1930 y en París. De ese día recuerda:

Me vestí apresuradamente, bajé a la calle y me uní a la multitud que avanzaba rumbo a la Plaza de Mayo. Vi, reconocí y amé los miles de rostros que la integraban: no había rencor en ellos, sino la alegría de salir a la visibilidad en reclamo de su líder.... Desde aquellas horas me hice peronista.... Retomé mi cien veces postergado *Adán Buenosayres*, lo rehice casi todo y le di fin. ¿Y sabes por qué? Porque mi personaje había evolucionado conmigo y realizado todas mis experiencias.²

Como acertadamente nota ángel Rama, esa experiencia histórica de Marechal señala “un afán de tránsito” “a la subcultura popular”,³ un

2 Alfredo Andrés, Palabras con Leopoldo Marechal.

intento de acercamiento al otro que le permitió finalizar su novela. Marechal, que se había iniciado como poeta de la vanguardia martinfierrista, que había cumplido su rito de iniciación literaria en la culta Europa, especialmente en París, hace ahora un viaje en sentido literal y metafórico de descubrimiento de la heterogeneidad argentina: el autor camina con la multitud hacia la Plaza de Mayo, el corazón de la ciudad; Adán también se adentra, desde su despertar metafísico inicial, por las calles y los personajes de los barrios porteños para interactuar con los demás y, sobre todo, para encontrarse a sí mismo y purificarse grotesca y agónicamente. Con *Adán Buenosayres*, una voluminosa obra de contenido filosófico, paródico y humorístico, Marechal fue uno de los primeros novelistas en desdeñar los patrones del buen gusto oligárquico en preferencia de la línea de irreverencia popular iniciada por Arlt. Al igual que éste, y por razones similares, fue objeto de duras críticas cuando apareció. Así mismo, Marechal debió esperar varios años, en su caso hasta mediados de la década de 1960, para ser reconocido por su pares como otro de los fundadores de la novela argentina contemporánea.

Si la jerarquización social y política de las clases bajas significó la clausura de la oficialidad conservadora-liberal, cuyos cimientos ya habían comenzado a derrumbarse en la segunda década del XX, la novela argentina retoma el proceso de popularización narrativa iniciado por Arlt y después por Marechal, y continúa de manera decidida con el viraje con respecto a la tradicional monotonía discursiva y ética demarcada por el buen gusto europeizante sacralizado por la oligarquía. Ya sea por medio de un cuestionamiento crítico o paródico de los valores conservadores, de la incorporación de variadas perspectivas no oficiales, del uso de niveles lingüísticos considerados “guarangos” y, en general, de una irreverencia

3 “La narrativa en el conflicto de las culturas”, 263-64.

en buena medida humorística, la novela argentina se diversifica, se populariza, o en otra palabras, se democratiza, con lo que la novela oligárquica se vuelve definitivamente obsoleta.

La transformación de la ciudad de Buenos Aires a fines de la década de 1940, versión intensificada de la de todo el país, visualizó las paralelas transformaciones registradas en el género novelesco. Ciertos espacios de exclusividad oligárquica de la ciudad comenzaron a presenciar nuevos colores de piel, tonos de voces, formas de vestimenta y diversión, aportados por los “cabecitas negras”. Buenos Aires se deformaba ante una invasión de monstruos, “monstruos extraños, sofocantes y agresivos”, en palabras de Juan Carlos Portantiero en referencia a la percepción oligárquica del peronismo.⁴ En realidad, el espacio urbano se democratizaba al incluir mayor diversidad popular y, necesariamente, festiva. Eduardo Romano destaca el carácter de diversión con que los obreros “liberaban sin inhibiciones su vocinglería de clase joven, alegre y dispuesta a gozar de la existencia” a la par que hace hincapié en el carácter festivo del peronismo por cuanto “alentó el espíritu de diversión, la rebeldía y el desacato”.⁵ Como la ciudad porteña, la novela argentina también monstruificó sus lindes genéricas, es decir, se enriqueció gracias a la irrupción de una multiplicidad discursiva que tendió a romper los moldes de un espacio que, ciertamente meritorio, se constreñía sin embargo a la producción paradigmática de Mallea y Gálvez. La monstruosidad como forma y como tema, percibida como festiva democratización o como reencarnación diabólica, se incorpora en un considerable sector de la novela argentina, de autores antiperonistas y peronistas.

4 Realismo y realidad en la narrativa argentina, 80.

5 “Apuntes sobre la cultura popular y peronismo”, 16 y 28.

