

Invertir la mirada. Ecos de la poética macedoniana en La Librería Argentina de Héctor Libertella.

Diego Hernán Rosain.

Cita:

Diego Hernán Rosain (2019). *Invertir la mirada. Ecos de la poética macedoniana en La Librería Argentina de Héctor Libertella*. En *Historias de la literatura: asedios desde el Sur*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/diego.hernan.rosain/15>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p6e6/9Hq>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.





Historias de la literatura: asedios desde el sur



Historias de la literatura: asedios desde el sur

Coordinador/editor
Autores

Cátedra:



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Américo Cristófalo	Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Hernán Inverso Raúl Illescás Matías Verdecchia
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales Silvana Campanini	Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra

ISBN xxx-xxx-xxxx-xx-x

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) xxxx

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Pégolo, Liliana

Tensiones literarias e ideológicas en la poesía de Aurelio Prudencio Clemente:
el Cathermerinon. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la
Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.

548 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-987-3617-49-2

1. Literatura Latina Clásica. I. Título
CDD 870

Fecha de catalogación: 19/09/2014

Índice

Historias de la literatura: asedios desde el Sur	9
<i>Guadalupe Maradei</i>	
Capítulo 1	
Diseñar América Latina desde los EE.UU. Algunas historias de la literatura latinoamericana de los años cuarenta	19
<i>Martín Sozzi</i>	
Capítulo 2	
Las historias de la literatura argentina frente al <i>problema colonial</i> . Polémicas críticas en torno a la cultura y el territorio	47
<i>Martín Zicari</i>	
Capítulo 3	
Metaficción historiográfica y políticas del posmodernismo. Repercusiones críticas de un debate interdisciplinario	65
<i>Alejandro Goldzycher</i>	
Capítulo 4	
Ficción y sujeto en las historias de la literatura del siglo XXI: tres aproximaciones	133
<i>Fernando Bogado</i>	

Capítulo 5

Invertir la mirada. Ecos de la poética macedoniana en
La Librería Argentina de Héctor Libertella 165
Diego Hernán Rosain

Capítulo 6

Narraciones sobre una nueva voz. La narrativa de cierto interior
en las historias de la literatura argentina 185
Julieta Brenna

Capítulo 7

La lectura de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) desde las historias
de la literatura argentina posdictadura.
Estrategias de la historización literaria 241
Ruth Alazraki

Capítulo 8

El policial negro argentino de los años setenta: una historiografía 275
Pablo Debussy

Capítulo 9

La irrupción de una "Nueva crítica" en la *Historia Crítica de la Literatura
Argentina* de Noé Jitrik 307
Diego Cousido

Capítulo 10

Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez. La(s) fundación(es)
de la literatura argentina 327
Ilona Aczel

Capítulo 11

Pasiones de la historia 369
Jorge Panesi

Sobre los autores 381

Historias de la literatura: asedios desde el Sur

Guadalupe Maradei

La historia desengaña, fastidia, impaciente. Su discurso es evocado con recurrencia desde la falta (de eficacia, de justicia, de capacidad interpeladora acorde a la experiencia de cada tiempo histórico). Lo propio de una historia es poder siempre tanto ser como no ser una historia, apuntó hace no mucho tiempo Jacques Rancière, aludiendo a la homonimia entre historiografía y relato que la palabra *historia* detenta en varias lenguas pero que la historiografía contemporánea no ha querido asumir —en aras de una cientificidad demarcatoria— a pesar de ser constitutiva, para el teórico francés, de su propia poética del saber.

Lo que parece evidente es que tales contradicciones y tensiones de la historiografía, en tanto discurso y modo de conocer de las ciencias humanas y sociales, no logran atemperarse cuando sus métodos y enfoques son apropiados por los estudios literarios; antes bien, lo contrario: encuentran en ellos una caja de resonancia. Son conocidas las tempranas advertencias de Georg Lukács (1910) respecto del carácter complejo y contradictorio de la historia y la historiografía de la literatura, provocado por su función de

conjugar lo cambiante (lo político) y lo constante (lo estético) y por sus categorías analíticas (la forma, el sentido y el efecto), ineludiblemente desgarradas por esa naturaleza ambivalente, que la obligan a dirimirse entre la constatación del *hecho* y la postulación de un *valor*.

Desde entonces hasta las últimas aportaciones del recientemente fallecido Hayden White (2003) en las que se pueden observar ciertos matices en su teoría a partir de la radicalización de la hipótesis de que las formas no narrativas o antinarrativas del modernismo literario se erigen como las tramas más apropiadas para representar ciertos eventos límites del siglo XX que él denomina “acontecimientos modernistas”, la teoría literaria no ha cesado de interrogarse a lo largo del siglo pasado por este género que produjo —a la vez y por igual— atracciones, rechazos, perplejidad.

Tanto los teóricos del Formalismo Ruso y del Círculo de Bajtin en la década de 1920, como Walter Benjamin en la década de 1930, como Roland Barthes, Hans Robert Jauss o René Wellek y Austin Warren en los sesentas y los setentas (entre otros/as), todos se han sentido impelidos a sentar una posición que, salvando las enormes distancias, concuerda en oponerse a una crítica y a una historia de la literatura idealistas. La historia de la literatura debe arraigarse en la historia de la cultura, en la historia institucional y en la historia a secas, sostienen. Ese desafío, a través de distintos modos de traducción y apropiación teórica, es el que han asumido los proyectos de historiografía vernáculos en las últimas décadas (Maradei, 2010) ... pero ¿cómo?

Tales historias de la literatura, en términos de proyectos intelectuales que los capítulos de este libro indagarán, deben ser leídas como una determinada política de la crítica (Rosa, 1999). En ese sentido, sostenemos la petición de principio de Frederic Jameson respecto de que es preciso privilegiar una lectura política de los artefactos

culturales pero no la idea de equipararla en su totalidad, como Jameson propuso, con una lectura marxista clásica. La crítica cultural latinoamericana (Suely Ronik, Nelly Richard) ha dado cuenta de los límites del imaginario de las izquierdas —y su hincapié en las luchas macropolíticas en pos de tomar el control del poder estatal— para comprender, ejercer una crítica e historizar el funcionamiento cultural y los modos de subjetivación de la fase contemporánea del capitalismo, también llamada “capitalismo mundial integrado”, que presenta modos de configuración específicos en las regiones que caracterizamos, no sólo geopolíticamente, como el Sur.¹

Las historias de la literatura desde el Sur operan lecturas políticas pero en la medida en que se constituyen a partir de una concepción del pasado diferente a la memoria del mercado en las posdictaduras latinoamericanas para la cual todo tiempo anterior es un tiempo vacío, sustituible, homogéneo (Avelar, 2000). Estas historias de la literatura leen desde un movimiento dialéctico entre pasado y presente en el cual la relación entre crítica literaria y periodización, a partir de los juicios que articulan materiales y procedimientos literarios con condiciones históricas concretas constituye un núcleo del proceso de valorización de la literatura y la cultura indisociable no solo de los cambios de estatuto de lo literario y cultural sino de las atribuciones de la crítica en tanto discurso ético y político.

De allí la necesidad de indagar en las historias vernáculas contemporáneas en términos de proyecto historiador, de intervención intelectual, de escrituras críticas. De eso se

1 En intersección con parámetros económicos y geopolíticos, se puede proponer pensar al “Sur” como un imaginario, una perspectiva epistémica engarzada en relaciones socio-económicas (entre regiones y también al interior de los estados-nación) y un modelo de desarrollo que generan una perspectiva diferencial en cuanto al pensamiento de lo social y cultural. Véase: De Sousa Santos (2009).

trata este volumen, que podría pensarse como una abierta y utópica historia de la lectura de las historias. Una lectura interdisciplinaria que pone en juego aportaciones de la lingüística y de la sociología de la literatura, de la crítica literaria y de los estudios culturales, de la filosofía de la historia y de la historiografía propiamente dicha. Una lectura polifónica que convoca lectores múltiples: docentes universitarios, estudiantes de grado y posgrado, críticos de trayectoria. Si, como sostuvo Hans Robert Jauss, la historia de la literatura dejó de ser la atalaya del crítico literario, diremos lo mismo sobre su lectura. Está al alcance de todo lector avezado. Y puede ingresarse por cualquier lado, como una madriguera (a veces de difícil salida, como siempre que se apuesta por la mirada metacrítica).

En la primera sección del libro, “Territorios en disputa”, Martín Sozzi da inicio a su ensayo “Diseñar América Latina desde los EE.UU: algunas historias de la literatura latinoamericana de los años cuarenta” con un interrogante provocador: “¿Existe la literatura latinoamericana?” A partir de allí, historiza la fundación y expansión de los estudios latinoamericanos en Estados Unidos, haciendo foco en la constitución de la “moderna historiografía latinoamericana” y en la labor de algunos latinoamericanistas que, en el “seno del imperio”, establecieron “formas de rebeldía” que, lejos de constituir tácticas de asimilación, ambicionaron la independencia cultural del continente.

El siguiente artículo de la sección se titula “Las historias de la literatura argentina frente al *problema colonial*: polémicas críticas en torno a la cultura y el territorio” y pertenece a Martín Zícari, quien se ocupa de desmontar las operaciones críticas a partir de las cuales fueron abordadas las letras coloniales a lo largo de los últimos siglos, considerando particularmente la historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas, la historia de la literatura

hispanoamericana de Enrique Anderson Imbert, las dos ediciones de la historia colectiva de la literatura argentina publicada por el Centro Editor de América Latina, la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto, y el tomo *Una patria literaria* de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik.

La segunda sección del libro, “Heterodoxia e historiografía”, abre con una intervención de Alejandro Goldzycher: “Metaficción historiográfica y políticas del posmodernismo: repercusiones críticas de un debate interdisciplinario (1988-2008)”, en la cual indaga el modo en cual el concepto de “metaficción historiográfica” de Linda Hutcheon cuestiona la distinción entre discurso teórico, discurso crítico y discurso “ficcional”, para luego relevar, analizar y cotejar abordajes de la noción de “poética posmoderna” de Hutcheon que han sido recuperados y productivizados en ámbitos académicos vinculados con los estudios literarios latinoamericanos, ya sea en los Estados Unidos o en la propia América Latina.

En segundo lugar, en “Ficción y sujeto en las historias de la literatura del siglo XXI: tres aproximaciones”, Fernando Bogado realiza una aproximación a tres ensayos que lee como historias de la literatura del siglo XXI, proponiendo como eje el modo en que cada uno crea una subjetividad intradiscursiva que se sostiene por un lado como un “yo crítico/a” y, por otro, como un “yo escritor/a”.

Para cerrar la sección, Diego Hernán Rosain propone, en “Invertir la mirada: Ecos de la poética macedoniana en *La Librería Argentina* de Héctor Libertella”, una lectura de *La librería argentina*, de Héctor Libertella, centrada en tres nociones (patología, moderno y marginal), dos máximas: “todo está escrito” y “todo viene de afuera” y en la heterodoxa figura de Macedonio Fernández, “margen central” de la librería, a quien Libertella lee a través de Borges.

En la sección “Objetos historiables, objetos historiados: construcción y revisitación”, Julieta Brenna, en un ensayo que lleva por título “Narraciones sobre una nueva voz: La narrativa de cierto interior en las historias de la literatura argentina”, analiza el modo en que un conjunto de narradores argentinos oriundos de las provincias del interior (concepto que la autora problematiza) y que ganaron notoriedad para la crítica alrededor de los años sesenta como novedad literaria diferenciada del regionalismo, fueron leídos posteriormente en las historias de la literatura argentina de las últimas décadas.

A continuación, en “La lectura de la revista Martín Fierro (1924-1927) desde las historias de la literatura argentina posdictadura: estrategias de la historización literaria”, Ruth Alazraki estudia cómo fue leída la incidencia en el campo literario argentino de la segunda edición de la revista Martín Fierro (febrero de 1924-noviembre de 1927), desde un corpus de historizaciones de la literatura argentina producidas en postdictadura y de qué manera cada historización crea un dominio de memoria y de anticipación respecto de la literatura que historiza, pero a la vez un dominio de memoria respecto de las historias de la literatura anteriores (aunque no lo explicita).

Por su parte, Pablo Debussy, en “El policial negro argentino de los años setenta: una historiografía”, propone un recorrido histórico-sistemático por las lecturas que considera más relevantes acerca del policial negro argentino, centrandolo su atención en el período que va desde los años sesenta hasta los primeros años de la década del ochenta, en el cual se despliegan los argumentos tanto de críticos “detractores” como críticos “defensores” del género, los cuales fluctuaron entre perspectivas “moralistas” o “brechtianas”, respectivamente.

En la sección “Irrupción y fundación: periodizaciones críticas”, en primer lugar, Diego Cousido examina la idea

de conformación de una “Nueva crítica”, que comporta un corte respecto de la tradicional crítica filológica o estilística y tiene como uno de sus rasgos principales una notable autonomización de ese discurso, que ya no es más concebido como mera glosa o comentario de la obra y del que se desprende también una diferente concepción del crítico, su práctica y su función. El artículo se centra en el tomo *La irrupción de la crítica* de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik y las miradas que, como las de Nicolás Rosa, se preguntaron contemporáneamente por las condiciones de posibilidad y existencia de esa nueva crítica.

En segundo lugar, Ilona Aczel, en su artículo “Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez: la(s) fundación(es) de la literatura argentina”, indaga, a partir de una serie de lecturas sobre Esteban Echeverría, una operación compleja y singular de la crítica argentina a la hora de pensar el o los orígenes de su objeto: la de postular a la literatura argentina como proyecto consciente y programático, es decir, proponerla primero como un programa, un deseo, más que como un corpus, lo cual supone que, al mismo tiempo en que se afirma su fundación, se la niega o suspende, dejándola en el campo de lo potencial.

Última en orden pero no en importancia, la sección “Addenda” recupera dos intervenciones críticas pioneras en lo que hace a las lecturas de las historias de la literatura argentina del siglo XXI y que no habían sido publicadas en formato libro. Se trata, por un lado, de “Pasiones de la historia”, de Jorge Panesi, ensayo editado originalmente en el número 1-2, año XXXII, de la revista *Filología* del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Amado Alonso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en el año 1999. Y, por otro lado, “Rojas y Prietos”, ponencia presentada por Aníbal Jarkowski en el Congreso

Internacional de Letras. Transformaciones Culturales: debates de la teoría, la crítica y la lingüística, realizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en noviembre de 2012.

Es en esa misma universidad pública donde me formé, realicé mis investigaciones doctorales y posdoctorales y donde dicté el Seminario de Doctorado (“Historias de la literatura argentina posdictadura: intervenciones sobre el canon, modos de periodización y polémicas críticas”, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2014) en el cual se desarrollaron los debates que dieron origen a este libro y que se plasmaron en parte, también, en el Simposio “Modos de leer” que organizamos junto con Fermín Rodríguez en el marco del Congreso Internaciones de Teoría y Crítica Literaria “Orbis Tertius” de la Universidad Nacional de la Plata en junio de 2015. El entusiasmo y la inteligencia de los/as investigadores/as que participaron de aquel seminario fueron factores determinantes para la realización de este proyecto. No quiero dejar de agradecer su trabajo y su paciencia para con la publicación, a la que avatares de distinta índole han demorado más del tiempo previsto. Agradezco además a los profesores Jorge Panesi y Aníbal Jarkowsky por la generosidad y predisposición para reeditar sus escritos en este volumen que es publicado por la editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y será lectura obligada de futuros seminarios, para seguir alimentando un círculo virtuoso de pasiones compartidas.

Bibliografía

- Avelar, Idelber. (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción dictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Un Cuarto Propio.
- Barthes, Roland. (1992). *Sobre Racine*. México, Siglo XXI.
- Benjamin, Walter. "Historia literaria y ciencia de la literatura", en *Contrahistorias. La otra mirada de Clio*, núm. 3, pp. 21-26.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2009). *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México, CLACSO, Siglo XXI.
- Jameson, Frederic. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor.
- Jauss, Hans Robert. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península.
- Lukács, Georg . (2015). "Para una teoría de la historia de la literatura", en *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. [1910]. Buenos Aires, Editorial Gorla.
- Maradei, Guadalupe. (2010). *Cambio de siglo: la crítica literaria hace historia*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Centro Cultural de la Cooperación.
- Rancière, Jacques. (1992). *Los nombres de la historia*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Richard, Nelly. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- Rolnik, Suely. (2015). "La nueva estrategia de poder del capitalismo mundial", en *Re-visiones*, núm. 5. En línea: <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/49/70> (Consulta: 1/07/2018)
- Rosa, Nicolás. (1999). *Políticas de la crítica*. Buenos Aires, Biblos.
- Wellek, René y Austin Warren. (1985). *Teoría literaria*. Madrid, Gredos.
- White, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires, Paidós.



Capítulo 1

Diseñar América Latina desde los EE.UU

Algunas historias de la literatura latinoamericana de los años cuarenta

Martín Sozzi

*¡Qué infierno es este ambiente de universidad yanqui!
Con razón dicen que en Estados Unidos las universidades
son los sitios adonde van a morir los elefantes.*

José Donoso, Donde van a morir los elefantes.

¿Existe la literatura latinoamericana?

Hace más de cuarenta años, César Fernández Moreno comenzaba su introducción a *América Latina en su literatura*, el ya clásico volumen colectivo publicado en 1972 con el auspicio de la Unesco, con la siguiente interrogación: “¿Qué es la América Latina?”¹ La pregunta, sin embargo, no resulta original. Antes² y después^{3, 4} de ese momento fue formulada, pensada y respondida de maneras diversas.

1 César Fernández Moreno (coord.). *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1972, p. 5.

2 Como ejemplo puede consultarse el libro de Luis Alberto Sánchez, *¿Existe América Latina?* México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

3 María Teresa Gramuglio, por ejemplo, en “Literaturas comparadas y literaturas latinoamericanas. Un proyecto incompleto” (2009) considera que las nuevas tendencias comparatistas someten a crítica las identidades nacionales concebidas como esenciales y homogéneas.

4 Mariano Siskind, por su parte, propone que la pregunta por la identidad es constitutiva de los discursos modernos del margen. En este caso, a través de las posiciones de Sarmiento, Darío y Borges, Siskind demuestra las diferentes propuestas para lograr una modernidad latinoamericana: la mimesis en Sarmiento, la traducción en Darío, la apropiación en Borges.

Podríamos replantearla a través de dos posiciones opuestas y excluyentes: América Latina, ¿es una entidad que preexiste al discurso o un objeto que se construye y se consolida como tal a partir y a través de él? Esta disyuntiva tuvo quizás un último episodio hace poco menos de treinta años, con la controversia planteada por Antonio Cornejo Polar en un artículo de 1986.⁵ En ese lugar, el crítico peruano proyecta la necesidad de:

... debilitar el carácter causal de la relación entre América Latina y su literatura y la necesidad de evitar con todo cuidado la idea acerca de que la existencia de aquélla, como formación histórica suficientemente homogénea y diferenciable, es *previa* a la existencia de la literatura que le corresponde. (1986: 123)

La posición exactamente contraria es la presentada por Roberto Fernández Retamar en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (1975), mencionada por el propio Cornejo para refutarla. En ese lugar, el cubano afirma que:

La existencia de la literatura hispanoamericana depende, en primer lugar, de la existencia misma —y nada literaria— de Hispanoamérica como realidad histórica suficiente. (1975: 83)

Es decir, el dilema parece darse entre la posibilidad de considerar a América Latina como una entidad en proceso de constitución a través de una serie de discursos con variados grados de autonomía y que se manifiesta en diferentes

5 En Antonio Cornejo Polar, "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias". (1986: 123)

realizaciones textuales o como una entidad previa cuya esencia determina y genera, en un momento posterior, las manifestaciones discursivas. En el primer caso, se plantea una construcción teórico-discursiva que forma parte, ella misma, de lo que podríamos denominar la “realidad latinoamericana”; en el segundo, se manifiesta la idea de una esencia que precede a su revelación discursiva y que encuentra un cauce de expresión apropiado (y causal) en el marco de una literatura.

A partir de estas consideraciones y para conjurar los planteos esencialistas que pretendieron presentar a la literatura como la manifestación de una esencia, podemos comenzar a pensar el momento en que se delimita, recorta y establece ese objeto que conocemos bajo la denominación de “literatura latinoamericana”.⁶ Una delimitación momentánea, por otra parte, dado que se trata de una categoría —la de “literatura latinoamericana”— cuestionada y que no constituye una naturaleza inmutable. Por el contrario, es una entidad que se encuentra en permanente transformación, sometida a perspectivas teóricas y operaciones críticas que la modifican, amplían, reducen, transforman, discuten.

Resulta muy complejo, entonces, establecer una fecha de inicio. Mucho más cuando la propia existencia del objeto fuera puesta en duda en diferentes momentos por,

6 Menéndez Pelayo concibe a la historia de la literatura como un proceso orgánico y propone la existencia de un “genio nacional” que resplandece en los clásicos y se oculta en las manifestaciones extrañas a la propia cultura. Estas ideas resultaron ideológicamente contrarias a nuestra realidad continental. En vez de traducir la idea de unidad peninsular a unidad continental, sus discípulos americanos prefirieron encerrarse dentro de los límites virreinales y buscar el genio propio. De allí que se consolidaran ideas que ya se venían gestando, como las de “peruanidad”, “mexicanidad” o “argentinidad”, entre otras. Uno de esos discípulos de Menéndez Pelayo fue Ricardo Rojas. En el Prólogo a la edición de 1917 de su *Historia de la literatura argentina*, afirma que “Pertenecen [...] a la literatura argentina, todas las obras literarias que han nacido de ese núcleo de fuerzas que constituyen la argentinidad, o que han servido para vigorizar este núcleo”. (1960: 8)

entre otros, José Martí⁷, Bartolomé Mitre⁸, Baldomero Sanín Cano⁹ y Octavio Paz¹⁰. Sanín Cano¹¹, pese a su negativa de admitir una literatura de alcance continental, recono-

-
- 7 Afirma el Cubano: "... tenemos alardes y vagidos de Literatura propia, y materia prima de ella, y notas sueltas vibrantes poderosísimas – mas no Literatura propia. No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica. Estamos en tiempo de ebullición, no de condensación; de mezcla de elementos, no de obra enérgica de elementos unidos." La cita original es de los Cuadernos de apuntes de José Martí. La tomo de Antonio Fernández Ferrer. (2004). "Algunas inexistencias de la literatura hispanoamericana", p.29, en Antonio Fernández Ferrer, La inexistencia de la literatura hispanoamericana y otros desvelos. Sevilla, Renacimiento.
 - 8 En el Prólogo a *Literary History in Spanish America* de Alfred Coester, se afirma que "A professor in Argentina wished a few years ago to establish a course for students in Spanish-American literature. The plan was opposed by Bartolomé Mitre ex-President of the republic and himself a poet and historian of the first rank, on the ground that such a thing did not exist. He held the view that mere numbers of books did not form a literature; though united by the bond of a common language, the printed productions of Spanish Americans had no logical union nor gave evidence of an evolution toward a definite goal." (1916: viii)
 - 9 En torno a los años veinte, en un artículo titulado "¿Existe la literatura hispanoamericana?", Sanín Cano dictamina que "... no es posible llegar a la conclusión de que exista una literatura hispanoamericana" (2012: 50).
 - 10 Dice Paz en "Sobre la crítica": "... la crítica tiene una función creador: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica. Por tal razón no hay una literatura hispanoamericana aunque exista ya un conjunto de obras importantes." (2009: 47).
 - 11 En años mucho más recientes también hubo intentos por cuestionar la existencia de la literatura latinoamericana. Pero si los que acabamos de mencionar la ponen en duda debido a que todavía no se había consolidado, los de décadas recientes vienen a postular su disolución luego de que hubiera tenido una existencia efectiva. En 1999 el costarricense Carlos Cortés publica en *Cuadernos Hispanoamericanos* "La literatura latinoamericana (ya) no existe"; en 2005 en la *Revista de la Universidad de México* Jorge Volpi, "La literatura latinoamericana ya no existe"; en 2007, Jorge Fornet publica en *La Jiribilla* "Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?"; por último, en junio de 2009, Gustavo Guerrero presenta en *Letras Libres* "La desbandada. O por qué ya no existe la literatura latinoamericana". Graciela Salto afirma en "La Latinoamericanidad en entredicho: desafíos para la integración cultural" que "En los cuatro artículos se hace evidente que la existencia misma de una literatura que pueda considerarse latinoamericana y los fundamentos que hoy delimitarían sus alcances son un nudo problemático". Pero mientras estos últimos artículos, producidos entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, están pensando en una disolución de la literatura latinoamericana, los primeros mencionados, están considerando su proceso de constitución.

cería, no obstante, el esfuerzo desarrollado por Marcelino Menéndez Pelayo en la *Antología de poetas hispano-americanos*, que fue publicada entre 1893 y 1895 a pedido de la Real Academia Española, como “el empeño aparentemente cariñoso [...] por darles a conocer a sus compatriotas la obra de algunos poetas americanos” (2012: 49)

Y precisamente consideramos a esta obra del polígrafo español como el primer intento por presentar ciertos rasgos de una literatura —la hispanoamericana— que todavía en ese momento no era percibida como autónoma respecto de la de la Península, pese a varios esfuerzos anteriores, entre los que vale destacarla antología *América poética* de Juan María Gutiérrez.¹²

Podemos conjeturar que existe tanto en Menéndez Pelayo, como en otra serie de críticos españoles de ese mismo momento (Juan Valera o Miguel de Unamuno, por ejemplo), una idea de continuidad cultural imperecedera entre España e Hispanoamérica dada por el hecho de haber concebido el proceso de conquista y, como fruto de ese proceso, haber provocado una fuerte influencia a través del idioma, la religión, la cultura. Si bien las guerras de independencia generaron una separación en lo político —parecen decir— esa separación, ese hiato, no se produjo en el terreno cultural: Hispanoamérica sigue siendo España. Es por eso que el hecho de que los escritores modernistas adoptaran, de forma privilegiada, los modelos franceses generó una fuerte preocupación en esos críticos, quienes veían en la desafortunada elección, una ruptura con la tradición española. El rechazo de la influencia indígena está en la misma línea de desvelos: la de negar toda tradición ajena a la propia, esto

12 Nos referimos a Juan María Gutiérrez. *América poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo*. Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1946.

En relación con las antologías, valgan las ideas de Rosalba Campra, quien les asigna el rol de “titubeantes historias de nuestra literatura.” (2014; 94).

es, a la española. En el apartado “Al Lector”, que Menéndez Pelayo escribe en 1893 para prologar su *Antología...*, y como para que no queden dudas de este proceso de continuidad al que venimos aludiendo, sostiene:

Quien la examine [se refiere a su propia *Antología...*] con desapasionado criterio, reconocerá que fue escrita con celo de la verdad, con amor al arte y sin ninguna preocupación contra los pueblos americanos, cuya prosperidad deseo casi tanto como la de mi patria, porque al fin son carne de nuestra carne y huesos de nuestros huesos. (1893: 9)

Y agrega:

... la consideración de los cincuenta millones de hombres que en uno y otro hemisferio hablan nuestra lengua y cuya historia y cuya literatura no podemos menos de considerar como parte de la nuestra. (1893: 13)

También Miguel de Unamuno señala en un artículo de 1905, “Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana”, que “la república de nuestras letras [es] —una misma allende y aquende el Océano—...”. (1947: 73)

Unos años después, en 1916, aparecerá la primera historia de la literatura hispanoamericana escrita en inglés y publicada en los Estados Unidos por Alfred Coester, fue traducida al español en 1929: *Literary History of Spanish America*. Hasta ese momento, los estudios literarios hispánicos en Estados Unidos habían tenido un desarrollo limitado, pero sostenido, desde prácticamente un siglo antes a partir de lo que el crítico James Fernández denominó la “Ley de Longfellow”:

En gran medida, el interés de los Estados Unidos por España es y ha sido siempre mediatizado por el interés de los Estados Unidos en Latinoamérica.¹³ (2004: 254)

Esta “Ley” la postula Fernández a causa de una carta que Longfellow padre escribe en 1826 a su hijo, Henry Wadsworth Longfellow, para instarlo a que estudie español “debido a las relaciones que se están desarrollando entre Estados Unidos y Sudamérica”.

Podemos pensar los vínculos entre Latinoamérica con España y Estados Unidos —quizás simplificando un poco— como dos procesos inversos: si luego de la pérdida de los territorios sudamericanos, la operación crítica española consiste en retener al menos el capital simbólico latinoamericano y eso los lleva a postular a nuestra literatura como parte de la española; la operación crítica norteamericana va en una línea prácticamente opuesta: para tener injerencia —política, económica— en los asuntos latinoamericanos es necesario, en primer lugar, realizar una apropiación simbólica: la del idioma, la de su cultura, la del estudio de su literatura.

13 Tomo la cita del artículo de Luis Fernández Cifuentes “La literatura española en los Estados Unidos: historia de sus historias”. En Leonardo Romero Tobar (ed.) *Historia literaria / Historia de la literatura*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

James Fernández agrega el siguiente comentario epistolar y del padre de John Wordsworth Longfellow dirigido a su hijo en 1826: “Such are the relations now existing between this country and Spanish America that a knowledge of the Spanish is quite as important as French. If you neglect either of these languages, you may be sure of not obtaining station which you have in view.” (Tales son las relaciones existentes ahora entre este país y la América española que el conocimiento del español es tan importante como el del francés. Si descuidas cualquiera de estos idiomas, puedes estar seguro de no obtener el cargo que tienes en vista) En James D. Fernández, “Logfellow’s Law: The Place of Latin America and Spain in U.S. Hispanism, Circa, 1915”. En Richard Kagan, (ed.) *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*. Illinois: University of Illinois, (2002: 122-141). Federico de Onís, en cambio, establece una diferencia y considera que para efectuar relaciones comerciales (o de otro tipo) con las naciones hispanoamericanas, es necesario conocer, en primer lugar, a la propia España: “Los pueblos hispanoamericanos son hijos de España: hay, pues, que ir a la fuente y conocer a España.” (1920: 19).

Espanoles en los Estados Unidos

En la segunda década del siglo XX, unos pocos años después del desastre del 98, se produce la emigración de una serie de críticos españoles que efectuarán una primera fundación de los estudios hispánicos en los Estados Unidos. Federico de Onís fue el más influyente de los filólogos españoles entre quienes habían ganado reconocimiento en las universidades de esa zona del mundo (tales como, entre otros, Ramón Menéndez Pidal o Dámaso Alonso). Y fueron precisamente ellos quienes estimularon el interés norteamericano por la lengua, la literatura y la cultura españolas (además de factores de tipo geopolítico, como veremos).

De Onís resultó convocado en 1916 para fundar el departamento de estudios hispánicos en la Universidad de Columbia, actividad que efectivamente realizó. Creó, además, la Casa Hispánica en 1930 y la *Revista Hispánica Moderna* en 1934. Acercó también a EE.UU, más precisamente a esa Universidad, a numerosos especialistas de España y América Latina, tales como Tomás Navarro Tomás, Ángel del Río, Jorge Mañach, Gabriela Mistral y Germán Arciniegas. Prueba de la importancia con la que era considerado es el hecho de que fue invitado por el rector de la Universidad a pronunciar el discurso inaugural del ciclo lectivo 1920-1921.¹⁴

En de Onís comienza a haber —si bien de forma muy tibia— una variante con respecto a las ideas que sostenían los críticos españoles que hemos mencionado anteriormente como Valera, Menéndez Pelayo o Unamuno. A diferencia de ellos, considera que Hispanoamérica constituye una realidad diferente a la española y aboga por la consideración de

¹⁴ Véase Federico de Onís, *El español en los Estados Unidos. Discurso leído en la apertura del curso académico de 1920-1921*. Salamanca, Imprenta y librería de Francisco Núñez Izquierdo, 1921.

una tradición viva que es necesario buscar en la forma en que los hispanoamericanos se diferencian de los españoles. Por otro lado y en relación con el supuesto alejamiento de la tradición hispana que provocaría la influencia francesa en nuestra literatura, de Onís juzgaba que:

La influencia de Francia no ha matado la personalidad de los pueblos hispanoamericanos como no ha matado la de España tampoco; ha contribuido, por el contrario, a vivificarla. Hacen bien los americanos en estar orgullosos de esa influencia.¹⁵ (1980: 465)

Por una parte, contamos con una larga línea de filiación intelectual en relación con los estudios hispánicos en los Estados Unidos. Ese espacio que se fue abriendo al hispanismo y que fue incorporando lentamente a la literatura de nuestro continente, no puede desdeñarse. Se considera habitualmente al norteamericano George Ticknor como el fundador de los estudios de literatura española en los Estados Unidos:^{16 17} es el primer profesor de lenguas romances en la Universidad de Harvard, en el año 1819 y quien escribió la primera historia de la literatura española en ese país: su *History of Spanish literature* apareció en 1849.

Pero los estudios hispánicos en general y la literatura latinoamericana en particular, comenzaron a ganar autoridad en el ámbito norteamericano a partir de la segunda década del siglo XX. Básicamente por dos motivos. Por un lado,

15 Citado por Anne Ashhurst, *La literatura hispanoamericana en la crítica española*. Madrid, Gredos, (1980: 465).

16 Aclaramos que nos estamos refiriendo a la labor de Ticknor en tanto historiador de la literatura. En relación con la historia de España, fue William Prescott —amigo de Ticknor— quien comenzó su labor de hispanista en 1837 con la *Historia del reinado de los Reyes Católicos Fernando e Isabel*.

17 Véase la obra inicial de Miguel Romera-Navarro, *El hispanismo en Norte-América. Exposición y crítica de su aspecto literario* publicada en 1917.

debido a la construcción del canal de Panamá, tal como indica Coester en el Prólogo a su *Historia...* y que constituye un motivo totalmente externo a los intereses propiamente literarios; por otro, debido al comienzo de la Primera Guerra Mundial, fenómeno que impactó en los intercambios culturales y mercantiles con Europa y fomentó las relaciones a nivel continental. Ello acarrea que se efectúe un deslizamiento en relación con la enseñanza de las segundas lenguas en los Estados Unidos: el alemán, el idioma más popular en cuanto a su enseñanza hasta estos años, es superado por primera vez en cantidad de estudiantes por el español.^{18 19}

Lewis Hanke afirma que los primeros años de la década de 1940, los comprendidos entre 1939 y 1945, “vieron una expansión sin precedentes de los estudios latinoamericanos en los Estados Unidos” (1947: 32). Este interés tuvo como elemento propulsor a la Segunda Guerra Mundial, que

18 Federico de Onís aporta algunos datos de este crecimiento: “... antes de la guerra no se estudiaba español en las escuelas y hoy se estudia en todas, reuniendo solo las de Nueva York el año pasado [se refiere a 1919] más de 25.000 estudiantes y las de todo el país [suman] más de 200.000; que se estudia igualmente en las innumerables escuelas privadas; que colegios y universidades donde antes no se estudiaba cuentan ahora con millares de estudiantes; que aquellos otros donde siempre se estudió han visto multiplicarse su número y el de sus profesores; que el español se ha equiparado a las otras lenguas modernas en consideración oficial; que ha aumentado en la misma proporción el número de estudiantes en las clases avanzadas de lengua y literatura, donde se forman los investigadores que seguirán dando un alto sentido a todo este movimiento, en el fondo de carácter práctico y comercial; que los maestros de español de todo el país, que no bajan de 2.000, han llegado a formar un cuerpo unido dentro de la Asociación nacional de maestros de español, que tiene su órgano propio, la excelente revista *Hispania*.” *El español en los Estados Unidos. Discurso leído en la apertura del curso académico 1920-1921*. Salamanca, Imprenta y librería de Francisco Núñez Izquierdo, (1920: 20-21). La revista *Hispania* fue el órgano de la Association of Teachers of Spanish and Portuguese y había sido fundada en 1917.

19 En relación con la enseñanza del idioma alemán, afirma de Onís: “Antes de la guerra y durante muchos años era el alemán la lengua que más se estudiaba en los Estados Unidos; desde que la guerra empezó, el estudio del alemán empezó a decaer y casi desapareció, quedando sin estudiantes y sin trabajo la mayoría de los maestros de aquella lengua...” *Op. cit.*, (1920: 22).

estableció un cambio en la atención del campo de estudios por parte de los Estados Unidos. Pero no se trató de un interés repentino, sino que tenía por detrás una tradición en los estudios hispánicos que se había originado un siglo antes con los escritos de Ticknor y Prescott.

La guerra confinó también a muchos estudiosos latinoamericanos a realizar su trabajo dentro del continente. Europa ya no constituía un destino posible. Esto benefició el desarrollo de los estudios latinoamericanos en los Estados Unidos e hizo que profesores destacados como Erico Verissimo (en California), Gilberto Freyre (en Indiana), Germán Arciniegas (en Chicago), Pablo Max Ynsfrán (en Texas), Luis Alberto Sánchez (en la Biblioteca del Congreso) y Pedro Henríquez Ureña (en Harvard), entre otros, generaran, por primera vez, un influjo real de profesores latinoamericanos en las universidades norteamericanas.²⁰

Por otra parte, es necesario considerar que en esos años existe de parte de los Estados Unidos una política del panamericanismo —de un panamericanismo imperialista— que resulta imposible desdeñar.²¹

20 Tomo estos datos de Lewis Hanke, "The development of Latin-American Studies in the United States, 1939-1945". en *The Americas*. vol. 4, núm... 1, julio (1947: 32-64).

21 Miguel Ángel Puig Samper, Consuelo Naranjo y María Dolores Luque afirman en "Hacia una amistad triangular: las relaciones entre España, Estados Unidos y Puerto Rico" que "El panamericanismo fue la punta de lanza para la penetración cultural de los Estados Unidos en Hispanoamérica. En las primeras décadas del siglo XX se suceden los viajes a América del Sur por parte de profesores de las universidades norteamericanas, como por ejemplo el que hizo William R. Shepherd, reconocido catedrático de historia de la Universidad de Columbia, bajo los auspicios del Departamento de Estado de los Estados Unidos y el 'Bureau of American Republics'. Según lo definía esta última entidad, el propósito del mismo era: '...cultivar las relaciones personales con los estadistas, literatos y hombres de negocios del Sur de América, y darles a conocer los recursos y condiciones de los colegios y Universidades americanos, con el propósito de conseguir una más estrecha relación entre las Repúblicas latinoamericanas y los Estados Unidos...' " (2002: 148-149)

Las historias de los años cuarenta

Sobre este sustrato hispanista que venimos desarrollando y en dependencia de él, pero estableciendo diferencias, es que en los años cuarenta un grupo de críticos latinoamericanos van a plantear nuevas perspectivas en relación con las formas de organizar la literatura latinoamericana. Durante esos años se constituye y toma forma —esa es nuestra postura— lo que podríamos denominar la “moderna historiografía latinoamericana”. A diferencia de la opinión de Beatriz González Stephan, quien considera que:

En el caso particular de la historia literaria de la América Latina (tanto de las historias literarias nacionales como las del conjunto continental), su empobrecimiento y descuido desde 1940 no se corresponde con el apreciado número de ellas que ha estado saliendo al mercado.²² (1987: 9)

En esos años y sobre todo en el primer lustro, lejos del “empobrecimiento y descuido” que señala la crítica venezolana, se producen una serie de sucesos que resultan fundamentales en relación con el abordaje historiográfico vinculado con el proceso de historización de la literatura de nuestro continente. Menciono los que considero más destacables.

En relación con los estudios historiográficos, la década de 1940 brinda, en principio, dos artículos importantes. En ese año, John Crow publica un artículo titulado “Historiografía de la literatura iberoamericana” en el que realiza un recuento de las historias escritas hasta ese momento. Destaca allí

22 González Stephan, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana, Casa de las Américas, (1987: 9).

la labor de los críticos extranjeros en el diseño de la literatura latinoamericana y considera los aportes de los críticos españoles: Menéndez Pelayo, Valera, de Onís. Por otra parte, presenta también la labor del francés Max Daireaux y la ya mencionada del norteamericano Alfred Coester. Si bien existe algún intento entre los críticos latinoamericanos, todos se ven seducidos, según Crow, por la tentación nacionalista: lo que comienza como historia de la literatura a nivel continental, se desliza luego hacia el territorio nacional.²³

Unos años después, en 1948, José Antonio Portuondo realiza un relevamiento de las historias de la literatura desde fines del siglo XIX para observar las periodizaciones adoptadas. El artículo observa un sesgo de tipo metodológico desde su título: “ ‘Períodos’ y ‘generaciones’ en la historiografía literaria hispanoamericana”.