El desarrollo de la novela argentina a partir de mediados del XX hasta 1983 se relaciona en buena medida con los tres momentos históricos que, en líneas generales, marcan la evolución del peronismo en el país a partir del golpe de 1955: 1) El primero, y el más breve, tiene lugar inmediatamente después del golpe militar, momento que destila entre la mayoría de los intelectuales (Marechal fue una de las excepciones) un odio furibundo hacia Perón y hacia “la pesadilla peronista”, en palabras de Sábato.⁶ No ha de extrañar entonces que en varias novelas de este período, como *Fin de fiesta* (1958) de Beatriz Guido, Perón sea aludido como reencarnación monstruosa, en el sentido de diabólica, de Rosas, y que *todo su gobierno se equipare a una experiencia infernal*. La novela, una despiadada crítica de la alta burguesía argentina, ubica en el sanguinario caudillismo del siglo XIX la raíz histórica de la endemia de corrupción, violencia y muerte que aflige y afligirá por siempre a los dirigentes del país y a sus víctimas, el pueblo argentino. El asesinato histórico del caudillo Facundo Quiroga urdido por otro, Manuel de Rosas, antecede agoreramente la trama ficticia de esta novela, cuyo epígrafe proviene de la estrofa final del célebre poema de Borges “El General Quiroga va en coche al muerte:”

Y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
las ánimas en pena de hombres y de caballos.

El personaje central, el oligarca Braceritas, a un mismo tiempo temido, odiado y admirado por su propia familia y por el pueblo a quien dirige, depara la versión contemporánea del caudillo argentino corrompido hasta la médula en su afán de conservar el poder. La novela concluye con la

⁶ El otro rostro del peronismo, 35.

muerte de Braceras el 17 de octubre de 1945, clara referencia al advenimiento de Perón al poder. Los nietos del personaje han esperado con ansias esta muerte como la única posibilidad de regeneración familiar. Sin embargo, pronto se desengañan al escuchar por la radio “la voz de un hombre desde los balcones de la Casa de Gobierno y la respuesta de un pueblo que lo aclamaba” (234), voz idéntica a la de Braceritas y, simultáneamente, a la implícita cuanto inconfundible voz de Perón. El pueblo ya ha encontrado un nuevo caudillo a quien rendir tributo. Por tanto, la muerte de Braceras carece de valor regenerativo en cuanto ha sido necesaria para dar lugar a la venida del nuevo caudillo. “Estamos condenados. Todo comienza nuevamente”, exclama uno de los nietos (235). En efecto, el ciclo de violencia y muerte ha recommenzado. A las *órdenes* de esta voz fantasmagórica que la radio deja escuchar (¿la voz de Braceras?, ¿la de Perón?, lo mismo da), irán, como lo ha profetizado el epígrafe, *rotas y desangradas, / las ánimas en pena de hombres y de caballos*. El binomio Quiroga-Rosas, el personaje Braceritas, y el implícito Perón, se equiparan en *Fin de fiesta* como las sucesivas reencarnaciones de un único Caudillo inmortal, quien, semejante a un diabólico dios ancestral, necesita alimentarse de la sangre del pueblo a fin de mantener su poder. La Argentina es un país maldito condenado a su cíclica autodestrucción. 2) El segundo momento peronista comprende los años del exilio del líder hasta 1973. Los odios se aplacan paulatinamente entre los intelectuales, quienes revalorizan el peronismo por lo que tuvo de “histórico y justiciero”: su reconocimiento de las masas trabajadoras, o, en palabras de Sábato, “el advenimiento del pueblo desposeído a la vida política de la nación.”⁷ Las proyecciones novelísticas de esta revalorización presentan, por supuesto, diversos

7 El otro rostro, 40 y 48.

grados: Desde el diabólico Perón de *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Sábato, quizás el más infernal de todos los perones literarios, quien, con todo, permite conocer un submundo hasta entonces ignorado; hasta el mítico y festivo Perón de *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) de Leopoldo Marechal, que habrá de regresar a la Argentina para reinstaurar la utopía de la patria peronista.

Sobre héroes y tumbas se ubica entre las mejores novelas argentinas por la densidad de su contenido y por la complejidad de su forma, que incluye, en palabras de Andrés Avellaneda, “intersubjetividad faulkneriana, simultaneísmo, contrapuntos, entrecruzamientos, monólogo interior, complejidad del punto de vista, [y] recomposición de la secuencia narrativa”.⁸ La línea argumental de la novela, referida al proceso de degeneración socio-política del país, se desdobra entre la fracasada campaña militar de Lavalle al noroeste argentino en 1841, y la frustrante relación amorosa de Alejandra y Martín en los días finales del gobierno peronista.

Sobre héroes y tumbas transmite la imagen pesimista de una Argentina mortalmente polarizada: unitarios versus federales en el XIX, peronistas versus antiperonistas en el XX:

había dos naciones en el mismo país, y esas naciones eran mortales enemigas... (197)

Sin embargo, el peronismo como motor genético de *Sobre héroes y tumbas* se delata no tanto en este tipo de referencias más o menos explícitas a Perón, cuanto en la plasmación de uno de los personajes más fascinantes de la novela argentina, el paranoico Fernando, que

8 “Novela e ideología en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato,” 70.

resulta de un imaginario impensable sin la experiencia peronista. La evocación por parte de Bruno del demoníaco Fernando, autor del tenebroso “Informe sobre ciegos”, remeda las mismas características canallescas, histriónicas y de falta de escrúpulos que Sábato le atribuyera a Perón en su ensayo *El otro rostro del peronismo* de 1955.⁹ Dice Bruno de Fernando:

Yo lo he visto en Capitán Olmos, de chico, cometer actos de horrible crueldad con animales indefensos y luego en actitudes de temura que eran totalmente incompatibles. ¿Simulaba? ¿Era una representación que hacía ante mí, movido por su ironía, su cinismo? No lo sé. . . . Tampoco su cara permanecía idéntica a sí misma. La verdad es que siempre pensé que en él habitaban varias personas diferentes. Y aunque sin duda era un canalla, me atrevería a afirmar que sin embargo había en él cierta especie de pureza, aunque fuera una pureza infernal. Era una especie de santo del infierno. (419)

Si por un lado el Perón canallesco y diabólico según Sábato subyace en el personaje evocado por Bruno, por otro lado, Fernando, uno de los últimos resabios del patriciado argentino en vías de extinción, es también digno representante de su clase en cuanto a la paranoia persecutoria que le inspiran los ciegos, “aquellos monstruos . . . que pretenden dominar el mundo entero” (271). Este aborrecimiento y temor enfermizos refleja la paranoia de la oligarquía argentina ante “los cabecitas negras”, quienes, según ellos, les estaban desmantelando “sus” espacios sociales y privilegios políticos. Los ciegos de la novela, esa “multitud de seres”

⁹ éstas son algunas frases de Sábato con respecto a Perón: “absoluta falta de escrúpulos” (19), “casi nunca dijo la verdad” (23), “falta de escrúpulos éticos y filosóficos” (24), “especie de formidable *commediante dell'arte* que iba improvisando su libreto a medida que actuaba en el escenario” (24), “sonrisa empalagosa” (25), “histriónico espectro de un gran demagogo” (48), “al canalla que nos gobernaba” (53).

(265) a quienes Fernando estima resentidos contra los videntes, y con quienes se topa sobre todo en las subterráneos, desarrollan la imagen, también presente en el ensayo de Sábato, de las relegadas masas de los trabajadores que siguieron a Perón, engeuecidas, según el ensayista, por su resentimiento hacia las clases altas que hasta entonces las habían ignorado.¹⁰ Este carácter ignoto del mundo trabajador se presenta en la novela como la condición de “inexplorado” del mundo de los ciegos. Fernando aclara que su “Informe,” resultado de investigaciones llevadas a cabo entre 1947-1955, es decir, prácticamente durante los años del gobierno de Perón, “está destinado . . . a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo [el mundo de los ciegos] que hasta hoy ha permanecido inexplorado” (282). Lo infernal, entonces, cuenta con aspectos positivos, luminosos, en tanto permite experiencias cognitivas. El descenso infernal de Fernando, esa “especie de santo en el infierno”, al ignorado submundo de los ciegos y posteriormente a las no menos ignoradas cloacas de Buenos Aires, le permite conocer y dar a conocer este mundo a los, por consiguiente, ignorantes ciudadanos videntes, al igual que la experiencia “infernal” del peronismo impuso a las ignorantes clases altas el conocimiento del mundo de la masa trabajadora, “ese continente de las sombras” donde “se gestan las fuerzas más potentes de la nación”, a las que es necesario escuchar porque son “rumores verdaderos.”¹¹

El dilema ideológico de *Sobre héroes y tumbas* retoma la dicotomía distintiva de la novela argentina, presente desde sus orígenes: civilización y barbarie. Este planteamiento característico de la cultura hegemónica con respecto al ideal nacional equivalía, en realidad, a civilización *menos*

10 Sábato se refiere a las “masas hipnotizadas por el demagogo” (30).

11 *El otro rostro*, 44-45.