Percibimos estos esfuerzos de Crow y Portuondo como una señal de lo que está sucediendo en este momento, pero además, casi como un anticipo de las nuevas producciones que se están preparando y de ciertas preocupaciones latentes. Ambos presentan una síntesis de lo realizado, pero parecen plantear además, aunque en germen, una perspectiva de lo por venir. Lo que Crow percibe con respecto a la escritura que los historiadores extranjeros realizan con la literatura latinoamericana, puede ser interpretado como el señalamiento de una carencia o de una imposibilidad: la ausencia de historias de la literatura latinoamericana escritas por latinoamericanos²⁴; la reflexión metodológica de

23 Algo similar había señalado Pedro Henríquez Ureña en un artículo del año 1926, “Caminos de nuestra historia literaria”. “La literatura de la América española tiene cuatro siglos de existencia, y hasta ahora los dos únicos intentos de escribir su historia completa se han realizado en idiomas extranjeros: uno, hace cerca de diez años, en inglés (Coester); otro, muy reciente, en alemán (Wagner).” (1960: 254) En *Obra crítica*. Edición de Emma Susana Speratti Piñero. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

24 Esto que Crow plantea para los inicios de la historiografía literaria latinoamericana, puede ser

Portuondo, relacionada con el modo de definir los períodos que constituyen nuestra historia literaria, propone nuevos caminos a transitar. Y esos textos históricos se están escribiendo en ese mismo momento.

Hacia fines de 1941 y comienzos de 1942, Pedro Henríquez Ureña dictó un curso que haría historia, sobre todo por las consecuencias que ocasionó para el diseño de la literatura latinoamericana: en el marco de las “Charles Eliot Norton Lectures”²⁵ y propuesto por el profesor J. D. M. Ford, presentó en inglés las conferencias “In a search of expression: literary and artistic currents in Hispanic America”, que luego serían publicadas en libro en 1945 bajo el nombre de *Literary Currents in Hispanic America* y que fueron traducidas al español por Joaquín Díez-Canedo y editadas por el Fondo de Cultura Económica en 1949. Estaban dirigidas a un público poco familiarizado con las letras hispánicas —el adjetivo gentilicio del que se vale Henríquez Ureña para mencionar a nuestro continente—, como lo era el auditorio norteamericano para el que fueron pensadas.

Otro latinoamericano que se trasladó a los Estados Unidos fue Arturo Torres-Rioseco, uno de los fundadores

pensado también en relación con algo que sucede en esta década del cuarenta: el hecho de que muchas de las historias que se escriben en este momento y posteriormente, si bien a cargo de críticos latinoamericanos, se producen fuera de las fronteras latinoamericanas. *Las corrientes literarias en la América Hispánica* es un ejemplo, pero podríamos mencionar también a *De la Conquista a la Independencia* de Mariano Picón Salas o a la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert y el listado continúa.

- 25 Las primeras “Charles Eliot Norton Lectures” se dictaron en 1927. Tres hispanoamericanos fueron invitados desde entonces, Pedro Henríquez Ureña (1940-1941) con las ya mencionadas, Jorge Luis Borges (1967-1968) presentó “The Craft of Verse” y Octavio Paz (1971-1972), “Los hijos del limo”, pero sólo un español (y español exiliado), Jorge Guillén (1957-1958). Esta diferencia, por más que no llegue a responder a una proporción perfectamente estadística (la población española sólo constituye el 10 % del mundo hispanohablante) no deja de representar la prevalencia que adquirió en Estados Unidos la literatura hispanoamericana a partir de un determinado momento. Tomo esta información de Luis Fernández Cifuentes, núm. 29, (2004: 265).

del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. También dirigió la *Revista Iberoamericana*, enseñó en Williams College, en la Universidad de Minnesota, en la Universidad de Texas, en la de Columbia y en la de California (Berkeley). Torres-Rioseco publica en 1942 *The Epic of Latin American Literature*, libro que sería traducido al español tres años después con una modificación en su título: *La gran literatura iberoamericana*.

En 1944, Mariano Picón Salas edita en el Fondo de Cultura Económica de México su breve libro *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. Dedicado a Alfonso Reyes y prologado por Pedro Henríquez Ureña, lo que ya representa un esfuerzo de filiación intelectual, de encuadramiento dentro de una determinada línea de pensamiento y de una forma de analizar e inquirir a la América española, resulta uno de los primeros esfuerzos de lograr una síntesis a nivel continental. Al igual que en el caso de Henríquez Ureña, el libro es producto de la “refundición” —como él mismo señala— de diferentes cursos que dictó en universidades y *colleges* norteamericanos: fundamentalmente en el departamento de español de la Columbia University y en el Smith College de Northampton.²⁶

26 En una carta que Picón Salas envía a Alfonso Reyes desde Nueva York, y que está fechada el 11 de febrero de 1944, el venezolano se refiere a su libro, todavía no publicado. Transcribo una parte: “Salgo para México el próximo mes y espero estar en esa capital alrededor del 10 u 11 de marzo. Una de las cosas rápidas que quiero hacer en esa tierra mexicana es dejar el libro sobre historia de la cultura de Hispano-América (hasta la época de la independencia solamente) en manos de un editor serio que ojalá pudiera ser el “Fondo de Cultura”. Le mando una copia del índice de los 8 extensos ensayos del libro que pueden dar un volumen de cerca de 400 páginas (se trata del índice de *De la Conquista a la Independencia*). Creo que el mérito de la obra que me ha ocupado completamente en los dos últimos años es suscitar el interés para el estudio de problemas mal conocidos o mal definidos de nuestro proceso histórico, y dar los elementos de juicio y documentación para afirmar la unidad de la cultura hispano-americana. Quizás por haber vivido en varios países de América y sentirme buen ciudadano de nuestro continente indo-español, he tratado de superar

Varios son los elementos que aparecen en las historias de las que nos ocupamos que contribuyen a manifestar un tipo de enunciación propia de esa distancia. En ellas se manifiesta la idea de que América Latina constituye una totalidad, un sistema de relaciones culturales que la transforman en un universo particular. Que posee, además, una larga tradición, que Henríquez Ureña va a trasladar hasta Colón, Torres-Rioseco a los cronistas de Indias del siglo XVI y que Mariano Picón Salas va a retrotraer —para marcar diferencias claras con la crítica española— a lo que denomina “el legado indígena.”

Es necesario destacar, en relación con esto, algunos elementos: en primer lugar, el hecho de que estas historias hayan sido pensadas, escritas y/o publicadas en los Estados Unidos. A su vez, es necesario poner en diálogo este dato con otro que nos aportó tanto el artículo de Crow como algunas de las consideraciones efectuadas por Henríquez Ureña: el hecho de que buena parte de las historias de la literatura latinoamericana hayan sido escritas por extranjeros: norteamericanos, alemanes, franceses, españoles.²⁷

todo prejuicio nacionalista y lograr, hasta donde ello sea posible, una perspectiva americana. Creo que por esto —y porque mi libro es ante todo obra de síntesis— tendrá utilidad. Me he permitido dedicar la obra a Ud. Como testimonio de la antigua admiración que le tengo, y porque ya le dije alguna vez que Ud. personificaba lo que para mí debería ser la cultura hispano-americana: claridad conseguida con disciplina; acatamiento a la forma contra la otra tendencia de entregarse a los frenéticos y ciegos númenes del desorden. Al humanista y al poeta, y a lo que vale tanto como ellos, el amigo, va, pues, dedicado el libro. Ya lo verá Ud. si el índice del trabajo logra interesarle, le ruego converse desde luego con el amigo Cosío a ver si podemos darlo al “Fondo de Cultura” que es la editorial más seria para esta clase de trabajos. He cotejado todo lo que el libro dice con las últimas bibliografías de la materia que trata, y ello servirá, cuando menos, para completar las pesquisas de los estudiosos que lo lean...” Cito por la edición de Gregory Zambrano (ed.). *Odiseos sin reposo*. Mariano Picón-Salas y Alfonso Reyes. (Correspondencia 1927-1959). Nuevo León, Los Andes, Universidad Autónoma de Nuevo León / Universidad de los Andes, (2007: 81-82).

27 Tomamos la cita por la edición de 1961 de *The Epic of Latin American Literature*. Berkeley, University of California Press, (1961: v-vi). La primera edición es de 1942

Debemos considerar las inflexiones particulares que cada uno de los autores otorga a sus propias historias. Torres-Rioseco, en el Prólogo de 1942 que encabeza la versión inglesa de su libro, separa con claridad, a la literatura hispanoamericana de la española con lo cual establece una ruptura con la operación crítica presentada por los españoles de fines del XIX y de las primeras décadas del siglo XX. De forma más que manifiesta, afirma:

The literature of Latin America is enter in gits Golden Era. The days of simple imitation are over; Spanish American and Brazilian writers have realized that only a nearth born conscience could save the from superficial and artificial thinking. They have discovered their true continent in the realm of the spirit, and they are creating new values in this realm. Yet they have not forgotten their European ancestry, their classic tradition. For this reason the literature of Spanish America possesses the stark realism of Spanish literature without being Spanish; it has the elegance of French models, but is not French; it has a Cosmopolitan horizon, but retains the flavor of it sow nearth.²⁸ (1942: v-vi)

Está destinado a “los estudiantes de América del Norte” con la finalidad de propiciar un auténtico panamericanismo. Pero, además, declara la intención fuertemente política del libro: “Una vez que el pueblo de los Estados Unidos comprenda la intensidad de los ideales latino-americanos, se sentirá más orgulloso de sus vecinos meridionales.” (1961: 10)

28 Tomamos la cita por la edición de 1961 de *The Epic of Latin American Literature*. Berkeley, University of California Press, (1961: v-vi). La primera edición es de 1942.

La búsqueda didáctico-política que tiñe las páginas de *La gran literatura iberoamericana* se manifiesta de diferentes formas: una de ellas, quizás la más recurrente, es la apelación al relato de los argumentos de algunas obras; otra, la transcripción de —en ocasiones— extensos fragmentos de obras muy difundidas como el *Facundo*, algunos poemas de Darío, o el famosísimo Nocturno III de Silva. Conserva, por otra parte, ciertos rasgos propios de la oralidad de la clase: como si fuera el profesor Torres-Rioseco quien en su aula de Berkeley estuviera dictando cátedra.

De la Conquista a la Independencia de Mariano Picón Salas es un texto bastante más equilibrado y cuidadoso. En las “Advertencias”, el autor declara su filiación intelectual con aquellos profesores españoles que formaron parte de la avanzada del hispanismo en los Estados Unidos: de Onís, Navarro Tomás, Ángel del Río. Agrega, además, su inserción en el medio norteamericano a partir de su participación en las instituciones que ya mencionamos. El trabajo, de todas maneras, pese a haberse originado también a partir de la oralidad de las clases, fue intensamente preparado para circular en forma escrita y anuncia explícitamente a su interlocutor: no es el investigador, sino el iniciado en los avatares de la cultura latinoamericana. De allí que declare haber desbrozado el texto de su aparato crítico inicial y de las extensas notas. Aboga, por el mantenimiento de la unidad continental latinoamericana y desdeña la especialización por países.

Finalmente, el caso de *Corrientes literarias en la América hispánica* constituye el más rico e interesante a causa de, entre otros elementos que pueden señalarse, haber tenido su origen en las famosas conferencias Charles Eliot Norton. Esas conferencias fueron instauradas en 1927 y participaron de ellas famosos intelectuales de todo el mundo. Para tener una exacta dimensión de su importancia, baste mencionar

a la figura que precedió y a la que continuó al dominicano en su dictado: Igor Stravinsky y Erwin Panofsky respectivamente. Estos datos llevan a Ignacio Sánchez Prado a señalar que:

Las Corrientes es un texto ubicado por su horizonte de producción en un canon intelectual que contribuyó a la constitución de las prácticas paradigmáticas del pensamiento humanista de la posguerra. Este factor produce una economía simbólica esencial para entender el peso del trabajo de Henríquez Ureña en el proceso de descolonización intelectual de América Latina, dado que esta ubicación sin precedentes de lo latinoamericano en un espacio de enunciación legitimado por los campos académicos e intelectuales europeos y norteamericanos significó una apertura fundamental en el espacio ocupado por la cultura latinoamericana a nivel mundial y, sobre todo, en la capacidad del intelectual latinoamericano de pensarse como interlocutor y par del debate cultural y humanístico del medio siglo. (2010: 296).

Vale decir que Henríquez Ureña, a través de la invitación a Harvard, se instala en uno de los lugares clave para la consagración del intelectual, latinoamericano o no. Pero su condición de intelectual latinoamericano, acrecienta ese espacio de Henríquez Ureña, el intelectual viajero, quien debe recurrir a trabajos marginales para ganarse el sustento, pero, y fundamentalmente, el hijo del presidente de Santo Domingo quien debe dejar su cargo por la invasión norteamericana de 1916 y que vivió el proceso de intervención norteamericana, tanto en lo fiscal como en lo político, de la República Dominicana en 1907. Allí, en el centro del imperio, presenta una teoría de la literatura y la cultura

latinoamericanas ya no como dependiente de la literatura española, o avasallada por la cultura norteamericana, sino como una historia autónoma con un desarrollo propio, con lazos de continuidad y con rasgos comunes a nuestros países. Presenta, también, la imagen que Rolena Adorno caracterizó como “hacia adentro y hacia afuera”: un papel jánico que asumen ciertos intelectuales latinoamericanos que los lleva a colocar la mirada, por un lado, en las particularidades del continente del que provienen; consideran, por otro, al público extranjero al que se están dirigiendo. Es decir, si bien presentan una nueva mirada sobre lo latinoamericano, fijan, también, una posición con respecto a operaciones críticas foráneas: concretamente contra las diatribas españolas y contra las posiciones imperialistas norteamericanas. Una perspectiva crítica que fija las coordenadas de su pensamiento.²⁹

Consideramos importante, además, comparar esta presentación de Pedro Henríquez Ureña en Harvard con sus posiciones que respecto de los Estados Unidos había presentado un cuarto de siglo antes, más precisamente en las crónicas que escribió de forma recurrente y en carácter de corresponsal en Washington para el diario *El Heraldo de Cuba* de la ciudad de la Habana en la sección titulada “Desde Washington”.³⁰ Con una frecuencia en ocasiones diaria, en ocasiones semanal, vuelca allí, entre noviembre de 1914 y marzo de 1915 —durante la Primera Guerra Mundial— sus opiniones respecto de temas diversos, pero con una fuerte

29 Véase Rolena Adorno, “Sur y norte: el diálogo crítico literario latinoamericanista (1940-1990)”. (2008: 447).

30 Muchas de las notas publicadas allí tratan sobre política exterior de los EE.UU y, en particular, sobre la relación que ese país estableció con los países hispanoamericanos. Fueron publicadas entre el 28 de noviembre de 1914 y marzo de 1915 y forman, en total, una serie de 46 notas. Tomamos la información de Sonia Henríquez Ureña de Hlito. *Pedro Henríquez Ureña: apuntes para una biografía*. México; Siglo XXI, (1993: 59).

recurrencia a las relaciones problemáticas entre Estados Unidos y las naciones hispanoamericanas, a las que denomina en la mayoría de las ocasiones bajo el rótulo de “latinoamericanas”.

Lo que parece manifestarse en ese espacio, a lo largo de varias de las notas, es la necesidad de establecer un acuerdo real, un contacto genuino entre América Latina y los Estados Unidos. Algo que el dominicano tiene muy presente son las diferentes intervenciones norteamericanas en los países de la región. Recorre, de esa forma, en “Hacienda y diplomacia” el proceso de intervención norteamericana, tanto en lo fiscal como en lo político, de la República Dominicana en 1907. En “Sin brújula” presenta la intervención norteamericana al puerto mexicano de Veracruz y la variabilidad de la moral *yankee*: “...tan elástica cuando se aplica fuera de los Estados Unidos...” (2004: 49). En “En torno a la doctrina: Taft contra Wilson”, incluye la ruptura de relaciones y la primera intervención efectiva en Nicaragua. Todas las ocupaciones se encuentran bajo la mirada autorizante de la Doctrina Monroe (“¿Abstención al fin?”) cuyo antecedente más inmediato había sido la Enmienda Plath para el caso cubano.

Para el dominicano, todas estas intromisiones y otras y las que todavía no podía prever, como la nueva ocupación norteamericana de Santo Domingo en 1916, generaban un profundo recelo de la América del Sur hacia los Estados Unidos (“Sin brújula”).

No obstante estos sucesos, la apuesta de Henríquez Ureña está en la consolidación de las relaciones entre ambos continentes a partir de determinados parámetros: una mutua comprensión; una unión real, efectiva y simétrica de ambas Américas; el sostenimiento de una paz duradera.

Lo que es necesario hacer comprender a los norteamericanos, tal como expresa en “Para *Heraldo de Cuba*”, es que:

... no somos inferiores, somos distintos y que nuestras inferioridades reales son explicables y corregibles y que nuestra personalidad internacional tiene derecho a afirmarse como original y distintiva. (2004: 41)

Y el modo de hacerles comprender estos rasgos diferentes de la idiosincrasia, la cultura, de los rasgos morales e intelectuales de los pueblos de América Latina, es a través de las manifestaciones propagandísticas —en esos términos las presenta— que los propios latinoamericanos puedan efectuar. Con motivo de las celebraciones dedicadas al tercer centenario de la fundación de Nueva York, se dedica un espacio a una exposición de Cuba. En el mismo artículo que mencionamos anteriormente, Henríquez Ureña consagra las líneas finales a presentar la conferencia que sobre “la mujer hispanoamericana” dicta la señora de Baralt en el Cort Theatre ante un auditorio compuesto por intelectuales y personalidades norteamericanas destacadas:

Habló ante un público culto, pero no conocedor de la América española; y su conferencia abarcó cuanto sobre el asunto cabe en una hora. El efecto de propaganda que alcanzó, sin embargo, puede medirse por dos hechos. Uno, la manifestación del presidente de la Liga, Mr. Ely, quien dijo breves palabras cuando terminó la señora de Baralt y declaró que todos los presentes, incluso él mismo, habían recibido luces sobre algo que a los Estados Unidos interesa ahora conocer y comprender: el espíritu de los pueblos hispanoamericanos...” (2004: 41)

Estas palabras, son las que particularmente le interesan resaltar a Henríquez Ureña debido a este deseo de hacer comprender a los norteamericanos los rasgos particulares

de la cultura latinoamericana. Es la tarea que va a emprender luego en sus *Corrientes...*

Por otra parte, en “La neutralidad panamericana” resalta que la creación de la Unión Panamericana en reemplazo de las anticipatorias Conferencias Panamericanas, diseñadas como una imposición para las naciones latinoamericanas, permitirían un acercamiento a la idea de unidad de ambas Américas. Pero esa unidad, como venimos diciendo, debe partir de la iniciativa sudamericana y no norteamericana: permitiría un “espontáneo panamericanismo” (2004: 65) en contraposición a las decisiones —imperialistas, en general— surgidas desde Washington.

Finalmente, aunque podríamos efectuar muchas otras menciones a estas notas, que recuerdan vagamente y por momentos a las *Escenas norteamericanas* de José Martí, el dominicano dedica una publicación a “La despedida de Anatole France”. Dos son los rasgos principales que destaca en el escritor francés: por un lado, su anhelo de buscar a cada asunto su “forma propia, en vez de adoptar perezosamente uno de los modelos aceptados” (2004: 57); por otra parte, reconoce en él a un guerrero que “Ha combatido por el pueblo, sobre todo por la libertad espiritual de su pueblo”.

Todos estos rasgos que venimos señalando en las crónicas escritas desde Washington, anticipan en un cuarto de siglo, aproximadamente, muchas de las propuestas y de las preocupaciones que Henríquez Ureña va a desarrollar luego en las *Corrientes literarias en la América hispánica*. El hecho de pronunciar sus conferencias en territorio norteamericano, pese a sus reservas y al carácter imperialista de esa cultura; los rasgos novedosos y diferentes de la sociedad surgida en la América hispánica; y, esencialmente, lo que las propias conferencias —en el contexto de esta lectura que venimos desarrollando— significan: un momento de intervención

del intelectual latinoamericano en el centro de la cultura norteamericana. De esa forma, Henríquez Ureña amplía y presenta con mucha mayor ambición, aquella conferencia de la que había sido testigo en la exposición cubana de Nueva York: la Sra. de Baralt constituye una sinécdoque de la propia presentación del dominicano, una iluminación que le permite apreciar en ese momento cuál es el camino para alcanzar una integración pacífica, simétrica, armoniosa: dar a conocer la cultura de la América hispánica a la inteligencia norteamericana. De ese modo, el intelectual cambia el foco de su actividad: de ser un “simple” crítico cultural, pasa a ocupar, también, una función política y se vincula con lo que Henríquez Ureña plantea en su ensayo “Patria de la justicia”:³¹ “El ideal de justicia está antes que el ideal de cultura: es superior el hombre apasionado de justicia que el que solo aspira a su perfección intelectual.” Existe, entonces, en esa actitud, una señal de profunda eticidad.

Estas operaciones de la crítica latinoamericana en los Estados Unidos, representan un punto de quiebre por sobre las operaciones anteriores de la crítica —recordemos que en todos los casos constituyen operaciones—y brindan a nuestra literatura un espacio propio, un espacio constituido por esta nueva crítica hispanoamericana que se coloca en una posición muy diferente a la de los críticos foráneos.

De esa forma, y mediante estas estrategias críticas, la literatura latinoamericana ya no constituye una provincia de la literatura española, ni es requerida por factores externos a la propia literatura, como podría ser el interés norteamericano por nuestra cultura en función de beneficios

31 “Patria de la justicia” fue incluido en el libro *La utopía de América*, publicado en 1925 en Ediciones Estudiantinas de la ciudad de La Plata. Originalmente había sido un discurso pronunciado en un banquete de homenaje a Carlos Sánchez de Bustamante.

comerciales, sino que se establece, por derecho propio, como un espacio real, con una existencia auténtica y en íntima relación con nuestros procesos político-culturales.

Si hubo intentos de transformar a la literatura latinoamericana en un elemento de apropiación y de conservación del colonialismo, esos intentos terminaron generando un efecto diferente: algunos latinoamericanistas, en el seno del imperio, establecieron formas de rebeldía que, lejos de constituir tácticas de asimilación, irónicamente, ambicionaron la independencia cultural de nuestro continente.

Bibliografía

- Adorno, Rolena. (2008). "Sur y norte: el diálogo crítico literario latinoamericanista (1940-1990)". En *De Guancane a Macondo. Estudios de literatura hispanoamericana*. Sevilla, Renacimiento.
- Ashhurst, Anne. (1980). *La literatura hispanoamericana en la crítica española*. Madrid, Gredos.
- Campra, Rosalba. (2014). *Itinerarios de la crítica hispanoamericana*. Villa María, Eduvim.
- Coester, Alfred. (1916). *Literary History in Spanish America*. New York, The Macmillan Company.
- Cornejo Polar, Antonio. (1987). "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias". En Pizarro, Ana (comp.) *Hacia una Historia de la Literatura Latinoamericana*, pp. 123-131. México, El Colegio de México, Universidad Simón Bolívar.
- Fernández Cifuentes, Luis. (2004). "La literatura española en los Estados Unidos: historia de sus historias". En Leonardo Romero Tobar (ed.) *Historia literaria / Historia de la literatura*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Antonio Fernández Ferrer. (2004). "Algunas inexistencias de la literatura hispanoamericana", p. 29, en Antonio Fernández Ferrer, *La inexistencia de la literatura hispanoamericana y otros desvelos*. Sevilla, Renacimiento.

- Fernández, James D. (2002). "Logfellow's Law: The Place of Latin America and Spain in U.S. Hispanism, Circa, 1915". En Richard Kagan, (ed.) *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*. Illinois, University of Illinois,
- Fernández Moreno, César (coord.). (1972). *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI.
- Gutiérrez, Juan María. (1946). *América poética*. Valparaíso, Imprenta del Mercurio.
- González Stephan, Beatriz. (1987). *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana, Casa de las Américas.
- Gramuglio, María Teresa. (2013). "Literaturas comparadas y literaturas latinoamericanas. Un proyecto incompleto". *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario, Municipal de Rosario.
- Hanke, Lewis. (1947). "The Development of Latin-American Studies in the United States, 1939-1945". En *The Americas*. vol. 4, núm. 1, julio, pp. 32-64.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1928). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, Babel.
- _____. (1985) [1949]. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2001) [1960]. *Obra crítica*. Edición de Emma Susana Speratti Piñero. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2004). *Desde Washington*. Edición de Minerva Salado. México, Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña de Hlito, Sonia. (1993). *Pedro Henríquez Ureña: apuntes para una biografía*. México, Siglo XXI.
- Martí, José. (1965) [1881]. "Cuaderno de apuntes, 5". En *Obras completas*, vol. 21, pp. 163-64. La Habana, Editorial Nacional de Cuba.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. (1893). *Antología de poetas hispano-americanos*. Madrid, Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra".
- Onís, Federico de. (1920). *El español en los Estados Unidos. Discurso leído en la apertura del curso académico 1920-1921*. Salamanca, Imprenta y librería de Francisco Núñez Izquierdo.

- Paz, Octavio. (2009) [1967]. "Sobre la crítica". En *Corriente alterna*. Madrid, Siglo XXI.
- Puig Samper, Miguel Ángel; Naranjo, Consuelo; Luque, María Dolores. (2002) "Hacia una amistad triangular: las relaciones entre España, Estados Unidos y Puerto Rico". En *Los lazos de la cultura. El Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico (1916-1939)*. Madrid, CSIC.
- Rojas, Ricardo. (1960). *Historia de la literatura argentina*. Ensayo filosófico sobre la evolución de la literatura en el Plata. Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Romera-Navarro, Miguel. (1917). *El hispanismo en Norte-América. Exposición y crítica de su aspecto literario*. Madrid, Renacimiento.
- Salto, Graciela. (2010). "La Latinoamericanidad en entredicho: desafíos para la integración cultural". En Notsthein, Susana; Pereira, Cecilia; Valente, Elena (comps). *Libro de Actas del Congreso Regional de la Cátedra Unesco en Lectura y Escritura. Cultura Escrita y Políticas Pedagógicas en las Sociedades Latinoamericanas Actuales*. Los Polvorines, Biblioteca Nacional, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Sánchez, Luis Alberto. (1945). *¿Existe América Latina?* México, Fondo de Cultura Económica.
- Sanín Cano, Baldomero. (2012). *¿Existe una literatura hispanoamericana?* Medellín, UNAULA.
- Siskind, Mariano. (2009). "Sarmiento, Darío y Borges, o el dilema de las modernidades marginales". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 226, Enero-Marzo, pp. 191-204.
- Torres-Rioseco, Arturo. (1945). *La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires, Emecé.
- Unamuno, Miguel de. (1957) [1905]. *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*. "A propósito de un libro peruano", en *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*. Madrid, Espasa Calpe.
- Zambrano, Gregory (ed.). (2007). *Odiseos sin reposo. Mariano Picón-Salas y Alfonso Reyes. (Correspondencia 1927-1959)*. Nuevo León, Los Andes, Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad de los Andes.



Capítulo 2

Las historias de la literatura argentina frente al *problema colonial*

Polémicas críticas en torno a la cultura y el territorio

Martín Zicari

Las historias de la literatura han encontrado un problema al acercarse críticamente a los textos producidos en el período colonial. Los siglos XVI-XVII y XVIII han sido considerados por los críticos argentinos de diversas maneras, ya como embrión de la posterior historia nacional o totalmente desdeñados por el supuesto desarrollo político y cultural inferior en comparación con el resto de las metrópolis coloniales. Dentro del abanico de interpretaciones que comprendieron estas operaciones críticas, encontramos en las historias de la literatura argentina un espacio fructífero de imágenes y representaciones sobre las letras coloniales que nos permitirán entender la versión que tenemos *hoy en día* de la cultura en el período colonial.

La intención historizante que llevan como bandera estas historias literarias transforma inevitablemente la producción textual de la colonia en un corpus reducido y sesgado, que *nos comunica* más sobre el presente del crítico, sus obsesiones y formación que sobre la literatura colonial. Es el objetivo de este trabajo desentrañar estas operaciones críticas con las que se abordaron las letras coloniales a lo largo de

los últimos dos siglos a través de una lectura meta-crítica de las *Historias de la literatura argentina*.

Se considerará, en primer lugar, la historia fundamental de la literatura argentina de Ricardo Rojas¹, publicada en nueve tomos entre 1917 y 1922; la Historia de la Literatura Hispanoamericana², publicada en 1954 por el crítico Enrique Anderson Imbert, quién dedica su primer capítulo a “La colonia y cien años de república”; la historia del Centro Editor de América Latina³ (CEAL) en sus ediciones de los sesenta y ochenta; la reciente obra de Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*⁴ publicada en 2006; y para finalizar se abordará el último tomo publicado en noviembre de 2014 de la *Historia crítica de la literatura argentina*⁵ titulado “Una patria literaria”, dirigido por Noé Jitrik.

Comenzaremos con la obra de Ricardo Rojas que es, por su extensión y pretensión científicista y pedagógica, la obra fundante de los estudios de historia literaria argentina. Fiel a las preocupaciones de la elite ilustrada de principios de siglo XX, Rojas planea elaborar una obra que defina los valores esenciales de la nacionalidad en vistas del centenario de la revolución de mayo, la consolidación del proyecto de organización nacional y principalmente la gran ola de inmigración que por ese entonces llegaba a la argentina. En el tomo II “Los Coloniales”, Rojas pretende hacer una canonicación de ciertos autores en vistas de su ulterior influencia en la cultura nacional. Analiza la cultura colonial “para

1 Rojas, Ricardo. (1948). *Historia de la Literatura Argentina*, tomo 2 “Los coloniales”. Buenos Aires, Losada.

2 Anderson Imbert, Enrique. (1980). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo 1 “La colonia y cien años de república”. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

3 AA.VV. (1986). *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

4 Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus

5 Jitrik, Noé (Dir.). (2014). *Historia Crítica de la literatura argentina, Una Patria Literaria*. Buenos Aires, Emecé.

buscar en sus orígenes las fuerzas constructivas de nuestra cultura y descubrir los gérmenes del alma nacional en la literatura de la colonia”.⁶ Aproximación que el mismo llama “ilusión retrospectiva”.⁷ En esta obra podemos apreciar una operación historiográfica que genera raíces profundas en la producción intelectual argentina: la caracterización de la colonia como embrión de la historia nacional.

Ahora bien, para caracterizar a la colonia como embrión de la historia nacional se debe sortear un primer obstáculo, el geográfico. Es bien sabido que la geografía temprano-colonial poco tenía que ver con la circunscripción que hace Rojas al historiar la literatura argentina. Para llegar a esto fue necesaria una acción crítica fundamental: el desmembramiento del locus político colonial en *áreas de influencia* es uno de los axiomas fundamentales de la historia crítica de Ricardo Rojas. Este desmembramiento del sistema político colonial resulta satisfactorio en el propósito analítico-pedagógico e historizante de la obra de Rojas: haciendo la salvedad de la inexistencia de la República Argentina, Rojas parte de una regionalización geográfica de la América colonial que se corresponde con la cartografía política de las repúblicas revolucionarias del siglo XIX, pero poco dice sobre los flujos de poder político y económico que comenzaron a delinearse desde el comienzo de la colonización. El autor establece cuatro grandes áreas de influencia: Perú, México, Río de Janeiro y Argentina. La Argentina de Rojas comprendía a la Banda Oriental, el Paraguay, Bolivia, Tucumán, Cuyo y la Patagonia.

A partir de esta regionalización, el autor subyuga toda la producción cultural del período a la superestructura jurídica impuesta en el virreinato por la metrópoli castellana:

6 Rojas, Ricardo. *Op. Cit.*, p.30.

7 *Ibidem*, p. 31.

la prohibición de las leyes de indias sobre todos los libros de caballerías y romances, por sus reminiscencias paganas o sugerencias sensuales, iba a “languidecer los estímulos al arte y la libre variedad de la vida sensual”.⁸ Nos interesa destacar que más allá de esta prohibición legal, el romancero y la picaresca fueron dos de los grandes géneros del siglo XVI americano que Rojas deja a un lado.

Analizaremos brevemente dos de los géneros que Rojas sí considera en su historia (la épica del siglo XVI y el barroco del siglo XVII) para introducir la noción de *originalidad* como central para la confección del corpus de Rojas. La épica es destacada por el autor como el único género del siglo XVI americano, representado en excelencia por la composición de Ercilla, “La Araucana”. Esta obra es comparada con la obra de Barco Centenera “La Argentina”; Rojas se dedica a confrontar las obras a través de sus elementos formales (métrica, rimas, lenguaje) para descartar el valor literario de “La Argentina”. Es sintomático que la operación selectiva de géneros que realiza Rojas responde al contexto de los debates fundacionales de las literaturas nacionales europeas en el fuerte lugar que ocupa la épica. La exaltación de la épica por parte de Rojas puede relacionarse con la labor de Gastón Paris para la edición y estudio de la épica francesa, la de Ramón Menéndez Pidal para la épica, el romancero y la historiografía castellana y por último la labor de Karl Lachmann para la épica germánica. La clave en la que Rojas lee a *Martin Fierro* como poema épico marca y organiza el lugar que la épica adquiere en tanto género definitorio de la tradición nacional.⁹

8 *Ibidem*, p. 36.

9 Agradezco al investigador Juan Pablo Canala por sus incisivas intervenciones que posibilitaron esta arista en la investigación.

Para el siglo XVII el género destacado será el barroco. Para el actual territorio argentino, el desarrollo del barroco está intrínsecamente relacionado con la fundación de la Universidad de Córdoba y el personaje de Luis José de Tejeda. Si bien, según Rojas, el valor de la obra de Tejeda no puede compararse con el auge del barroco en Nueva España (con la figura de Sor Juana Inés de la Cruz como representante principal) al menos desde la obra del Cordobés se anima a hablar del nacimiento de la poesía en el actual territorio argentino. De nuevo, la crítica de Rojas se basa en una comparación de los elementos formales del barroco argentino en relación con su contemporáneo mexicano y su origen español. A su vez, la presencia de Tejeda en el territorio cordobés solo se entiende en el contexto social de la fundación de la Universidad de Córdoba.

A partir de estos dos ejemplos podemos avanzar en la caracterización de la operación crítica de Ricardo Rojas. Esta operación se basa en la idea de *originalidad* de una obra para su canonización dentro de su historia de la literatura. Siguiendo el trabajo de Ana María Zubieta¹⁰ se puede definir esta *originalidad* de Rojas en dos sentidos: por un lado la búsqueda de lo nuevo, lo que no se ha visto o leído antes, pero por otro lado, el sentido de originalidad se completa, paradójicamente, con la idea de que lo original es lo que viene de los orígenes; origen que el autor sitúa en la llegada de los españoles a América.¹¹ Es por esto que el autor trabaja principalmente la obra de Ercilla y la de Barco Centenera, obras ya validadas por la crítica por *portación* de nombre, originales en la forma culta y poética que adoptan

10 Zubieta, A. M. (1987). La historia de la literatura. Dos historias diferentes. En A. M. Barrenechea (comp.). *Filología*, año XXII, núm. 2, pp. 191-213.

11 *Ibidem*, p.195.

para contar grandes sucesos histórico-políticos y, originales también, por formar parte de la tradición europea de la épica, que revive en el siglo XVI en España gracias a la influencia del renacimiento italianizante.

Al agrupar y seleccionar deliberadamente la producción escrita colonial a partir de estos preceptos (nombres propios, géneros y conexión con los grandes sucesos históricos sociales), Rojas no plantea una conexión, o siquiera una importancia, de literaturas de diferentes temas. Lo que sucede, según Zubieta, es una naturalización del campo literario, que no puede dar cuenta de la coexistencia de las textualidades heterogéneas propias del período colonial.¹² Escritos en lenguas nativas, fuentes no tradicionales, cancioneros u otras obras sin autor, no son considerados en esta gran historia literaria, quedando fuera del campo crítico argentino por muchos años.

Otro de los hitos ineludibles de la crítica argentina abordando el problema colonial es la “Historia de la Literatura Hispanoamericana” (1954) de Enrique Anderson Imbert. Es interesante centrarnos por un momento en el título del trabajo de Imbert. Tan solo treinta años después de la publicación de la historia de Rojas, este crítico argentino parece escapar al horizonte conceptual planteado por Rojas al abordar la historia literaria desde otro locus político. Ya no estamos hablando de una literatura nacional, sino que el objeto de estudio es la producción literaria en *la colonia*. La situación colonial es considerada como un espacio histórico particular, otorgándole a la literatura producida en este período un estatuto particular, esta operación crítica reconfiguró el interés intelectual sobre los textos coloniales al menos hasta 1970, produciendo un consenso sobre la importancia de esta obra en la confección de una *literatura*

12 *Ibidem*, p. 201.

colonial como un corpus diferenciado de las historiografías nacionales.¹³

Ahora bien, salvando este avance en la interpretación de los textos coloniales, el resto de la operación crítica de Imbert se basa en una concepción muy restringida de lo literario, propia de la autonomización de la literatura del siglo XIX. Encontramos, ahora sí, puntos en común con la interpretación de Ricardo Rojas, separando los textos en géneros, asociándolos a décadas y, sobre todo, estructurando el corpus alrededor de los nombres propios ya legitimados por la crítica metropolitana de la época:

... ni siquiera nos ocuparemos de los fenómenos culturales próximos a la literatura: folklore, oratoria, periodismo, filosofía, crítica. Cuando no podamos menos de detenernos en un escritor sin propósitos literarios buscaremos su lado más íntimo y personal. Literatura, sólo literatura. Y la literatura que vamos a estudiar es la que, en América, se escribió en español. No ignoramos la importancia de las masas de indios, pero, en una historia de los usos expresivos de la lengua española en América, corresponde escuchar solamente a quienes se expresaron en español. Por la misma razón no nos referiremos a los escritores que nacieron en Hispanoamérica pero que escribieron en latín (Rafael Landívar), en francés (como Jules Supervielle) o en inglés (como W.H. Hudson). Tampoco los que escribieron sí, en español, pero sin experiencia americana (como Ventura de la Vega). En cambio incorporaremos a nuestra historia a los

13 Añón, Valeria. (2013). "*Las Tramas de la representación: Presentación del dossier*", en *Orbis Tertius*, vol. XVII, núm. 19, pp. 145-157 y Adorno, Rolena. (2000). "La pertinencia de los estudios coloniales para el Nuevo Milenio", en *Andes*, núm.11, pp. 1-15. Salta, Universidad Nacional de Salta.

extranjeros que vivieron entre nosotros y emplearon nuestra lengua (como Paul Groussac)¹⁴. (1954: 25)

Esta cita es lo suficientemente contundente para hablar por sí sola sobre la operación crítica de Imbert. En el campo intelectual argentino esta misma cita se hizo eco en el trabajo de Walter D. Mignolo, quién en la academia estadounidense comenzó una segunda renovación teórico-crítica para abordar el problema colonial a partir de los estudios culturales y el poscolonialismo. Específicamente en su famoso trabajo de 1986 “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”¹⁵ el autor argentino discute con la concepción restringida de lo literario de Imbert. Polemiza fuertemente con Imbert al establecer que “la restricción de las letras coloniales a los textos escritos en castellano responde a la ideología y punto de vista de la tradición colonizadora”.¹⁶

En oposición a la *ideología colonizadora*, Mignolo propone que el problema colonial se aborde teniendo en cuenta que “tanto la complejidad idiomática de las colonias como la confrontación de culturas basadas en la oralidad y sociedades basadas en la escritura, hacen del período colonial un modelo ideal para la reflexión sobre las culturas y lenguas en contacto como del espectro de interacciones discursivas”.¹⁷ Esta proposición está vinculada con valorar las lenguas nativas, sus expresiones orales y el sin número de discursos que de ellas se derivan, así como también ver como estos se articulan con la escritura alfabética y el

14 Anderson Imbert, Enrique. *Op cit.*, p. 25.

15 Mignolo, Walter. (1996). “*La Lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)*”, en Sosnowski, Saul (ed.). *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Caracas, Biblioteca de Ayacucho.

16 *Ibidem*, p. 5.