barbarie. El país programado por la generación de 1880 y perpetuado por la cultura hegemónica, jerarquiza con exclusividad la civilización europeizante, que, detentora de la “verdadera” faz nacional, tiene el derecho y el deber de educar, a la fuerza si es necesario, a la barbarie autóctona de indios, gauchos e inmigrantes, hasta hacerla desaparecer. En Sábato, en cambio, tal como explicita en su ensayo sobre el peronismo, la dicotomía tiende a resolverse en una ecuación matemática de signo opuesto: civilización *más* barbarie. La faz del país no sólo la depara la civilización sino también el “otro rostro” de la barbarie. De allí la necesidad crucial de conocer y respetar al supuesto adversario a fin de que éste deje de ser un enemigo aborrecible y temido, relegado a las profundidades de un submundo escalofriante al que se desea aniquilar o, en el mejor de los casos, anular con la ignorancia. El “Informe sobre ciegos” propone a mi entender el acercamiento cognitivo a las masas populares a fin de terminar con la mortal polarización que desangra al país. La complejidad técnica de *Sobre héroes y tumbas* alude a la pluralidad conflictiva e inarmónica de un país multívoco pero todavía babilónico, que necesita aprender a dialogar si quiere sobrevivir. Con todo, el acercamiento a lo popular presente en la novela de Sábato no logra librarse, como destaca Avellaneda, de un elitismo clasista según el cual los valores del patriciado argentino, representados por Lavalle en el XIX y actualizados por Martín en el XX, representan el ideal moral por excelencia al que deberían aspirar las demás clases sociales para regenerarse.¹²

El Banquete de Severo Arcángelo, también de Marechal, tematiza la

¹² Lo mismo ocurre en el ensayo *El otro rostro*. La élite intelectual antiperonista, poseedora de una moral superior, tiene la obligación de educar al ignorante pueblo: “Es hora de que comprendamos la urgencia de reeducar también a la masa antiperonista.” (53).

monstruosidad reivindicándola en sentido bajtiniano,¹³ al asociarla a lo festivo, jocosos, irreverente y grotesco de un descomunal banquete, que se presenta como una fiesta carnavalesca y pantagruélica. La novela narra los preparativos de la celebración a través de episodios sumamente paródicos y humorísticos que van conformando una aventura desorbitada y grotesca. Los personajes principales, una “extraña conscripción de monstruos” (257), son un renegado científico, un ex profesor universitario y un escéptico periodista, todos ridículos y risibles, que con su actuar degradan la seriedad científica, académica y literaria. El anfitrión, Severo Arcángelo, dirige los misteriosos y complicados preparativos de un banquete que se preanuncia como una “envergadura monstruosa” (75), como un “Banquete increíble, monstruoso y sin pies ni cabeza” (114), porque ninguno de los invitados consigue precisar de antemano lo que ocurrirá el día de la celebración. La misteriosa monstruosidad del banquete, sin embargo, no asusta. Por el contrario, se asocia a lo festivo, al “júbilo de víspera”, es decir, a los expectantes preparativos de una celebración que promete el arribo a una utópica “Cuesta del Agua”. Tras la celebración del Banquete, los comensales podrán ingresar a un paraje encantador, impreciso y remoto que “tenía para todos la significación de un lugar geográfico, entendido como existente, pero dudoso en su verdadera ubicación. Lo que generalmente importaba era el carácter edénico asignado a la Cuesta por los rumores, y la noción de fresca dichosa que sugería inevitablemente” (136). La ilusión del convite, compartida por la mayoría de los personajes que viven en una “Edad de Hierro” (118), depara ante todo una convocatoria a una perdida “Edad de Oro” que se recuperaría con la celebración. ésta, no obstante, apenas se menciona en la novela con un simple “Y el Banquete ‘fue’” (289).

13 Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*.

Porque *El Banquete* no relata sino que propone, no afirma una seria verdad sino una alegre posibilidad utópica de carácter colectivo. Tras esta propuesta celebratoria no resulta difícil presentir lo que representó y sigue representando el peronismo para muchos argentinos desde 1955: un ideal nacional, el de la utopía de la Argentina justicialista. Como señala el historiador Félix Luna, el Perón histórico ha quedado consustanciado a lo festivo, a la edad de oro del país: “millones de argentinos . . . recuerdan el tiempo de Perón como una época de abundancia y felicidad”. Desde entonces han buscado “la persecución del milagro que sin ningún sacrificio restablezca una nueva edad de oro en estas tierras, la nostalgia idealizada del tiempo de Perón -mejor, de su 'fiesta'- como un modelo susceptible de volver a armarse”.¹⁴ Si la monstruosidad se había asociado tanto con lo ignorado como con lo diabólico en *Sobre héroes y tumbas*, en el *Banquete* la monstruosidad se reivindica como una utopía edénica de convocación.