17 *Ibidem*, p. 4.

español. Esta propuesta tendrá su efecto en la crítica argentina en estudios críticos puntuales, pero aún no se ha escrito una historia de la literatura que nos permita acercarnos a esos textos.¹⁸

Para continuar, dedicaremos un breve análisis a la Historia de la Literatura Argentina publicada por el CEAL en dos ediciones, en 1967 y en los ochenta. En líneas generales esta historia literaria no logra escapar a los paradigmas críticos analizados anteriormente: separa la producción literaria en géneros y en los estilos destacados en las metrópolis europeas (el capítulo dedicado a “*La época colonial*” comienza con un subtítulo “*Del renacimiento al barroco*”¹⁹ a su vez que ordena cronológicamente estos géneros en secuencias de décadas y siglos. La base de esta operación crítica es su visión acotada de la cultura colonial, en palabras de Bernardo Canal Feijoo, encargado de los fascículos dedicados a la literatura colonial: “la literatura [...] llega a América madura, acompañando una empresa de conquista total, que comportará el arrasamiento de cuajo de toda cultura aborigen, bajo todas sus formas, e incluso la anulación espiritual de las razas del suelo”²⁰ y continua “así, no puede de pronto sorprender que las primeras expresiones producidas en territorio americano, durante el proceso de la Conquista y la Colonia, puedan ser entendidas como meras derivaciones o epígonas, o un aspecto, casi siempre menor y provincial, de

18 Destacamos la obra de Valeria Añon, que dentro de la crítica argentina ha elaborado trabajos sobre las crónicas de la conquista de México por autores mestizos, poniendo en el centro de la escena crítica las tensiones entre la autoría, memoria y lenguaje. Ver: Añon, Valeria. (2001). “Memoria rota, tensión y armonía en crónicas mestizas novohispanas” en *Orbis Tertius*, vol. XVI, núm. 17 y (2012). “Autoría, historia y polémica: aproximaciones al archivo colonial en las historias de la conquista de México de Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo”, en *Filología*, vol. XLIV p. 75-100.

19 *Op. Cit.*, AA.VV. (1979). Historia de la literatura argentina, tomo: La época colonial. p. 212. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

20 *Ibidem*, p. 121

la española”.²¹ Bajo estas acepciones se construye un relato similar al esbozado por Imbert, donde el mismo corpus de textos clásicos del período es puesto bajo la lupa sin llegar a mayores conclusiones que las ya obtenidas por las anteriores historias de la literatura.

Casi 30 años más tarde, ya en el *nuevo milenio*, la crítica argentina y en especial la academia rosarina, va a llevar adelante un nuevo proyecto de historias literarias en una clara intención de oposición a lo que Noe Jitrik va a caracterizar como historias basadas en “concepciones románticas y [...] positivistas”.²² La historia de Ricardo Rojas y sus subsidiarias pasarán a ser consideradas bajo un interés puramente *arqueológico*.²³ El resultado será la edición y publicación de dos obra fundamentales en la crítica literaria argentina contemporánea: La Breve Historia de la Literatura de Martín Prieto, y la Historia Crítica de la Literatura Argentina, dirigida por Noé Jitrik.

Comenzando con Prieto, se puede decir que su intención historiadora logra generar un producto editorial interesante. Siguiendo las palabras de Anahí Diana Mallol, Prieto logra escribir un “texto para un público amplio [...] que representa un buen punto de partida para un lector medio o aún especializado”.²⁴ Las interminables historias hiper documentadas de corte romántico que venimos analizando se transforman en una breve historia literaria, con gi-

21 *Ibidem*, p. 121

22 Jitrik, Noe. *Op. Cit.*, p. 8.

23 Entre ellas queremos destacar la historia de la literatura argentina de Rafael Alberto Arrieta, que no fue analizada en este trabajo, pero que reviste las características principales que ya han sido analizadas en las obras de Rojas, Imbert y el CEAL. En líneas generales hay un mantenimiento del corpus canónico impuesto por Rojas y un desdén cada vez mayor por las lenguas nativas americanas y los textos que de ellas derivan. Se destaca la obra de Arrieta porque él mismo era parte de la academia rosarina con la que la crítica contornista discute.

24 Mallol, Anahí. (2006). “Martin Prieto, Breve historia de la literatura argentina”, en *Orbis Tertius*, vol. 11 núm. 12, p. 1.

ros humorísticos y líneas de continuidad que acercan siglos enteros en oraciones casi unimembres.²⁵ Pese al gran salto temporal y a la clara intención de polemizar con las historias literarias canónicas, podemos encontrar en la Breve Historia de la Literatura Argentina la misma imagen maniquea y reduccionista sobre el período colonial que resaltamos anteriormente.

La obra de Pietro, al igual que la de Rojas, comienza con la salvedad de la inexistencia de la nación argentina para el análisis de las letras coloniales, pero no duda en sentar límites geográficos precisos, correspondientes con las repúblicas revolucionarias del siglo XIX para su análisis. Al dibujar el comienzo de su tarea historiadora, el autor propone estirar la línea más allá del nacimiento del estado-nación, fiel a su idea de la historia de la literatura como un largo proceso de decantación. El título del capítulo dedicado al período colonial nos sitúa en parte en la filosofía de la historia subyacente a su operación crítica: “-1 período colonial”. Homologando la literatura a una línea de tiempo recta y unidireccional, el autor asigna a las letras coloniales la ubicación anterior al origen, el *menos uno*.

La base de su hermenéutica está anclada en la noción de “*productividad*” como elemento canonizador. Desentrañaremos esta proposición. La noción de productividad será la que guíe la des-valoración que hace Prieto de los textos del siglo XVI y XVII. La productividad, en este caso, se basa en la capacidad de una obra de proyectarse hacia el pasado y el futuro, interviniendo en las tensiones literarias, ya sea por su forma estilística o las temáticas que aborda, resignificando lo ya producido y sentando nuevas bases sensoriales/interpretativas. Esta *productividad* va a

25 Me refiero a las oraciones que encabezan los capítulos, que casi sin verbos resumen toda la producción literaria comprendida en un período determinado.

estar asociada a la noción de *novedad*; una novedad que supone un quiebre con la tradición, pero a la vez que se distancia de esta tradición, nos permite reinterpretarla:

... una historia de la literatura debe estar guiada por textos que simultáneamente contemplaran una doble condición: novedad y productividad. Un texto nuevo supone un cambio en la lectura y escritura de una época, pero ese cambio obligadamente debe estar acompañado por una productividad hacia adelante y hacia atrás en el tiempo. Porque un texto verdaderamente nuevo no solo condiciona la literatura que se escribe y se lee después de la publicación, sino que obliga a reconsiderar la tradición y a reordenar el pasado.²⁶ (2008: 5)

Así estas dos categorías se vuelven esenciales en la cano- nización que propone Prieto para la literatura argentina. Ahora bien, más allá de estos parámetros teóricos, la crítica de Prieto se ancla en el canon tradicional: Ercilla, Del Barco Centenera (y la eterna polémica entre la *buena* y la *mala* poesía épica), Tejada y el incipiente barroco y algunas crónicas de españoles. El autor interpreta que en este camino “nada del esplendor de la lengua literaria española del siglo de oro puede entrecerarse en las crónicas, relaciones, descripciones, poemas y anales coloniales”.²⁷ Unas páginas antes es sorprenderte ver un parafraseo casi idéntico de las palabras de Bernardo Canal Feijoo en la historia del CEAL: “se tratarán, sí, textos pobres, dubitativos, poco importantes, siempre epigonales y a veces ni siquiera escritos por escritores”.²⁸

26 Prieto, Martín. (2008). “Una historia de la literatura argentina” en *Diccionario de Autores Argentinos*, p.8. Buenos Aires, Petrobras.

27 Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

28 *Ibidem*, p. 8.

Ahora bien, el corpus elegido por Prieto logra ampliarse un poco, ya que incluye las publicaciones sobre lenguas nativas de Domingo Santo Tomás “*Gramática o arte de la lengua general de los reyes del Perú*” y “*Vocabulario de la lengua general del Perú llamada Quichua*” (publicados en Valladolid en 1560), Antonio Ruiz de Montoya con su “*Tesoro de la Lengua Guaraní*” (publicado en Madrid en 1639), el Padre Antonio Machoni de Cerdeñas “*Arte y vocabulario de las lenguas lule y tonocote*” (Madrid, 1732) y el Padre Alonso Bárcena “*Arte de la lengua toba*”. Lejos de ser una aproximación a las poéticas indígenas, la inclusión de estos diccionarios en la historia literaria argentina es al menos una muestra de interés en la heterogeneidad de producciones que encontramos en el período. Se reúnen textos escritos por españoles sobre las lenguas nativas, pero todavía no vemos la inclusión de textualidades en guaraní o quechua en la historia literaria nacional.

La última historia literaria que nos queda por recorrer es la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik. Haremos foco en el tomo publicado en noviembre de 2014 “*Una patria literaria*” dirigido por Cristina Iglesia y Loreley El Jaber, que en palabras de sus directores “recorre un amplio arco que parte del siglo XVI, con las primeras crónicas y poemas sobre este territorio, hasta las primeras décadas del siglo XIX con la creación-irrupción del primer poeta nacional”.²⁹ Ahora bien, esta pequeña cita nos permite acercarnos a otra arista más de esta historia literaria. Hasta el momento habíamos visto historias de la literatura que enfocaban su trabajo crítico sobre textos producidos en la colonia en el espacio geográfico que proyecta la república revolucionaria del siglo XIX, era la geografía argentina con sus límites políticos lo

29 Jitrik, Noé. *Op. Cit.*, p. 17.

que definía en cierto sentido el corpus colonial. En este caso vemos un pequeño desplazamiento que va a tener efectos claros en la conformación teórica del corpus. Lo que se va a considerar, de nuevo según los directores del tomo, son las primeras crónicas y poemas *sobre* el territorio y no escritas *en* el territorio.

Esta nueva concepción de la territorialidad es interesante porque da cuenta de que lo historiable, en este caso, no es una serie de documentos del posterior archivo nacional, sino que lo que estas autoras están buscando analizar críticamente son las representaciones que genera el territorio. Esta historia logra dejar de lado las teorías de poéticas importadas o géneros epigonales para pensar en una significación del territorio, una primera aproximación al efecto del continente americano en las representaciones literarias de sus habitantes. Noé Jitrik aborda esto en la apertura al tomo de la siguiente manera “sobre los textos, es imposible no tener en cuenta sus características y las valoraciones que se han depositado sobre ellos pero detenerse en unas y otras para justificar el relato [...] es objeto de otra clase de mirada; se trataría, por el contrario, de aproximarse a la significación que puede emerger de lo que los textos ofrecen [...]”³⁰.

Así, nos encontramos con la primera historia literaria nacional que intenta alejarse teóricamente de la concepción romántica y restringida de la literatura y ancla la operación crítica en la representación. ¿Qué imagen o representación se va dibujando en el tomo? La imagen de la falta: “entre la dificultad del conquistador por enunciar esta tierra y la resistencia del indio a dejarse nombrar por los invasores se produce una disrupción semántica y epistémica, dos órdenes, dos modos de entender el mundo, de nombrarlo y de darle entidad, colisionan. De esta

30 *Ibidem*, p. 11.

disrupción se harán cargo los primeros narradores de este espacio [...]”³¹. En búsqueda de esta figura, el tomo está dividido en cuatro grandes capítulos: *Desplazamientos, Textos y representaciones, Escritores y Lenguajes y Saberes*. Cada uno cuenta con artículos individuales de diferentes críticos e historiadores logrando una suerte de calidoscopio de interpretaciones. Si por un lado tenemos un trabajo muy específico sobre *El Lazarillo de los ciegos caminantes* por Mariselle Meléndez, por otro lado tenemos análisis más generales como el trabajo de Martín Rodríguez que estudia el *Teatro en Buenos Aires* en los casi cien años transcurridos entre 1783 y 1852.

Es claro que este tipo de planteo crítico-metodológico logra ampliar el corpus de textos coloniales, generando un avance importante en la interpretación del período. Hay dos artículos en particular que se dedican a recorrer la primera época del contacto con intenciones de incorporar nuevas representaciones sobre los nativos y el territorio desdeñadas por otras historias de la literatura, estos son el artículo de la directora del tomo Loreley El Jaber “*Primeras imágenes del Río de la Plata. Colonialismo, viaje y escritura en los siglos XVI y XVII*”³² dedicado especialmente a las primeras crónicas y el de Elena Altuna “*Los contactos interétnicos y sus representaciones en los escritos de la conquista espiritual*”³³ enfocado en las compañías religiosas, el proceso de extirpación de idolatrías y la evangelización.

Se harán unas últimas dos salvedades sobre esta operación crítica. Por un lado, como se remarcó para las demás historias, la propuesta crítica de esta historia no logra ampliar el corpus al punto de incluir textos divergentes

31 *Ibidem*, p. 15

32 *Ibidem*, p. 21-56.

33 *Ibidem*, p. 385-414.

(cancioneros, textos políticos, panfletos, imágenes) en lenguas nativas, esto no es una novedad ya que la historia nacional fracasa sistemáticamente en incorporar este acervo cultural en sus representaciones. Por otro lado, la figura central que se persigue, la imagen de la falta, incluye en sus axiomas a los indios en una posición relacional, de resistencia. Si bien esto es cierto, lo es sólo en un sentido. Los indios son considerados como un grupo homogéneo con la misma inclinación política, mientras que el proceso de asentamiento español significó un proceso de interacción con diferentes grados de organización vernácula, con diferentes resultados en niveles de lealtad y resistencia. Lo que se establece con esta imagen relacional del indio es su posicionamiento inequívoco en el lugar de la resistencia, restando complejidad en el análisis de la negociación colonial y sus implicancias textuales.

De esta manera se intentó caracterizar la imagen que se desprende de la crítica argentina sobre la literatura colonial. Las historias de la literatura argentina se posicionan de diversas maneras frente al problema colonial, posicionando sus operaciones críticas en el debate sobre la construcción de la nacionalidad argentina y la cultura en general.

Se puede concluir que hasta el momento la obra fundamental de Ricardo Rojas fue la que sentó el canon de textos coloniales sobre los que la crítica argentina trabajó, sin grandes ampliaciones, hasta el presente. En términos teóricos las historias de la literatura recientes, la de Prieto y la de Jitrik, buscan polemizar con este canon, aportando nuevas aproximaciones a un corpus conocido. La literatura colonial sudamericana, considerada sucesivamente como subsidiaria de las letras españolas o bajo los preceptos geopolíticos de las repúblicas revolucionarias del siglo XIX, no logró hasta el presente ser considerada en su complejidad cultural por los proyectos de historias literarias argentinas.

Bibliografía

- Adorno, Rolena. (2000). "La pertinencia de los estudios coloniales para el Nuevo Milenio", en *Andes*, núm.11, pp. 1-15. Salta, Universidad Nacional de Salta.
- Anderson Imbert, Enrique. (1980). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo 1 "La colonia y cien años de república". Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Añon, Valeria. (2001). "Memoria rota, tensión y armonía en crónicas mestizas novohispanas" en *Orbis Tertius*, vol. XVI núm. 17.
- Añon, Valeria. (2012) "Autoría, historia y polémica: aproximaciones al archivo colonial en las historias de la conquista de México de Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo", en *Filología*, vol. XLIV p. 75-100.
- Añon, Valeria. (2013). "*Las Tramas de la representación: Presentación del dossier*", en *Orbis Tertius*, vol. XVII, núm. 19, pp.145-157.
- AA.VV. (1986). *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina .
- Jitrik, Noé (Dir.). (2014). *Historia Crítica de la literatura argentina, Una Patria Literaria*. Buenos Aires, Emecé.
- Mallol, Anahí. (2006). "Martin Prieto, Breve historia de la literatura argentina" , en *Orbis Tertius*, vol. 11 núm. 12, p. 1.
- Mignolo, Walter. (1996). "*La Lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)*", en Sosnowski, Saul (ed.). *Lectura crítica de la literatura americana*. Inventarios, invenciones y revisiones. Caracas, Biblioteca de Ayacucho.
- Prieto, Martin. (año). "Una historia de la literatura argentina" en *Diccionario de Autores Argentinos*.
- Prieto, Martin. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- Rojas, Ricardo. (1948). *Historia de la Literatura Argentina*, tomo 2 "Los coloniales". Buenos Aires, Losada.
- Zubieta, A. M. (1987). La historia de la literatura. Dos historias diferentes. En A. M. Barrenechea (comp.). *Filología*, año XXII, núm. 2, pp. 191-213.



Capítulo 3

Metaficción historiográfica y políticas del posmodernismo

Repercusiones críticas de un debate interdisciplinario

Alejandro Goldzycher

1. Periodización macrohistórica y tabú de la totalidad

“...when a historian’s scheme gets to a certain point of comprehensiveness it becomes mythical in shape, and so approaches the poetic in its structure”
Northrop Frye

La invocación del concepto de “posmodernismo” a propósito de lo que Fredric Jameson denominó “[a] sheer heteronomy and the emergence of random and unrelated subsystems of all kinds” (1998: 36) ha servido a diversos autores para inscribir en un marco periodizante y más o menos totalizador el presunto derrumbamiento de todas aquellas fronteras y jerarquías que supuestamente definieran el humanismo liberal como dominante cultural y a la vez como narrativa maestra. Se trata de la consabida paradoja —a veces asumida y reivindicada como tal, otras impugnada en nombre de cierto *tabú de la totalidad*— que

implicaría todo esfuerzo por captar en clave sistemática aquello que se reconoce, de hecho, como una exaltada lógica de la diferencia o la diferenciación. Y es que, si concibe lo históricamente único de “lo posmoderno” en estos términos, ¿no habría algo perverso en el esfuerzo por comprenderlo como un sistema unificado? ¿No entrañaría esto, como el mismo Jameson sugirió, la imposición de un nuevo conformismo conceptual? ¿No sería posible, en definitiva, hablar de un gran relato del fin de los grandes relatos? Mucho se ha escrito acerca de esos “masterful denials of mastery, [those] cohesive attacks on cohesion, [those] essentializing challenges to essences” (Hutcheon 1988a: 20) que atraviesan lo que, a grandes rasgos, podríamos denominar “teorías de lo posmoderno”. Discursos de la anti-totalización que se extenderían, en sus diversas variantes, a las obras de Foucault, Lacan, Derrida o Baudrillard al marxismo althusseriano o al feminismo radical. Lo que este nuevo y paradójico metarrelato vendría a anunciarnos con particular fuerza desde la década de 1980, sería, entonces, el agotamiento de aquellos paradigmas totalizadores —de esos grandes esquemas de explicación y de sentido en los que “la modernidad” habría hallado fundamento— y su desplazamiento bajo la forma de una eclosión, festiva o apocalíptica, de toda una “multiplicidad de perspectivas, la combinación de métodos, el cruce de disciplinas y la superespecialización” (Maradei 2012: 1).

La archicitada crítica lyotardiana de los “grandes relatos de Occidente” ha tenido especial incidencia sobre la conformación de cierta doxa de “lo posmoderno” a partir de estas periodizaciones. “Simplificando al máximo —leemos en la introducción de *La Condition postmoderne* (1979)— se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los grandes metarrelatos” (Lyotard 1993: 10). El “nuestro” sería, en cambio, el tiempo de los *petits récits*, “forma por

excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia” (*Ibid.*: 127).¹ Los reiterados ataques a los desvaríos en que habría incurrido Lyotard en aquella obra (sin ir más lejos, el propio autor reconoció su incompetencia en relación con los temas abordados: “It’s simply the worst of my books” [cfr. Anderson: 26]) no hacen, paradójicamente, más que confirmarla como un punto de referencia casi ineludible cuando de estas problemáticas se trata. A su turno, en su artículo “Marxism and Postmodernism” (1989), Jameson atribuiría la figuración de esas construcciones periodizantes y totalizadoras a la casi instintiva voluntad humana de regir de algún modo la historia, de escapar de su pesadilla procurando ejercer un control sobre aquellas leyes “of socioeconomic fatality [...] otherwise seemingly blind and natural” (Jameson 1998: 37). De ahí que no deban extrañarnos las tensiones entre la invocación de construcciones periodizantes y totalizadoras y el abordaje de corpus específicos, entre las exigencias de la crítica académica especializada y la fuerza polémica y heurística de la mitopoiesis, que llegamos a encontrar en aquellas grandes obras teórico-críticas que —durante las últimas décadas

1 En *The Politics of Postmodernism* (1989), Hutcheon abordaría brevemente la posición lyotardiana a la luz del pensamiento de R. G. Collingwood (en particular, de su “early notion that the historian’s job is to tell plausible stories, made out of the mess of fragmentary and incomplete facts) y de Hayden White (“[who] goes even further and points to how historians suppress, repeat, subordinate, highlight, and order those facts, but once again, the result is to endow the events of the past with a certain meaning”) (Hutcheon 1989a: 67-68). En su extenso ensayo titulado *Idea de la historia* [*The Idea of History*, 1946], Collingwood había sostenido que “la imagen que el historiador se hace de su tema [...] aparece como una red construida imaginativamente entre ciertos puntos fijos que le han proporcionado las afirmaciones de sus autoridades” (Collingwood 1952: 279). Bajo ciertas condiciones de “cuidado” y de “abundancia”, la imaginación a priori del historiador —“y nunca [...] la mera fantasía arbitraria”— permitiría a éste inferir de aquellos puntos, con total naturalidad, una imagen de conjunto que habrá de someter constantemente a verificación (cfr. *Ibid.*). El ideal, según el pensador británico, no sería otro que el de “una imagen coherente y continua” (*Ibid.*: 282), capaz incluso de cuestionar los propios testimonios históricos que han contribuido a darle forma al catalizar la imaginación historiográfica.

del siglo pasado— contribuyeron a construir y a consolidar los fundamentos míticos y terminológicos del “debate posmoderno”.

La inscripción del posmodernismo en el marco de estos macroesquemas historiográficos contribuye, de tal manera, a actualizar en nuestra imaginación ciertos campos fenoménicos, ciertos índices de problemas, de redes léxico-onomásticas y de estructuras de trama que su propia fuerza semántica consigue (aunque sea imprecisamente) evocar, disponiendo su multiplicidad de elementos en algo así como una “atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares” (Auerbach 1996: 450), una suerte de *Stimmung* más o menos singular y autoconclusiva que —como matriz de construcción y de percepción de aquellos mundos mítico-historiográficos— forzaría a dichos elementos a desplazarse en su propio marco, e incluso a torsionarse, en aras de la conservación de ese componente “atmosférico” aglutinante.² De este modo, un autor como Nicolás Casullo se ha

2 Según Koselleck, quien se inspira a su vez en Niebuhr, la historia habría pasado a percibirse en tiempos de Hegel como un singular colectivo, como una *totalidad épica* “that disclosed and established internal coherence” (Koselleck 2004: 35). Siguiendo a autores como Calabrese (1987: 21) o el mismo Jameson (1999: 61), podría también ensayarse un rastreo histórico de distintas manifestaciones de la visión de la cultura como sistema viviente, desde la *Crítica del juicio* kantiana (1790) hasta la obra de un Niklas Luhmann. Jaus, de hecho, llegó a remontar esta metáfora al *periechon* griego, marcando una afinidad entre este concepto (traducible como “lo que rodea”) y la noción de “medio” tal como se vio desarrollada en el siglo xix (Jaus 1995: 128). En una línea semejante, Auerbach comprendió esta concepción de “lo atmosférico” en relación con el “realismo ambiental” y el “historicismo ambiental” por excelencia asociados, respectivamente, a Balzac y Michelet (Auerbach 1996: 450). De la posible contracara de este modelo —es decir, de aquel “método sintético” en boga a principios del siglo xx— renegaría Lukács en el prólogo de 1962 a su *Teoría de la novela*. No en vano Jameson, en su ensayo “Joyce or Proust?” (2007), marcaría un parentesco entre “what Lukács might have called an ‘aspiration to totality’” y la imaginación coleridgiana, la cual “seeks to draw all the elements of our reading into the form of a ‘concrete universal,’ and to translate the many local acts of sentence perception into a meaningful and somehow unified process which we can characterize with a theoretical formula or matheme” (Jameson 2007: 171).

referido a la modernidad como “un *mundo* de representaciones” (Casullo 2004: 21); [la cursiva es mía], mientras que Arthur Danto identificó el modernismo —concepto de resonancias culturales solo parcialmente superpuesto a aquel otro— con “una nueva *totalidad cultural* que duró aproximadamente ochenta años, desde 1880 hasta 1965” (Danto 2006: 87) ; [la cursiva es mía]. Se ha notado, por otro lado, cómo pensadores como Jameson, Eagleton o Habermas compartirían “a universalizing gesture toward a totalizing notion of modernity to which they oppose the postmodern” (Hutcheon 1988a: 214; cfr. Huysen 1986: 175). En estos casos, el efecto de una visión totalizadora resulta funcional a la inscripción de los distintos dominios macrohistóricos en un desarrollo histórico que los trasciende, aprovechándose los contrastes que se desprenden de su yuxtaposición en clave diacrónica. Un caso extremo estaría dado por aquellos autores (Lodge, Wollen, Hassan o Fokkema [cfr. McHale 1987]) que intentaron definir el posmodernismo elaborando listas de características “posmodernas” presentadas en oposición a los rasgos supuestamente distintivos de la poética modernista. “These oppositions of strategies, characteristics, and topics —señala, sin embargo, van Alphen— are arbitrary because they are not integrated in a systematic vision underlying postmodernism. Also, they do not tell us anything about the mechanisms of historical change” (Van Alphen 1989: 821; cfr., también, Hassan 1987: 6). Otros abordajes de “lo posmoderno” revelan, por el contrario, una fuerte incidencia de ese “tabú de la totalidad” al que se refería Jameson (Jameson 1998: 39). Omar Calabrese se interrogó extensamente acerca de la necesidad de “separar tan netamente bloques históricos, diferenciándolos por homogeneidad con otros o de otros” (Calabrese 1987: 17). Incluso si pudiera hablarse de tal *carácter*, escribe Calabrese, quedaría por determinar dónde radicaría este último: “¿En

la psicología de la gente, en los comportamientos públicos privados, en la historia política o económica, en la estructura de la sociedad, en las formas del pensamiento, en las artes, en las ciencias?” (*Ibid.*). De ahí las reservas que el semiólogo y crítico italiano expresó a propósito de un término como “posmodernismo”, concepto *passee-par-tout* que se habría desarrollado, con consecuencias a veces muy diversas, a propósito de (y en el marco de) al menos tres ámbitos distintos: la literatura y el cine, la filosofía y la arquitectura.

Así también Linda Hutcheon consagró buena parte de *A Poetics of Postmodernism* (1988) a conjurar los peligros de esas generalizaciones polémicas que ella atribuyó muy especialmente a ciertos autores “inimical to postmodernism” (Hutcheon 1988a: 3). Es en esta obra donde esta académica canadiense —hoy profesora emérita de la Universidad de Toronto— desarrolló más extensamente el concepto de “metaficción historiográfica” [*“historiographic metafiction”*]. Este concepto aparece encarnado allí en un corpus de novelas relativamente definido: *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, *La mujer del teniente francés*, de John Fowles, *Foe*, de J. M. Coetzee, *Ragtime*, de E. L. Doctorow, *Terra Nostra*, de Fuentes, *El arcoiris de la gravedad*, de Thomas Pynchon, *Doctor Copernicus*, de John Banville, *Cien años de soledad*, de García Márquez, *El beso de la mujer araña*, de Puig, *Matadero cinco*, de Kurt Vonnegut, *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, *Hijos de la medianoche*, de Salman Rushdie, y *Cassandra*, de Christa Wolf, entre otras. A grandes rasgos, el concepto en cuestión podría definirse —sobre todo en lo que respecta a su problematización del vínculo entre discurso (meta)ficcional y discurso histórico— a partir de las siguientes características:³

3 Concepto que se añade a una relativamente extensa lista de términos a través de los que se ha querido expresar conjuntos de problemáticas más o menos coincidentes. McHale recuerda

... la problematización del concepto de Verdad (con mayúscula) única y objetiva y la consiguiente postulación de la existencia de varias verdades; el planteamiento de la problemática en torno a la construcción y la naturaleza discursiva e ideológica del referente; la marcada preferencia por figuras históricas ex-céntricas y marginales; el énfasis puesto en la cuestión de la subjetividad en el recuento del pasado y la reflexión sobre la posibilidad del conocimiento de la realidad histórica en la medida en que todo lo que se conoce de esa realidad es a través de remanentes textuales. (Pons 1996: 24)

Aunque de carácter tentativo, esta caracterización nos permite ya intuir cómo —frente al aislacionismo hermético y elitista que, según Hutcheon, habría llevado a los modernistas a querer separar el arte del mundo, la literatura de la historia (cfr. Hutcheon 1988a: 140); también contra la identificación del posmodernismo como un fenómeno donde convergerían la nostalgia y la incapacidad de pensar

algunas al comienzo de *Postmodernist Fiction*, "such as Federman's 'Surfiction,' or Klinkowitz's 'Post-Contemporary fiction'" (McHale 1987: 3, 4). Amy Elias, por su parte, comenta: "The idea of historical men speaking dialogically to other historical men invokes certain aesthetic and political problematics in this postmodern debate. Linda Hutcheon's historiographic metafiction, Fredric Jameson's antihistorical postmodern pastiche, Charles Jencks's postmodern classicism, Brian McHale's literary postmodern ontologies, Leonard Orr's and Davi Cowart's schematic descriptors of history in fiction, Diane Elam's 'ironic temporality,' and Elisabeth Wesseling's 'uchronian fiction'" (Elias 2001: 3-4). En el caso de los investigadores especializados en literatura latinoamericana cuya obra comentaremos más adelante, encontramos por ejemplo la noción de "hibridez", polisémico término (aunque a simple vista no lo parezca tanto) que García Canclini popularizó en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) y que otros críticos habrían de retomar a propósito de la "metaficción historiográfica" latinoamericana. Esta trama se complejiza todavía más desde el momento en que reconocemos cierto "parecido de familia" entre la metaficción historiográfica y todo un conjunto de nociones que podríamos considerar más o menos afines, entre ellas el ideal literario "posmoderno" expuesto por Barth en "The Literature of Replenishment".

la historia, la presunción de apoliticidad y el conservadurismo del pensamiento y de las prácticas— la metaficción historiográfica a un tiempo afirmaría y encarnaría la naturaleza “fundamentalmente contradictoria, resueltamente histórica e ineludiblemente política” del propio posmodernismo (Hutcheon 1988a: 4).

A Poetics... fue originalmente editada en 1988 por Routledge, tal vez la editorial que mayor prominencia ha ganado en cuanto a la difusión y la institucionalización de los debates sobre el posmodernismo (cfr. Hutcheon 2002: 5). Se trata, por ende, de un libro contemporáneo de aquellas otras obras teórico-críticas de largo aliento que protagonizaron la discusión y la elaboración conceptual del posmodernismo durante la década de 1980. Las enumeraciones, se sabe, suelen ser injustas; baste recordar —para circunscribirnos a un marco cronológico más o menos inmediato en relación con el libro de Hutcheon— que en el lapso de solo un lustro vieron la luz trabajos tan renombrados como “Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism” (1984), de Jameson, *Postmodern Culture* (1985), editado por Hal Foster, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986), de Andreas Huyssen, *Approaching Postmodernism* (1986), de Douwe Fokkema y Hans Bertens, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics* (1986), de Arthur Kroker y David Cook, *Postmodernist Fiction: A Bio-bibliographical Guide* (1986), de Larry McCaffery, *Postmodernist Fiction* (1987), de Brian McHale, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987), de Matei Călinescu (edición revisada de su *Faces of Modernity*, publicada diez años antes) o *The Politics of Postmodernism* (1989), de la propia Hutcheon. Fenómeno académico y editorial que llegó a codificarse como un verdadero canon de referentes polémicos y de autoridad, configurando una muy reconocible trama

de citas y de alusiones, de desplazamientos de sentido, de préstamos categoriales y de vínculos de inspiración más o menos admitidos de la que se desprende un efecto de totalidad que sin duda ha repercutido sobre la clave en que esas mismas controversias han sido historizadas, ya sea en el seno de éstas o desde miradas pretendidamente “externas”.

La noción de “metaficción historiográfica” es discutida especialmente en los siete capítulos que integran la segunda mitad del libro, mientras que la primera ofrece una escenificación y una crítica más general del concepto de “posmodernismo”. Como se comprenderá más adelante, esta sección trasciende con creces la función de un simple “marco teórico” a aplicar (en gran medida porque se trata, precisamente, de cuestionar la distinción entre discurso teórico, discurso crítico y discurso “ficcional”). Pese a su singular densidad expositiva y conceptual, estos capítulos incurren en algunos “*topoi* conceptuales” también presentes en otros textos fundacionales de la cuestión posmoderna, comenzando por una casi ritual expresión de reserva —mezcla de mirada crítica y alegato— en cuanto al empleo del propio concepto de “posmodernismo”. En el capítulo inicial de su *Postmodernist Fiction*, por ejemplo, McHale había reconocido en este término poco más que una ficción “histórico-literaria”, un artefacto o constructo discursivo sin referente. El “posmodernismo” de Barth no es, en efecto, el mismo que el de Newman, ni el de Hassan se identifica con el de Lyotard o con el de Kermode (cfr. McHale 1987: 4). Casi dos décadas más tarde, en el contexto de un volumen editado por John N. Duvall, Hutcheon podría aún sostener que, “[as] postmodernism has clearly been constructed by different theorists in different ways as they too act ‘from the midst of identities’, [...] ‘Whose postmodernism?’ is as important a question to ask today as it was in 1987” (Duvall 2002: 205). Lo cierto es que unos y otros teóricos *necesitan* postular un

horizonte de objetividad común al que términos como “el modernismo” o “el posmodernismo” en última instancia remitirían, más allá de sus múltiples y muy diversas acepciones. De lo contrario, la discusión al respecto quedaría inmediatamente puesta en evidencia como un diálogo de sordos a raíz de la patente inconmensurabilidad de las posiciones. De ahí que, en estas instancias introductorias, la formulación de un estado de la cuestión se confunda con la negociación de los términos en concurso (ante todo, el de “posmodernismo”), pero también con definiciones *ad hoc* más o menos asumidas como tales. En el caso de Hutcheon, la discusión en torno al concepto de “posmodernismo” —el cual “is usually accompanied by a grand flourish of negativized rhetoric: [...] discontinuity, disruption, dislocation, decentring, indeterminacy, an antitotalization” (Hutcheon 1988a: 3)— se integra desde el inicio a la discusión específica sobre la “metaficción historiográfica”: rasgo de la organización del texto que, por otro lado, permite ya anticipar una fructífera y sin embargo problemática identificación entre la “metaficción historiográfica” y la “ficción posmoderna” sin más (cfr., por ejemplo, Van Alphen 1989: 825; McHale 1992: 20; Juan-Navarro 2002: 25).

En este sentido, nos preguntamos: ¿hasta qué punto la adopción de aquellos enfoques macroscópicos —y a veces manifiestamente teleológicos— de la historia literaria y cultural, por un lado, y el tipo de escritura crítica que Hutcheon despliega en *A Poetics...*, por el otro, se condicionan mutuamente? ¿En qué medida dichos enfoques resultarían dependientes de configuraciones narrativas de carácter mítico, en comparación con abordajes ostensiblemente más específicos? ¿Y en qué grado esa dimensión “mítica” del relato de Hutcheon no involucraría un fuerte impulso homogeneizador sobre los materiales abordados? Especialmente reveladora resulta, en estos aspectos, la forma en que

Hutcheon —quien sí ha enfrentado específicamente tales dilemas en relación con el “posmodernismo canadiense” (cfr. Hutcheon 1984; 1988c)— introduce y hace *funcionar* en su corpus “posmoderno” referencias a novelas de escritores que, por razones menos esenciales que institucionales, nos hemos acostumbrado a pensar como “latinoamericanos”. Por esta razón, aprovecharemos para observar las operaciones que la autora lleva a cabo sobre dichos materiales a la luz de algunas críticas que se ha planteado a su abordaje de aquellos materiales desde contextos de enunciación específicamente ligados al estudio de la literatura latinoamericana. Esta inquietud podría, en última instancia, remitirse a la búsqueda de una terminología comparativa que —siempre en el marco de estos debates generales sobre el posmodernismo— consiga trascender “los clichés de lo colonial vs. lo poscolonial, lo moderno vs. lo posmoderno, lo occidental vs. lo oriental, el centro vs. la periferia, lo global vs. lo local” (Huysen 2003: 68). De ahí la necesidad de resguardarnos dos grandes peligros cuando de términos de este carácter se trata. Por un lado, “el nominalismo extremo que los considera meros rótulos lingüísticos arbitrarios” (por emplear palabras que Wellek refirió, en realidad, al estudio del romanticismo); por el otro, “el considerarlos como si fuesen entidades metafísicas cuyas esencias pueden ser conocidas solo por intuición” (Wellek 1978: 171). En cambio, procuraremos objetivar las formas de reificación a los que los diferentes autores (comenzando por la misma Hutcheon) parecen haberlos sometido, pero sin que esto nos conduzca al extremo opuesto de no ver en ellos más que el origen de discusiones bizantinas, un desplazamiento tardío de la lucha entre particularistas y universalistas (o, por citar un caso más específicamente referido al ámbito de las ciencias sociales, entre los profetas de la “Gran Teoría” y quienes, en cambio, abogaran por un “empirismo abstracto” [cfr. Wright Mills

2000]). Con este fin, se tratará de orientar nuestra atención hacia los sentidos *ad hoc*, de funcionamiento más bien local, que cada autor proyecta sobre las diversas nociones puestas en juego con el fin de volverlas operativas en sus propios andamiajes conceptuales.

2. La metaficción historiográfica como clave de lo posmoderno

"What will no longer do is either to eulogize or to ridicule postmodernism en bloc. The postmodern must be salvaged from its champions and from its detractors"
Andreas Huyssen (1986: 182)

“Metaficción historiográfica” y “ficción posmoderna” no siempre fueron, para Hutcheon, expresiones prácticamente sinónimas. En su primer libro, titulado *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), la autora había abordado ya algunos de los textos y de los autores cuyos nombres recorrerían las páginas de *A Poetics...*: en particular, de *La mujer del teniente francés*, de Fowles (obra cuyo extenso análisis textual recupera varias ideas de un ensayo anterior titulado “The ‘Real World(s)’ of Fiction: *The French Lieutenant’ Woman*” [1978]), pero también de novelas de escritores como Coover, Pynchon, Barth, Cortázar o García Márquez. En aquella ocasión, Hutcheon había rechazado expresamente la posibilidad de invocar la categoría de “posmodernismo” en relación con sus materiales. “The reasons for this choice —explicaba la autora— are many, and not the least important is that the term ‘postmodernism’ seems to me to be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction” (Hutcheon 1980: 15). En su prefacio de 2013, Hutcheon sostendría, en cambio, que

ahora sí era capaz de ver que “the postmodern was actually something different: it added a whole other dimension to the self-reflexive fictional strain that I was studying —an that was an intense awareness of history and its modes of telling” (2013: ix). Esta dimensión más propiamente vinculada con lo historiográfico cobraría en *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985) una importancia mucho mayor, si bien la referencia específica a exponentes de la filosofía de la historia continuaría brillando por su ausencia. En esta obra, el término “posmoderno” se volvió mucho más recurrente, perdurando no obstante cierta desconfianza de parte de la autora en cuanto al empleo de esa categoría. Lo cierto es que Hutcheon reconoció allí explícitamente —tomando el campo de la arquitectura como su principal referente— “a general postmodernist desire to establish a dialogue with the past” (Hutcheon 1985: 111). En contraste con la estética de la autonomía y el formalismo de los modernistas, la parodia posmoderna nos traería entonces —con su apropiación del pasado y de la historia, con su cuestionadora recodificación de lo contemporáneo— toda una nueva forma de vincularse la cultura con el mundo “that may, in itself, have ideological implications” (lo cual no necesariamente la preservaría, claro está, de su neutralización y re-absorción por el aparato capitalista) (*Ibid.*: 110).

Son los textos breves que Hutcheon produjo a mediados y a finales de la década de 1980 los que, en realidad, nos ofrecen más indicios en cuanto a la evolución del concepto en cuestión. Ya en su artículo “Canadian Historiographic Metafiction” (1984), aparecido un año antes que *A Theory...*, la autora había ofrecido una caracterización relativamente acabada de la “metaficción historiográfica”. Todavía bajo la influencia directa de las polémicas en torno al “ahistoricismo” del *New Criticism* y de los aportes más recientes de la crítica de la recepción (marco referencial sobre el que se

concentraría otro de sus artículos, publicado ese mismo año bajo el título “Literary theory” [1984]), Hutcheon proclamó —inspirada por autores como Jameson, Foucault y sobre todo Hayden White— un concepto de ficción que vendría a situar en primer plano lo que, después de todo, acaso constituiría una característica de prácticamente cualquier novela: esto es, el hecho de que “a work of fiction is never only an autonomous linguistic and narrative construct, but is always also conditioned by contextual forces (such as society, history, and ideology) that cannot or should not be ignored in our critical discussions” (Hutcheon 1984: 237). Pero se trataría, también, de una ficción *ideológica* en la medida en que “to write either history or historical fiction is equally to raise the question of power and control” (*Ibid.*: 235). El concepto de “metaficción historiográfica” seguiría desarrollándose en artículos como “Postmodern Paratextuality and History” (1986-1987), “Beginning to Theorize Postmodernism” (1987; retomado luego como capítulo inicial de *A Poetics...*), “The Postmodern Problematization of History” (1988) o “A Postmodern Problematics (1988), de los que *A Poetics...* retomaría numerosos conceptos e incluso pasajes completos. Aquel último ensayo, por ejemplo, comparte con *A Poetics...* nada menos que ese *grand finale* donde Hutcheon condensa todo el espíritu de su perspectiva teórica: “To Habermas’s question: ‘But where are the works which might fill the negative slogan of ‘postmodernism’ with a positive content?’, I would reply: everywhere” (Hutcheon 1988a: 231; 1988b: 9).