Paralelamente a las novelas inspiradas por el fenómeno peronista, a comienzos de la década de 1960 se desarrolla la metanovela, es decir, la novela preocupada por su propio proceso narrativo. Las influencias principales fueron el estructuralismo europeo y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. *Rayuela* presenta una estructura sumamente fragmentada que semeja un rompecabezas al que el lector debe armar de acuerdo a múltiples opciones de lectura sugeridas por el narrador. La trama no lineal resultante propuesta por el narrador queda, en última instancia, sujeta a la reorganización creativa del lector. Esta concepción cortaziana de la novela como una construcción, deconstrucción y reorganización llevadas a cabo por el narrador y el lector, junto a las inquisiciones sobre el rol narrativo del lenguaje presentes en *Rayuela*, influyeron a un

¹⁴ *Perón y su tiempo*, III, 357-58.

considerable número de novelistas en las décadas de 1960 y 1970, como Néstor Sánchez, Eduardo Gudiño Kieffer y Héctor Libertella.

3) El tercer momento peronista transcurre durante 1973-1983 o “Década trágica”, años de profunda desilusión y desmoralización ante el derrumbe de las esperanzas generadas por el regreso de Perón y por la violencia represiva del tercer gobierno peronista y sobre todo de la dictadura del “Proceso”. La proscripción del líder concluyó después de dieciocho años de exilio, y su anhelado regreso se concretó en junio de 1973. La historia del país no registra ningún otro momento de mayores expectativas populares que las generadas por ese retorno. Sin embargo, éstas provenían de los más variados sectores sociales e ideológicos (conservadores, izquierdistas, ultraderechistas, etc.), cada uno de ellos portadores de intereses incompatibles. El mismo día del regreso, la masacre padecida por Montoneros, un grupo guerrillero peronista, en el aeropuerto de Ezeiza, y el explícito repudio de Perón a estos jóvenes revolucionarios con los que hasta entonces había flirteado en procura de adherentes, evidenciaron la reticencia del líder en cuanto a satisfacer las demandas de todos sus seguidores. El mito del instaurador de la patria justicialista por medio de la revolución armada se pulveriza instantáneamente entre cierto grupo de guerrilleros e intelectuales, a quienes Perón se les revela ahora como un mentiroso Maquiavelo desligado en realidad del pueblo. El tema de la traición, central en *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig, y en *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, es uno de los más frecuentes en estos años, y muchos traidores ficticios se inspiran en Perón.

Los años posteriores a la muerte de Perón en 1974 fueron los más difíciles y violentos para la Argentina. No sólo el líder murió ese año

dejando en el pueblo una sensación de orfandad, sino que desde 1976 a 1983 el país sufrió la dictadura militar más represiva de su historia. El paradójicamente llamado “Proceso de Reorganización Nacional” terminó con un país diezmado social, económica y culturalmente. La desesperanza, la desilusión y el sinsentido característicos de la novelas de estos años bien podría explicarse por el escepticismo general y la pérdida de fe en el racionalismo propios de la cultura occidental contemporánea. Pero no cabe duda que estos sentimientos profundamente pesimistas se vieron reforzados por la historia de la Argentina como un enigma indescifrable de fracaso nacional, como un doloroso ciclo de esperanzas frustradas. La Argentina, que hacia 1928 era el octavo país del mundo, y que, según se esperaba hacia 1942, habría de ser el cuarto en los años sesenta, en los setenta y los ochenta estaba a punto de declararse en bancarota no sólo económica sino también cultural, a causa de la represión y la censura del “Proceso”. Después de 1973 y especialmente de 1976, muchos novelistas debieron salir del país para salvar su vida y la de su familia. Algunos no escaparon a tiempo, como Rodolfo Walsh, que fue asesinado. Otros autores, como Humberto Constantini, Antonio Di Benedetto, Mempo Giardinelli, Juan Carlos Martini, Daniel Moyano, Manuel Puig, Juan José Saer, Osvaldo Soriano, Héctor Tizón, Marta Traba y David Viñas se exiliaron en los años 70, por lo que un considerable número de novelas se escribió y publicó fuera de Argentina. La mayoría de los novelistas que permaneció en el país también experimentó un exilio interno debido a la represión militar. Las novelas de estos años proliferaron y diversificaron los temas de la violencia y la resistencia, como *El beso de la mujer araña* (Barcelona, 1976) de Manuel Puig, *El Duke* (Buenos Aires, 1976) de Enrique Medina, *De dioses, hombrecitos y policías* (Buenos Aires, 1979) de Constantini,