La evolución del concepto de “metaficción historiográfica” —tan sobrecargado, como hemos visto, de determinaciones que no siempre operarían simultáneamente— debe comprenderse en el marco del embate de Hutcheon contra algunas posiciones manifestadas por pensadores como Newman (1985), Eagleton (1985) o Jameson (1984), quien no pudo más que lamentar la condena —aparentemente

definitiva— del posmodernismo a la lógica del *pastiche*: es decir, a una parodia vacía, neutral, despojada en un contexto de extrema anarquía estilística de “that still latent feeling that there exists something *normal* compared with which what is being imitated is rather comic” (Jameson 1998: 5). Para Jameson, estas circunstancias entrañarían, “at the very least, an alarming and pathological symptom of a society that has become incapable of dealing with time and history” (*Ibid.*: 11). Como si, oprimidos por la náusea de un archivo inconmensurable, no nos quedase otra alternativa que imitar estilos muertos, que hablar “through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum” (*Ibid.*).⁴

4 Esta imaginaria no deja de remitirnos a una estructura de trama que ya hacia finales del siglo xix (por lo menos) se habría encontrado más o menos configurada. Así, en su interpretación del curso histórico del romanticismo, Jausse distinguió un quiebre —o, más sutilmente, una torsión— entre la “vieja poesía de la naturaleza” y la nueva “poesía de la industria”, entre “el historicismo del romanticismo final” y “un esteticismo incipiente, el del ‘museo imaginario’ de las artes que pretende disponer libremente del arte de todas las épocas del pasado, pero que, sin embargo, es incapaz de comprender el propio tiempo como una unidad epocal” (Jausse 1995: 82). Mario Praz, por su lado, habló de un siglo xix “que tuvo todos los exotismos y los eclecticismos para distraer la intranquilidad de los sentidos exasperados y para compensar la falta de una profunda fe y de un auténtico estilo” (Praz 1999: 768). Pero ya Bourget había concebido su propio tiempo como una época que, “à force de colliger et de vérifier tous les styles, aura oublié de s’en fabriquer un” (Bourget 1886: 149). No de otro modo el arte, para Nietzsche, se había vuelto en su tiempo contra la lógica evolutiva hasta entonces imperante para encaminarse hacia su ocaso, repasando al hacerlo “todas las fases de sus comienzos, de su infancia, de su imperfección, de sus osadías y extravagancias de otros tiempos” (Nietzsche 2007: 147). Esta vocación imitativa y combinatoria, antes que creativa, llegaría entonces a reconocerse como propiamente “decadente”, concepto que —siguiendo esta pista específica— Matthew Potolsky ha rastreado desde Remy de Gourmont, Nisard o Nordau hasta G. L. Van Roosbroeck y James M. Smith (Potolsky 1999: 235). No es casual, entonces, que diversos críticos hayan señalado el grado en que ciertos rasgos de la tardía cultura decimonónica anticiparían “muchos de los *topoi* culturales” de las postrimerías del siglo pasado, tal como lo propuso Marie-Laure Ryan (2001) en consonancia con Bernheimer (1974: 157). Así también señaló Eagleton una fuerte analogía entre el tiempo de auge de la “teoría cultural”, en los años sesenta, y un *fin-de-siècle* de tendencia anarco-esteticista (Eagleton 2005: 56). No obstante, tanto en su ensayo “Postmodern Afterthoughts” (2002: 4, 5) como en su “afterword” al volumen de John N. Duvall, Hutcheon misma sostendría que, “despite the temptation of comparison, the end of the twentieth century actually bore little relation to the end of the nineteenth” (Duvall 2002: 201).

Ecoss semejantes resuenan en el diagnóstico de Arthur Kroker y David Cook, con su apocalíptico escenario de decadencia y de desintegración, de parodia improductiva, de kitsch y de agotamiento (cfr. Kroker 1986: 8). Y es precisamente como respuesta al lamento jamesoniano de que “we seem condemned to seek the historical past through our own pop images and stereotypes about the past” (Jameson 1998: 13) que Hutcheon sugirió la idea de que, posiblemente, esto sea todo lo que la ficción ha sido capaz de hacer y que tal vez sea esta la gran enseñanza de la crisis de la historiografía contemporánea (cfr. Hutcheon 1988a: 121). El “nostálgico” sería, a fin de cuentas, el propio Jameson, al plantear la visión idealizada de un pasado “simpler than the present, [that] offers a kind of model from which we can begin to learn the realities of history itself” (citado en *Ibid.*: 212).

Esta polémica —devenida ya un lugar común en la bibliografía secundaria sobre el debate posmoderno (cfr., por ejemplo, McHale 1992; Duvall 2002)— nos presenta ya cierto núcleo de referentes teóricos, ligados sobre todo a los campos de la crítica y la historiografía de la cultura y de la literatura. No obstante, al igual que las obras de otros “teóricos de lo posmoderno”, *A Poetics...* se enmarca en un vasto universo de referencias que se extiende ostensiblemente más allá de ese campo disciplinar. El discurso de Hutcheon se nutre profusamente de (y/o discute con) las ideas de autores como Foucault, Althusser, Lacan, Benveniste, Derrida, Bajtín, Lyotard o Baudrillard. La superficie visualmente accidentada del texto de Hutcheon no hace, de esta forma, más que realzar un modelo de escritura que trae a la mente la caracterización del “discurso teórico” propuesta por Jameson. En su citado ensayo “Postmodernism and Consumer...”, Jameson se había referido a “This kind of discourse, generally associated with

France and so-called French theory, [that] is becoming widespread and marks the end of philosophy as such” (Jameson 1998: 9). Modelo de escritura en el que la misma Hutcheon reconocería el entrecruzamiento de discursos tales como los del marxismo, el feminismo y la filosofía y la teoría literaria postestructuralistas, pero también los de la filosofía analítica, el psicoanálisis, la lingüística, la historiografía, la sociología y “other areas” (Hutcheon 1988a: 15). De una “indecibilidad” semejante parecería participar, al menos en cierta medida, su propio estilo: un estilo “omnímodamente intertextual” que —según anota Silvia Schwarzböck— “se ha estandarizado [...] hasta tal punto que ha dejado de notarse que alguna vez fue un estilo entre otros: el estilo académico anglosajón en su versión norteamericana” (Schwarzböck 2014: 13).

Pero ya a primera vista el texto de Hutcheon nos plantea, acaso sin quererlo, el problema de su propia adscripción genérica. ¿Es que debemos abordarlo como un ensayo? ¿Como una historia (de la literatura o de la cultura)? ¿Como una guía? ¿Como un manual? ¿Como un catálogo? Inquietud ésta que obedece a algo más que un afán clasificatorio. En realidad, el hecho de que todas aquellas posibilidades resulten simultáneamente admisibles incide directamente sobre el desarrollo del concepto de “metaficción historiográfica” a través del libro, así como también —ya, podría decirse, en otro nivel del texto— sobre la forma en que Hutcheon concibe y asume la dimensión metadiscursiva de su propio discurso. En este último aspecto, la autora no solo *señala* cómo “Recently critics have begun to notice the similarities of concern between various kinds of theory and current literary discourse”, sino que ella misma —en un gesto autorreflexivo supuestamente típico de las mismas “metaficciones

historiográficas”— procura *implicarse* en el campo de su propia mirada.⁵ Como nota McHale en su ensayo/reseña “Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives” (1992), el proyecto de Hutcheon busca incluir así “within the scopes of her poetics both the aesthetic texts of posmodern culture and the discourses which are, like her own, ‘about’ or ‘adjacent to’ posmodernism” (McHale 1992: 3). Y es en el marco de esta aspiración a lograr cierta nivelación (o *cierto tipo* de nivelación) entre discurso “objeto” y metalenguaje teórico que Hutcheon reconoce la inscripción de su propio discurso en el contexto de lo que Frank Lentricchia consideró una crisis radical en los estudios literarios. Una crisis que Hutcheon ve *por igual* encarnada en el arte posmoderno y en la teoría, desgarrados ambos entre “the urge to essentialize literature and its language into a unique, vast, closed textual preserve and the contrasting urge to make literature ‘relevant’ by locating it in larger discursive contexts” (Hutcheon 1988a: x; cfr. Lentricchia 1980: xiii).

5 En su artículo “The Heterotopian Space of the Discussions on Postmodernism” (1989), Ernst van Alphen reconoció algo del orden de la *necesidad* en esta disposición de los materiales. “If postmodernism is studied within a monodisciplinary context, it is automatically reduced to the terms of modernism” (Van Alphen 1989: 836). Esta posición involucra una adopción de las periodizaciones más binarias y sincronicistas en torno al par “modernismo/ posmodernismo”, sobre todo aquellas que plantean la idea de una revuelta de los posmodernos —con su pluralismo de estilos, de tradiciones y de formas— contra la utopía de la “pureza” modernista. Periodizaciones de las que van Alphen finalmente toma cierta distancia (a fin de cuentas, dice él, “The comprehensibility and intelligibility of this discussion suffer from too much as well as too little distance from the object of discussion” [Van Alphen 1989: 837]), pero que sin duda subsiste, a pesar de los esfuerzos de la autora, en la exposición de Hutcheon. A esta perspectiva podría oponerse la que expresa McHale en “Postmodernism, Or The Anxiety...”. Para McHale, la escritura de Hutcheon expresaría la (típicamente posmoderna) “ansiedad de los otros discursos”, esos mismos “that might compete with one’s own for authority and attention in the field of postmodern studies” (McHale 1992: 18). De ahí, según observa el académico estadounidense, el esfuerzo de Hutcheon “to anticipate and if possible preempt and master [...] the competition by reducing it to the status of objects of *her* discourse—for this is what eliding the difference between object—language and metalanguage amounts to in practice” (*Ibid.*).

Valga recordar, en segundo lugar, que uno de los rasgos que definen la metaficción historiográfica según Hutcheon es su “pluralizing recourse” a los discursos de las más diversas disciplinas, como la historia, la sociología, la teología, las ciencias políticas o la economía la filosofía, la semiótica o la crítica literaria (Hutcheon 1988a: 21). Después de todo, la propia Hutcheon declaró haber configurado la matriz misma de su noción de “lo posmoderno” (así como, por extensión y por analogía, el propio concepto de “metaficción historiográfica”) a partir del discurso de la teoría y la crítica de la arquitectura “posmoderna”.⁶ Pero todavía más sobresaliente resulta, en el marco de su exposición, la referencia al debate (hoy también devenido un lugar común) en torno a los vínculos entre el discurso historiográfico y el literario. La autora invoca así el pensamiento de autores como Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Lionel Gossman, Edward Said, Jacques Derrida o el propio Jameson con el fin de caracterizar un modelo de ficción (la metaficción historiográfica) que, sin llegar a confundirse con la novela histórica, sería “at once metafictional *and* historical in its echoes of the texts and contexts of the past” (Hutcheon 1989b: 3), según anotaría un año más tarde en su ensayo “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History” (1989). Es así como Hutcheon recupera la concepción

6 En esta operación se concentra otra de las “acusaciones” que McHale planteó en su sarcástica reseña del libro de Hutcheon, al que comparó desfavorablemente con el famoso *Postmodernism...* (1991), de Jameson. Hutcheon —escribe McHale— “proposes grounding her discourse in that of an adjacent field, thereby acquiring a borrowed legitimacy for her own discourse while deflecting the blame for metanarrative onto the other field [...]. So there is actually a double appeal here: to an adjacent discourse, but also to an “agreed upon corpus,” a canon rather than a (meta) narrative. From this corpus of works architectural discourse deduces general criteria of postmodernism, and it is these criteria that Hutcheon borrows, translating them into their ‘literary’ equivalents” (McHale 1992: 19).

whiteana de la ficción modernista (White en realidad dice “contemporánea”, pero sus ejemplos son Joyce, Pound, Eliot o Mann) como una literatura en cuyo marco “the historical consciousness must be obliterated”, en contraste con el deseo posmoderno de pensar históricamente (es decir, crítica y contextualmente) (citado en Hutcheon 1988a: 88).⁷ La autora incluso llega a sostener que la premisa de la ficción posmoderna sería la misma que propusiera White en relación con la historia: a saber, que “every representation of the past has specifiable ideological implications” (citado en Hutcheon 1988a: 120; cfr., Hutcheon 1988a: 143, 144, 146). Así, una “metaficción historiográfica” como *El nombre de la rosa* nos enseñaría, tanto como cualquier texto de LaCapra o del propio White, que “just as history, to a semiotician, is [...] ‘an entity producing meaning’ [...], so the semiotic

7 Ha notado LaCapra (2005) cómo, en la obra de White, el modernismo se opondría al realismo decimonónico en *los mismos términos* en que el posmodernismo se distingue, para Ankersmit, del propio modernismo. Este macroesquema resulta funcional a la forma en que White ha imaginado el giro posmoderno de la historia, el cual tendría que ver con una apertura de la escritura historiográfica—tanto en su praxis como, sobre todo, en su fundamentación teórica— a los recursos de la literatura modernista allí donde hasta entonces sólo se habrían considerado válidos los paradigmas del realismo. Un realismo que, en un artículo como “Historical Discourse and Literary Writing” (2006), White identificaría no tanto con la escritura de Balzac o la de Flaubert sino, más bien, con cierto estilo de escritura “transparente”, favorecido por la historia, del que la obra de Primo Levi constituiría un ejemplo paradigmático. Del mismo modo, encontramos a través de la producción de White diversos indicios en relación con su concepción (por no decir de su definición) de lo posmoderno. De un artículo como “Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality” se desprende, por ejemplo, una caracterización de “lo posmoderno” que podría sintetizarse del siguiente modo: que lo posmoderno no se reconoce en la simple *mezcla* de lo histórico y lo ficcional “for certain literary purposes”, sino en la apertura de un umbral de *indistinción* entre uno y otro dominio; que, desde un punto de vista posmoderno, “one cannot change the content and above all the values of a given discourse without changing the form”; que la diferencia entre modernismo y posmodernismo es aquella “between a sensibility that still had faith in the effort to discover the ‘ontology’ of the world and one that no longer has such faith”; que esa misma condición, en fin, se encontraría en gran medida definida por un desgarramiento radical entre “the [...] desire which impels us to imagine a future”, por un lado, y “the return of the repressed and the melancholy of ruins” que sobre nosotros arroja el peso de la historia, por el otro (2010: 153-157).

production and reception of meaning have now been seen as only possible in a historical context (Hutcheon 1988a: 100). El señalamiento de la apertura consciente de la metaficción historiográfica a una multiplicidad de discursos, así como el reconocimiento de su potencial cognoscitivo, pueden de este modo comprenderse como la simultánea afirmación y subversión “posmoderna” de un ideal de obra autónoma que la autora atribuye —en términos igualmente macrohistóricos— al “hermético formalismo ahistórico y el esteticismo” modernista. De ahí el supuesto retorno de la ficción posmoderna a un mundo que no sería exactamente el empírico, sino más bien el mundo del discurso, el del archivo, el de los textos y los intertextos históricos y literarios (cfr. Hutcheon 1988a: 125).

Esta perspectiva involucra, necesariamente, una nueva formulación del problema de la “Gran División” entre alta cultura y cultura de masas, según los términos en que lo presentara Huyssen en *After the Great Divide*. Todavía en un artículo de 1997 (“Postmodern Provocation: History and ‘Graphic’ Literature”), Hutcheon reconocería el problema de “the erosion of the boundary between the elite and the popular that marks the move from the modern to the post-modern” y la relación posmoderna con la historia como dos de los *topoi* conceptuales más discutidos (y, por ende, más legitimados como términos polémicos) en relación con el posmodernismo. La elaboración del concepto de “metaficción historiográfica” en *A Poetics...* muestra hasta qué punto ambas problemáticas se encuentran interconectadas. El posmodernismo, afirma allí la autora, compartiría con la vanguardia histórica —sin dejar diferenciarse claramente de ella en otros sentidos (cfr. Hutcheon 1988a: 218)⁸— su

8 Eagleton, por ejemplo, ha considerado la posibilidad de comprender el posmodernismo como parodia del proyecto de la vanguardia histórica, según lo interpretara Peter Bürger en su *Teoría*

oposición a lo que Huyssen interpretó como una estrategia consciente de exclusión o una angustia de la contaminación del modernismo en relación con su propio otro: “an increasingly consuming and engulfing mass culture” (Huyssen 1986: vii). Años más tarde, Huyssen aclararía que esta concepción de la “Gran División” modernista —concepción que él mismo, de decho, había contribuido a popularizar— en realidad había constituido “un argumento conceptual antes que empírico” (Huyssen 2003: 66); que lo que se había puesto en cuestión en los debates sobre el posmodernismo durante los años setenta y comienzos de los ochenta no había sido “lo que ciertos autores y artistas modernistas hicieron o no hicieron en tiempos más tempranos”, sino la configuración (en parte retrospectiva) de dicho “tropo conceptual” en el contexto de la política cultural de los primeros años la Guerra Fría (*Ibid.*). En el caso de Hutcheon, no se trata para ella de celebrar la abolición *per se* de la brecha entre arte elevado y arte de masas. En cambio, *A Poetics...* emplaza el modernismo en un espacio que garantiza su potencial crítico respecto *tanto* del paradigma humanista del arte elevado *como* de la cultura de masas capitalista. Por un lado, en efecto, el posmodernismo contribuiría a desafiar la concepción aurática del arte junto con “the related humanist

de la vanguardia (1974). “It is as though postmodernism is among other things a sick joke at the expense of such revolutionary avant-gardism [...]. In the commodified artefacts of postmodernism, the avant-gardist dream of an integration of art and society returns in monstrously caricatured form: the tragedy of a Mayakovsky is played once more, but this time as a farce” (Eagleton 1986: 131). *As though*, dice Eagleton, puesto que el posmodernismo no poseería siquiera —como también lo sugirió Jameson— ese tipo de memoria histórica por el cual semejante desfiguración podría llegar a ser autoconsciente. En contraste, y en consonancia con la posición de Hutcheon (1988: 41), Huyssen sostendría años más tarde —en su artículo “High/Low in an Expanded Field” (2002)— que había sido la crítica de la “Gran División” en el discurso del posmodernismo lo que “permitió a las vanguardias históricas emerger retrospectivamente como una alternativa al alto modernismo y legitimar una gran variedad de empresas neo-vanguardistas de las décadas de los sesenta y setenta” (Huyssen 2003: 66).

assumptions of subjectivity, authorship, singularity, originality, uniqueness, and autonomy” (Hutcheon 1988a: 228). Desde este punto de vista, la literatura no integraría un espacio privilegiado: sería, al igual que la historia, una parte más de los sistemas significantes de nuestra cultura. Y sería en calidad de tales que la metaficción historiográfica incorporaría paródicamente ambos dominios —más allá de cualquier mutua relación jerárquica— tanto en su dimensión formal como en su propio espacio de representación.⁹

De hecho, Hutcheon asegura que algunas metaficciones historiográficas se habrían mostrado capaces —a través del uso y el abuso paródico de las convenciones tanto de la cultura popular como de la literatura de élite— de actualizar en sí mismas aquella potencia en su doble carácter de populares *best-sellers* y objetos de intenso estudio académico, penetrando de este modo la lógica misma de la industria cultural “to challenge its own commodification processes from within” (Hutcheon 1988a: 20). Hutcheon reconoce que *cualquier* práctica estética —incluido el “historicismo posmodernista” (cfr., por ejemplo, Hutcheon 1988a: 31; 1989: 12-13)— es susceptible de verse asimilada y neutralizada tanto por el mercado de arte elevado como por la cultura masiva. Y es en este reconocimiento donde se fundamenta la idea de que, para el posmodernismo, no hay algo así como un “afuera” desde el que socavar la cultura de consumo capitalista. Como contrapartida, lo que plantearía esa práctica

9 “What I mean by ‘parody’ here —precisa Hutcheon— is not the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity. In historiographic metafiction, in film, in painting, in music, and in architecture, this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity: the Greek prefix *para* can mean both ‘counter’ or ‘against’ and ‘near’ or ‘beside.’” (Hutcheon 1988a: 26).

posmodernista es la posibilidad de un desafío y de una explotación “of the commodification of art by our consumer culture” (*Ibid.*: 207). Pero van Alphen se pregunta: “Is historiographic metafiction best-selling because it problematizes certainties by invoking and parodying well-known narrative models, or only because it invokes well-known narrative models as a minimal condition to allow readers to dream away?” (Van Alphen 1989: 827, 828).¹⁰ Pregunta a la que Hutcheon claramente se anticipa al señalar que el hecho de que muchas metaficciones historiográficas puedan hablarle a un lector “convencional” —en contraste con los herméticos y automarginalizantes textos de *Tel Quel*, el *Gruppo 63* o los *American surfictionists* (cfr. Hutcheon 1988a: 203)— no haría más que confirmar ese doble gesto de afirmación y de socavación, de inscripción y de subversión, de uso y de abuso, de construcción y de deconstrucción, de complicidad y de transgresión, que la autora insiste en reconocer como típicamente posmoderno. Y es que, en su esfuerzo por “close the gap” (Fiedler 1975) entre lo alto y lo bajo, el posmodernismo —a la vez académico y popular, elitista y accesible— lograría una mezcla irónica de ambos dominios. De ahí, para la autora, su parcial complicidad con ese sistema que se trata de subvertir y respecto del cual *no hay un afuera*, pero de ahí también (y más allá de la ausencia de una orientación política definida y de su falta de proyección utópica) su poder de resistencia.

10 Cabe destacar que, para Hutcheon, las metaficciones historiográficas no necesariamente son *best-sellers*, aunque sí lo sean varias de ellas. En este sentido, la autora menciona obras como *El nombre de la rosa*, de Eco, *La mujer del teniente francés*, de Fowles, *Hijos de la medianoche*, de Rushdie, *El loro de Flaubert*, de Barnes, “and so many other[s]” (Hutcheon 1988a: 44).

3. Escritores latinoamericanos en el esquema global: dos casos

*"[...] what the final years of the century brought to
the fore was
how much both postmodern theory and practice had
remained caught
in that earlier paradigm of not only maleness but
American-ness"*
Linda Hutcheon (2002: 7)

Hutcheon, es verdad, se ha explayado extensamente en torno a lo que ella considera la dimensión “política” de la metaficción historiográfica y del posmodernismo en general, del cual reconoce —como hemos adelantado— su carácter “políticamente ambidiestro” (cfr. Hutcheon 1988a: xiii). Este hecho no basta para despejar la pregunta en torno a los efectos *reales* que la metaficción historiográfica podría implicar para la vida en sociedad. De ahí lo pertinente, pero también lo problemático, de la observación según la cual, “despite the increasing emphasis in Hutcheon’s writing on the historical and ideological nature of postmodernism, her theory remains primarily structuralist and ahistorical in its orientation” (Hjartarson 1991: 179). Posición que vemos reiterarse en algunos abordajes de la “poética posmoderna” de Hutcheon desde ámbitos académicos vinculados con los estudios literarios latinoamericanos, ya sea en los Estados Unidos o en la propia América Latina. La presencia del concepto de “metaficción historiográfica” —con referencia explícita a su desarrollo en *A Poetics...*— en dichos ámbitos puede rastrearse, al menos, hasta inicios de la década de 1990. Como señala Perkowska, “los críticos que publican en la década del noventa abordan la novela histórica contemporánea

desde diferentes metodologías y perspectivas” (Perkowska 2008: 35) y sin duda sería forzado abordar esta bibliografía como *índice* de la recepción del concepto de “metaficción historiográfica” en estos espacios (más aun cuando estaríamos prescindiendo de todos los artículos que pudieron escribirse en ese marco bajo la inspiración de dicho concepto). Una selección más o menos arbitraria de la bibliografía publicada durante las décadas de 1990 y 2000 en torno a aquellas problemáticas —y a propósito de la literatura latinoamericana— nos permite, aun así, reunir un puñado de observaciones interesantes, aun en los casos en que se concede a éstas un espacio muy marginal en las investigaciones de las que forman parte.¹¹ Podríamos referirnos, de este modo, a obras como *Metaficción Historiográfica: La Novela Histórica en la Narrativa Hispánica Posmodernista* (1995), de Amalia Pulgarín (quien recuperó explícitamente, además del concepto de metaficción historiográfica, la concepción hutcheoneana de la parodia), *Memorias del olvido: del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX* (1996), de María Cristina Pons, o *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea* (1996),

11 No parece ser este el caso del ya clásico libro de Seymour Menton *Latin America's historical novel* (1993), el cual contiene sólo un brevísimo comentario a la teoría de Hutcheon, identificándose la “metaficción historiográfica” con una manifestación de la “New Historical Novel in the U.S. and Europe”. El autor aclara, sin embargo, que algunos de los ejemplos citados por Hutcheon —entre ellos *Ragtime*, de E. L. Doctorow—no se ajustarían realmente a esa categoría. “Hutcheon —añade Menton— also does not distinguish between novels that take place in the past and those that deal with contemporary history” (Menton 2010: 37). De todas formas, una simple enumeración de los rasgos básicos de la “nueva novela histórica” según Menton muestra hasta qué punto se superponen con los de la “metaficción historiográfica” de Hutcheon, aunque puedan no coincidir por completo en cuanto a sus referentes o a su fundamentación teórica. A saber: “1. la subordinación de la representación mimética a la presentación de algunas ideas filosóficas (borgeanas) sobre la historia; 2. la distorsión consciente de la historia mediante anacronismo, exageración u omisión; 3. la ficcionalización de importantes figuras históricas; 4. la metaficción; 5. la intertextualidad, y 6. los conceptos bajtínianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia”. (citado en Perkowska 2008: 33).

editada por Mignon Domínguez. Este último libro es —según comenta la editora en el prefacio—:

... el resultado del trabajo de un grupo de estudiosos que siguieron los lineamientos del Seminario “Historia, Ficción y Metaficción en la novela latinoamericana contemporánea”, curso que tuviera lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA durante el segundo cuatrimestre de 1992. Además del importante lugar concedido a los aportes de Menton al estudio de la “nueva novela histórica” y a su misma construcción conceptual, encontramos allí referencias —que hoy nos resultan ya muy familiares— a los trabajos de autores como Braudel, Hayden White, Ricoeur, McHale, Noé Jitrik o la propia Hutcheon, cuya “metaficción historiográfica” aparece vinculada —en términos que no hacen justicia al esfuerzo de Hutcheon, pero que resultan funcionales en el marco de esta breve introducción— con la idea de que “Ficción e historia” [...] son narrativas que se distinguen por sus marcos, marcos en los cuales la metaficción historiográfica primero establece y luego cruza ubicando los contactos genéricos de la ficción y de la historia. (Domínguez 1996: 13).

Especialmente contundente fue la crítica formulada a Hutcheon por Santiago Colás en su estudio *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm* (1994). El autor sostiene allí que, “Ostensibly seeking to inject some calm reason into a discussion that has grown overly polemical, Hutcheon in fact excludes the concrete, historical, and political dimension of postmodern” (Colás 1994: 3). En el caso de la ficción latinoamericana, esta marginación de lo histórico —que contrasta con la obsesión por lo histórico que

la autora atribuye a las ficciones de las que su propio texto sería “adyacente”— implicaría una omisión de “precisely those features of these texts that would make them resistant to inclusion in her canon of postmodernism, namely, the concrete ways these texts may reproduce or be resistant to the dominant economic, political and cultural institutions” (*Ibíd.*: 4). Semejante al de Colás es, en este punto, el diagnóstico de Alejandro Herrero-Olaizola. En *Narrativas híbridas: parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas* (2000), Herrero-Olaizola notó cómo la apropiación de textos latinoamericanos por parte de algunos “teóricos de lo posmoderno” (Hutcheon, Barth, McHale, entre otros) crearía “una serie de problemas de ‘dominación cultural’ que [...] surgen por la falta de una definición estable del posmodernismo” (Herrero-Olaizola 2000: 25). También Santiago Juan-Navarro —autor de *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana* (2002)— planteó diversas observaciones acerca del texto de Hutcheon, las cuales reparan en el “carácter globalizante” de su aproximación. Dicho carácter restaría efectividad a algunas de las conclusiones de la autora e implicarían cuestionables generalizaciones, ante todo la supuesta relación de incompatibilidad entre los componentes metaficción e historiográfico y la idea de un posmodernismo políticamente neutro: ideas ambas de las que obras de autores como Fuentes o Cortázar ofrecerían conspicuos contraejemplos. La crítica de Juan-Navarro se extiende más allá de la cuestión del empleo de la categoría “metaficción historiográfica” en relación con materiales “latinoamericanos” (empleo que él mismo, con aquellas salvedades, considera sin embargo muy pertinente). Y es que, si bien para Juan-Navarro es posible aceptar como premisa la condición paradigmática de la metaficción historiográfica dentro del posmodernismo literario, “resulta obviamente reduccionista ver en este modo

narrativo la única manifestación posible de la sensibilidad posmoderna” (Juan-Navarro 2002: 25), criterio que excluiría las obras escritores como John Barth, William Gass, Donald Barthelme, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o Salvador Elizondo (*Ibid.*: 25-26).¹² Citemos, en fin, el libro *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia* (2008), escrito por Magdalena Perkowska a partir de los resultados de su investigación doctoral. Perkowska ha notado cómo el carácter global, y por ende abstracto, del modelo de Hutcheon impediría a ésta establecer “una relación entre el significado de estas manifestaciones formales [...] y el conjunto de circunstancias que las condicionan”. Su intento de restaurar la historia en el marco de la cultura posmoderna se basaría, así pues, en la evacuación misma de lo histórico (cfr. Perkowska 2008: 68).

Pero veamos cómo funcionan, en el texto de Hutcheon, aquellas referencias que algunos podrían considerar competencia específica de los “estudios latinoamericanos”. Cabe notar que, por lo general, la autora no invoca dichos materiales en carácter de “latinoamericanos” (categoría que podría, por igual, discutirse extensamente), y que en cambio lo hace en el marco de argumentaciones y de enumeraciones donde esa mención coexiste, sin discusión alguna, con la referencia a obras de autores en su mayoría “norteamericanos”, integrándose así a lo que parecería no ser, a veces, más que un obsesivo *name-dropping* de época.¹³ Ante los riesgos

12 Lo cierto es que Hutcheon en numerosas ocasiones cita a Barth en *A Poetics...* e incluso reconoce en *The Sot-Weed Factor* un ejemplo acabado de metaficción historiográfica. Sin embargo, se comprende que lo que Juan-Navarro está argumentando es el hecho de que *el resto* de la obra de Barth sería tan merecedor como aquella extensa novela neodieciochesca de ser considerado “posmoderno”.

13 Es verdad que, entre las características de la “metaficción historiográfica”, Hutcheon incluye el cuestionamiento (aunque no la destrucción) de “centralized, totalized, hierarchized, closed sys-

que implica la esencialización de cierta “condición latinoamericana” (hablar de una “heterogeneidad latinoamericana” puede, paradójicamente, implicar a la vez una gruesa homogeneización de los diversos contextos histórico-culturales que integran la geografía de dicho subcontinente), pero también frente al peligro de un eventual borramiento de las condiciones de producción concretas de sus materiales, la exposición de Hutcheon llega a suscitar un engañoso efecto de universalidad. Como señala Perkowska, parecería a veces que la “condición posmoderna” de ese *nosotros* articulado por autores como Jameson, Vattimo, Eagleton o Baudrillard “fuera global y general, y que las teorías de cultura e historia ancladas en ella pudiesen extenderse al (resto del) *mundo*” (Perkowska 2008: 335). Tampoco es casual que, al retomar la empresa de Hutcheon en su libro *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction* (2001), Amy J. Elias decidiera limitar su abordaje a obras producidas en las “naciones capitalistas del Primer Mundo” —denominación que la autora adoptó con manifiesta incomodidad— arguyendo la condición *esencialmente* diversa, definible en todos los casos como “postcolonial”, de un posible corpus que incluiría obras de figuras como García Márquez, Carlos Fuentes, China Achuebe, V. S. Naipaul, Ngugi wa Thiong’o o Raja Rao (cfr. Elias 2001: ix). No obstante, tal vez aún exista una salida que no implique eludir sin más la inscripción del “problema posmoderno” en este marco global, pero tampoco el intento de resolver las tensiones entre la especificidad de los materiales y la terminología macrohistórica puesto

tems” y una mayor concentración en los márgenes, los bordes, lo ex-céntrico (Hutcheon 1988a: 41); cuestionamiento que conlleva, previsiblemente, una crítica a “the dominant white, male, middle-class, heterosexual, Eurocentric culture” (*ibid.*: 130; cfr., también, 59). Esta dimensión, sin embargo, es remitida por Hutcheon a los *contenidos* de ciertas metaficciones historiográficas, mientras que ella misma rara vez incorpora su discusión como parte de su propio enfoque y a propósito de, precisamente, esas mismas metaficciones historiográficas.

en juego. En este sentido, Colás propone —desde una posición que lo aproxima, en este punto, a las de Poblete (1995) o García Canclini (1990)— *sostener*, antes que resolver, la tensión entre “what will remain an unsatisfactorily homogenizing term: postmodernism, and the heterogeneous local forms produced within and sometimes against its logic (1994: 17). Ya en el marco de los debates más generales sobre posmodernismo, Huyssen ha notado cómo la ampliación del discurso acerca de las modernidades alternativas en sociedades comúnmente reconocidas como “periféricas”, “poscoloniales” o “poscomunistas” podría contribuir a contrarrestar “la difundida noción de que la cultura de Oriente o del Occidente, el Islam o el cristianismo, los Estados Unidos, o Latinoamérica, son tan unitarios como sugieren autores como Alan Bloom, Benjamin Barber o Samuel Huntington” (Huyssen 2003: 67), clave de aproximación que sería capaz de disponer o de enriquecer el abordaje de “desarrollos alternativos en las relaciones contracorrientes entre la cultura popular indígena, las minorías culturales, la alta cultura (ya sea tradicional o moderna) y la cultura massmediática” (*Ibid.*).

Hutcheon participó del proyecto impulsado por la International Comparative Literature Association (ICLA) a mediados de la década de 1990 para llevar a cabo “a set of multi-authored volumes of comparative literary history” (Hutcheon 1996: 1). Una de las dificultades que este proyecto interdisciplinario se propuso enfrentar es la que implicaría la teorización, durante las últimas décadas del siglo xx (y a través del prisma de, por ejemplo, feminismo o el post-estructuralismo), de lo que algunos autores han denominado “el campo expandido” de la crítica académica (cfr. Perloff 1995; Huyssen 2003).¹⁴ Expresión que nos

14 Preocupaciones que han llegado a reconocerse como típicamente posmodernas. Poco tiempo

remite a un paradigma metodológico que pone en tela de juicio la idea de la literatura “as only imaginative writing, to include many other categories of discourse —factual as well as fictional, oral as well as written, vernacular/popular as well as canonical/‘elite’ ” (Hutcheon 1995: 1). En su presentación de este importante proyecto interdisciplinario (el texto, escrito en coautoría con Mario J. Valdés, se titula “Rethinking Literary History Comparatively”—, Hutcheon señaló algunas problemáticas que los escritores de “metaficciones historiográficas” compartirían con los de historias de la literatura. A la luz de las metaficciones historiográficas, dicen los autores, el historiador de la literatura llegaría a reconocer, a propósito de su propia escritura, aquellas mismas problemáticas que la metaficción historiográfica contribuiría a poner de relieve en relación con la escritura historiográfica a secas: “As a human construct literary history too is a narrativizing of literary ‘events’, and its ‘archive’ is a textualized one in only a more immediately self-evident way than is the archive of all historiography” (*Ibid.*: 5). Incluso un libro como *A Poetics...* ofrecería la perspectiva de un relato histórico —“evacuado” o no su anclaje referencial— aun cuando la organización y el estilo del texto favorezcan un efecto de sincronía. A principios de los años noventa, McHale señaló cómo en años recientes se había hecho cada vez más claro que “across a wide range of theroretical disciplines not only that story-telling should

antes de la publicación de *A Poetics...*, Rosalind Krauss escribió: “It seems fairly clear that this permission (or pressure) to thin the expanded field was felt by a Lumber of artists about the same time, roughly between the years 1968 and 1970. For, one alter another Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... had entered a situation the logical conditions of which can no longer be described as modernist. In order ton ame this historical rupture and the estructural transformation of the cultural field that characterizes it, one must have recourse to another term. The one already in use in other areas of criticism is postmodernism” (Krauss 1986: 287).

not be scorned as a mode of producing, organizing, and authorizing knowledge, but that much of the discourse which we have regarded as ‘theory’ has really been a king a sublimated story-telling all along” (McHale 1992: 16). Lo que sucedería es que, mientras que en Jameson los materiales de la crítica aparecen concebidos —y funcionan expositivamente— como representaciones alegóricas de un referente último (es decir, el modo de producción del capitalismo tardío), Hutcheon rechaza *expresamente* la posibilidad de remitir su propio corpus a un referente último o narrativa maestra. De esta disposición se desprenden las paradojas de su totalizante crítica a las totalizaciones, así como el sacrificio de las posibilidades más seductoras del “story-telling”. “Rather than letting one’s discourse be shaped —or deformed— by the Desire to evade and deflect accusations of narrativity —sostiene McHale— better to try to tell as good a story as possible, one that [...] provokes the liveliest possible critical scrutiny, controversy, counter-proposals, and (why not?) counter-stories” (*Ibid.*: 16). En última instancia, y a la luz de la crítica de McHale al abordaje de Hutcheon, podríamos coincidir con T. S. Eliot en cuanto a que, “para desalojar un error, nada hay más eficaz que un nuevo error” (Eliot 1944: 160).

Las preocupaciones expresadas por Hutcheon en relación con el fantasma de la totalización (concebido, en este caso, a propósito de las historias de la literatura) volverían a plantearse en el texto de presentación de los tres volúmenes de *Latin American Literary Studies: A Comparative History of Cultural Formations*, obra que los mismos Valdés y Djelal Kadir coeditarían años más tarde a través de Oxford University Press. Ya desde el inicio del artículo, los tres autores —en este caso, Hutcheon, Valdés y Kadir— admiten lo aventurado que podría parecer su proyecto a la luz “both of disciplinary battles over the validity

of macro-narratives and of suspicions of all-embracing comprehensiveness in the humanities and social sciences” (Hutcheon 1996: 1). En esta ocasión, sin embargo, tales inquietudes adquieren una dimensión más productiva y quizás más autocrítica que en *A Poetics...* Antes que como premisas que no harían, en última instancia, más que encorsetar la metodología y las perspectivas de la investigación, tales inquietudes asumen aquí la forma de interrogantes que más bien *abren* el campo de aquélla. De ahí la importancia del trabajo interdisciplinario, modalidad de la que podría esperarse contribuyera en gran medida a contrarrestar ese “efecto-*bricolage*” que —como sugeriremos más adelante— a menudo aflora en *A Poetics...* En la medida en que se trataría de vincular el estudio de la literatura con saberes identificados con la especificidad de distintas ciencias sociales (de la geografía, la demografía y la economía política a la lingüística, la antropología y la sociología), “each of these highly developed disciplines cannot simply be ransacked for ideas; [...] as a whole, the team has accepted the challenge of collaboration [...] in order to enlarge, synergetically, the frame of intellectual possibilities” (Hutcheon 1996: 2). Análoga disposición crítica se propone en relación con la inscripción “latinoamericana” de los materiales, así como con el concepto mismo de “literatura”: invitación, entonces, a un ejercicio de autorreflexión que sea capaz de cuestionar aquellas mismas categorías que configuran la lente del historiador, sin que esto implica dejar de hacer funcionar heurísticamente esas categorías. Es precisamente esta fuerte dimensión autorreflexiva, además de la manifiesta preocupación por lo histórico y de aquel concepto de interdisciplinariedad, lo que a menudo se echa de menos en el abordaje que obras como *A poetics...* (o aun *The Politics...*) proponen en torno al

concepto de “metaficción historiográfica”.¹⁵ Y esto es así, no necesariamente porque Hutcheon se deje llevar por ideas estereotipadas acerca de “lo latinoamericano”, por aquellas “fabulations created by cultural distance” (Hutcheon 1996: 7). Tal vez se trate incluso de lo contrario: nos referimos a esa suerte de “des-extrañamiento” que la autora pone en juego al desplazar la pregunta por la supuesta *latinoamericanidad* de autores como Fuentes, García Márquez o Cortázar en pos de su integración relativamente fluida a un canon posmoderno manifiestamente “internacional”.

En su obra *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad* (1997), Karl Kohut detectó tres grandes posiciones a propósito de la identificación de ciertos autores latinoamericanos como “posmodernos”, las cuales se plantean de este modo: “son posmodernos (1) los autores del *boom*, (2) los autores del *pos-boom*, (3) los autores tanto del *boom* como del *pos-boom*” (Kohut 1997: 18). Kohut ve reflejada la primera posición “en la guía bio-bibliográfica posmoderna, editada por Larry McCaffery (1986), donde se incluyen tan solo cinco autores latinoamericanos (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa), en una totalidad de 106” (*Ibid.*). Los escritores “latinoamericanos” a quienes Hutcheon cita con mayor frecuencia son Gabriel García Márquez, Manuel Puig, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, si

15 En *The Politics...*, Hutcheon anunció que con esta obra se había propuesto reponer como tema central “what was missing from both [*A Poetics...* and *The Canadian...*]: that is, a general introductory overview of both postmodernism and its politics and an investigation of their challenges to the notion of representation in the verbal and visual arts” (Hutcheon 1989a: ix). Y sin embargo, como señala McHale, “her *Poetics* did in fact offer an account of the politics of postmodernism, roughly the same one as the present book offers” y que “Indeed, there is not much that is new in the present book, apart from a new attentiveness to the issues posed by postmodernist art photography, and a somewhat troubled and inconclusive attempt to reconcile postmodernist artistic practice with feminist cultural politics” (McHale 1991: 192).

bien la autora menciona también otros autores como Mario Vargas Llosa (ausente en *A Poetics...*, pero sí mencionado en *The Politics...*), Augusto Roa Bastos o Alejo Carpentier. La selección de Hutcheon expresa —como bien puede observarse— ese mismo “canon posmoderno latinoamericano” que McCaffery sugiriera en *Postmodernist Fiction...* Examinemos brevemente, a modo de simple muestra, aquellos dos primeros casos. Con su temprana mención en el prefacio, *Cien años de soledad* (1967) es —al igual que en el ensayo “Historiographic Metafiction...”— la primera de la extensa lista de novelas a las que Hutcheon se refiere a través de su exposición. La autora destaca cómo la novela de García Márquez se ha visto frecuentemente discutida en los mismos términos contradictorios a partir de los que ella concibiera el posmodernismo. De ahí que aquí coincida, una vez más, con McCaffery, para quien *Cien años de soledad* “has [...] become a kind of model for the contemporary writer, being self-conscious about its literary heritage and about the limits of mimesis...but yet managing to reconnect its readers to the world outside the page” (citado en Hutcheon 1988a: 5). La referencia a la figura de McCaffery vuelve a llamar nuestra atención sobre el entusiasmo con que diversos teóricos de lo posmoderno acogieron el nombre de García Márquez y en particular su novela más conocida (cfr. Cobo Borda 1992: 104-105; Rincón 1993, entre otros).

Un caso paradigmático se nos ofrece en el ensayo “The Literature of Replenishment” (1979), de John Barth, quien identificó el posmodernismo como un tiempo en que “we really don’t need more *Finnegans Wakes* and *Pisan Cantos*, each with its staff of tenured professors to explain it to us” (Barth 1984: 202). García Márquez, cuya obra Barth efusivamente celebra, aparece allí presentado como “an exemplary postmodernist and a master of the storyteller’s art” (*Ibid.*: 205). En consonancia con la relativa “accesibilidad”

de las ficciones posmodernas a la que aludía Hutcheon, Barth rechazó el esoterismo modernista como la *única* vía de desarrollo posible (o, cuando menos, la única legítima) de la cultura de su tiempo. Más que el repudio de la aventura modernista, esta posición implica la conciencia de que no tendría ya sentido temer lo que los modernistas hubiesen considerado un “retorno al pasado”. Se trata, en otras palabras, de una apertura explícita a un museo imaginario donde las distinciones “between realism and irrealism, formalism and ‘contentism’, pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction” han perdido su carácter absoluto (esto es, el respaldo de un metarrelato modernista que no admitiría alternativa alguna) (*Ibid.*: 203). Mencionemos también, por citar un caso más, la presencia nada desdeñable de García Márquez en *Postmodernist Fiction*, de McHale, quien reconoció en América Latina “another postmodernist *topos*, a favored zone” en cuya reinención como heterotopía convergerían dos mecanismos: por un lado, la concepción de América Latina en oposición al mundo europeo y angloamericano (oposición cuyos términos duales ciertas ficciones posmodernas contribuirían a hacer estallar); por el otro, el reconocimiento de la inherente multiplicidad del espacio latinoamericano, lo que haría de éste un espacio *intrínsecamente* posmoderno (McHale 1987: 51-52).¹⁶

16 Podríamos también remitirnos, por citar sólo un caso más, a la conexión que Damien Broderick ha establecido entre el “realismo mágico” latinoamericano y ciertas conceptualizaciones de la ficción “posmoderna” asociadas al concepto de lo slipstream. Bruce Sterling, el editor de la histórica antología ciberpunk *Mirrorshades*, aseguró haber concebido el término “slipstream” como una alternativa más eufónica a la expresión “novelas de sensibilidad posmoderna”. “Historical figures –escribió Sterling– are used in slipstream fiction in ways which outrageously violate the historical record. History, journalism, official statements, advertising copy... all of these are grist for the slipstream mill, and are disrespectfully treated not as ‘real-life facts’ but as ‘stuff,’ raw material for collage work” (Sterling 1989). Por lo demás, el desarrollo de un concepto como el de “slipstream” nos recuerda, una vez más, el estrecho vínculo que varios críticos de renombre han establecido entre la “ficción posmoderna” y los procedimientos de la ciencia ficción (cfr. McHale

Hutcheon, por su parte, subraya en la obra de García Márquez su empleo de la parodia “not only to restore history and memory in the face of the distortions of the ‘history of forgetting’ [...] but also, at the same time, to put into question the authority of any act of writing by locating the discourses of both history and fiction within an ever-expanding intertextual network that mocks any notion of either single origin or simple causality” (*Ibid.*: 129), apreciación que “Historiographic Metafiction...” recupera al pie de la letra (Hutcheon 1989b: 11). Ya en *The Politics...* la autora señalaría cómo la literatura latinoamericana, precisamente, “has consistently underlined the intrinsically political character of parody and its challenges to the conventional and the authoritative” (1989a: 103). La cita de *A Poetics...* proviene del capítulo consagrado al problema de la intertextualidad en conexión con la parodia y los discursos de la historia. En esta ocasión, la autora distingue expresamente la novela de García Márquez (junto con *El tambor de hojalata*, de Grass, e *Hijos de la medianoche*, de Rushdie) de obras que ella considera más volcadas a lo satírico, dimensión que reforzaría el componente ideológico de la metaficción historiográfica. Esta terminología nos remite, a su turno, al capítulo ii de *A Poetics...*, donde Hutcheon concibiera la parodia como “a privileged mode of postmodern formal self-reflexivity” y, por consiguiente, como el modo por excelencia de “lo ex-céntrico”, constituyéndose como la vía más popular y efectiva de reivindicaciones nacionales, étnicas, de género, raciales, sexuales y/o poscoloniales (*Ibid.*: 35). El propósito último, en estos casos, consistiría en la desestabilización *desde adentro*

1987: 65-72; Jameson 1991; Broderick 2000, entre muchos otros). Con respecto al libro de Hutcheon, McHale anota: “Where others, not least of all Jameson, have regarded the interaction or convergence of science fiction and ‘serious’ fiction as some way characteristic of postmodernism, Hutcheon’s discourse is all but blind to science fiction’s presence in the field of postmodern culture, let alone equipped to make any kind of coherent sense of it” (McHale 1992: 21).

del orden “normal” por la vía de la reapropiación y la reformulación en pos de una disolución del centro y de la pluralización discursiva. “Much postmodern writing —prosigue Hutcheon— shares this implied ideological critique of the assumptions underlying nineteenth-century humanist concepts of author and text, and it is parodic intertextuality that is the major vehicle of that critique” (*Ibid.*: 129). Y sin embargo, la autora no ofrece ejemplos concretos en cuanto a cómo la novela de García Márquez pondría en juego los procedimientos de la parodia, tal como ella misma los concibe en su abordaje. Todavía más difícil es comprender dónde radicaría exactamente el “poder de resistencia” —no tanto, sin duda, su complicidad como *best seller*— de una obra como *Cien años...*, si no es en esa suerte de dimensión didáctica que la autora reconoce —de manera más o menos implícita y naturalizada, si bien su expresión claramente la señala— tanto en la novela de García Márquez como en la metaficción historiográfica en general.

Este aspecto “pedagógico” se ve constantemente sugerido mediante el empleo de verbos como “to teach (us)”, “to instruct (us)” o “to show (us)”,¹⁷ y son estos verbos, en espe-

17 “The paradoxes of postmodernism —scribe Hutcheon— work to *instruct us* in the inadequacies of totalizing systems and of fixed institutionalized boundaries (epistemological and ontological)” (Hutcheon 1988a: 224). Asimismo, la autora introduce frases tales como “It is we who constitute [history and literature] as the object of our understanding [and] This is *the teaching* of texts like Doctorow’s *Welcome to Hard Times*” (*Ibid.* 111) o “Coover’s *The Public Burning* [...] *teaches* that ‘history itself depends on conventions of narrative, language, and ideology in order to *present an account* of ‘what really happened’” (*Ibid.* 112), o también “Postmodern fiction [...] often tends to use its political commitment in conjunction with both distancing irony [...] and technical innovation, in order both to illustrate and incarnate *its teachings*” (*Ibid.* 181). De manera casi idéntica opera el verbo “to show”, aunque en el sentido ya no tanto (o no sólo) de la transmisión de un determinado saber al lector sino a un gesto de revelación y de concientización igualmente dirigido a esa hipotética figura: “The overt metafictionality of novels like *Shame* or *Star Turn* acknowledges their own constructing, ordering, and selecting processes, but these *are always shown* to be historically determined acts” (*Ibid.*: 92); “Historiographic metafiction *shows fiction* to be historically conditioned and history to be discursively structured” (*Ibid.*: 120); “Language is [...] *shown* [in

cial, los que en el plano de la sintaxis articulan la referencia concreta a las distintas novelas con la reflexión más evidentemente teórica, manifestándose esta última tanto a través de la voz de la autora como de citas textuales, convenientemente seleccionadas, de sus referentes “teóricos”. De ahí que, en (al menos) la gran mayoría de estos casos, el nombre de la novela y/o el del escritor bien puedan reemplazarse sin mayores consecuencias por el concepto de “historiographic metafiction” o aun por el de “Postmodernism”. No en vano este término funciona frecuentemente como sujeto de la oración y lo hace no tanto como denominador común de las observaciones extraídas del estudio específico de cada novela (lo que justificaría la personificación del “posmodernismo” en cuanto asunción abierta de un lenguaje figurado), sino más bien como un “un carácter, una cualidad, una contraseña general” (Calabrese 1987: 17), definida en gran medida de antemano, que las distintas obras representarían ante todo por la vía de la sinécdoque. Otro tanto sucede a propósito de la novela de García Márquez, sobre cuyos contenidos referenciales se proyecta, prácticamente sin mediaciones, esa misma terminología desde la que Hutcheon define una y otra vez sus concepciones sobre la “metaficción historiográfica” (esto es, sobre la ficción posmoderna) en general. Es así como, al volver más adelante sobre *Cien años...*, Hutcheon se refiere al episodio de la peste del insomnio como “*a lesson of the dangers of forgetting the personal and public past, as is the more obvious revisionary history that wipes out Macondo’s experience of economic exploitation ending in massacre*” (*Ibid.*: 197); [La cursiva es mía]. Por otro lado, y ya en las conclusiones, Hutcheon destacará que esta novela

Toni Morrison’s *Tar Baby*] to be [...] an instrument as much for manipulation and control as for humanist self-expression” (*Ibid.*: 186); “As Wolf’s *Cassandra* shows, the ex-centric or the different has been one of the postmodern forces that has worked to reconnect the ideological with the aesthetic” (*Ibid.*: 195), etcétera. [Todas las cursivas son mías].

entrañaría una conjunción entre lo historiográfico y lo metafictivo cuya función sería “[to] make the reader aware of the distinction between the *events* of the past real and the facts by which we give meaning to that past, by which we assume to know it” (*Ibíd.*: 223). En esta oportunidad, la autora inscribe expresamente a García Márquez en el marco de gran parte de la ficción contemporánea, “*from that of Fowles and Doctorow to that of Eco and García Márquez [himself]*” (*Ibíd.*: p); [Lo agregado es mío.]. La alusión tiene lugar en el marco de una crítica eminentemente “teórica” (el referente es Baudrillard) a la idea del posmodernismo como degeneración hacia una hiperrealidad sin origen ni realidad, visión que Hutcheon contrasta la afirmación del cuestionamiento positivo que el posmodernismo concretaría en torno a “what ‘real’ can mean and how we can *know* it” (*Ibíd.*: 223).

Notemos, en primer lugar, cómo el empleo de las preposiciones en aquella segunda frase desvía nuestra atención sobre el hecho de que, en definitiva, no resulta del todo claro el criterio que sostendría aquella agrupación de a pares —la cual reúne a Eco y a García Márquez en virtud de alguna afinidad no explicitada— en los extremos una enumeración implícita que en realidad *significa* la totalidad de las obras que expondrían el concepto de “metaficción historiográfica”, previéndose la inclusión de otras no mencionadas —o tal vez siquiera conocida— por la autora. Se presenta al mismo tiempo, una vez más, la figura de aquella “awareness” que suscitarían en el lector las operaciones de la metaficción historiográfica sobre los discursos de la ficción y los de la historia. Y una vez más nos preguntamos en qué consistiría ese despertar de la (auto) conciencia del lector y cuáles serían sus consecuencias prácticas. Capítulos antes, Hutcheon había admitido que la autoconciencia —en este caso, sobre las convenciones de la ficción— puede ser tanto

progresista como reaccionaria, tanto revolucionaria como apática y que en esta ambivalencia radicaría una de las tantas paradojas de lo posmoderno (cfr. *Ibid.*: 183). Pero no deja de ser difícil imaginar cómo los polos positivos de aquellos pares de oposiciones operarían en un contexto político real, o si cabría siquiera pensar esta problemática en términos evidentemente tan abstractos. Y si bien Hutcheon llega a referirse a instancias en las que la literatura habría tenido “consecuencias políticas directas” (por ejemplo, “the rise of militant black protest in literature in the 1960s” [*Ibid.*: 62]), en la mayoría de los casos esta potencia continúa resultando muy difícil de discernir: de lo que en general se trata es, antes bien, del acto de “writing through other writing”, de poner en juego “other textualizations of experience” y no tanto de intervenciones directas sobre el mundo (*Ibid.*: 129). Hutcheon volvería en varias ocasiones sobre esta circunstancia. El posmodernismo —reconoce la autora en *The Politics...*— “has no effective theory of agency that enables a move into political action” (Hutcheon 1989a: 3). Más adelante reitera: “Postmodernism has no theorized agency; it has no strategies of resistance that would correspond [for example] to the feminist ones” (*Ibid.*: 168): así, si bien “the postmodern may offer art as the site of political struggle by its posing of multiple and deconstructing questions”, finalmente “it does not seem able to make the move into political agency” (*Ibid.*: 157).

Pero, entonces, ¿podemos pensar que la elección de un término como “lo político” por parte de Hutcheon no habría sido, al fin y al cabo, del todo afortunado? El posmodernismo, asegura Hutcheon, “is not apolitical [...] any more than it is ahistorical” (Hutcheon 1988a: 224). Pero si bien la idea del carácter “ahistórico” del posmodernismo ha sido ampliamente discutida —y convincentemente rebatida— por la autora, la afirmación de su “politicidad” funciona

solo en la medida en que este término se ve despojado de algunas de sus connotaciones más corrientes, pasando en cambio a referir a una dinámica que, en la práctica, se agotaría normalmente en la psique del lector. Y es así como las expectativas que instala (¿innecesariamente?) la presencia constante de verbos como “to uncover”, “to deconstruct”, “to subvert” o “to transgress” acaban frustrándose indefectiblemente. Hutcheon, es cierto, llega a sugerir la idea de que una obra como *The Public Burning*, de Coover, tal vez intentase conectarse con el mundo real de la acción política despertando en el lector esa misma conciencia acerca de “the need to question received versions of history” (*Ibid.*: 115). Pero así como Hutcheon no profundiza en el aporte específico que la metaficción historiográfica haría en tal sentido (en comparación con, por ejemplo, géneros discursivos no “literarios”), la radical importancia que su perspectiva atribuye, explícita o implícitamente, a la figura del lector —puesto que todos estos enunciados sobre la “metaficción historiográfica” nos remitirían, de un modo u otro, a “[the] Overt and (political) concern for its reception, for its reader”— contrasta con el hecho de que, a través del texto, el propio lector no deje de ser una figura semi-trascendental. Por eso es que difícilmente podría esperarse de Hutcheon un examen de las condiciones de recepción concretas de las obras abordadas, *let alone* el caso de América Latina: lo que la autora nos plantea una y otra vez en relación con estos aspectos es, casi, una petición de principio. Mientras tanto, las sucesivas referencias a la novela de García Márquez no tardan en perderse de vista —cumplido su rol expositivo y argumentativo— y la exposición de Hutcheon avanza, imperturbable, hacia nuevas elaboraciones conceptuales (o bien revisa otras ya desplegadas).

Pasemos ahora al caso de Puig. La referencia es aquí *El beso de la mujer araña* (1976), obra que Hutcheon definió, sin más,

como una “novela posmoderna” (Hutcheon 1988a: 168)¹⁸. *A Poetics...* contiene varias alusiones a la novela en cuestión, y éstas nos remiten, a su vez, a algunos de los “tropos conceptuales” que Hutcheon invoca con mayor frecuencia en relación con la metaficción historiográfica como categoría. Esta circunstancia no sorprende en el contexto de su propio discurso, en cuyo marco la referencia a tales o cuales novelas suele confirmar —como lo hemos notado en relación con García Márquez— posiciones críticas que dan la impresión de encontrarse definidas previamente. Tal es el efecto que se desprende de la exposición de Hutcheon: el hecho es que no resulta evidente —ni siquiera en sus abordajes del concepto de “metaficción historiográfica” en artículos previos— que el andamiaje conceptual de la autora se infiera del análisis textual previo de los materiales.¹⁹ Aun en vista de esta circunstancia, la identificación de una novela como *El beso...* como “metaficción historiográfica” pueda resultar muy llamativa, incluso si se considera que dicho concepto no refiere a una simple variante (o una variante, siquiera) de la novela histórica.²⁰ La inscripción de *El beso...* en este campo terminológico nos remite directamente al modo en que

18 La autora había abordado ya (o bien abordaría) la novela de Puig en textos como “Postmodern Paratextuality...”, “Historiographic Metafiction...” o, ya en una escala mayor, *The politics of Postmodernism*. La consideración de *El beso...* como una obra “posmoderna” se presenta también en otros trabajos críticos de gran envergadura en torno al fenómeno de “lo posmoderno”, como por ejemplo la compilación *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, editada por Johannes Willem Bertens, Hans Bertens y Douwe Fokkema, o *The Columbia Guide to the Latin American Novel Since 1945*, a cargo de Raymond Williams. El mismo Colás consagró un capítulo entero a la novela de Puig en su citado libro *Postmodernity in Latin America*.

19 Parece irónico que, en el prefacio, la autora se manifiestase convencida de que “any theorizing must derive from that which it purpots to study” (Hutcheon 1988a: ix).

20 En este sentido, María Cristina Pons ha señalado con gran extrañeza la inclusión de esta novela de Puig en el volumen editado por Daniel Balderston titulado, precisamente, *The Historical Novel in Latin America*. “La ambigüedad que existe en torno al concepto de novela histórica —comenta Pons— es notoria en general” y “no queda muy claro con base a qué parámetros se considera retrospectivamente, por ejemplo, a *Cien años de soledad* como novela histórica” (Pons 1996: 34).

—según comenta Alberto Giordano— la puesta en relación de la novela de Puig y algunas de las principales propuestas estéticas y teóricas de la posmodernidad habría cumplido un “rol decisivo” en la integración del propio Puig al canon de la literatura latinoamericana (Giordano 2002: 471). Para el crítico y ensayista argentino, lo único que se resistiría aún a la “definitiva inclusión [de la literatura de Puig] en el dominio de los (nuevos) valores trascendentales” sería “la propia escritura de Puig, su insistencia en suscitar, en el espacio de la narración, el encuentro singular entre una voz en la que lo trivial se transmuta en extraño y la subjetividad de un lector fascinado por esa presencia misteriosa” (*Ibid.*). De este modo, Hutcheon señala en primer lugar —contra idea de que el posmodernismo sería coextensivo con la mercantilización de la vida, según afirmara Eagleton (1985)— cómo Puig “works to combat any aestheticist fetishing of art by *refusing* to bracket exacty what Eagleton wants to see put *back* into art: ‘the referent or the real historical world’ ” (Hutcheon 1988a: 19). Acto seguido, y en esos mismos términos, la autora rechaza la idea de que una obra como *Libro de Manuel*, de Cortázar, pueda reducirse a una celebración de lo kitsch. Notemos cómo Hutcheon asume con absoluta naturalidad una especie de moral estética que le permite reservar a la “metaficción historiográfica” un espacio (argumentativo, conceptual, empírico) que garantiza la conservación de su potencial crítico positivo en oposición al medio cultural en el cual se inscribe. Hermann Broch escribió que lo kitsch encarnaría el mal en el arte (y no solo para el arte, “sino para todo sistema de valores que no sea un sistema de imitación” (Broch 2002: 37); [Traducción mía.]; sin llegar a tales extremos, *A Poetics...* muestra una especial preocupación por la posibilidad, o incluso el hecho, de que la metaficción historiográfica se vea confundida con una

manifestación más del kitsch posmoderno.²¹ Se pregunta Hutcheon: “Is all art that introduces non-high art forms [...] by definition kitsch?” (Hutcheon 1988a: 19). Y ella misma se responde: “What Eagleton (like Jameson before him) seems to ignore is the subversive potential of irony, parody, and humor in contesting the universalizing pretensions of ‘serious’ art” (*Ibid.*). Potencial que es, precisamente, el que la autora reconoce en la novela de Puig.

Así también en “Historiographic Metafiction...” destacó Hutcheon cómo las distintas películas narradas por Molina constituyen un pretexto para parodiar el género cinematográfico, y *a fortiori* para politizar lo apolítico (o repolitizar lo propagandístico) “in terms of gender, sexual preference, and ideology” (Hutcheon 1989b: 27). Tal como notamos en relación con García Márquez, se trata aquí, una vez más, del reconocimiento de la parodia como “a most popular and effective strategy of [...] ex-centrics —of black, ethnic, gay, and feminist arts— trying to [...] respond, critically and creatively, to the still predominantly white, heterosexual, male culture in which they find themselves” (*Ibid.*: 35). Y es que, como sugiere la autora, la libertad de los protagonistas de *El beso...* (o más bien la falta de ella) “is literally determined by their sexual and political roles in Argentinian society” (Hutcheon 1988a: 199): política revolucionaria en Valentín, política sexual en Molina. Pero Hutcheon no muestra intención alguna de desarrollar esa pista apenas insinuada en relación con la coyuntura política, social y cultural de la Argentina de los años setenta, lo que hace pensar en una expresa decisión expositiva y metodológica. Y así también

21 En un pasaje de *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon enfatiza: “I am not referring here to the kind of ahistorical kitsch seen in some New York or Toronto restaurants or at Disneyland; rather, the postmodern parody in the work of Salman Rushdie or Angela Carter or Manuel Puig has become one of the means by which culture deals with both its social concerns and its aesthetic needs —and the two are not unrelated” ... (Hutcheon 1989a: 8).

en relación con *Libro de Manuel* se refería Hutcheon —sin trascender, nuevamente, la fugaz alusión— a la concientización ideológica que la obra de Cortázar implicaría a propósito de “the political, social, and linguistic repression in Latin America and [...] the modes of possible resistance” (*Ibid.*: 181). Algo similar se observa en relación con el interés que muestra la autora en torno al vínculo entre subjetividad y lenguaje tal como se entabla en la novela de Puig. Ya en el artículo “Postmodern Paratextuality...” Hutcheon había subrayado el gesto irónico que *El beso...* propondría en relación con el discurso del psicoanálisis al exhibir —a través del cuestionamiento de “the conventionally presumed authority of the footnote form and content”— la irreductibilidad del comportamiento político o sexual de Valentín y de Molina a la jerga y las autoridades de dicha disciplina.²² Tiempo después, en *A Poetics...*, Hutcheon señalaría en primer lugar “the frequent switching between first and third person complicates the rooting of subjectivity in language, in that it both inscribes and destabilizes it at the same time” (*Ibid.*: 85). Más tarde, y en ese mismo sentido, la autora muestra cómo *El beso...* expondría la naturaleza problemática “of these designations of speaker and listener (I/you) as revealed through the dialogue format in which one of the male characters refers to himself in the third person and as female” (*Ibid.*: 168). Se descubre —o se produce— aquí la inscripción de la novela de Puig y el pensamiento de Benveniste en una trama discursiva común. A lo largo de todo un párrafo, Hutcheon alterna las citas comentadas de la novela de Puig y referencias a “De la subectivité dans le langage” buscando poner de relieve aquella comunidad

22 Hutcheon retomará brevemente esta lectura en *The Politics...*, donde alude a “the irony of the novel’s extended paratextual parody in the form of long footnotes full of authenticating psychoanalytic sources of information (which explain nothing of the subjectivity they presume to illuminate...” (Hutcheon 1989: 112).

a través de la yuxtaposición de sus respectivos discursos. Pero mientras que la discusión del pensamiento de Benveniste se extiende a través de varios párrafos, la novela de Puig enseguida se ve dejada de lado. Este gesto nos remite, una vez más, a aquella dinámica que Hutcheon sigue constantemente a través de su obra; dinámica en virtud de la cual la referencia a los contenidos específicos de las obras se produce exclusivamente *a propósito* de un desarrollo conceptual que los trasciende y al cual parecen ajustarse toda vez que la autora considera oportuno citarlos, cumpliendo con esto una función que parecería ser, en última instancia, de carácter eminentemente ilustrativo.

Lo primero que salta a la vista en relación con el abordaje de Puig y García Márquez en *A Poetics...* sería, así pues, el hecho de que, si bien Hutcheon insiste sobre la idea de que “historiographic metafiction is always careful to ‘situate’ itself in its discursive context and then uses that situating to problematize the very notion of knowledge” (Hutcheon 1988a: 185), su propia exposición tiende, paradójicamente, a soslayar esa dimensión contextual. Se genera de este modo la ilusión de un estrato ideal en el cual las distintas obras (concebidas no tanto como objetos empíricos cuanto como premisa crítica) se vincularían entre sí casi sin mediaciones, y donde la función-autor intervendría solo convenientemente depurada de su anclaje referencial.²³ Este efecto podría, en gran medida, atribuirse al hecho de que la exposición de la autora no se organice en torno al análisis textual de obras específicas (y mucho menos a partir de una

23 Lo que se negocia aquí es, en definitiva, una determinada codificación de aquello que Barthes (auténtico pionero del debate actual sobre ficción e historiografía, tal como lo demuestra en su artículo “El discurso de la historia” [1967]) expresó en términos de una yuxtaposición de dos grandes continentes: “Por un lado el mundo con su profusión de hechos políticos, sociales, económicos, ideológicos; por otro lado la obra, en apariencia solitaria, siempre ambigua porque se presta a la vez a multitud de significados” (1992: 174).

secuencia cronológica) y sí, en cambio, en función de un orden lógico y temático y en torno a temas transversales en relación con los materiales de análisis. Y es que el hecho de que Hutcheon prefiriese no recurrir a análisis textuales más pormenorizados nos hace pensar, en efecto, en una elección expositiva y metodológica que debería comprenderse *en sus propios términos*. Al disponer de esta manera sus materiales de análisis, la autora propone un contrato de lectura en virtud del cual la referencia a tales o a cuales novelas debería considerarse, no tanto como proposiciones cuya veracidad o falsedad se trataría de determinar a partir de su contraste con sus materiales referenciales, sino en términos eminentemente pragmáticos. Y sin embargo, el hecho es que, cuando los comentaristas de Hutcheon focalizan su crítica sobre ese aspecto de su abordaje, desatendiendo de este modo lo que tal vez constituiría el verdadero núcleo de su argumentación, entonces *efectivamente* el “verosímil crítico” que sostiene la exposición de Hutcheon —un verosímil que nos remite, ante todo, a la verosimilitud del mito— comienza a zozobrar. De esta manera, ahí donde Hutcheon atribuyó a sus “metaficciones historiográficas” —tal vez proyectando sobre ellas, como quiere McHale, “her own anxiety of metanarratives” (McHale 1992: 22) —una revulsiva desestabilización de las nociones recibidas en relación con la historia y con la ficción, o una complicación de “the fragile and often unexamined concepts of the historical and the ‘felt’ within the humanist discourses of both history and literature”, o la proclamación de la imposibilidad de “isolate language from discourse or discourse from subjectivity” (Hutcheon 1988a: 168, 194), otros críticos tal vez no reconocerían más que los protocolos y las licencias típicas de la novela histórica clásica, o a lo sumo —según una interpretación sugerida por la narratóloga Monika Fludernik— “simply the updated late-twentieth century version of precisely the same genre (the

historical novel) which was meanwhile adapted to twentieth century conceptualizations of the novel and of the historical” (Fludernik 1994: 93). Añádase a lo anterior el hecho de que, toda vez que se trata de ilustrar algún punto específico de su argumentación, la autora suele ejemplificarlo a partir de un muy escaso número de obras, a veces una sola, de modo que podemos preguntarnos si aquello que se afirma sobre tal o cual “metaficción historiográfica” podría extrapolarse sin más al resto del corpus o si, por el contrario, las “metaficciones historiográficas” referidas en cada oportunidad guardarían —cuando no se ofrece mayores precisiones al respecto— una pertinencia específica en relación con los problemas teóricos discutidos *en esas instancias concretas* de la exposición.

Entre estas dos alternativas, tendemos a inclinarnos por la primera. De ahí que, como señala McHale, “It can hardly surprise us [...] to find how often Hutcheon resorts to the rhetoric of the catalogue in marshalling her postmodernist examples, for in a list of titles [...], all the items are functionally interchangeable” (McHale 1992: 7).²⁴ Así también Juan-Navarro destaca —aunque su observación sea

24 Sorprende a McHale el hecho de que, si bien Hutcheon habla de “metaficciones *historiográficas*”, algunos de los textos que conforman su corpus (*The Handmaid’s Tale*, de Margaret Atwood; *Ridley Walker*, de Russell Hoban) “are not historical or historiographic at all in any normally accepted sense of these terms, unless we choose to think them (as Hutcheon evidently does) as histories of the future” (McHale 1992: 21), a pesar de lo cual “Hutcheon’s discourse is all but blind to science fiction’s presence in the field of postmodern culture” (*Ibid.*). Aunque digna de atención, esta crítica de McHale podría matizarse en vista del carácter en gran medida *sui generis* de la “metaficción historiográfica” de Hutcheon, considerándose además la función heurística y argumentativa que cumple en su exposición la alusión a tales o a cuales materiales concretos. Por otro lado, cabe señalar que aspecto “historiográfico” de su modelo de ficción nos remite —como señala Van Alphen— más allá del pasado histórico, puesto que se trata también de invocar y parodiar “historical models which have constructed our realities for several centuries” (Van Alphen 1989: 826), e incluso a la conexión sin más entre “literatura” y “mundo” toda vez que por “historia” Hutcheon parece referirse, sin mayores rodeos (y en contraste con la recalcitante “autonomía” modernista), “the referent or real historical world” (Eagleton 1985: 67).

menos dura que la de McHale— cómo “su lectura de las obras con las que ejemplifica su teoría queda a veces limitada a una superficial repetición de los mismos clisés críticos”, mientras que “obras procedentes de tradiciones culturales sumamente dispares son interpretadas dentro de un mismo paradigma socio-cultural” (Juan-Navarro 2002: 233). Y es que —como añadiera, por su lado, Santiago Colás— “Hutcheon explicitly seeks to counter such ‘totalizing’ impulses on other theories of postmodernism, [but] her very definition of postmodernism seems to preclude the kind of abstracting moves she makes” (Colás 1994: 4). Ahora bien, si consideramos que *todo* texto crítico entraña, necesariamente, un indefinido conjunto de hiatos argumentativos, metodológicos y conceptuales, entonces, o Hutcheon no logró (o no quiso) conceder a su texto un aparato retórico suficientemente eficaz a la hora de desviar la atención del lector respecto de aquellos márgenes tácitos o axiomáticos, o sus críticos no alcanzaron a comprender los protocolos de lectura que una obra de este tipo parece reclamar. O bien quizás se trate de ambas posibilidades. Lo cierto es que, aun a pesar de sí misma, Hutcheon efectivamente cede —en su caso, a partir de su propia definición de “lo posmoderno”— a un impulso parecido al del “método sintético” del que Lukács renegara en su citado prefacio de 1962 a *Teoría de la novela*,²⁵ y es en virtud de este elemento cohesivo que

25 Dicho método había consistido —comenta el intelectual húngaro— en “elaborar generalizaciones a partir de unas pocas características [...] de una escuela, un período, etcétera y luego proceder por deducción al análisis del fenómeno individual” (Lukács 2010: 7). Y sin embargo, las investigaciones de un autor como White podrían llevarnos a pensar que este tipo de dinámica constituiría, en última instancia, una especie de inevitable *a priori* historiográfico. El ideal de que lo histórico es lo opuesto de lo mítico funcionaba, para Frye, sólo en la medida en que se sostenga la contraposición entre la “falacia poética” en que habrían incurrido autores como Hegel, Marx, Nietzsche o Spengler, por un lado, y un trabajo de tipo inductivo, por el otro. De ahí la idea de que el historiador no trabaja desde una forma unificadora, como el poeta, sino *hacia* ella. Frente a esta distinción (que Ricoeur consideró el “colmo de la ironía” en la recuperación whiteana de

su exposición manifiesta algo el orden del *bricolage*. En este sentido, la importancia de las interpretaciones que la autora ofrece de sus materiales literarios pasaría a radicar, ya no tanto en su valor de verdad (aunque la autora posiblemente lo pretendiese: no podemos saberlo), sino más bien en su *funcionalidad* —es decir, en el aprovechamiento de su “eficacia relativa”— (Derrida 1989: 390, 391), a la hora de ponerse en juego la construcción de una categoría central con fuertes visos de apriorismo, categoría que tal vez constituya el aporte más interesante del texto, y que no es otra que la propia noción de “metaficción historiográfica”.²⁶ Puede decirse entonces que la referencia a tales o cuales “metaficciones historiográficas” concretas cumple, en el texto de Hutcheon, una función que es ante todo heurística y a la

Frye [Ricoeur 2004: 271] y que Doležel [2010] apoyó implícitamente al distinguir la historiografía como actividad noética de la ficción como actividad *poiética*, White respondió notando cómo el ideal invocado por Frye, imperante desde los antiguos griegos, presupondría una oposición entre mito e historia tan problemática como venerable (White 1985: 83). Según White, es el historiador quien prefigura su propio “campo histórico” [*“historical field”*], quien lo constituye como objeto de percepción mental, antes de volcar sobre él un determinado aparato conceptual. El mismo Doležel explica cómo, para White, “the narration of the past is preceded by a hidden ‘precognitive and precritical’ figuration”, acto poético (o más bien poiético) en que el historiador “both creates his object of analysis and predetermines the modality of the conceptual strategies he will use to explain it” (Doležel 2010: 20-21).

- 26 Decimos “*particularmente* ostensible” ya que, siguiendo a Derrida, bien podríamos admitir que “Si se llama ‘bricolage’ a la necesidad de tomar prestados los propios conceptos del texto de una herencia más o menos coherente o arruinada, se debe decir que todo discurso es ‘bricoleur’”, descomponiéndose así la diferencia dentro de la que la propia noción de ‘bricolage’ adquirió sentido” (Derrida 1989: 391). Más específicamente, Hayden White ha notado cómo, en el contexto actual de superespecialización del trabajo académico, los investigadores, “in order to enable research in any field of humanistic studies, must presuppose that at least one other field of study or discipline is [...] effectively free of the kind of epistemological and methodological disputes that agitate their own area of inquiry” (White 2010: 277). En el caso de Hutcheon, esta circunstancia se traslada por analogía a la tensión entre los intereses fundamentalmente macrohistóricos de la autora y aquellos ámbitos de crítica e investigación especializados (en relación con tales o cuales autores, áreas geográficas y/o problemáticas varias) en cuyos campos de especialización ella misma incursiona.

vez polémica y por ende en gran medida independiente de que compartamos (o no) las afirmaciones que la autora formula en relación con aquellos materiales específicos. De ser así, no se trataría ya tanto de preguntarse por la forma —que McHale consideró sospechosamente ideal— (McHale 1992: 20), en que el modelo de “metaficción historiográfica” se ajustaría a los materiales abordados (o, a la inversa, de la adecuación de la interpretación de éstos a dicho modelo). Sí se trataría de reconocer la manera en que la autora desarrolla y *hace funcionar* el concepto en cuestión en el marco de su exposición, disponiendo tramas léxicas y onomásticas, reconfigurando cartografías de análisis, iluminando todo un campo fenoménico cuyos ecos críticos, teóricos y editoriales resuenan todavía hoy, cuando el escepticismo sobre los clichés del “posmodernismo” se ha vuelto, él mismo, un lugar común.

4. ¿Hacia una nueva cartografía?

*“When religion became myth, we needed history.
When history becomes myth, all but the most diehard post-
Marxist materialists seem to turn to negative theology”*
Amy J. Elias (2005: 160)

En 2002 se publicó “Postmodern Afterthoughts”, un breve ensayo que Hutcheon compuso en vista de un posmodernismo ya completamente institucionalizado, identificable con un corpus más o menos concreto de textos canónicos, de antologías, de manuales y de *readers*, de diccionarios y de historias. Un posmodernismo del que “Perhaps we should just say: it’s over” (Hutcheon 2002: 5). Categorías histórico-literarias como “modernismo” o “posmodernismo” no serían, después de todo, más que simples rótulos, “heuristic

labels that we create in our attempt to chart cultural change and continuity” (*Ibid.*: 11). Esta declaración suena particularmente melancólica en boca de una autora que tanto contribuyera a conferir al “posmodernismo” el espesor ontológico de una realidad sobre la que se puede hablar, investigar y polemizar. Pero también es cierto que otros autores han continuado reproduciendo aquella terminología de discusión y de análisis, circunstancia que, sin necesariamente desmentirla, parece sin embargo contrastar con la crepuscular imagen evocada por la crítica canadiense.²⁷ Según Hutcheon, las transformaciones que ha sufrido (y continúa sufriendo) nuestra experiencia del lenguaje y de la vida en sociedad por obra la tecnología electrónica y la globalización no estarían señalando, para mucho, más que “further manifestations of postmodernity” (Hutcheon 2002: 10). Pero la autora enseguida se pregunta: “But what if we considered these as the first signs of what has come after the postmodern? [...] What if postmodern parody was merely the preparatory step to a ‘Net’ aesthetic, utopically defined as a ‘non-linear, multivocal, open, nonhierarchical aesthetic involving active encounters’?” (Hutcheon, 2002: 10). Una pregunta similar parece haberse formulado Amy Elias en su citado trabajo *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, publicado un año antes que “Postmodern Afterthoughts”. Elias —quien se desempeña actualmente como profesora en la Universidad de Tennessee— se ha

27 Consideremos el reciente surgimiento (o, con mayor frecuencia, el *revival*) de fenómenos teórico-literarios —vinculados a veces con fallidas operaciones de marketing— tales como el transrealismo, el *slipstream*, el *New Weird* o las llamadas “literatura intersticial” o “*post-genre fiction*”. En última instancia, lo que permanece invariable en unos y otros casos es la idea de un derrumbamiento de todo un sistema de fronteras (ante todo, aquella entre la “alta” y la “baja” cultura) como una dominante cultural típicamente posmoderna, mientras que para el modernismo se habría tratado —siempre según estos esquemas más o menos míticos— de un rasgo meramente secundario (cfr. Jameson 1998).

reconocido en deuda con el pensamiento de Hutcheon y de Hayden White, de cuya obra ofrece abundantes referencias a través del libro.²⁸ Elias ha propuesto la categoría de “metahistorical romance” con el fin de caracterizar un tipo de ficción definible como “posmoderna”, proponiendo de este modo una revisión y una actualización del modelo de “metaficción historiográfica” a la luz de la experiencia del más reciente período de entresiglos.²⁹ En parcial concordancia con White, Elias ha identificado la imaginación histórica posmoderna con una conciencia post-traumática “that redefines positivist or stadialist history as the historical sublime, a desired horizon that can never be reached but only approached in attempts to understand human origins and the meaning of lived existence” (Elias 2001: xviii). Y, a diferencia de Hutcheon, Elias sí pudo integrar en el marco de su argumentación la consideración de la emergencia de “a new form of linear logic, one that incorporates planar metaphors and encourages paratactically rather than linearly” (Elias 2001: 145).