Nadie nada nunca (México, 1980) de Saer, *La vida entera* (Barcelona, 1981) de Martini, *El vuelo del tigre* (Madrid, 1981) de Moyano, y *Cuarteles de invierno* (Barcelona, 1982) de Osvaldo Soriano. Durante estos años adquiere especial ímpetu la tendencia novelística, iniciada a mediados de la década de 1950, de reconstrucción histórica para reflejar dilemas presentes. Las siguientes novelas rastrean en el pasado claves históricas que ayuden a descifrar el turbulento presente. Se remontan desde el descubrimiento del Nuevo Mundo hasta el peronismo y el posperonismo en búsqueda de claves interpretativas: *Sota de espadas caballo de bastos* (Buenos Aires, 1975) de Tizón, *Cuerpo a cuerpo* (México, 1979) de Viñas, *Pubis angelical* (Barcelona, 1979) de Puig, *Juanamuela mucha mujer* (Buenos Aires, 1980) de Martha Mercader, *El entenado* (México, 1983) de Saer, y *Los perros del paraíso* (Barcelona, 1983) de Abel Posse. Otra característica notoria promovida por los efectos silenciadores de la censura, especialmente evidente en novelas escritas por mujeres, es el uso de técnicas narrativas oblicuas e irónicas, como por ejemplo la elipsis, la alegoría, la parodia y las figuras metafóricas, para referirse indirectamente a la violencia, a la represión, al autoritarismo patriarcal, a las desnaturalizaciones corporales y a los mecanismos subversivos de resistencia y supervivencia. Algunos ejemplos, además de las novelas mencionadas anteriormente, son *Como en la guerra* (Buenos Aires, 1977) de Luisa Valenzuela y *Conversación al sur* (México, 1981) de Marta Traba.

Las novelas del tercer momento peronista intentaron directa o indirectamente boicotear el autoritarismo y el orden oficial ultraconservador impuesto por el régimen militar, según el cual la más pequeña desviación de ese orden representaba un peligro nacional que debía exterminarse. Las estrategias narrativas enfatizan la marginalidad y

su efectividad para desafiar ese orden oficial. *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (Buenos Aires, 1980) depara un excelente ejemplo de reivindicación de la marginalidad, en este caso del poder del lenguaje mismo para establecer una multiplicidad de historias alternativas no oficiales contra la historia oficial. La novela mezcla personajes históricos como Rosas, Perón y, alegóricamente, las fuerzas armadas del “Proceso”, con personajes ficticios que rastrean la vida de sus parientes del siglo XIX. *Respiración Artificial* comienza con la siguiente pregunta: “¿Hay una historia”, pregunta que se convirtió en el dilema literario paradigmático de este período, cuando para muchos intelectuales nociones tales como “nación argentina” e “historia argentina” deparaban conceptos vacíos o simples construcciones ficticias. Recordemos que la palabra “historia” tiene dos sentidos: significa historia ficticia, por ejemplo cuando se usa para hablar de la historia de una novela, y también significa historia real, para referirse por ejemplo a la historia argentina. Por un lado, la pregunta “¿Hay una historia?” pone a prueba la existencia de una historia ficticia, por medio de un cuestionamiento narrativo que el resto de la novela trata de resolver con una multiplicidad de historias sobre los mismos personajes. La implícita respuesta a la pregunta inicial es que no hay *una* historia ficticia sino varias. Por otro lado, y de manera simultánea, la pregunta desafía la legitimidad de una única historia nacional, dado que, al ser también una construcción lingüística, la historia de Argentina, como la historia ficticia de la novela, está condenada a múltiples representaciones de las mismas e inhaprensibles realidades pasadas, demasiado multifacéticas para ser constreñidas bajo una única visión oficial o una única organización dogmática. Se concluye otra vez que no hay *una* historia nacional sino varias.

Tercer años clave: 1983 y la democracia

1983 depara la tercera fecha clave en la evolución de la novela argentina contemporánea. Este año marcó el reingreso de la democracia a un país desintegrado social, económica y moralmente tras la última dictadura militar. La paradójica y frustrante trayectoria histórica de la Argentina, que alguna vez había sido destinada a la grandeza pero que había terminado casi en la desintegración, depara un enigma tan indescifrable como el de la novela misma como género literario. Los novelistas se empeñan en develar ambos misterios, entre ellos Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón* (1985) y Osvaldo Soriano en *Una sombra ya pronto serás* (1990). Estas obras deconstruyen premisas novelísticas sagradas: la novela como una totalidad enteramente ficticia y la absoluta confiabilidad del narrador. *La novela de Perón*, explícitamente una novela, incluye sin embargo tanto discursos ficticios como históricos y periodísticos. El narrador de *Una sombra ya pronto serás* es altamente desconfiable, entre otras razones, porque se emborracha con frecuencia, es mentiroso y pusilánime, y se ha olvidado hasta de su propio nombre.