De esta manera, el fenómeno de Internet se vuelve legible a partir de la terminología consagrada por el “debate posmoderno”: es decir, como transfiguración —y quizás como expresión última— de aquel tropo conceptual, en auge

28 En su introducción a un número de *Rethinking History*, White se remitiría, a su turno, a las ideas expuestas por Elias en su ensayo “Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History” (2005), publicado en ese mismo número de la revista. White comienza repasando pedagógicamente algunos de los referentes teóricos y de las problemáticas generales que atraviesan su propia obra para después abordar el comentario de los diferentes artículos, incluyendo el de Elias. White aprovecha la oportunidad para denunciar, una vez más, una historiografía que considera atravesada por “epistemically pinched, ideologically sterile, and superannuated notions of objectivity” (2005: 152); una historiografía que, al aislarse a sí misma de los recursos de la *poiesis* y la escritura artística, “[it] also severed its ties to what was most creative in the real sciences it sought half-heartedly to emulate” (*Ibid.*).

29 Para un breve estudio comparado de los conceptos de “metaficción historiográfica” y “romance metahistórico”, (cfr. McHale 2003).

durante las últimas décadas del siglo XX, que postula una conexión directa entre el posmodernismo y “new ways of cognitively merging time and space” (Elias 2001: 114). Elias ha trabajado bajo la inspiración del concepto de *lo sublime histórico*, “a phrase that combines the territories of Kantian aesthetics and post-Annales historiography” (Elias 2001: xviii).³⁰ El gran relato del fin de los metarrelatos (es decir, aquel que narra el fracaso de la religión, de la metafísica, de la ciencia, y finalmente de la historia misma: fracaso, pues, en encontrar significado “in things and processes external to consciousness” [White 2005: 152]), ese relato, entonces, acaso encerraría “the secret to how and why this quest was mistaken” (*Ibíd.*). Incluso cuando “los posmodernos” puedan mostrarse científicamente irónicos en cuanto a la posibilidad efectiva de alcanzar ese horizonte de conocimiento, *incluso* en ese caso no podrían dejar de reconocer que *necesitamos* ese significado, aunque sostengamos racionalmente su inexistencia. Lo sublime histórico se define a partir de esta paradoja, cuyas variantes encontramos tanto en el

30 En su *Crítica del juicio*, Kant había concebido lo bello y lo sublime ya no en función de ciertas “ideas” referidas a los objetos que respectivamente los suscitarían (hecho especialmente patente en lo sublime kantiano, sobre todo en cuanto se pierde el objeto) y/o de la psicología de los sujetos (expresable sólo a través de un discurso entre clínico y poético), sino a partir del estado que las facultades exhiben en ambos casos y de los modos de predicación que en éstos se definen. De dicha relación derivaba el tipo de placer (positivo o negativo, respectivamente) que Kant distinguía en cada caso: de la concordancia entre imaginación y entendimiento, en lo bello y de la discordancia entre imaginación y razón, en lo sublime. Bello era así, para Kant, “lo que en el mero juicio (no, pues, por medio de la sensación del sentido, según un concepto del entendimiento) place [por ello mismo, sin interés]”; *sublime*, “lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos” (cfr. “Nota general” en “Analítica de lo sublime”). Y si, en el primer caso, Kant todavía hacía referencia a la *forma* del objeto (el cual parecía, así, “determinado de antemano para nuestro Juicio”) (§ 23), en lo sublime no habría siquiera realmente un “objeto”. La forma se desvanece, el círculo reflexivo se estrecha y la imaginación —aun siendo capaz de una *aprehensión* ilimitada, al tratarse de una sucesión de partes limitadas— tambalea ante su incapacidad de *comprender* lo infinito.

libro de Hutcheon como en los textos de Elias y de White.³¹ Paradoja que contrasta con el proceso de “des-sublimación” y de “domesticación” que habría sufrido la historia desde la constitución de la historiografía como disciplina con pretensiones científicas en el siglo XIX.³² Ante el caos terrible, “sublime”, de los datos de la historia (caos de ese museo imaginario que Google actualizaría hoy de una forma tan patente como monstruosa), autores como Ranke o Marx habrían intentado, más allá de sus diferencias, disponer igualmente su material bajo el signo de lo bello, buscando discernir a partir del mismo un orden inteligible, pretendiendo que éste, de algún modo, siempre se había encontrado allí: afán de totalidad que el “cronotopo” whiteano (cfr. White 2011: 415-428), antes que reprimirlo, acaso contribuiría a *sublimar* (ahora, en un sentido freudiano) de manera productiva y políticamente determinante. Los posmodernos —escribe, por su lado, Elias— no *conocen* la historia: la *desean*.

Es así como, frente al vértigo que acecha a todo investigador apenas ingresa en la web (o bien el que suscita en él el simple hecho de saber que *puede* hacerlo), se insinuaría la posibilidad de teorizar un nuevo “arte de la tópica” capaz de darnos alguna orientación “in the age of digitalized archives”, de otorgarnos la posibilidad de decir allí donde todo parece encontrarse dicho (White 2005: 151). Ante este panorama (concebido como expresión paroxística, y acaso definitiva, de la figura del museo imaginario), todo

31 Para White, ya hacia mediados del siglo xix se habría producido un desplazamiento prácticamente universal de las concepciones “románticas” y “cómicas” de la historia en beneficio de una perspectiva irónica, restablecida ahora “as the dominant mode of thought and expression” (White 1975: 220).

32 Es en este sentido que —según afirma Herman Paul— White “lamented how history, enjoying a status comparable to nature in the eighteenth century an theology in the Middle Ages, had been granted the power to define the real, thereby excluding everything [...] that did not fit the narrative mode favored by historians of the time” (Paul 2013: s/p).

parecería remitirse, en última instancia, al problema de la finitud —o de la *virtual* infinitud, si se adopta el tiempo de la vida humana como parámetro— de las combinaciones posibles de lo ya existente.³³ No sería cierto, entonces, que “los posmodernos” sencillamente estén “‘against’ history, objectivity, rules, methods and son on” (White 2005: 152). Afirmar la “sublimidad” de la historia —es decir, abrazar el giro *posmoderno* de esta última— no se corresponde, ni para Elias ni para White, con la pasiva resignación de un escepticismo nostálgico y radical. Se trata, antes bien, de traer a la conciencia esa “ongoing negotiation with the chaos of history that continually reaches toward completion and fulfillment, toward final knowledge, and is continually thrown back from the barrier of language and culture” (citado en White 2005: 175). Así también Hutcheon, lejos de la proclamación de un constructivismo radical, escribió que la referencia posmoderna diferiría de la referencia modernista “in its overt acknowledgement of the *existent*, if relative inaccessibility, of the past real (except through discourse)” (Hutcheon 1988a: 146), así como también de la realista al afirmar “that relative *inaccessibility* of any reality that might exist objectively and prior to our knowledge of it” (*Ibid.*). De ahí que tampoco se trate, para Hutcheon, del triunfo sin

33 Resulta curioso cómo, para un autor como Groys, es precisamente la fijación de los “valores antiguos” como archivo de una cultura a través de una “técnica” y de una “civilización” —de manera que “la identidad de la tradición está protegida por instituciones y medios y es accesible a todos”, no requiriendo ya una actualización constante que garantice su vigencia— lo que habría permitido el surgimiento del concepto de “lo nuevo” como valor típicamente moderno (Groys 2005: 31, 2). No se buscaría ya, pues, consejo en el pasado, sino en un futuro ya planificado. De ahí la adscripción a un régimen temporal vinculado a la imaginación utópica, aun cuando esta concepción de “lo nuevo” requiera —paradójicamente— sostener la comensurabilidad de las distintas etapas históricas: de lo contrario, se trataría de una novedad despojada de su valor como tal, mera yuxtaposición de una infinidad de instancias sucesivas. Esta circunstancia se traduciría en un conservadurismo extremo toda vez que la historia se cree consumada: no podemos olvidar la figuración de la propia “posmodernidad” como advenimiento —esta vez sí— del fin de la historia.

más de la hiperrealidad de los simulacros (cfr. Baudrillard 1994): “Postmodern art merely foregrounds the fact that we can know the real, especially the past real, only through signs, and that is not the same as a wholesale substitution” (Hutcheon 1988a: 230). Y, en su ensayo “A Postmodern Problematics”, la autora insistiría: “We are not witnessing what Baudrillard sees as a degeneration into the hiperreal without origin or reality, but a questioning of what ‘real’ can mean and of how we can now it” (*Ibid.*: 3).

Transcurridos más de diez años desde la publicación de aquellos textos fundacionales, la perspectiva de la autora no era ya —¿desde luego?— la misma. Lo posmoderno, nos decía ahora Hutcheon, ya era cosa del pasado, y en el nuevo siglo no subsistirían, a lo sumo, más que “some of its discursive strategies and most of its ideological critique” (Hutcheon 2002: 11). Aun así, nada sería más injusto que reducir *A Poetics...* a un documento de interés puramente histórico, aunque este interés sin duda exista. Tampoco se trata de caer en esa mirada que se complace en señalar —con una mezcla de admiración e indulgencia— los méritos relativos, pero también los vicios metodológicos y las ingenuidades, de textos reconocidos por su gran valor fundacional antes que por la vigencia de sus propuestas. Por el contrario, el trabajo de Hutcheon parece haber perdido muy poco de su capacidad de interpelación y de su fuerza como inspiración crítico-teórica: podemos criticarlo, pero difícilmente soslayarlo (o, al menos, podemos pensar que sería desafortunado hacerlo). De ahí la necesidad de valorarlo en función del verosímil que, a fin de cuentas, mejor parece corresponderle: esto es, el de una obra que explota la potencia de *lo mítico* (incluso a pesar de la propia Hutcheon, pero en todo caso nutriéndose de los efectos de verdad que la vasta erudición de la autora le confiere) como clave de inteligibilidad de la historia, y al mismo tiempo, como vía de apertura

hacia nuevos horizontes de investigación. Después de todo, ¿cuánto habría de ficcionalidad no asumida en los discursos de la crítica académica en general? ¿Haría falta reconocer, una vez más, el zócalo mítico sobre el que se sustenta la palabra crítica, siendo ella misma un agente mitopoético (tal vez incluso, como quería Genette [1966], de manera específica en relación con los discursos de otras disciplinas)? Tal vez la fuerza de la mitopoiesis historiográfica adquiera mayor relevancia que nunca en el contexto de lo que, promediando ya la segunda década del nuevo milenio, se nos presenta como un auténtico paroxismo de la nivelación de los materiales de la cultura, ya no (o ya no solo) en términos de su común sujeción al fetichismo de la mercancía, sino también de su infinita fragmentación y de su disolución en la *sublime* y abrumadora nebulosa del espacio hipertextual. Un contexto cuyo peso nos fuerza cotidianamente a reactualizar —en sentidos que van desde lo académico y lo epistemológico hasta lo político y lo legal— la idea de un tipo de escritura que sería finalmente capaz de trascender todas aquellas distinciones que White enumeró en su ensayo “Postmodernism and Textual Anxieties” (1999): a saber, aquellas entre los acontecimientos y su representación en el discurso, entre documentos y textos literarios, entre estos últimos y sus contextos sociales, entre el lenguaje literal y el figurado, entre el referente de un discurso y su tema, entre hecho y ficción, entre historia y literatura.

Bibliografía:

Anderson, Perry. (2002). *The Origins of Postmodernity*. New York, Verso.

Auerbach, Erich. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

- Barth, John. (1984). "The Literature of Replenishment" en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London, The Johns Hopkins University Press.
- Barthes, Roland. (1992). "¿Historia o literatura?" en *Sobre Racine*, pp. 174-194., trad. Jaime Moreno Villarreal. México D. F., Siglo XXI.
- _____. (2009). "El discurso de la historia" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, pp. 191-211, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós.
- Baudrillard, Jean. (1994). *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Faria Glaser. Michigan, The University of Michigan.
- Bernheimer, Charles. (1974). "Linguistic Realism in Flaubert's "Bouvard et Pécuchet"" en *Novel: A forum on Fiction*, vol. 7, núm. 2, (Winter, 1974), pp. 143-158. En línea: DOI: 10.2307/1345094 .Durham, Duke University press.
- Bertens, Johannes Willem et al. (eds.). (1997). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam, John Benjamins.
- Bourget, Paul.(1886). *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. Paris, Alphonse Lemerre.
- Broch, Hermann. (2002). "Evil in the Value-System of Art", en Hermann Broch, John Hargraves (ed.). *Geist and Zeitgeist: Six Essays by Hermann Broch*, pp. 3-39. New York, Counterpoint.
- Broderick, Damien. (2000). *Transrealist Fiction. Writing in the Slipstream of Science*. Westport, Greenwood Press.
- Bürger, Peter. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Manchester, Manchester University Press.
- Calabrese, Omar. (1987). *La era neobarroca*. Trad. Anna Giordano. Madrid, Cátedra.
- Călinescu, Matei. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press.
- Casullo, Nicolás. (2004). "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema), en Nicolás Casullo (ed.). *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada*. Buenos Aires, Retórica.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.). (1992). *García Márquez. Testimonios sobre su vida/ Ensayos sobre su obra*. Bogotá, Siglo del Hombre.

- Collingwood, R. G. (1952). *Idea de la historia*. Trad. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Danto, Arthur C. (2006). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Buenos Aires, Paidós.
- Derrida, Jacques. (1967). "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" en *L'Écriture et la différence*, pp. 409-428. París, Du Seuil.
- Doležel, Lubomír. (2010). *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Domínguez, Mignon. (1996). *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires, Corregidor.
- Duvall, John N. (2002). *Productive Postmodernism. Consuming Histories and Cultural Studies*, pp. 1-22. Epílogo de Linda Hutcheon. Albany, State University of New York Press.
- Eagleton, Terry. (1985). "Capitalism, Modernism and Postmodernism", *New Left Review* núm.152, July-August, pp. 60-73. Londres.
- _____. (1986). "Capitalism, Modernism and Postmodernism", en *Against the Grain. Essays 1975-1985*, pp. 131-147. Londres, New York, Verso
- _____. (2005). *Después de la teoría*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona, Debate.
- Eco, Umberto. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- Elias, Amy J. (2001). *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (2005). "Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History", en *Rethinking History vol. 9, núm. 2-3*, June-September, pp. 159-172. En línea: DOI: 10.1080/13642520500149103. (Fecha de consulta: agosto 2015).
- Eliot, T. S. (1944). "Shakespeare y el estoicismo de Séneca" en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión, tomo I*. Buenos Aires, Emecé.
- Fiedler, Leslie. (1975). "Cross the Border — Close the Gap: Postmodernism", en Marcus Cunliffe (ed.). *American Literature Since 1900*, pp. 344-366. Londres, Sphere Books.

- Fludernik, Monika. (1994). "History and Metafiction: Experimentality, Causality, and Myth", en Bernd Engler, Kurt Müller (eds.). *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*, pp. 81-101. Beiträge zur Englischen Und Amerikanischen Literatur, vol. 13. Paderborn, Ferdinand Schöningh.
- Gadamer, Hans-Georg. (2004). "Poema y diálogo" en *Poema y diálogo*, pp. 142-155. Trad. Daniel Najmías y Juan Navarro. Barcelona, Gedisa.
- García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Grijalbo.
- Genette, Gérard. (1966). "Structuralisme et critique littéraire" en *Figures I*, pp. 145-170. París, Du Seuil.
- Giordano, Alberto. (2002). "Una literatura fuera de la literatura", en Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*, pp. 463-471. Ed. crítica y coordinación: José Amícola y Jorge Panesi. Unesco.
- Groys, Boris. (2005). "Lo nuevo entre el pasado y el futuro" en *Sobre lo nuevo*. Valencia, Pre-Textos.
- Hassan, Ihab. (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison, University of Wisconsin Press.
- _____. (1987). "Toward a Concept of Postmodernism", en *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University Press. En línea: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf>.
- Hjartarson, Paul. (1991). "'Postmodern Paradoxes'. Review of The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction, by Linda Hutcheon", *Canadian Literature*, núm. 128, p. 179.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. (2000). *Narrativas híbridas: parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid, Verbum.
- Hutcheon, Linda. (1978). "The 'Real World(s)' of Fiction: The French Lieutenant's Woman". *English Studies in Canada* vol. 4 núm. 1, pp. 81-94. London (Ontario), English Studies in Canada.
- _____. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- _____. (1984). "Canadian Historiographic Metafiction". *Essays on Canadian Writing* núm. 30, pp. 228-238. Toronto, York University.

- _____. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York, Methuen.
- _____. (1986). "Postmodern Paratextuality and History". *Texte-revue de critique et de theorie litteraire* núm. 5-6, pp. 301-312.
- _____. (1988a). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, Routledge.
- _____. (1988b). "A Postmodern Problematics". en Robert Merrill (Ed.) *Ethics/Aesthetics: Postmodern Positions*, pp. 1-10. Washington D.C., Mouton Press.
- _____. (1988c). "The Postmodern Problematizing of History". *English Studies in Canada*, vol. 14 núm. 4, pp. 365-382. London (Ontario), English Studies in Canada.
- _____. (1988d). *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto, New York, Oxford; Oxford University Press.
- _____. (1989a). *The Politics of Postmodernism*. Londres, New York; Routledge.
- _____. (1989b). "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History" en Patrick O' Donnell y Robert Con Davis (Eds.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (1993). "Beginning to Theorize Postmodernism", en Joseph Natoli, Linda Hutcheon (eds.). *A Postmodern Reader*, pp. 243-272. Albany, State University of New York Press. _____. (1997). "Postmodern Provocation: History and 'Graphic' Literature". *La Torre, tercera época, año 2*, núm. 4-5, pp. 299-308. Puerto Rico, *Revista de la Universidad de Puerto Rico*.
- _____. (1998). "Interventionist Literary Histories: Nostalgic, Pragmatic, or Utopian?", en *Modern Language Quarterly*, núm. 59, pp. 401-417. Durham, Duke University Press.
- _____. (2002). "Postmodern Afterthoughts". *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, vol. 37 núm. 1, pp. 5-12. Regina, University of Regina,
- _____. (2013). "Preface to the 2013 Reissue of Narcissistic Narrative", en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, pp. ix-xii. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press. Hutcheon, Linda, Djelal Kadir, Mario J. Valdés. (1996). "Collaborative Historiography: A Comparative Literary History of Latin America", *Occasional Paper*, vol. 35, pp. 1-15. New York, American Council of Learned Societies.
- Hutcheon Linda y Mario J. Valdés. (1995). "Rethinking Literary History - Comparatively". New York, American Council of Learned Societies.

- Huysen, Andreas. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press.
- _____. (2003). "Alto/bajo en un campo expandido", en *Revista Zigurat*. Año 4, núm. 4, noviembre de 2003, pp. 62-74. Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales), Universidad de Buenos Aires.
- Jameson, Fredric. (1984). "Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* núm. 146, pp. 53-92. Londres.
- _____. (1991). *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- _____. (1998). *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Londres/New York, Verso.
- _____. (2007). "Joyce or Proust?", en *The Modernist Papers*, pp. 170-203. New York, Verso
- Jauss, Hans-Robert. (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid, Visor.
- Jencks, Charles. (1992). *The Post-Modern Reader*. Londres, Academy Editions.
- Jitrik, Noé. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos.
- Juan-Navarro, Santiago. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia, Universitat de València.
- Kant, Immanuel. (2007). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. Trad. Manuel G. Morente. México D.F., Porrúa.
- Kohut, Karl. (1997). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt, Madrid; Vervuert.
- Koselleck, Reinhart. (2004). *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Trad. Keith Tribe. New York, Columbia University Press.
- Krauss, Rosalind E. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts, MIT Press.
- Kroker, Arthur y David Cook. (1986). *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montreal, New World Perspectives.

- LaCapra, Dominick. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lentricchia, Frank. (1980). *After the New Criticism*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lukács, György. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires, Godot.
- Lyotard, Jean- François. (1993). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Barcelona, Planeta De Agostini.
- MacDonald, Dwight.(2011). *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. New York, New York Review Books..
- Maradei, Guadalupe. (2009). "Periodizaciones de la literatura argentina post-dictadura y concepciones de la historicidad". Trabajo presentado en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3566/ev.3566.pdf. (Consulta: agosto 2015).
- McCaffery, Larry. (1986). *Postmodernist Fiction: A Bio-bibliographical Guide*. New York, Greenwood Press.
- McHale, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres, New York; Methuen.
- _____. (1991). "Review: Linda Hutcheon, The Politics of Postmodernism / Alison Lee, Realism and Power: Postmodern British Fiction". *Poetics Today*, vol. 12, núm. 1 (Spring 1991), pp. 192-193. Durham, Duke University Press.
- _____. (1992). "Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives", en *Diacritics*, vol. 22, núm. 1 (Spring, 1992), pp. 17-33. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (2003). "History Itself? Or, the Romance of Postmodernism", en *Contemporary Literature*, vol. 44, núm.. 1 (Spring, 2003), pp. 151-161. Madison, University of Wisconsin Press.
- Menton, Seymour. (2010). *Latin America's New Historical Novel*. Austin, University of Texas Press.
- Newman, Charles. (1985). *The Post-Modern Aura: The Act of fiction in an Age of Inflation*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1985.

- Nietzsche, Friedrich. (2007). *Humano, demasiado humano, vol.1*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal.
- Paul, Herman. (2013). *Hayden White*. Nueva Jersey, John Wiley & Sons.
- Perloff, Marjorie. (1995). "'Literature' in the Expanded Field" en Charles Bernheimer (Ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, pp. 175-186. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Perkowska, Magdalena. (2008). *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid, Iberoamericana.
- Poblete, Juan. (1995). "Homogeneización y heterogeneización en el debate sobre la modernidad y la Pos/modernidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XXI, núm. 42*, pp. 115-130. Lima, Berkeley.
- Potolsky, Matthew. (1999). "Pale Imitations. Walter Pater's Decadent Historiography", en Liz Constable, Dennis Denisoff, Matthew Potolsky (eds.). *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, pp. 235-253. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Pons, María Cristina. (1996). *Memorias del olvido: del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México D. F., Siglo XXI.
- Praz, Mario. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Rubén Mettini. Barcelona, El Acantilado.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D. F.: Siglo XXI, 2004.
- Rincón, Carlos. (1993). "The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity", en *boundary 2*, vol. 2, núm. 3, "The Postmodernism Debate in Latin America (Otoño)", pp. 162-179."
- Ryan, Marie-Laure.(2000). *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore – Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Schwarzböck, Silvia. (2014). "La inexistencia del postmodernismo", en Hutcheon, Linda, *Una poética del postmodernismo*, pp. 9-24. Prólogo de Silvia Schwarzböck. Trad. Agustina Salvaggio. Buenos Aires, Prometeo.
- Stacey, Robert David (ed.). (2010). *Re: Reading the Postmodern. Canadian Literature and Criticism After Modernism*. Ottawa, University of Ottawa Press.

- Sterling, Bruce. (1989). "CATSCAN 5: Slipstream" en SF Eye núm.5, July. Washington D.C., 'Til You Go Blind Cooperative.
- Nünning, Vera. (2005). "Changes in the Representation of Men and Women in the Second Half of the Eighteenth Century", en Schlaeger, Jürgen (ed.). *Metamorphosis — Structures of Cultural Transformations*, pp. 183-207. Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Van Alphen, Ernst. (1989). "The Heterotopian Space of the Discussions on Postmodernism", en *Poetics Today*, vol. 10, núm. 4 (Invierno, 1989), pp. 819-839. DOI: 10.2307/1772812 Durham, Duke University Press.
- Wellek, René. (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Caracas, de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela
- White, Hayden. (1975). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (1985). "The Historical Text as Literary Artifact", en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, pp. 81-100. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (1987). "The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation" en *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, pp. 58-82. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (2000). "Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation" en *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, pp. 27-42.. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (2006). "Historical Discourse and Literary Writing", en Kuisma Korhonen (ed.). *Tropes for the Past: Hayden White and the History/literature Debate*, pp. 25-33. New York, Rodopi.
- _____. (2011). *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*, pp. 415-428. Trad. María Julia de Ruschi. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- _____. (2005). "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality", en *Rethinking History*, vol. 9, núm. 2-3, June/September, pp. 147-157.
- Williams, Raymond. (2012). *The Columbia Guide to the Latin American Novel Since 1945*. New York, Columbia University Press.
- Wright Mills, Charles. (2000). *La imaginación sociológica*. Trad. Florentino M. Torner. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Capítulo 4

Ficción y sujeto en las historias de la literatura del siglo XXI: tres aproximaciones

Fernando Bogado

Decir “yo” en una historia de la literatura argentina, en un proyecto que se propone revisar los avatares de un objeto constantemente redefinido, parece ser una necesidad imperiosa de los intentos historiográficos aparecidos en lo que va de la década de 2010. Y es que, casi cien años antes, el trabajo de Ricardo Rojas y su “yo” ya tuvieron que levantarse a partir del reconocimiento de una nada preexistente para distanciar, cual demiurgo fundador, la luz de la oscuridad, las letras nacionales de la mera antropología o los estudios de la conflictiva categoría de “raza” (proponiendo una de sus más finas metáforas: “*fuerzas espirituales*” (1948: 26). Señala Rojas en la “Introducción” del tomo I de *Historia de la literatura argentina*:

Esta obra es fruto de mis investigaciones personales en diversos archivos, de mis experiencias en la vida literaria, y de los trabajos que, desde 1912, vengo realizando en la Facultad de filosofía y letras de Buenos Aires como conferenciante de literatura argentina. [...] Las cátedras de antropología americana, de filología

indígena, de cartografía histórica, de fauna y flora regionales, funcionaban en institutos diversos, dando a nuestros universitarios la conciencia del país, por los elementos primordiales de su tierra y de su hombre. Era sin duda una anomalía sorprendente, que nuestras aulas de estudios superiores no enseñaran, al par de las antedichas disciplinas, la evolución de nuestras fuerzas espirituales y de las formas literarias que las habían fijado. [...] El maestro que la inauguró [a la cátedra de literatura argentina] debió no solamente dictar sus lecciones, sino crear esta nueva asignatura. (1948: 25-27).

Ese gesto fundador vuelve a repetirse frente al afán de estudiar las nuevas formaciones literarias, las nuevas obras que ponen en enjaque el saber cristalizado y tomado por tradicional del objeto con un intento de, por un lado, responder a la lectura universalista que todo proyecto historiográfico parece requerir y, por el otro, adelantar una lectura crítica y teórica que ponga en relación esa lectura universalista con la aparición de una obra “nueva”, si es que esa novedad tiene lugar dentro de la lógica de la lectura tradicional. Responder, decir “sí” o “no” a la “tradición” y adicionar (o no dejar pasar). Los dos movimientos suponen una toma de posición lo suficientemente contundente como para poder afrontar el accionar crítico, doble valencia que debe apoyarse en un concepto que funcione como una suerte de piedra basal que permita mantener la lectura erguida frente a la posibilidad de ser aplastado por la historia, ahora sí, verdadero tren que tiene la tendencia a arrollar a los críticos suicidas que se le paren enfrente.

En el siguiente trabajo, sostendremos la hipótesis de que esos conceptos basales que permiten afrontar la lectura de lo nuevo y la relación con la tradición crítica no son otra

cosa que la creación de una subjetividad intradiscursiva que se sostiene como el “yo crítico”, cara que se desprende de la tradición (“yo” que asegurará cada tanto haber leído, haberse enfrentado a hechos o directamente recuperar elementos de una improvisada biografía del “crítico”); y, por otro lado, el “yo escritor”, cara que busca nivelarse con la producción literaria “nueva” y que la entiende desde una supuesta empatía no tanto con la obra en sí sino con la figura del escritor que deducen de esas obras o que, en muchos casos, darían la impresión de remitirse a un encuentro biográfico personal. Lo que se pone en juego en esa relación es, claro está, el complejo vínculo entre crítica y literatura, vínculo que muchas veces aparecerá puesto en evidencia para que el firmante tome una posición mientras que, en otras, el vínculo aparecerá supuesto o invisibilizado para, a fines pragmáticos, aligerar la prosa del estudioso. Las historias de la literatura que analizaremos —y que, estrictamente, no se presentan como “historias de la literatura” sino como ensayos tendientes a atravesar esa historia— son tres: *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, de Elsa Drucaroff, aparecido en 2011; *El país de la guerra* de Martín Kohan, publicado en 2014, y *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron a la Argentina* de Carlos Gamerro, de 2015. A partir de una lectura atenta a sus formulaciones particulares, trataremos de relevar determinadas constantes para poner a prueba nuestra hipótesis, teniendo en cuenta, en principio, la diferencia en los recortes de cada texto: como hemos adelantado, no toda “literatura” es la misma para cada trabajo ni, mucho menos, no todas las obras literarias consideradas de cierta relevancia para esas historias son siempre las mismas. Lo que se abre aquí es otro problema: ¿cómo operan estas historias a la hora no solo de revisar el canon del pasado, sino también de proyectarse hacia la construcción

de un canon futuro? Pasaremos a revisar este posible corolario de nuestra hipótesis en las páginas que siguen.

Los prisioneros de la torre: el trauma de la historia, la trama de la ficción

Durante mucho tiempo, el intelectual llamado “de izquierda” ha tomado la palabra y se ha visto reconocer el derecho de hablar en tanto que maestro de la verdad y de la justicia. [...] el intelectual, por su elección moral, teórica y política, quiere ser portador de esta universalidad, pero en su forma consciente y elaborada. (Foucault, 1992: 194).

Tal como argumentó Damián Selci en su reseña a *Los prisioneros de la torre*, el libro de Drucaroff “*más que un ensayo sobre literatura contemporánea, es la autobiografía de una profesora universitaria*” (Selci, 2011), afirmación que demuestra en alguna medida la proposición de Jorge Panesi al señalar que las historias de la literatura argentina tienden a un anudamiento en la subjetividad como garante de una verdad crítica¹ que se revela en el tratamiento de la historia, algo que bien podría considerarse, en la crítica local, como “*un pathos muy intenso y contornista cuando se trata de la historia de la literatura argentina*” (2006: 53). La clara referencia a Viñas se hace explícita en el trabajo de Drucaroff cuando recupera la definición de “mancha temática” como una categoría útil para leer la producción literaria de lo que ella denomina la

1 Según Panesi, los dos grandes antecedentes de historias de la literatura que operan como influencia para cualquiera de los proyectos contemporáneos (el citado trabajo de Rojas y *Literatura argentina y realidad política* de David Viñas) están sostenidos por la presencia de “*un sujeto que le da fuerza unificadora*” (1999: 123). Nosotros recuperamos esta observación y consideramos a ese sujeto, según lo mencionado en el apartado anterior, como una construcción propia del discurso y no como un mero sujeto empírico.

“Nueva Narrativa Argentina” —concepto creado con el objetivo de poder dar cuenta de la producción literaria escrita en la denominada posdictadura, estrictamente, de 1983 en adelante, con especial énfasis en la década del noventa y del 2000. Pero una apelación a la subjetividad como cierre del discurso crítico-histórico y garante de verdad y la presencia de la ya citada categoría de “mancha temática” no es lo único que recupera Drucaroff de Viñas. Tal como declaró en una entrevista en *Radar Libros*, “*Yo aprendí de Viñas que la literatura es un territorio de elaboración de traumas colectivos*” (Bogado, 2011). A través de la categoría psicoanalítica de “trauma”, el texto realiza una triple vinculación que reclama a un hecho político-histórico para determinar toda la serie literaria, hecho que, a su vez, permite la entrada de la referencia subjetiva y funciona como un dador de legitimidad para establecer un sistema de valoración crítica que permea toda la organización de la trama histórica: la última dictadura cívico-militar es, entonces, el nodo central desde el cual psicoanálisis, política e historia juzgan a la producción literaria.

Las maneras en que este hecho puntual es invocado aparecen siempre de modo impresionista, apelando a una captación perceptiva-visual que también abre la entrada del juicio moral. Ese juicio, por momentos, funciona como una tentativa de crítica histórica. La crítica se entiende como lo que se “ve” y lo que “no se ve”, la visibilidad histórica (y la fuerza de metáforas como la “sangre derramada” que apelan a la conmoción de un aparato moral) y la invisibilidad literaria, por lo menos, dentro de las obras presentes en el recorte histórico señalado. Hasta tal punto el anudamiento subjetivista-histórico se compromete en el trabajo que la propia voz crítica también se piensa desde esta “metafórica”:

Personalmente, tengo que reconocer mi propia ceguera de entonces frente a Eloy Martínez y a algunos escritores nuevos de Biblioteca del Sur, sobre quienes alguna vez dije los mismos lugares comunes que escuchaba en la academia, probablemente dolida por las dificultades que encontraba yo misma para publicar mi obra. (2011: 80).

Selci, en el mismo comentario realizado en torno al texto, agrega que Drucaroff no realiza ninguna valoración crítica y se mantiene dentro de una línea impresionista y descriptiva que se niega a la toma de posición². Sin embargo, a lo largo de todo el texto, no hay otra cosa que un sistema de valoración construido en torno al anudamiento traumático recién descrito entre subjetividad, visión, historia y política nacional. Basta mencionar un ejemplo para entender cómo esta lógica de la presencia histórica permite articular todo el “punto de vista” del trabajo:

Samanta Schweblin nació durante la dictadura, no vio a los humillados sacudiéndose el yugo, transformados en militantes, caminando dignos y erguidos, perfectamente organizados por las calles de las ciudades industriales de la Argentina. Su experiencia histórica no le permite esperanza alguna, sí lucidez acerca del mundo en el que vive. El abismo histórico que separa a ambos pasa por la derrota de 1976. (2011: 23).

2 El problema de Selci es que entiende un sistema de valoración crítico a partir de una perspectiva marxista poco dada a lo no ortodoxo. En otro intento de historización y de recorte generacional crítico llevado a cabo por Selci junto a Violeta Kasselmann y Ana Mazzoni, la antología crítica sobre poesía de los noventa, *La tendencia materialista*, leemos: “Como todo fenómeno, la poesía de los 90 tiene que ser comprendida por su base, es decir, por las relaciones sociales que la hicieron posible y que constituyen su historia” (2012: 11).

Haber estado y no haber estado durante los setenta se pliega junto con una conceptualización tan compleja como el recorte generacional para poder entender la producción literaria de una época. No por nada, al establecer una furibunda crítica a la literatura de César Aira y compararla con la de Félix Bruzzone (y su novela *Los topos*), habla de un notorio buen uso o mal uso del “abandono de la trama”. Se revela así una dicotomía que volverá una y otra vez a imponerse como lógica de lo estrictamente literario pero que no deja de insistir con respecto a la fuerza interpretativa de lo histórico: el par “trauma/trama” es el eje sobre el cual se sostiene el sistema valorativo que plantea Drucaroff. El trauma histórico aparece dentro de lo literario como abandono de la trama, forma central para lo que se denomina como “Nueva Narrativa Argentina”, cuya novedad reside pura y exclusivamente en un vínculo con la historia que resulta en un abandono tanto de la acción política como de cierta lógica narrativa, donde “no pasa nada”. Digamos, una forma más del vacío literario.

Solo bajo la idea del vacío puede entenderse este progresivo abandono de la trama en la Nueva Narrativa Argentina: no hay nada que nos permita ir de lo literario a lo político o entender a la producción literaria en una conexión directa con un determinado contexto sociohistórico y eso funciona como síntoma literario (lo que pasa “en respuesta a” o como “consecuencia de”). En el mismo sentido de la crítica a Aira, opera rápidamente una observación *ad hominem* que traslada una lógica narrativa a una posición subjetiva; estrictamente, una falencia, una falta: “*Entonces se puede suponer que el ‘abandono de la trama’ es un recurso grotesco y artificioso que vino en su auxilio para solucionar una falencia.*” (2011: 239).

El vacío narrativo como resultado de un abandono de la trama que responde a un trauma histórico: esa es la cadena interpretativa que va construyendo a medida que pasan

las páginas y que, efectivamente, presenta a la subjetividad como garante del sistema valorativo y, también, como objetivo de la crítica literaria. El recurso a máscaras subjetivas como el término “generación” no hacen otra cosa que reforzar el hecho, hasta el punto en que ese vacío se llena con una compleja noción de culpa que también forma parte del léxico psicoanalítico convertido ahora en punta de lanza de una crítica política.

La así llamada Nueva Narrativa Argentina aparece atrapada en una historia que se lee como culpa: lo que no hizo o no hace es causa directa de la forma, revelando la centralidad de la posición subjetiva como espacio en donde leer críticamente a una producción literaria. Ciertas especificidades encontradas de manera acertada pronto se tiñen de una valoración que las expone a un juicio casi diríamos visual: “se ve” o no un compromiso.

La recapitulación de diferentes “manchas temáticas” sobre el final del trabajo presentan dos instancias recurrentes sobre las que el libro se detiene con clara preferencia. La primera, la “mancha temática” que afirma que todo es lenguaje (y que, como contrapartida, solo se considera “real” al cuerpo). La segunda, la “mancha temática” que rompe la tradicional dicotomía sarmientina “civilización/barbarie”, la cual ahora pasa a nombrarse con el neologismo de “*civilibarbarie*” (2011: 477). Esas dos “manchas temáticas” son centrales en la medida en que funcionan como consecuencias de la dicotomía organizadora “trauma/trama”. La posibilidad de pensar a todo como condenado al lenguaje es un diagnóstico acerca de ciertas condiciones de producción literaria que responden a ese abandono de trama, poniendo en relieve la densidad de lo lingüístico y entendiendo a la “trama” como la garantía intraliteraria de que hay algo más allá. La idea de que no existe un sistema de valores históricamente adecuados explican esa transvaloración que

mezcla y no distingue, síntoma de un claro vacío político que en última instancia se corresponde con el vaciamiento de la ficción: la falta de un juicio histórico y moral adecuado es el origen de la “civilibardbarie”. En todo momento, lo que se está poniendo en juego es más una observación sobre los tiempos que corren antes que sobre la literatura producida, la cual no es otra cosa que un epifenómeno de la falta de compromiso político, social o histórico del escritor o escritora. Leemos en Drucaroff:

En efecto, mi lectura tiene implícitos juicios de valor que afirman que para poder resistir al poder se requieren programas políticos conscientes, que la lumpenización es barbarie y no crecimiento revolucionario. La lectura de Marina Kogan, veinteañera que pasó su adolescencia en el menemismo, no puede compartir mis presupuestos. Si yo proyecto en mi lectura el reclamo de que los oprimidos sean capaces de organizarse como sujeto social y diferenciarse de los lumpenes (mantengo, en definitiva, cierta idea de civilización y de barbarie), ella proyecta cierta desconfianza en que existan valores ciertos de un lado y del otro. El paisaje que ella observa desde arriba de la torre no es el que yo vi. Kogan no conoció movimientos masivos y radicalizados, encolumnados con solidaridad y disciplina detrás de un programa político propio. (2011: 483).

Vale la pena destacar que ese “yo crítico” que reclama el compromiso histórico está fusionado a un “yo escritor” y que, a la hora de realizar algunas observaciones críticas, puede muy bien volver sobre los procedimientos para indicar usos adecuados desde la forma del consejo o, en varias entradas, desde el tono de la ley (“*Quien escribe el texto y crea*

personajes [...] tiene que saber [...] separarse de ellos para poder resolver cómo darles la palabra, cómo va a sintetizar y volver significativas y polisémicas las voces de sus seres” (2011: 258). Se puede adoptar, alternativamente, un modo u otro, pero siempre se refuerza la identidad de las dos figuras, la no fisura al interior de esta relación, algo esperable para una perspectiva crítica que eleva la forma del juicio moral e histórico por sobre el literario: ¿no es acaso un requisito de la “mirada crítica moral” reconocerse en el lugar de lo adecuado, de lo idéntico a sí mismo, de lo imperturbable e inmovible?

La fuerza de esta construcción crítica lleva al punto de historizar no procedimientos, no lógicas textuales —que aparecen, ante todo, enumeradas como esas “manchas temáticas” que comentábamos más arriba—, sino directamente subjetividades, esto es, nombres de escritores, como la lista que ocupa algunas páginas de la primera mitad del libro [cfr. (2011: 211-215)]. En esa lista, detrás de cada nombre del escritor o escritora mencionado, aparece una fecha sumamente significativa: la del nacimiento. Así, podemos leer: “*Leonardo Oyola (1973)*” o “*Claudio Zeiger (1964)*”, o “*Pola Oloixarac (1977)*”, un cúmulo de firmas y fechas que hacen las veces de ancla sobre lo real, digamos, casi, una lista de enjuiciados, un registro con nombre y apellido no tanto de las obras, sino de los autores a considerar. Este mero síntoma se suma a la profusa autorreferencialidad del ojo crítico (que reconoce, de momento a momento, ya haber dicho o ya haber señalado tal o cual cosa en un trabajo anterior, y disponer la nota al pie con la referencia), transformando el accionar crítico en un real y efectivo enfrentarse al nombre del otro. Para Drucaroff, la literatura, ya no en un sentido de eventual conexión política, sino en un sentido absolutamente ligado a la burocracia judicial, pasa a ser así, efectivamente, un testimonio.

El país de la guerra: la estructura retórica sobre el vacío

La insistencia y el empeño con que Kohan afirma que nunca investigó tal vez deba leerse como un gesto de ostentación de fe en el giro lingüístico, lugar común de este tiempo. (Drucaroff, 2011: 441).

Si *Los prisioneros de la torre* proponía una historia de la literatura de postdictadura organizada en función de una figura subjetiva que se reconocía como observador crítico-político, *El país de la guerra* se encargará de borrar esas marcas subjetivas para reemplazarlas por una estructura con dos núcleos reversibles que, alternativamente, se van disputando o articulando sobre cada uno de los mojones reconocidos en los diversos capítulos que componen el libro. Así, la primera parte del texto, “Dos miradas al cielo”, define de buenas a primeras el objetivo central del proyecto historiográfico de Martín Kohan. Allí leemos:

Propongo dos miradas al cielo: una que, dirigida al horizonte, distinga que sale el sol, es decir, que Febo asoma; la otra que, apuntando más alto, alcance para ver el águila, el águila que audaz se eleva. Son dos comienzos, son los comienzos de dos asiduas canciones patrias. Pero también son un comienzo posible de una historia patria que se conciba, como tanto se concibió, y que se narre, como tanto se narró, ante todo como historia de guerra. (2014: 13).

En principio, la apelación a la mirada es otro momento más de esta tendencia hacia la metafórica visual de las historias de la literatura. Lo que se “ve” o “no se ve” puede muy bien encontrar paralelo en esa “mirada estrábica” que conforma también el consabido “*pathos contornista*” y, además,

es precisamente una matriz sumamente interesante para pensar las aproximaciones críticas de los textos analizados.

Esa doble mirada, entonces, dispone ya los dos elementos dentro de una retórica a analizar, que es la de la guerra, la del relato de guerra que conforma, bajo la perspectiva del libro, el andamiaje mismo de la historia argentina, ya no solamente de su literatura. El trabajo de Kohan tiene la intención de estudiar y desarmar una organización discursiva que no se limita solamente a la literatura, pero que sí encuentra en ella el ejemplo prototípico de cómo lo nacional se cifra en esas particulares páginas locales. ¿No hay allí también una mirada “contornista”, una mirada “a la Viñas”, que encuentra tanto en la forma agonística como en la literatura en tanto documento los principales objetos a interrogar a la hora de pensar un acercamiento crítico (e histórico) particular? Sí, solo que la diferencia entre el plan crítico de Viñas y el de Kohan es que el primero subsumía su enfoque a una perspectiva histórico-política que buscaba tener incidencia directamente en lo no literario, mientras que en Kohan hay una reconcentración en los andamiajes retóricos que no responden abiertamente, en ese entramado, a un más allá. Viñas entendía que su proyecto crítico podía tener ecos en un espacio que trascendía al del texto, Kohan entiende que el límite entre lo literario y lo no literario es lo suficientemente tajante como para no pasar, inmediatamente, de lo textual a lo no textual.

La concentración obsesiva de la mirada de Kohan, quizás, pueda ser entendida a partir de estos hechos. Para empezar, si no hay un vínculo tan inmediato entre literatura e historia (como sí lo había en Drucaroff, en tanto eslabón de la subjetividad crítica que propone), ese “relato de guerra” a analizar debe plantearse a partir de una lectura inmanente que, sin poder salir de lo escrito, obsesione a la mirada por la búsqueda de detalles y por completar el vacío que la

misma prosa percibe por esta desconexión con lo no literario. Por eso la prosa no solo es pródiga en detalles, sino que también es repetitiva y abierta a la paráfrasis: se dice lo mismo, una y otra vez, a lo largo de cada capítulo, con el objetivo de insistir sobre una idea pero, también, con el fin de denunciar un vacío. Pero, está claro, también esas estrategias pueden entenderse como parte de un estilo literario que es invocado para llevar adelante el relato de la historia de la literatura: el ensayo como forma habilita la posibilidad de permitirse ciertas insistencias, cierto despliegue de la fuerza narrativa que sí es patrimonio (al menos, en apariencia) de lo literario. En el capítulo “Cartas a la madre”, recuperando a “Dominguito” Sarmiento, leemos en Kohan:

Claro que ya no puede hacerlo con los argumentos del principio. El peligro ya no está lejos, sino cerca; y en el fondo es lo mejor, porque la espera pasiva a distancia ya resultaba insoportable y la ocasión de pasar a la acción, una auténtica necesidad y una urgencia. Ahora bien, pero aún así, ¿y la muerte? Porque el propio Dominguito admitió que los placeres, en dosis mayor, matan. Y la madre no ha hablado de otra cosa todo el tiempo, ya fuese a propósito de la lluvia o a propósito del Mariscal López. ¿Qué puede escribirle a su madre el hijo que se apresta a entrar en combate? (2014: 120).

La disposición de los hechos, la presencia de preguntas retóricas, las afirmaciones abiertas que confunden el punto de vista del “yo crítico” (devenido un tipo de narrador: ¿el narrador crítico?) con el del “personaje” de la historia... Todos estos elementos responden, ante todo, a la lógica de la narrativa de ficción, la cual especula con la información que despliega a los fines de mantener alerta al lector.

Como bien se señala al comienzo, la atención no está puesta en lo literario sino en la insistencia de un relato de guerra común a diferentes producciones discursivas, sean o no consideradas literarias³. Es así que el análisis comienza por estudiar “Aurora” y “La marcha de San Lorenzo” para después pasar a la biografía de San Martín escrita por Mitre, a las *Memorias póstumas* del General Paz hasta llegar, por caso, a las declaraciones en torno a la creación y lógica del servicio militar obligatorio en el apartado “La ley de la guerra (en tiempos de paz)”. No solo es la prosa la que tiende a la instancia de la mezcla del lugar del crítico o de la crítica y del lugar de la literatura, sino también la elección del corpus en función de un objeto mixto, el relato de guerra. La presentación de este objeto responde a la lógica de la conjetura, ya que se toma una hipótesis usual que indica que la realidad determina a la literatura (hipótesis fuerte en los acercamientos “contornistas” al objeto) para invertir los factores y suponer que es la literatura la que condiciona la realidad. Leemos en Kohan:

Vamos a suponer entonces que sí, que en efecto fue así, que en el comienzo fue la guerra. Y si se trata de un mito de origen, como en efecto se trata, indagar en su verdad de hecho es menos pertinente, a la vez que menos interesante, que indagar en su eficacia. (2014: 21).

La entrada de la hipótesis como parte de una suposición y la importancia de la efectividad frente a la verdad nos pone

3 Por eso, en algún sentido, la larga profusión de epígrafes para cada capítulo no sólo conforman una lógica benjaminiana de la constelación, sino también una suerte de umbral crítico-literario para leer aquello que no es literatura como tal. Todas las citas responden, en mayor o menos medida, a un corpus esperable para una lectura crítica local: Deleuze y Guattari, Bataille, Raymond Williams, Alain Badiou, Jacques Rancière, etcétera.

de lleno en el terreno de lo retórico, digamos, de la ficción por sobre la posibilidad de una contrastación empírico-histórica, esto es, no solo la inversión, sino estrictamente la suspensión de cierta relación de dependencia pensada como tradicional de lo literario con respecto a lo histórico. Si, como indicamos, podemos suponer que la tradición crítica argentina, de los cincuenta en adelante, piensa que esta relación es obvia e indudable, alterarla solo puede aparecer bajo lo estrictamente hipotético, lo claramente conjetural: el atrevimiento tiene que poder ser leído como parte de una ficción antes que como parte de un discurso teórico-crítico, ya que las intenciones de alterar los pares del binomio o de suponer una suspensión de la vinculación podrían acarrear la expulsión de ese discurso ya no solamente de lo institucional, sino también de lo racional.

Si, al menos, conjeturalmente (diremos también: “ficticiamente”), se coloca un vacío del lado de la realidad para poder estudiar con mayor atención los dispositivos retóricos del discurso de la guerra, hay un despliegue de las estructuras discursivas sin ningún intento de vincularlas con la realidad, lo cual responde a esta mirada estética de lo estático, mirada y objeto detenidos que tienen su momento de mayor pregnancia en el capítulo “El juego de la guerra”, verdadero centro de *El país de la guerra*. En ese capítulo, se estudia la lógica del reglamento del *T.E.G.*, juego de guerra local, adaptado del *Risk* —juego de mesa de la compañía *Hasbro*, creado en 1950—, aparecido circunstancialmente en 1976, un año por demás significativo a la hora de abordar el discurso local de la guerra. Significativamente, en este capítulo no se suspende la conexión entre el discurso y la realidad, sino que se ponen en paralelo, planteando un nivel de acercamiento inusual para el libro:

El juego no es, en este caso, versión fictiva [sic], ni complementación imaginaria de lo real, ni compensación consolatoria por falta de una experiencia verdadera: los juegos de simulación son funcionales, en la esfera del ejército, a las prácticas reales y a las experiencias verdaderas. Los que hacen la guerra también juegan a la guerra [...]. (2014: 216).

Plantear una estructura de dos centros (“Aurora” y “La marcha de San Lorenzo”; Belgrano y San Martín; el Che Guevara y Maradona —como en el capítulo “El guerrero sin guerra”—; Ariel Schettini o Fabián Casas —como en el capítulo “Dos poemas de la guerra civil”—) y disponer como núcleo de la organización del texto el análisis del reglamento de un juego de guerra es hacer la operación contraria de Drucaroff: en lugar de validar el discurso crítico desde una subjetividad que opera como fundamentación de lo dicho, se coloca la fuerza objetiva de una estructura, siempre existente, que tiene absoluta independencia con respecto a la realidad o que, a lo sumo, es un canal paralelo a esa realidad histórica que solo cada tanto puede aparecer como posible comprobación de lo que el discurso ya había anunciado. El “juego” es entonces una metáfora ajustada que nos permite entender el funcionamiento de la propuesta de Kohan: un discurso solo obligado a sus reglas internas, no a sus consecuencias empíricas, en donde la historia puede leerse de manera inmanente sin necesidad de recurrir a un centro trascendente.

Pero, ¿qué pasa con el “yo” si como validación se pone a la estructura? Desplazado, solo puede aparecer en los márgenes del texto, márgenes que, en términos de género —y por más que estemos hablando de un ensayo—, no pueden ser ocupados por la voz del autor. Ese margen, en *El país de la guerra*, es el de las “Referencias bibliográficas”, en donde se

pasa de un tono verdaderamente objetivo a la hora de establecer las citas importantes para cada capítulo a un extraño llamado de atención que solo puede ser encarado por una voz que, abiertamente, dice “yo”. ¿Cuándo lo dice? A la hora de plantear las referencias bibliográficas del único capítulo del libro que solo lleva un nombre propio, “Videla”:

Queda claro que este reconocimiento, por tratarse de una reivindicación, en nada roza una teoría de los dos demonios [...] He preferido no distraerme, al hacer el análisis del material en cuestión, en una crítica de las posturas asumidas por Ceferino Reato [en su libro *Disposición final: La confesión de Videla sobre los desaparecidos*]: su mediación o más bien sus interferencias. (2014: 315).

El “yo” empujado por fuera del libro aparece en esas páginas apenas leídas para establecer su disposición moral con respecto a los hechos: aquí sí es válido hablar de la realidad, en la medida en que no se puede sostener una estructura ajena a cualquier compromiso cuando se habla del discurso de guerra, y es necesario, en algún lugar, salvaguardar la posición con respecto a la historia de ese “yo” firmante. Por eso, en la bibliografía de los demás capítulos se mantiene un tono objetivo y en este, en donde el nombre propio invocado lleva la fuerza de los desgraciados hechos de la historia reciente, es necesario establecer una posición: lo que hay detrás de ese nombre (“Videla”) es, otra vez, la presentación de dos centros, solo que esta vez no conviven en la estática armonía de la estructura, sino que se enfrentan en la lógica del nombre propio, o sea, del que firma lo que dice: el propio Videla, en tanto entrevistado, y Kohan, en tanto escritor y crítico.

Facundo o Martín Fierro: una historia conjetural

No es únicamente por su extensión, sino también por su método compositivo, que puede percibirse en *Las islas* una cierta ambición de totalidad. Claro que esa poderosa ambición de abarcar es inseparable de una no menos poderosa ambición de disolver. Si Gamerro erige totalidades de sentido en su novela, es para proceder, en un mismo movimiento, a vaciarlas y liquidarlas, por sátira o por parodia, con ráfagas de descreimiento. [Kohan (2014: 279)].

Si Kohan ya ponía el acento en un estudio inmanente de la lógica retórica del discurso de guerra, suspendiendo un posible vínculo con la realidad histórica o, a lo sumo, poniéndolo en paralelo para dejarlo inmaculado; Gamerro va a realizar un intento similar solo que bajo la premisa de que no hay una desconexión entre un polo y otro sino, muy por el contrario, una auténtica inversión de la lógica. La realidad habría sido pensada por la literatura y, en algún sentido, la primera estaría siendo conformada por la segunda, en algo que Gamerro llama “*la antimimesis de Wilde*” (2015: 13), en tanto tesis general del texto. O, directamente, encuentra a su “cita de autoridad” en la voz de Borges, quien abre significativamente el ensayo en un afán de encontrar un nombre en las letras nacionales que haya dispuesto los mecanismos para entender la inversión en la relación literatura/realidad. Así, leemos en Gamerro:

Borges diseña, en estos cinco textos [los prólogos a *Facundo o Martín Fierro* de la década del ‘70, determinados cuentos del autor como “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius”, etcétera], cinco posibles mecanismos de transmisión o métodos de traducción o modos

de contagio, para explicar cómo la literatura puede influir sobre nuestro mundo y nuestras vidas: la identificación con el personaje; la anticipación o la coincidencia mágica e inexplicable; el uso deliberado con un fin específico; la fascinación de lo espectacular y dramático; la seducción de un orden ficticio. (2015: 16-17).

Estas cinco premisas retomadas de Borges aparecerán en diferentes partes del ensayo de Gamerro con el objetivo de probar la relación de formación de la literatura sobre la realidad, lo cual dispone que el “yo crítico” aparezca como una voz autorizada que puede manejar con destreza determinados textos, identificar ciertas hipótesis, ponerlas en juego, hacerlas operar de la manera más coherente posible, pero es en última instancia una voz que depende del lugar preferencial que ocupa el “yo escritor”, no solo por el estilo desplegado en el libro, sino también por el carácter intuitivo con el que algunas observaciones son presentadas. Por ejemplo, a la hora de retomar la figura de Mansilla y contraponerla a la de Sarmiento, se nos presenta una escena imaginada que “convence” por ser literariamente escrita y fruto de una intuición del “yo escritor” volcada sobre el cierre de una observación: cuando la lectura crítica presenta los argumentos razonables, la ficción aparece para cerrar el párrafo con la fuerza de un epigrama. Leemos en Gamerro:

En cambio, Mansilla no se enfrenta, sino que mira de costado, y sus cuestionamientos a las férreas dicotomías sarmientinas no tienen —ni se proponen tener— la fuerza de una refutación sino más bien las de un rezongo: “¡Aflojá, Domingo!”, parece que dijera. (2015: 154).

En última instancia, de las cinco características recuperadas de Borges, el libro de Gamarro se rinde ante la contundencia de la última, ya que constantemente cada capítulo utiliza la estrategia de potenciar las observaciones con escenas o diálogos inventados para persuadir al lector, para seducirlo. Si el estudio de la retórica de guerra de Kohan recurría a un estilo obsesivo, atento al detalle, que se puede también encontrar en su novelística; Gamarro tiene la pretensión de “refundar” la lectura de la historia argentina a partir de la literatura apelando a su prosa de ficción como un elemento más puesto al servicio de su “yo crítico”. Por lo tanto, el estilo de sus obras vuelve a aparecer: la escena satírica, que produce una risa crítica y amarga, es el tono con el cual la historia (de la literatura) argentina es dispuesta.

Pero claro, así como sucedía en Kohan, la postulación de una inversión en la relación mimética (y aristotélica y marxista) entre realidad y literatura solo puede presentarse bajo la capa protectora de la conjetura, otra máscara de la ficción, si se quiere. Como destacamos más arriba, la “seducción de la ficción” es una forma de obligar a la lectura pero, al mismo tiempo, es también un modo de rechazar la posibilidad de presentar la misma hipótesis bajo el ala del discurso crítico, discurso que, a diferencia del ficcional, supone un concepto claro de verdad, por más que tanto Kohan como Gamarro consideren a esa misma “verdad” como un posible efecto lateral de lo ficticio. Opina Gamarro en una entrevista en referencia a *Facundo o Martín Fierro*:

Creo que hasta tal punto se separaron las aguas que, si lo digo en serio, van a pensar que estoy psicótico. Yo mismo no me la creo si yo postulara de manera literal: “sí, la literatura no sólo se anticipa a la realidad sino que, en alguna manera, la crea, la modela, la vida copia al arte, y estamos actuando ficciones que han sido

imaginadas previamente”. Si lo digo tomándolo muy en serio, creo que obraría en contra. (Bogado, 2015).

El “como si” ficticio es una salvaguarda de la operación crítica: hay ficción al comienzo del ejercicio crítico y, también, hay ficción al final, por lo que la relación literatura/realidad, en donde la primera forma la segunda, se estudia a partir de un orden tripartito y secuencial de literatura (la conjetura como toma de la palabra crítica), crítica (como voz que apela a lecturas literarias pero, también, lecturas de la crítica literaria) y finalmente literatura (como cierre cuasi-epigramático de los argumentos).

¿Qué sucede con la disposición del “yo” en tanto mención específica de una subjetividad en el libro? A diferencia de Drucaroff y Kohan, el “yo” no aparece ni como garantía de la argumentación ni como expulsado de la estructura retórica, sino como antecedente que motiva la lectura crítica. La lectura conjetural puede surgir a partir de un detalle de la realidad, en tanto experiencia, que se percibe tan extraño y ajeno como una obra de ficción. O sea, la lectura conjetural necesita ese componente de realidad para poder operar, componente que, luego del proceso, podrá también ser leído como un hecho literario más que como una mera circunstancia biográfica —con todas las complicaciones que la biografía acarrea en su relación con la ficción y la realidad—. Así, por ejemplo, en el capítulo “El puto en la literatura argentina”, se comienza abiertamente desde lo biográfico: *“Este ensayo consta de cinco momentos literarios y cuatro viñetas de la vida cotidiana. Para empezar, las cuatro viñetas de la vida cotidiana”* [...] (2015: 365). Lo mismo sucede a la hora de establecer una lectura del “racismo literario”. Promediando el capítulo “Literatura argentina y racismo. De Sarmiento a Cortázar” (innegable eco de la impronta de Viñas), la forma anécdota entra no solo para ilustrar una

observación crítica, sino directamente para invitar a la conjetura y abrir un espacio que, en última instancia, la propia crítica no puede abrir:

Para aclarar un poco lo que quiero decir, voy a referir a tres anécdotas personales. [...] Episodio uno: concurre a la guardia de un hospital por un problema cualquiera. Tras esperar un buen rato, me impaciento y le pregunto a una joven de ambo y rasgos aindiados: “¿La doctora está?”, “La doctora soy yo”, me contesta imperturbable. El misterio se aclararía enseguida: era tucumana. (2015: 169).

Este tipo de anécdotas operan como evidencia de una relación de contagio entre la historia (o realidad) y la ficción (o literatura), en donde una se vacía para llenarse de características de la otra. Lo que Kohan anunciaba y no realizaba (por establecer, en última instancia, una relación de corte entre los extremos), Gamerro cumple, y esta relación de contagio es la misma que encontramos en su novelística, en donde los giros satíricos y grotescos responden a esta instancia de parodia y cruce, de inversión, de risa amarga como estrategia crítica.⁴ Lo único que Gamerro anuncia pero no puede llegar a cerrar del todo es este intento de realmente presentar lecturas contrafácticas que subrayen el carácter conjetural de la lectura crítica. Bajo la idea de “¿qué hubiese pasado si nuestro libro canónico hubiese sido *Facundo* y no *Martín Fierro*?”, oposición que también recupera de Borges, el libro se presentaba como un proyecto de inversión conjetural constante de cada una de las grandes dicotomías que se han desarrollado en todo proyecto de historiografía literaria

4 Basta revisar la lógica narrativa que se abre con la novela *Las islas*, de 1998, y se cierra, al menos, por el momento, con *Un yuppie en la columna del Che Guevara*, de 2011.

local. Esas inversiones conjeturales no están, lo único que se sostiene como conjetura es la ya denunciada determinación de la realidad por la literatura, pero luego, lo que tenemos es un análisis crítico más que ficcional. La prosa novelística, entonces, aparece envolviendo a la operación crítica a título de resguardo, pero también está limitada a funcionar dentro de ciertos esquemas críticos y a no irse por las ramas, esto es, a no ser totalmente “ficción”.

Es significativo que el único momento en donde el ensayo vuelve sobre el nombre del firmante para reconocerlo abiertamente como escritor⁵ es el último capítulo, en donde luego de tratar la literatura sobre Malvinas (otro punto álgido dentro del libro, al igual que en Kohan⁶), pasa a revisar la literatura referida a los hechos de la última dictadura. Allí, leemos:

Quando estaba escribiendo mi novela *Las Islas*, que trata, entre otras cosas, de la Guerra de Malvinas, quise entrevistar a los que habían participado en ella. [...] Ése fue mi segundo descubrimiento: la literatura puede ser autobiográfica en negativo, la historia no de lo que nos pasó sino de lo que nos pudo haber pasado. (2015: 490).

5 Vale la pena destacar que hay “pistas” a lo largo del libro acerca de este poderoso vínculo entre la ficción de Gamarro y su accionar crítico. Por ejemplo, la confusión entre los hechos narrados en los libros analizados y personajes de *Las islas*: “el *Sarmiento romántico*, que suele ser también novelista, pintará la imagen de Facundo [...] como un Tamerlán de las pampas” (2015: 24).

6 Los últimos capítulos de *El país de la guerra*, enfocados de una u otra manera en la guerra de Malvinas en tanto hecho real, arrojan una conclusión sumamente importante a la hora de entender la colocación de un “vacío” en lo que respecta a lo histórico para poder hablar de lo discursivo. Señala Kohan: “Así, entonces, la literatura argentina no compone un relato de guerra con la guerra de Malvinas, más bien lo descompone” (2014: 291). Para Kohan, más que vacío, la mención de Malvinas implica un “vaciamiento” de la retórica de guerra.

No solo hay aquí un reconocimiento del firmante como escritor, como autor de una obra determinada con un tema determinado, sino que también se apela a la posibilidad de que el ejercicio literario dé un conocimiento útil para la crítica, al menos, si entendemos que la operación crítica de Gamerro es poner a la ficción al servicio de un proyecto teórico (por la tesis antimimética), de un proyecto crítico (por el acercamiento puntual a determinadas obras bajo el auspicio de una prosa de ficción como herramienta para analizar un texto) y, finalmente, y a riesgo de caer en un pleonismo, de un proyecto abiertamente literario (¿no se pueden leer sus novelas como un modo de horadar el discurso de la historia, específicamente, de ese núcleo duro de nuestra historia reciente que son los setenta?). Pero todo eso se revela por el accionar de lo literario, no por la lectura de la realidad sin más, no por la formulación de un discurso académico que contemple a rajatabla sus reglas de producción. Señala Gamerro en una entrevista dada a Radar Libros:

Espero que este libro sea leído como una novela. A mí me cuesta leer la realidad directamente: creo que el libro es una manifestación muy pormenorizada de esa imposibilidad mía. Digo muchas cosas sobre la realidad, sobre la historia, sobre los argentinos, su filosofía, su psicología, pero siempre que lo pueda ver en las obras literarias. Si no hay una buena obra literaria que lo plasme, por lo menos yo no me atrevería mucho a hablar de la realidad sin más. Cosa que a veces muchos escritores se lanzan al vacío y la embarran. (Bogado, 2015).

La historia literaria como novela: esta pretensión ha sido leída críticamente en numerosos trabajos, desde las intenciones manifiestas del proyecto crítico de Noé Jitrik en los

tomos de *Historia crítica de la literatura argentina* hasta en el libro del poeta Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*. Diversas han sido las discusiones que buscan evaluar estos resultados, pero muy bien podríamos decir que detrás de todo proyecto historiográfico de lo literario (como mínimo, del de Gamerro) subyacen las mismas afirmaciones que rescata Noé Jitrik en el “Epílogo” del tomo X: “*En suma, se ‘narra’ la historia de la literatura*” (1999: 502). De la intención al resultado, claro, la diferencia puede ser mayor o menor, pero tomar la palabra para determinar como proyecto una historia “narrada” es, sin lugar a dudas, un modo de pensarse del crítico y escritor al momento de encarar su lectura. Y es que tanto los posicionamientos de la figura del escritor, el lugar del discurso crítico y la relación entre historia y literatura, tal vez, deban leerse en función de la afirmación que Jorge Panesi hace en su artículo “Pasiones de la historia”: “*a la crítica argentina la pasión por la historia le viene de la literatura*” (1999: 123).

Conclusión: el ensayo del escritor, la historia del crítico

Esta doble perspectiva es, finalmente, la que condiciona, en cualquier historia de la literatura, su capítulo final, siempre demasiado alejado en el tiempo. (Prieto, 2006: 10).

Tanto el proyecto de Drucaroff como el de Kohan y Gamerro dependen de la postulación de una figura de escritor. Habíamos señalado en nuestra hipótesis que hay un “yo crítico” que dialoga con la tradición y un “yo escritor” que viene al auxilio de la prosa crítica para cerrarla y, también, para leer empáticamente el lugar de ciertos escritores (sobre todo, de los más recientes en términos estrictamente

biográficos). Pero tal hipótesis tiene que ser reformulada: no hay una distancia evidente entre una voz y otra. Bajo la forma del ensayo, lo que tenemos es una clara mezcla que no opera solamente como una marca genérica, sino que responde al proyecto historiográfico particular desplegado en cada libro. Se puede hacer historia solo si hay un reconocimiento del firmante como escritor, si no, el acercamiento se empobrece a riesgo de quedar estrictamente como un trabajo académico y ser leído como tal. Las aspiraciones de los tres libros responden, sin lugar a dudas, a un interés explícito, que es la entrada inmediata en lo social sin necesidad de que la Academia se coloque en el medio como una institución que demora el rápido contagio de las ideas. Para llegar y ser leído, hay que escribir literatura, por lo que la voz del crítico necesariamente debe complementarse con la del escritor.

Si bien no hay una clara distancia, sí hay diferentes lógicas en la articulación de la voz del escritor y la voz del crítico. En Drucaroff, el reconocimiento del lugar del escritor aparecía como una forma de asegurar la validez de un argumento, de una observación, mientras que la crítica se subsumía a una lectura moral-histórica que establecía un sistema de valores a partir de la presencia o ausencia biográfica: se nació y se vivió o no durante los setenta. En el caso de Kohan, la prosa narrativa obsesiva y atenta al detalle aparecía como herramienta a la hora de desarmar los textos analizados (en un sentido amplio y no restringido de lo que es o puede ser leído como literatura), haciendo de lo literario una voz crítica, y agotando cualquier referencia a la subjetividad en función de la presentación contundente de la estructura retórica del discurso de guerra. Pero, en los márgenes, la auto-presentación de la subjetividad viene al auxilio de una posición histórico-moral tomada: no se dice desde la literatura o desde la crítica, ese “yo” de las

“Referencias bibliográficas” se dice de sí mismo, casi a título de una confesión. Finalmente, en el caso de Gamero, la prosa literaria opera como disparador de la lectura crítica, siempre controlada, claro, en la medida en que el proyecto todavía tiene que poder tener una injerencia sobre algún tipo de verdad. Por eso, en algún sentido, Gamero va a afirmar que “*Cuando escribo para un medio académico, me tengo que reprimir*” (Bogado, 2015) y, sin embargo, también hay represión de lo ficcional en función de no volcar todo lo dicho hacia el lado de la literatura, cuyo riesgo sería el de no decir verdad alguna. Claro que habría que distinguir entre una verdad de lo literario y una verdad de la crítica, pero sí podemos decir que, bajo la idea usual y prototípica de un discurso de la verdad⁷, presentarse o funcionar abiertamente como ficción es un riesgo.

Ese “riesgo” no es tanto un temor a no ser creído, sino una suerte de cautela frente a la posibilidad de no ser leído como historia literaria por parte de la institución crítica, la cual sigue pegada a ese “*pathos contornista*” que habíamos identificado al comienzo del trabajo. En lugar de querer ser leídos como abiertamente opuestos a la tradición, a lo sumo estas lecturas se presentan como tenues desvíos con respecto a la doxa crítica. Coincidimos así con Panesi a la hora de afirmar que:

No es solamente que los hijos críticos de *Contorno* estén obligados a revisar las opiniones de sus maestros [...] si los maestros son “patrones” intelectuales, el legado arrastra ciertos “patrones” de lectura que tarde o temprano serán sentidos como erróneos. Revisarlos

7 ¿Qué decimos cuando hablamos de un prototípico “discurso de la verdad”? ¿Es una verdad en su sentido apofántico? ¿Es la posibilidad de que esa verdad pueda ser empíricamente contrastada? Por el momento, nos inclinamos a estas definiciones estrictamente heurísticas, dejando en suspenso el problema de una “verdad” en la crítica y en la literatura.

no implica una masacre generacional parricida, sino agregar una nueva perspectiva a la iluminación de la historia que es, en estos quehaceres críticos, también la historia de los malentendidos críticos. (Panesi (2000: 123).

¿Qué es lo que estas tres lecturas pueden presentar como conceptos en común? Quizás el término más evidente haya sido el de “vacío”, el cual aparece abiertamente en Drucaroff, se reformula en Kohan y se menciona tímidamente en Gamerro. Mientras que el “vacío” era colocado al interior de la forma literaria en *Los prisioneros de la torre* (en tanto falta de un compromiso político en lo histórico-real: otro tipo de vacío); en *El país de la guerra* era colocado como lo propio de la realidad histórica, ya sea en tanto falta de acontecimientos (la ausencia de guerras reales contrapuesta a la retórica de guerra de algunas novelas) como metáfora de la abierta desconexión entre el discurso y los hechos históricos: el “vacío” es lo que distancia literatura de realidad. En Gamerro, ese “vacío” no es tan estático como en los casos anteriores, sino que aparece en movimiento, pasando de un extremo al otro, de la realidad a la literatura: hay un “vaciamiento” de la función literaria en la medida en que forma lo real y un “vaciamiento” de lo real en la medida en que cumple con lo augurado por lo literario. Por eso la presencia de anécdotas no hacen más que disparar la observación crítica o confirmarla, anécdota que, en tanto tal, responde a una configuración cuasi-literaria (la anécdota no es la realidad, sino una construcción discursiva y retórica que modifica lo efectivamente sucedido). Todo es un resorte que empuja hacia el extremo contrario, como la lógica del grotesco, que depende, siempre, de una habilitación a la mezcla y al contagio de los opuestos.

Lo que resulta significativo es el lugar que ocupa la literatura de los últimos años en cada libro. En el caso de Drucaroff, todo el texto se propone como una primera aproximación hacia la literatura de la llamada “posdictadura”, término que incumbe una reflexión por parte de quien lo utilice o, al menos, una definición. En *Prisioneros de la torre* leemos:

... “narrativa de las generaciones de posdictadura”, por su parte, subraya, en este caso, que esa novedad respecto de la literatura anterior está relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso (2011: 17).

Lo que para Drucaroff aparece como un problema estrictamente biográfico y “generacional” que se impone en los temas y las formas, para Gamerro debe ser reformulado como un problema estrictamente temático. Leemos en una nota al pie de *Facundo o Martín Fierro*:

En el capítulo “Memoria sin recuerdo” hago un breve esbozo de la cuestión generacional. Reservo el término “posdictadura” para las obras que tratan el tema de la dictadura o se remiten a ella, sin hacerlo extensivo a todas las escritas con posterioridad a la dictadura. (2015: 481).

Pese a su consideración, en el último capítulo del libro de Gamerro se apela a cierto concepto de generación (y de experiencia en la realidad) que se acerca a la definición de Drucaroff. Considera Gamerro a la hora de hablar de los escritores “jóvenes” o “nuevos”:

Y por último —por ahora— llegó la literatura de los que no tienen recuerdo personal alguno; que saben porque escucharon las historias familiares, o leyeron, o investigaron, o imaginaron lo sucedido; o porque fueron víctimas directas de la dictadura, pero víctimas sin recuerdos directos de lo que vivieron [...]. (2015: 49).

La diferencia entre Gamberro y Drucaroff es que el primero no coloca esta falta de experiencia como parte de una observación de tipo moral en torno a la obra literaria o directamente del escritor, pero aún así recurre a los mismos presupuestos críticos para hablar de la literatura más reciente. Eso no sucede en Kohan, quien solo deja entrar a lo nuevo siempre y cuando cumpla con las formulaciones del crítico. Así, por ejemplo, *Una puta mierda* de Patricio Pron es un claro ejemplo de cómo la narrativa desarma la retórica de guerra, pero claro, la novela de Pron entra en la medida en que recupera como tema a Malvinas. De todos modos, eso es apenas un detalle, ya que no es la intención del libro de Kohan historiar la producción literaria reciente, cosa que sí se propone Drucaroff y que sí trata de hacer Gamberro hacia el final del libro. Kohan, en todo caso, quiere darle fuerza a su hipótesis de lectura, rindiéndose ante la evidencia de la estructura retórica.

Algo que no puede dejar de ser observado es que apenas se trabaja con poesía. Solo el capítulo “Dos poemas de la guerra civil” de *El país de la guerra* se permite analizar dos textos pertenecientes al género ausente en los otros dos trabajos o en casi todo el libro de Kohan. En Drucaroff aparece la poesía, pero solo como epígrafe de algunos capitulillos, no como problema central, dejado de plano por el recorte de “Nueva Narrativa Argentina”. En principio, esto muestra con elocuencia el escaso espacio que la poesía ocupa como problema no solo para los intentos de historizar la literatura

nacional, sino como problema crítico en sí: los especialistas en poesía son escasos o están concentrados en el corpus de otros momentos históricos, pero difícilmente se remitan a la poesía “del presente”.

Vacío, crítica y ficción: tres términos que se convierten en útiles a la hora de pensar estos “ensayos” que terminan operando como historias literarias; ensayos que, pese a tratar de resguardarse de la tradición, proponen y tratan de ofrecer una nueva lectura tanto de los textos del pasado como de (ciertas) emergencias del presente. El hecho de que estos críticos se reconozcan también como escritores (ya sea a partir de la mención literal de su labor como de la posibilidad de ver en su estilo crítico similitudes con su estilo literario) habla también de la construcción subjetiva que estos esfuerzos críticos demandan: el ensayo del escritor y no la historia del crítico es un signo de época y, también, un modo en que la relación entre crítica, literatura e historiografía encuentra una eventual y totalmente pasajera síntesis de sus diferencias.

Bibliografía

Bogado, Fernando. (2011). “La literatura derramada” en: *Radar Libros*. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4485-2011-11-20.html> (Consulta: 5-06-2015)

_____. (2015). “De ida y vuelta” en: *Radar Libros*. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5658-2015-08-23.html> (Consulta: 7-09-2015)

Drucaroff, Elsa. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

Foucault, Michel. (1992). *Microfísica del poder*. trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid, La Piqueta.

- _____. (2014). *¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*. trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gamero, Carlos. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron a la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Jitrik, Noé (dir.) y Susana Cella (coord.). (1999). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo X: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.
- Kohan, Martín. (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mazzoni, Ana, Damián Selci y Violeta Kasselman (comp.). (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires, Paradiso.
- Panesi, Jorge (1999). "Pasiones de la historia" en: *Filología*, año XXXII, núm.1-2, pp. 121-128. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- _____. (2000). "Un lugar donde la crítica rinde examen" en: *Espacios de crítica y producción*, núm. 26, octubre-noviembre. Buenos Aires, FFyL, UBA.
- _____. (2006). "Rojas, Viñas y yo (narración crítica de la literatura argentina)" en: *La Biblioteca*, p. 4-5. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- _____. (2008). "Una historia de la literatura argentina" en *Diccionario de Autores Argentinos*. Buenos Aires, Petrobras.
- Rojas, Ricardo. (1948). *Historia de la literatura argentina, tomo I: Los gauchos*. Buenos Aires, Losada.
- Selci, Damián. (2011). "Los prisioneros de la torre, de Elsa Drucaroff". En línea : *Los in-Rocks*. en: <http://www.losinrocks.com/libros/los-prisioneros-de-la-torre-de-elsa-drucaroff#.VXEV89Kqqkq> (Consulta: 5-06-2015)
- _____. (2013). "El problema del juicio. Sobre 'Ficciones argentinas' de Beatriz Sarlo" en: *Otra parte*. En línea: <http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/el-problema-del-juicio-sobre-ficciones-argentinas-de-beatriz-sarlo/> (Consulta: 5-06-2015)

Capítulo 5

Invertir la mirada

Ecos de la poética macedoniana en *La Librería Argentina*
de Héctor Libertella

Diego Hernán Rosain

*“Acá siempre habrá alguien que persigue al padre
único, el centro de mesa alrededor del cual se van
distribuyendo roles y jerarquías: avales; herencias”.*
Libertella (2003: 110)

Traducir la tradición: cómo se lee el canon en *La Librería Argentina*

Cuando un escritor postula un modo de concebir la historia de la literatura de su país, inevitablemente está configurando el terreno para inscribir, en ese mismo proceso, su propia poética. En *La Librería Argentina* (2003), Libertella ubica el origen de la literatura nacional en 1837, año en que los jóvenes románticos se reunían en el salón literario de Marcos Sastre interesados por la cultura, la política y el progreso científico.

En ese texto, además, plantea cuáles son los procedimientos necesarios para que un escritor pase a la posteridad. Allí postula que Argentina es “no las lecturas comunes de una tradición, sino *una tradición de lectura*” (Libertella, 2003: 28); [en cursiva en el original]. El foco reside en el modo de leer y ya no en qué es lo que se lee, aquello que más tarde definirá como una patología.

Un poco más adelante, define lo que él entiende por moderno: “Hoy moderno podría ser ese libro que en sus procedimientos (mejor, en su procedencia) se dejó extraer la sangre por una tradición y no por el sistema anual de una moda” (Libertella, 2003: 36). Moderno, entonces, es el libro que sobrevive a su época, sólo para ser vaciado por los colillos de un vampiro sediento de lecturas.

Por último, en una entrevista publicada en la *Revista Ñ*, Marcelo Damiani le pregunta cuál cree que es su lugar en esa historia de la literatura: “si Argentina es un país periférico en el mundo (contesta), su escritor más periférico será entonces centralmente argentino. A mí me ha costado mucho sostener esta paradoja... ¡Cuanto más marginal, más central!” (Libertella, 2002).

Con estas tres nociones (patología, moderno y marginal), Libertella configura su recorrido por la Librería Argentina. Se detiene particularmente en ciertos hitos de la historia de la literatura: el primero, como dijimos, es la generación del treinta y siete; luego, salta a las vanguardias, la revista *Martín Fierro*; luego, pasa a *Sur*, donde se pregunta si “los escritores viejos se fueron haciendo nuevos lectores” (Libertella, 2003: 54); culmina con la generación del sesenta a la cual él pertenece.