La novela de Perón depara uno de los más logrados ejemplos de monstruosidad genérica paralela a la temática, por el perspectivismo polifónico y los cruces genéricos que van presentando a un personaje cuya contradictoria complejidad resulta incatalogable bajo una forma específica. La autobiografía, las cartas, el documento y la ficción entretejen una multiplicidad de voces y modos discursivos, tanto oficiales como no oficiales, que intentan sin éxito descifrar la enigmática figura del líder. éste aparece como un político intrigante e inescrupuloso, un astuto estratega, un auténtico héroe, un forjador de mitos y un mentiroso, pero la obra no favorece ninguna de estas versiones en particular y, por tanto, las legitima a todas. El líder se configura como el antitético

resultado de la suma total de todas sus versiones, las cuales conforman una dialéctica entre el ensalzamiento y la denigración. La historia, por tanto, que no acepta más que una sola versión de los hechos, que una única verdad, resulta insuficiente para narrar los múltiples y opuestos atributos de Perón. La inabarcable pluralidad de incongruencias y contradicciones que se desprenden de su figura demanda una novela necesariamente proteica, polifónica y multidiscursiva. Al igual que su multifacético protagonista, *La novela de Perón* multiplica voces y modos narrativos que rebasan lo estrictamente ficticio. Se entretajan, entre otros, el discurso histórico (en general paródico, y referido a personajes reales como López Rega, Isabelita y Cámpora), el autobiográfico (las "Memorias oficiales"), el epistolar (cartas escritas por diversos personajes en las que se alude a Perón), el periodístico (el artículo de la revista *Horizonte*), y el documental (recortes de periódicos de 1913, el diario de Mercedes Lonardi, mensajes de Perón desde su exilio, las grabaciones del teniente coronel Maidana referidas a la estancia de Perón en Europa entre 1939 y 1942, la grabación de Tomás Eloy Martínez con respecto a tres entrevistas a Perón en 1966, 1970 y 1972, etc.). Este elaborado entramado discursivo, respuesta al desafío de representar narrativamente a una figura tan elusiva como la de Perón, corrobora además la rica complejidad genérica a la que puede llegar una novela mientras ésta no se encasille en parámetros definitorios o normativos demasiado rigurosos.

La transición a la democracia fue observada por los intelectuales con gran incertidumbre y escepticismo, pero también despertó una fe optimista en el futuro del país, al menos en algunos novelistas que antes habían enfatizado el tema de la violencia, como Osvaldo Soriano. En *Una sombra ya pronto serás* Soriano presenta un buen ejemplo de esta fe tan inverosímil, dados los antecedentes históricos de la Argentina. El

narrador-protagonista exagera, miente, se emborracha, traiciona a sus amigos, hace trampas en los juegos de naipes, y sólo recuerda sus fracasos personales y profesionales. Representa un personaje-narrador fracasado desde todo punto de vista. Después de varios años de exilio en Italia ha regresado a la Argentina para recomenzar su vida otra vez en el interior del país, pero el destartalado tren que lo conduce se descompone en medio de la pampa y el protagonista debe seguir su recorrido a pie. En su trayecto no hace más que toparse con personajes tanto o más fracasados que él, a la par que circula una y otra vez por los mismo pueblos desolados y semidestruidos, sin poder encontrar ninguna ruta que lo conduzca a parte alguna. El desolado y semidestruido escenario novelesco se asemeja a un cíclico laberinto de caminos que no conducen a ninguna parte y por los que deambulan personajes totalmente desorientados. Ningún auto funciona, los teléfonos y las computadores están descompuestos, los mapas indican caminos y pueblos inexistentes, el único empleado de un hotel se ha declarado en huelga y se niega a responder a sus preguntas, no hay periódicos ni correo, y hasta las bicicletas están oxidadas. Finalmente, el protagonista, de quien no se sabe ni siquiera su nombre, termina exactamente frente al mismo tren descompuesto que se había visto obligado a abandonar al comienzo de la novela. *Una sombra ya pronto serás* depara una referencia alegórica a la Argentina frente a su encrucijada democrática en 1983 después de la última dictadura militar. Todo en la novela, al igual que en el país, indica una decadencia irreversible. La máquina destruida, metáfora de la Argentina en 1983, todavía carece de pasajeros y de conductor. Sin embargo, el protagonista, que ha observado una luz verde y la señal de partida, está firmemente convencido de que el tren sí se pondrá en marcha muy pronto. Por lo tanto, se sienta a esperar la inminente

partida. El final de la novela es abierto, porque no confirma si el tren se pone en marcha o no. El lector no puede menos que preguntarse: ¿Se pondrá en marcha el tren-país? Parece difícil: no hay ni siquiera un conductor-líder, y el único convencido es este narrador tan fracasado y para colmo mentiroso. Pero tal vez sí: el cartel de salida está bajo y la luz del semáforo está en verde. Lo único que falta, parece ser el mensaje final de la novela, es que los pasajeros-habitantes compartan la fe del narrador para que se reúnan frente al tren en un acto de solidaridad que estimule su puesta en funcionamiento. Es decir, lo que se necesita es fe ante lo aparentemente inverosímil: si el desconfiable narrador logra, a pesar de todas sus señales de fracaso, convencer a los demás pasajeros a que regresen para subir al destartado tren, es muy probable que aparezca el conductor y que la máquina se ponga otra vez en funcionamiento. Paralelamente, si los argentinos, a pesar del derrotero de fracaso de su país, vuelven a solidarizarse para tenerle fe a su país, será también muy posible que la Argentina se ponga en marcha otra vez.

Ojalá que la futura novela argentina dé cuenta de la recuperación del país y que termine de metaforizar su trayectoria derrotista, tal como lo viene haciendo desde sus mismos orígenes.

Bibliografía

- Andrés, Alfredo. *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Arrieta, Rafael Alberto. *Historia de la literatura Argentina*, 6 vols. Buenos Aires: Peuser, 1960.
- Avellaneda, Andrés. "Novela e ideología en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato". *Nuevos Aires* 7 (1972): 55-71.
- _____. *El habla de la ideología: Modelos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Balderston, Daniel, David William Foster, et al. *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires y Madrid: Alianza Editorial y University of Minnesota: Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987.
- Borello, Rodolfo A. *El Peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Ottawa Hispanic Studies, 1991.
- Foster, David William. *Currents in the Contemporary Argentine Novel: Arlt, Mallea, Sabato, and Cortázar*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1975.
- _____. *The Argentine Generation of 1880: Ideology and Cultural Texts*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1990.
- García, Germán. *La novela argentina: Un itinerario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1952.
- Ghiano, Juan Carlos. *Constantes de la literatura argentina*. Buenos Aires: Raigal, 1953.
- _____. *Testimonio de la novela argentina*. Buenos Aires: Leviatán, 1956.
- Goldar, Ernesto. *El Peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires:

- Freeland, 1971.
- Guido, Beatriz. *Fin de fiesta*. 2. ed. Buenos Aires: Lasada, 1960.
- Jitrik, Noé. *Escritores argentinos: dependencia o libertad*. Buenos Aires: Del Candil, 1967.
- _____. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- Kohut, Karl y Andrea Pagni, editores. *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*. Frankfurt-am-Main: Vervuert Verlag, 1989.
- Lafforgue, Jorge, editor. *Nueva novela latinoamericana II: La narrativa argentina actual*. Buenos Aires, Paidós: 1972.
- Lichtblau, Myron I. *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1959.
- Luna, Félix. *Perón y su tiempo. I La Argentina era una fiesta*. 3. ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1984.
- _____. *Perón y su tiempo. II La comunidad organizada*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
- _____. *Perón y su tiempo. III El régimen exhausto*. 4. ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1948.
- _____. *El Banquete de Severo Arcángelo*. 10. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Matamoro, Blas. *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975.
- Onega, Gladys S. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*.

- Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Orgambide, Pedro, y Roberto Yahni. *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.
- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyón, 1961.
- Prieto, Adolfo. *Literatura y subdesarrollo*. Rosario: Editorial Biblioteca, 1968.
- Rama, ángel. "La narrativa en el conflicto de las culturas". *Argentina, hoy*. comp. Alain Rouquié. México: Siglo veintiuno, 1982.
- Romano, Eduardo. "Apuntes sobre la cultura popular y peronismo". Briski, Romano, et al. *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Cimarrón, 1973.
- Romero, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Sábato, Ernesto. *El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo*. Buenos Aires: s. ed., 1956.
- _____. *Sobre héroes y tumbas*. 5. ed. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Soriano, Osvaldo. *Una sombra ya pronto serás*. 6. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.
- Spiller, Roland, editor. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt-am-Main: Vervuert Verlag, 1991.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo XX, 1971.
- Zanetti, Susana, editor. *Historia de la literatura argentina*, 5 vols. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1980-1986.