Ciento sesenta y cinco años han transcurrido, según Libertella, desde que se ha inventado “la ficción inútil de lo que todos nosotros somos en nuestro proyecto o empresa (llamémosla, de algún modo, *Literatura Argentina y Compañía*)” (Libertella, 2003: 49). Ahora bien, ¿cuál es el margen central de esa Librería? Sin duda Macedonio (“¿un Borges al cuadrado?”). Él es quien “nos ofrece con toda naturalidad el espectáculo de una literatura cada vez más argentina si cada vez más exótica” (Libertella, 2003: 76).

Macedonio es uno de los escritores más mencionados por Libertella en su texto. Referencias directas o indirectas a él

aparecen en citas (p. 21), notas al pie (p. 31-50), cuerpo del texto (p. 76-80), paréntesis (p. 93-94 y 98), títulos (p. 73) y por ende índice (p. 116). Es el nombre insistente que recorre de principio a fin el entramado textual, pero que solo puede ocupar los bordes del relato. Tanto es así que Libertella no puede hablar de Macedonio si no es a través de Borges: “¿Sería posible una teoría de la lectura que postule que Uno es la necesidad de traducir a Otro?” (Libertella, 2003: 79). La relación que Libertella entabla con Macedonio es textual, la de Borges, en cambio, es vivencial. Para hablar sobre Macedonio, Libertella requiere de este doble movimiento: ya no leer al Otro, sino al Otro leído por Otro.

Qué hacer con literatura

Dos máximas, dos premisas generales: Todo está escrito – Todo viene de afuera. Frente a estas dos fatalidades, solo resta “el compromiso de sumarse al ciclo desde la posición callada de un eslabón”: “Ahí, donde todos quedaban retratados en la luz de un mismo flash, un estilo, su manera de leer las cosas: *esa* patología. Y *esa filología*, que al fin y al cabo no es sino ver los modos como la lengua encarna en cada región” (Libertella, 2003: 31-32); [en cursiva en el original]. Macedonio es esa luz que toca a todos y que no puede más que repetirse y re-tratarse. Ese lugar en la historia de la literatura del cual Libertella no puede ocuparse y, a la vez, no puede evitar aludir una y otra vez.

¿Cómo no considerar como plagio toda la literatura de Libertella? Nuevamente, la fatalidad: “Literatura llegada entonces de cualquier parte, y orientada al vacío. En su voracidad de lectura mucho le está permitido” (Libertella, 2003: 101-102). Vacío tantas veces tematizado en la obra de Macedonio que se ha impuesto en la literatura posterior. La

literatura no es sino ese espacio para la auto-reflexión, una zona configurada para ella misma y cuyo fondo no puede alcanzarse nunca.

En ella, las palabras se repiten incansablemente en las voces de otros: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada [...]. Y comenzó” (Fernández, 1975: 13). Todo comienza en la misma nada, porque la nada contiene todo. Entonces, ¿por y para qué emprender ese esfuerzo inútil de crear (reiterar) algo? Dos respuestas; la primera endógena, la segunda exógena:

- a) Porque “la Literatura es precisamente la belarte de: ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros. [...] el ‘asunto’ del arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte [...]: hacer estética es ejecutar artísticamente cualquier asunto” (Fernández, 1975: 124).
- b) Para “que el más puro y ocioso lector pruebe de a ratos —a escondidas— cómo puede perder su tiempo y su dinero leyendo. Una actividad inútil” (Libertella, 2003: 47).

El desembarco de la lengua

Digámoslo una última vez y para siempre: tanto Macedonio como Libertella creen que ser original es imposible: “Aquí se lee de la siguiente manera: un libro al azar, encontrado en un estante cualquiera, supone toda la biblioteca, de modo que en él yo podría leer dos, tres o más obras simultáneamente” (Libertella, 2003: 65). Borges dice en “La biblioteca de Babel” que “todos los libros, por diversos que

sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto” (Borges, 1999: 117). ¿Qué es la literatura sino un número finito de letras y una serie de signos que se repiten dispuestos de diferente modo?

Sin embargo, esas palabras no son nuestras, sino que nos fueron impuestas por otro. La figura del conquistador (Magallanes, en *El lugar que no está ahí*) no es más que el paroxismo del corpus de lectura latinoamericano: “Cosas exóticas, en fin, práctica de lo ajeno; extravagancias... ¿Quién podría adivinar [...] cuántos de esos elementos fueron o no echando, desde aquel entonces, las Bases y Puntos de Partida Inconscientes para la Constitución Nacional de una Literatura?” (Libertella, 2003: 56).

Basta con pasar revista a la escritura de Macedonio para darle la razón a Libertella. En “Para una teoría de la humorística” (1944) cita a Kant, Schopenhauer, Spencer, Bain, Kraepelin, Bergson, Lipps, Volkelt, Freud; en el *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) aparecen menciones a Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Goethe, Dante, Manzoni, Poe, Wagner, Beethoven y sólo una única referencia a Xul Solar.

Lo mismo ocurre a la hora de revisar las lecturas que las distintas generaciones literarias realizaban en su época. La generación del treinta y siete leía a Dumas, Hugo, Montaigne, Adam Smith, Rousseau, Locke; *Martín Fierro* a Apollinaire, Tzara, Marinetti, Cansinos-Assens; sobre *Sur* no postula un corpus de lecturas, pero sí cita a Borges: “‘Nuestro patrimonio es el universo’ diría Borges, acodado a la barandilla de este barco que viene de Occidente para acá’”; por último, la generación del sesenta, su generación, leyó a Sartre, Freud, Barthes, Marx, Foucault, Lacan, Bajtín, Benjamin, Derrida. Después de desplegar este catálogo de lecturas Libertella no puede sino preguntarse si: “¿acaso el síntoma de la absorción, interpretación y distribución de la cultura sigue alojado intacto en ese viejo enigma de un país

que se mira perplejo en el catálogo-espejo de sus lecturas?” (Libertella, 2003: 55).

¿Qué es entonces el escritor argentino frente a todos ellos? Un vampiro o un cavernícola, contraparte del colonizador, que engulle y fagocita las lecturas para crear un nuevo texto en el cual todos y todo converge: nada en él hay de original más que la convivencia, no sin conflictos, de todos los textos. “Método omnívoro: se alimenta de todas las otras especies, triza y mezcla las disciplinas, en él resuenan todo tipo de lecturas.” (Libertella, 2006a).

¿Cómo denominar a este producto? Macedonio lo llamará “Museo”, espacio privilegiado y experimental de la nueva novela, donde “se cruzan el artista y el crítico, adonde van los lectores diestros” (Piglia et al., 2000: 65). Libertella, por su parte, lo denomina “Ensayo literario”, pero agrega “prueba o piroeta. Incierto documento; *mezcla*, ‘desvío’ ”. (Libertella, 2006^a), [en cursiva en el original].

Libertella explica este doble interés por lo nacional y lo extranjero a partir de la figura del militar: “Si se asume, en fin, la hipótesis de que el militar constituyó esta nación violenta, entonces la militancia sería lo que constituye esta literatura nacional” (Libertella, 2003: 85). Eso explicaría la tensión constante entre interior y exterior: “Todos parecen haber nacido en esa confusión entre militancia y comercio, y eso definirá el Compromiso de la Forma Nacional. Digámoslo así: de tanto buscar un lugar propio, siempre se llega a la oscuridad local” (Libertella, 2003: 86).

El escritor debe insertarse dentro de una tradición para considerarse moderno, pero sus lecturas deben provenir de afuera (un ojo en su tierra y otro en el extranjero). La originalidad es inalcanzable ya que todo ha sido escrito; la única posibilidad que tiene el escritor es repetir lo que otros han dicho alterando la sintaxis: “ESCRIBIR es traducir. Doble y mutuo ejercicio que podría explicar el campo de apetitos de

cada uno en el otro” (Libertella, 2003: 79). Ese escritor, para poder ocupar un lugar central dentro del campo literario nacional, deberá ser lo más marginal posible.

¿Por qué Macedonio?

Hay al menos dos autores más a los que Libertella destaca y rescata tanto como a Macedonio: Lezama Lima y Osvaldo Lamborghini. Sin embargo, el primero es de corte internacional, mientras que el segundo es contemporáneo suyo. Macedonio corre con la ventaja de ser lo suficientemente cercano en el espacio y lo suficientemente lejano en el tiempo como para ser una figura de autoridad, de reconocimiento y un modelo a seguir.

Macedonio Fernández pudo ser reinventado como el protagonista de un secreto a voces, la contraseña de una cierta comunidad dispersa de escritores y de lectores argentinos que, para ubicarse —lo ocupase o no— en el ojo del huracán, estratégicamente se margina, revela el nombre de un maestro y lo desplaza de la escritura a la transmisión oral. (Dalmaroni, 2007: 83).

Este gesto de colocar a Macedonio en el centro de la Librería Argentina no es un mero capricho, sino una fuerte decisión política y estética. Desplazar a Borges como centro es poner en cuestión no solo al canon, sino también el modo en que el canon lee la historia de la literatura argentina.¹

1 El mismo gesto fue llevado a cabo por Noé Jitrik y Roberto Ferro con la publicación del octavo tomo de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dedicado enteramente a Macedonio Fernández. En uno de los artículos que lo componen, Miguel Dalmaroni analiza la influencia de Macedonio en las poéticas de escritores posteriores y considera a Libertella como el único discípulo y heredero verdadero de su escritura.

Por sobre todas las cosas, Macedonio es un programa. Su escritura se opone a toda estética realista (“sucesos de conventillo”, dirá), escritura del acontecer y de personajes con psicologías. Para Libertella, la novela realista sólo posee connotaciones negativas:

Mímesis. Soborno. Represión. Salud. Esta es una de las posibles derivaciones de lo hermético en literatura, y también en locura. Una de las posibles estrategias literarias para sobrevivir en el mercado, y una de las tantas vías de escape que ofrece ese mercado a sus escritores desviados (Libertella, 1990: 14).

Novela donde no sucede nada, donde la realidad se subordina a la ficción, donde la lógica se invierte y donde la temporalidad no es lineal; éstas son las características de la escritura de Macedonio que le permiten a Libertella incorporarlo a su propio programa de escritura:

... sobreviene un momento sucesivo cuando el practicante raspa el fondo de la olla, ya digeridas las sustancias, y allí encuentra las marcas de viejos cocineros: autores en los que reconoce la proyección de una misma mano sobre la misma nobleza de los materiales. Entonces las vanguardias (todas) hacen un movimiento de autoprotección que empieza —en su variante espontánea— *apoderándose* de esos autores de su tradición para definirlos en el propio espacio actual, para hacerlos *eficaces* (Libertella, 2008: 33), [en cursiva en el original].

La vanguardia de los años veinte perseguía la re-unión del arte y la vida; la de los sesenta, la re-unión del arte con la crítica, la teoría, la eficacia política y la descentralización de

la escritura. Si bien los objetivos son diferentes, los medios son los mismos.

Libertella encuentra en Macedonio los procedimientos (“ya clausurados, pero que todavía aletean en el espacio de la nueva manufactura, aunque representados como lo que ahora son: ruinas”; (Libertella, 2008: 34) necesarios para llevar adelante su operación crítica: crítica al mercado, al problema de las influencias, a las antinomias tales como propio/ajeno u original/copia, a la figura de autor como fuente de donde emerge la obra; en fin, toda una serie de pre-supuestos que se daban por hecho y cuyos discursos ya comenzaban a fisurarse en las teorías de figuras como las de David Viñas, Roberto Schwarz, Silviano Santiago y Leopoldo Zea Aguilar.

Entre el Arte y el Oficio

Una vez eliminada la estética realista como una forma ingenua y engañosa, la vanguardia eleva la estética del artificio al rango de una promesa:

Ahora, en vez de asumir opciones morales, o ropajes de antiguas vanguardias personalistas en su escritura y hasta en sus modos de acción poética [...], viene a encontrar un lugar a medio camino entre creencia y cinismo: allí se identifica con la estructura continental en un recorrido donde la marca del estilo [...] lleva retroactivamente a una defensa de la artificialidad de los textos, y más atrás a un momento inaugural que marca el valor del trabajo literario, que lo antinaturaliza, lo *separa* de un juego natural de comunicación y lo exaspera en su calidad de *trazo*, de sistema *escrito*. (Libertella, 2008: 28); [en cursiva en el original].

La literatura no sería así un hecho natural, original, que no requiere de ningún esfuerzo para producirse. La literatura es trabajo, producto de lecturas y relecturas, es pensamiento puesto en práctica, interrupción del silencio para decir algo valioso. El hecho de que se evada todo intento realista, mimético, de representación, no implica que la obra no pueda proporcionar algún tipo de verdad: “La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autentificada” (Fernández, 1975: 39).

Con gesto combativo, belicoso, el arte contiene una auto-verdad que debe ser dicha. Para ello, el mejor camino es mostrar, exponer, las marcas y procedimientos textuales con los que el texto se construye:

Por donde se viene a dar, ya no con el paisaje, sino con el lenguaje de la literatura, y con una pequeña pre-ocupación lingüística (también ideológica) que permea todas las prácticas. Se trata de la red o trenza de tres elementos técnicos, de puro uso doméstico para los escritores: pastiche, parodia, arcaísmo. (Libertella, 1990: 80).

Esto nos retrotrae nuevamente al principio: la literatura es “un papel que viene de otros papeles”. Sólo puede repetirse a sí misma una y otra vez, pero, en ese repetirse, debe evitar pasar por lo que no es: realidad, originalidad, lo que Macedonio llama “la Alucinación”: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando vida. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector”. (Fernández, 1975: 39).

Hacia una poética trans

Una vez dentro de la cueva, el vanguardista/vampiro/cavernícola dispone de todos los materiales; pero, en la oscuridad de su hogar, ya no distingue aquello que pertenece a la ficción de aquello que pertenece a la crítica o a la teoría. En un gesto antropófago, todo va a parar a la misma bolsa: la del estómago. Y así, el producto (o desecho) es un texto transgenérico:

... la escritura cavernícola construye entonces con firmeza y separada de los cambios tácticos de la cultura, es terrorista frente a los hábitos cortesanos de la poética occidental —etnocéntrica— y, así pensada, hasta define otra nostalgia típicamente latinoamericana por su propio aislamiento, un rol enhebrado con elementos políticos y nacionales. (Libertella, 2008: 38-39).

Práctica solitaria al nivel de la escritura, misteriosa al nivel de la lengua: “Libertella apunta a una textualidad que califica de ‘ilegible’ y de ‘hermética’, y que asocia entre otras cosas con la empresa macedoniana”. (Dalmaroni, 2007: 115-116). La transgenericidad permite la convivencia de los géneros dentro del texto sin que ninguno predomine sobre el otro. Libertella trata de buscar —a partir del preconcepto de una autonomía en los textos de ficción— el negativo de otras disciplinas fotografiadas (detectables) en la lectura de esos textos. De saber que están ahí. Por último, e imprecisamente, de probar un “vaciado” de lo literario para focalizar en ellos de algún modo su escritura; no una anécdota, ni una fábula, sino más bien un procedimiento: cierto régimen del relato que los agrupe y distinga en el campo de la ficción. (Libertella, 2008: 64); [en cursiva en el original].

Encontramos en Macedonio tratados sobre metafísica, humor, estética o psicología bajo las formas de prólogos, brindis, cartas y notas periodísticas. En Libertella, géneros como el artículo de divulgación científica, la crónica histórica, el ensayo, la autobiografía y la narración literaria, todos enrevesados de tal manera que no se sabe cuándo el ¿narrador?, ¿autor?, habla en serio y cuándo no. “los ‘ciclos estéticos’ aceptan su condición reescrita, pierden también su volumen, ese cuerpo que la historia del lenguaje les dio, y se dejan vencer a favor de la nueva página. La escritura también los aplasta.” (Libertella, 2008: 86).

La dimensión desconocida

Teoría, crítica y ficción coinciden en un mismo punto gracias a una cuarta categoría, la del metatexto: “O su eco: la metafísica del texto de ficción: o sus contradicciones y combinatorias en la metaficción o ficción del metatexto” (Libertella, 2006a). El metatexto impide realizar cualquier lectura ingenua: conceptos como los de verdad o falsedad, realidad o ficción, saber o placer se dislocan; los pares antinómicos se trastruecan, se desarticulan y se desjerarquizan. La ficción contribuye a comprender el mundo, la teoría sirve a fines particulares, la crítica sólo se valora por su función estética:

Aplastadas las moléculas y los circuitos que las organizan, desrepresentados los elementos representables y también los sistemas que los contienen, el trabajo renace en el puro plano. Sin volumen y sin espacio “exteriores”, y girando todos los materiales sobre la superficie, empieza allí una etapa que a su vez destruye el último residuo del plan. (Libertella, 2008: 86).

Algo de experimental (ivanguardista!) hay en toda esta empresa; y como todo experimento, también corre el riesgo de fallar. De allí que el método heurístico de “ensayo y error” se traduzca en las poéticas de Macedonio y Libertella bajo los rótulos de “reescritura y proyección”. Sin embargo, cabe hacer una aclaración. En Macedonio, la escritura se acumula, se expande. El texto que se escribe no se desecha, sino que circula dentro o fuera de la novela para luego ser ampliado en otra parte: “Tras el punto aparte, tras el punto final siempre agregaba algo más, que seguía en el margen, que seguía en el anverso, que se ampliaba en la nota al pie”. (Camblong, 2007: 191). En Libertella, en cambio, la letra se compacta: “Así que acá estoy, aislado desde hace ocho o nueve años reescribiendo y achicando simultáneamente doce libros y eliminando otros tantos. Rumbo al impalpable cero” (Libertella, 2006b: 105). De libro a libro, encontramos en Libertella ideas, temas y sintagmas que se repiten y tejen un entramado difícil de seguir. Sirva a modo de ejemplo:

Lo curioso es que, aunque tenga eficacia y alcance la naturalidad, ese trabajo (la reescritura) siempre dejará un resto de artificio, como la sensación de un *cuerpo orgánico*, pero con *huesos* o varillas de *metal* adentro. (Libertella, 2000: 39-40); [Las cursivas son mías].

De aquel tiempo me queda la divina *disciplina*, ese *esqueleto* con *huesos* de *metal* que arma y sostiene a un *organismo* inestable. (Libertella, 2006b: 19); [las cursivas son mías].²

2 La reescritura no se restringe a la letra, sino que alcanza al trazo de la imagen. Confío en que las repetidas imágenes del caballero andante, el esqueleto andante y la armadura/esqueleto (pp. 30 y 72 de *El lugar que no está ahí* y pp. 26-27 de *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*) son también una reescritura de esta metáfora, ya que sostienen la tensión entre lo orgánico y lo inorgánico, los huesos y la armadura de metal.

La segunda cuestión a destacar es la disposición del material textual. Macedonio, en este sentido, es más amable con el lector. Cada prólogo del *Museo* está orientado a un tema y a un tono como si dijera “aquí sólo hablaré de metafísica y en el siguiente sólo hablaré de estética”. En Libertella, en cambio, la materia se dispone de modo caótico, no por mero capricho, sino porque para él una cosa explica a la otra y todo tiene que ver con todo. Como en el sistema de la lengua, cada elemento del texto (y del metatexto) contribuye a la formación de sentido por contraste; la presencia de uno determina el sentido del otro y así con todos. Su estilo se acerca más a los relatos macedonianos, como “Cirugía psíquica de extirpación” (1941). El caso más extremo de este tipo de escritura es *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990), que puede ser leído como un largo y único discurso donde no hay diferencias tajantes entre títulos, cuerpo del texto, citas e imágenes; incluso el índice avala esta disposición del texto como un *continuum* absoluto.

El texto sin fin

Si un texto remite al lector a más de un género a la vez, entonces, puede decirse que ese texto es transgenérico. Ciertos transgéneros consiguen cierta estabilidad y se transforman en géneros. Pensemos en la ciencia ficción, cuyo origen se remonta al gótico y su unión con ciertos motivos relacionados con el discurso científico; o el relato Non-fiction que surgió de la explotación de recursos provenientes del relato policial y el periodismo de investigación; o las ficciones borgeanas, mezclas de ensayo y cuento. Pero cuando ya no son dos los géneros, sino tres, cuatro o más, cualquier pacto de lectura se vuelve insostenible, al igual que cualquier tipo de credibilidad del texto. El lector se encuentra atónito

frente a ese objeto nuevo, nunca antes visto, el cual no puede descifrar ni abarcar en su totalidad porque no encuentra por dónde agarrarse.

Cada vez que el lector cree haber pescado alguna pista, algún salvavidas, vuelve a ahogarse en la escritura. Así, es imposible concebir al texto como un objeto cerrado, concluso y cuyo sentido sea único:

La dispersión de técnicas y estados de práctica rechaza una estructura totalizante, cualquier síntesis “superior” que signifique clausura del proceso. Abierta la constelación, el trabajo se exaspera y trata de entorpecer la relación orgánica —y explícita— entre Historia y Escritura, olvida el privilegio ilusorio de una “estructura total” y se dedica ciega al fragmento. (Libertella, 2008: 87).

La nueva escritura destruye los conceptos de unidad y sentido: el primero porque el texto está compuesto de materiales heterogéneos (como la Criatura de Frankenstein); el segundo porque no puede deducirse de la suma de las partes: “Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades; y novela empero que hará fracasar el reflejo de evasión a su lectura” (Fernández, 1975: 14). La multiplicidad lleva a la polisemia y ésta a la proyección del texto. El texto no se clausura, sino que sigue indefinidamente incluso después de haber finalizado la lectura:

Si hay una posible organización, ella no es la del collage ni tampoco la del caos o recopilación. Ahora no hay *registro* de tipos de discurso [...]. El pastiche, en lugar de ser evitado, se incorpora como pastiche enmascarado,

comprende su rol en una escena poblada de máscaras ideológicas. Serializado y repetido, el efecto de “desplazamiento” va montando la escena de una *Novela Total*. (Libertella, 2008: 88-89); [En cursiva en el original].

En fin, el texto permanece abierto. No apunta hacia un afuera, sino que se señala a sí mismo. Por eso Macedonio no puede sino expandir infinitamente hasta la muerte su *Museo*; por eso Libertella no puede sino reescribir una y otra vez una docena de libros. Sin embargo, dichas escrituras son insostenibles hasta cierto punto. Los prólogos de Macedonio se extienden desde un párrafo hasta cuatro carillas; los libros (para usar un término “objetivo”) de Libertella apenas logran superar las cien páginas (en su mayoría, incluso, ayudados por la tipografía y las imágenes). Son ambas escrituras precarias y fugaces, que no se pueden sostener más allá del momento de enunciación. Dichas escrituras no pueden postergarse. Se producen una vez y para siempre:

La reescritura libertelliana hace ostensible esas operaciones inscribiéndose en una serie en la que lectura, escritura, y literatura se acoplan y se intersectan en un juego constante de transformaciones y desplazamientos produciendo el sentido de inacabamiento que persiste en el decurso del proceso escriturario. (López, 2013: 7).

El texto se vuelve magma, inaprensible y cambiante, pero que, sin embargo, se deja ver. Su voz es la de un presente histórico, un tiempo que no distingue entre lo reciente y lo remoto y que, sin embargo, se actualiza constantemente. Es una invitación a la utopía: el lector presencia la génesis del

texto mismo, el momento en el cual se genera la escritura. Como práctica, la escritura sólo puede ir hacia adelante. Las palabras se suceden en el tiempo y en la página:

No hay elección previa: personajes, objetos y tapiz no nacen espontáneamente ni hilvanan ninguna trama, no son ningún *leitmotiv*. Sólo el proceso de producción los impone, los maneja, los acepta y los hace desaparecer cuando el tipo de escritura se transformó en otra escritura. (Libertella, 2008: 89); [En cursiva en el original].

Mi amigo, el lector

“Uno de los temas macedonianos que la escritura de Libertella nunca abandona es precisamente el de la identidad o, mejor, el de la disolución deliberada de las ficciones culturales de identidad.” (Dalmaroni, 2007: 115). Cuando le preguntan en qué quedó aquél proyecto de la Librería Argentina comenzado en 1837 y que sólo duró un par de meses, Libertella no puede sino teorizar acerca de la condición de los escritores actuales: “Es maravilloso que los escritores argentinos de hoy tengan como lejano antecedente algo que casi no existió. A lo mejor somos, no sé, el eco de un sonido que nunca se produjo. ¿Qué mejor oportunidad para que ese fantasma se haga literatura?”. (Libertella, 2002).

Para Libertella, la identidad es ese milagro que casi no se produce, que sólo se sostiene en el proceso de la escritura. Puede hacerse, en este punto, una distinción con respecto a la poética macedoniana. Macedonio no considera al arte como un juego, sino como:

... otro método, pero del mismo nivel o dignidad que la tentativa religiosa o metafísica de experiencia liberadora, unitiva, de suspensión de las limitaciones extrínsecas pero sofocantes de tiempo, espacio, yo, materia autónoma, causalidad, legalidad, racionalidad, pares de opuestos, dualidad... (de Obieta, 1993: xxvi).

Libertella relaciona la escritura con el juego en *Nueva escritura* (1977), pero (ojo) el juego nunca es ingenuo ni inocente.

La escritura encuentra placentero el hecho de desestabilizar la idea de un “yo”: “Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo [...]. Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades”. (Fernández, 1975: 35).

El lector ante estas obras se convierte en un parroquiano del ghetto que debe tomar conciencia del poderío de la lengua:

Aquellos parroquianos que miran el árbol de Saussure desde la barra (del bar) acaso no saben que, entre las mil y una lenguas del mundo, sólo el castellano les da la posibilidad del yo como algo que está constituido por una letras que une —y— y otra que a continuación separa —o— (Libertella, 2000: 45); [En cursiva en el original].

Acercamiento, entonces, pero a la vez distanciamiento. La escritura produce en el lector aquél ir y venir con respecto a su identidad. Más aún, lo mismo ocurre con el autor, el narrador y los personajes. Cuando la lengua se desata, nada en ella se queda estático, sino que se mantiene en constante cambio.

¿Conclusión?

La inversión en cuanto a la lectura que la tradición literaria argentina produce acerca del canon y el uso de una cuarta categoría, la del metatexto, que derrumba las jerarquías entre teoría, crítica y ficción hacen de Libertella un escritor único y sin descendencia. Sus textos no sólo exploran diferentes pactos de escritura y matrices genéricas, sino que las combinan y trastocan constantemente, produciendo efectos inesperados que trabajan sobre los distintos planos de la enunciación.

“La consonancia de su singularidad neovanguardista parece haber hecho de Libertella un escritor a la larga fuera de linaje, por razones análogas a las que harían lo mismo de escrituras como la de Macedonio.” (Dalmaroni, 2007: 116). Casi cuarenta años se mantuvo oculto Macedonio antes de empezar a tener el reconocimiento que tanto merecía en la historia de las letras argentinas. ¿Cuánto tiempo más permanecerá oculto Libertella? Y más aún, ¿quién se atreverá a continuar su legado?

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. (1999). “La biblioteca de Babel”. En *Ficciones*. [1944]. pp.109-126. Buenos Aires, Emecé.
- Camblong, Ana. (2007). “El archivo que se hizo cosmos”. En Jitrik, Noé y Roberto Ferro (dirs.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. VIII, *Macedonio*, pp. 185-204. Buenos Aires, Emecé Editores.
- Dalmaroni, Miguel. (2007). “Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX”. En Jitrik, Noé y Roberto Ferro (dirs.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. VII, *Macedonio*, pp. 83-123. Buenos Aires, Emecé Editores.
- Fernández, Macedonio. (1975). *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. [1967]. Buenos Aires, Corregidor.

- Libertella, Héctor. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- _____. (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- _____. (2002). "Teoría del 'corte argentino'". Buenos Aires, Revista Ñ.
- _____. (2003). *La Librería Argentina*. Córdoba, Alción Editora.
- _____. (2006a). "La cuarta dimensión de la lectura". *La Posición*. núm. 9/10. Bahía Blanca.
- _____. (2006b). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- _____. (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. [1977]. Buenos Aires, Ediciones El Andariego.
- López, Silvana. (2013). "La letra-heroína. Héctor Libertella y la escritura del desvío". <http://www.celarg.org/int/arch_public/lopez_silvanacc.pdf> (Consulta: 26-10-2014).
- Obieta, Adolfo de, (1993). "Macedonio Fernández". En Camblong, Ana y Adolfo de Obieta (coords.). *Museo de la Novela de la Eterna*, pp. XXIII-XXVI. España: Archivos. CSIC,
- Piglia, Ricardo (ed.), et al. (2000). *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Capítulo 6

Narraciones sobre una nueva voz

La narrativa de cierto interior en las historias de la literatura argentina

Julieta Brenna

Trazar el mapa de la literatura argentina ha sido la aspiración de sucesivos críticos literarios desde las primeras décadas siglo XX hasta nuestros días. Con proyectos personales —como el inaugural de Ricardo Rojas— o colectivos, la tarea de plasmar en un recorrido una historia de nuestras letras ha encontrado diversas manifestaciones. A modo de cartografías que se superponen, el entramado de esos recorridos da cuenta de las diversas lecturas e interpretaciones a las que está sujeta la literatura como así también de la infinita variedad de entradas que ella permite. La perspectiva elegida para configurar una historia, las características que toma la escritura crítica al interior de cada proyecto, la presencia o ausencia de múltiples voces con sus diversas miradas, son algunas de las cuestiones que hacen de cada una de ellas un nuevo modo de ver, de *leer*, los capítulos de una historia múltiple cuyo inicio no es tampoco un punto de consenso y cuyo término se extiende con cada nueva historia que aparece.

Entre esas historias, las que se suceden en la segunda mitad del siglo XX comienzan a dar cuenta de un conjunto

de narradores argentinos que empiezan a ganar notoriedad para la crítica argentina alrededor de los años sesenta. Oriundos de las provincias del interior —por nacimiento o por adopción¹— se los consideró toda una novedad: la crítica rápidamente los diferenció del fenómeno del regionalismo (folklorismo provinciano característico de la literatura de sus regiones, del cual la crítica resaltaba como notas primordiales el pintoresquismo, las descripciones pormenorizadas de los ambientes, etcétera) y a su vez los distinguió de la narrativa porteña de entonces por el tono de sus relatos. Lo novedoso en ellos ha sido generalmente asociado al modo en que dieron cuenta en su narrativa de la realidad de sus provincias. Si bien dicho conjunto no se leyó como una lista cerrada de nombres y cada lectura crítica ofreció series con algunas variantes entre sus integrantes, los dos narradores que funcionan como eje, puesto que están en la mayoría de los casos presentes en estas series, son Daniel Moyano y Juan José Hernández. Los nombres que más frecuentemente los han acompañado son los de Antonio di Benedetto, Juan José Saer, Haroldo Conti, Héctor Tizón, entre otros.

Siguiendo esta deriva, a continuación proponemos un análisis crítico acerca del modo en que estos autores fueron leídos en algunas de las más difundidas historias de la literatura argentina. Nos detendremos en particular en las dos ediciones publicadas por el Centro Editor de América Latina bajo el nombre de *Capítulo. Historia de la literatura argentina* (la primera edición apareció entre 1967 y 1968 y la segunda entre 1980 y 1983), la *Historia Crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, la *Historia de la literatura*

1 Uno de estos escritores es Daniel Moyano, quien nació en Buenos Aires pero desde muy pequeño vivió en Córdoba y luego en La Rioja, por lo que siempre se consideró a sí mismo —y así fue considerado por la crítica— oriundo del interior del país.

argentina publicada en fascículos por el diario *Página 12* en el año 2005 y, finalmente, la *Breve historia de la literatura argentina* escrita por Martín Prieto.²

La propuesta entonces es acercarnos a estas historias desde la perspectiva que ofrecen acerca de estos autores. Se trata de ver en cada caso el modo en que estos narradores fueron historizados, qué serie ofrece cada historia —qué nombres la integran—y cómo definen dicha serie, esto es, qué características distintivas le otorgan. Rastreamos si los encuadran en algún movimiento, escuela, generación, o si los incluyen a través de la categoría de “autor”. Constataremos, a su vez, de qué autores o narrativa los diferencian y en dónde ubican el peso de la novedad que ellos representarían. Todas estas cuestiones proporcionarán una base de análisis sólida para dar lugar a una pregunta que el presente análisis procura formular a cada una de las historias: *en qué medida ellas han vinculado la narrativa de esta serie de autores con la configuración del conflicto entre cierto interior del país y la ciudad de Buenos Aires*.³

En otras palabras, nos interesa rastrear qué lecturas se nos ofrecen de estos autores respecto de una tensión que tiene una larga tradición en las letras y armas argentinas. Conflicto del que da cuenta la pluma de Sarmiento, como así también copiosas páginas de algunos de los más célebres

2 Entre las publicaciones que podrían entrar en nuestro corpus de análisis, dos historias quedan afuera: la dirigida por Rafael Arrieta y la que encabeza David Viñas. La de Arrieta, publicada entre 1958 y 1960, no forma parte de nuestro corpus puesto que no analiza a los mencionados autores: muchos de ellos recién hacían sus primeras apariciones en esos años. La serie *Literatura argentina siglo XX* dirigida por David Viñas no es incluida en el análisis puesto que el tomo en el que, según el plan original de obra, podrían ser abordados los autores en cuestión, no ha sido publicado. Se trata del tomo V, titulado *De Frondizi al camporato (1955-1973)*. Tras la muerte de Viñas, no se conoce fecha de posible publicación.

3 Hablaremos de “interior” para referirnos a las provincias en oposición a la ciudad de Buenos Aires en su carácter de puerto y de contacto con un exterior. *Interior* entonces en un sentido amplio entendido como “tierra adentro”.

ensayistas argentinos del siglo XX como Martínez Estrada y Mallea, entre tantos otros. Se trata, en definitiva, de modos en que se reescribió la oposición inicial entre el campo y la ciudad que dio lugar a la célebre fórmula “civilización y barbarie”: cristalización de una lucha real e imaginaria, que en nuestra historia ha encontrado diversas manifestaciones, entre provincianos y porteños, provincias del interior y Buenos Aires, centro y periferia. Configuraciones de un conflicto al que también la literatura ha contribuido con muchas de sus páginas a lo largo de los años.

Narrar la historia de la literatura

Tal como señala Noé Jitrik en la apertura a la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* que dirige, cualquier historia de la literatura es necesariamente tributaria de una determinada concepción de la historia.⁴ Esta alusión a la noción de historia remite a una larga discusión en el marco de la filosofía de la historia que aun encuentra ecos en el presente.

En su *Introducción a la Filosofía de la Historia*, el filósofo William H. Walsh señala que hay dos grandes modos de comprender el sentido de la historia: como la totalidad de los hechos del pasado o como el relato de los acontecimientos del pasado. A su vez, hay dos sentidos en que se puede hablar de filosofía de la historia según el sentido de la historia del que se ocupen: filosofía sustantiva o especulativa de la historia si se ocupa de la historia entendida como el conjunto de hechos del pasado al que les corresponde un

4 Cfr. Jitrik, Noé. (2014). “Apertura”, en Jitrik, Noé, (dir.) & El Jaber, Loreley e Iglesia, Cristina (comp.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo I: Una Patria Literaria*, p. 7. Buenos Aires, Emecé

sentido dado, una teleología, o bien, si se ocupa de la historia en tanto relato —en otras palabras, del quehacer del historiador— la filosofía de la historia será crítica, analítica, narrativista o memorialista de acuerdo al paradigma que se siga.⁵

En términos generales, la primera acepción de la filosofía de la historia es la concepción tradicional de la disciplina y se asienta en la reflexión sobre el devenir de la historia, reflexión atravesada —en todos los pensadores del siglo XVIII y XIX que siguieron esta línea (Kant, Hegel, Marx)— por la noción moderna de progreso. La filosofía de la historia comienza en cambio a ocuparse del quehacer del historiador a partir del desencantamiento que trajo aparejado el siglo XX. Se comienza a cuestionar entonces la idea de una historia universal con un sentido último que se realiza a través de los acontecimientos —puesto que ello permitiría justificar las atrocidades que tuvieron lugar en el siglo pasado—, como así también la concepción del pasado como una instancia fija a la que es posible acceder sin mediaciones desde el presente para dar cuenta de él tal como “verdaderamente” ocurrió, la científicidad de los relatos históricos y la idea misma de progreso.⁶

Entre quienes suscriben a esta concepción de la historia despojada de sentido último, el filósofo Hayden White

5 Cfr. Walsh, William H. (1968). *Introducción a la filosofía de la historia*, pp. 4-27. México, Siglo XXI.

6 Paradigmático de esta posición crítica resulta el texto de Walter Benjamin, *Sobre el concepto de Historia*. Allí sostiene que, mientras los hombres ven en el pasado una *cadena* de acontecimientos, el ángel de la historia —figura que toma de un cuadro de Klee— sólo ve una única catástrofe. Para el pensador alemán, la idea de una historia universal está asociada con el proceso de transmisión de la clase dominante a costa del sufrimiento de los oprimidos: la historia tal como se la conoce es producto de la empatía de los historiadores con los vencedores. Pues, tal como ha señalado el autor, no hay documento de cultura que no sea *a la vez* un documento de barbarie. Y así como aquél no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de trasmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Cfr. Benjamin, Walter. (2003). “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso*, pp.21-39. Santiago de Chile, Arcis-LOM.

ofrece su visión narrativista sobre el discurso histórico: son los propios historiadores los que han convertido a la narración en el paradigma de su discurso. Según su interpretación, en un relato histórico no basta con registrar los acontecimientos dentro del marco cronológico en el que sucedieron originariamente sino que además han de *narrarse*, es decir, darse a conocer como sucesos dentro de una estructura, de un orden de significación que no poseen como mera secuencia.⁷ El historiador es el *narrador* que selecciona los elementos con los cuales estructurará un relato, dotando a dichos elementos —esos hechos— de significado. En tanto no hay un sentido dado previo en lo ocurrido, no existe un significado histórico *per se*, el mismo se construye, indefectiblemente, de manera discursiva desde la narración del presente.

Siguiendo la concepción narrativista de White, esto atañe a la historia como disciplina en general como así también a cualquier ámbito de la cultura que se pretenda historizar. Toda historia de la literatura en este sentido es también un *relato* constituido por la selección de hechos —que en este caso son textos literarios— que serán leídos en el marco de distintas configuraciones de relaciones, asociaciones e interpretaciones, dando así lugar a diversas tramas de significación. Más allá de la pretensión que las historias de la literatura que aquí analizaremos exhiba desde sus introducciones o declaraciones (esto es, si pretenden dar una visión acabada de la literatura argentina al modo de los grandes relatos de la historia o bien si asumen su carácter narrativo), cada una de ellas ofrece un determinado modo de leer esos textos, de hacerlos hablar, desde una coyuntura particular que es el presente desde el que se escribe. Cualquier pretensión de exhaustividad respecto de esos textos está corroída

7 Cfr. White, Hayden. (1992). *El contenido de la forma*, pp. 18-20. Barcelona, Paidós.

desde el vamos: sus sentidos se multiplican con cada nueva lectura, con cada nuevo *relato* que cobra la forma de una historia.

Un nuevo capítulo (doble) en la historia de la literatura argentina

La primera edición de *Capítulo, Historia de la literatura argentina* apareció en el año 1967, en una colección dirigida por Roger Pla de cincuenta y nueve fascículos de aparición semanal coleccionable, acompañados por ediciones populares de obras literarias nacionales. Esta fue, a su vez, la primera experiencia de publicación semanal del recién fundado Centro Editor de América Latina (CEAL). Su edición facsimilar, su distribución a través de quioscos de revistas y su diseño en base a textos combinados con imágenes (fotografías e ilustraciones), formaron parte de las estrategias de un proyecto de sustitución de ediciones especializadas para un público selecto, ampliando los límites de recepción a un circuito mayor.⁸

Si bien los responsables sostienen que el criterio que ha presidido la organización de la colección es la evolución de los distintos géneros, advierten que la misma no se trata de una historia de los géneros ni de una demostración de la validez de ese criterio. Antes bien, ha servido como factor de ordenamiento previo a partir del cual se estudiaron las obras en particular, las relaciones posibles entre ellas y el contexto histórico en el que se producen. De hecho, a lo largo de los fascículos, se percibe la preponderancia que

8 Cfr. Santos, Susana. (2006). "Historias de la historia. Simpatías y diferencias del proyecto de *Capítulo* en la historiografía de la literatura argentina (1917-1979)", pp. 69-74, en Bueno, Mónica y Taroncher, Miguel Ángel (coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.

toman, alternativamente, un suceso histórico o alguna figura de autor o algún movimiento estético a partir del cual se plantea un reordenamiento, un cambio, en la estructura literaria de una época dada.⁹ Plantear la organización de esta manera les ha permitido realizar la división de la historia de la literatura en tres grandes momentos: la formación de los géneros (los orígenes), el desarrollo y los contemporáneos. Los tres primeros fascículos de la colección sirven a modo de introducción de estos tres grandes módulos. Respecto del último momento, se señala que la colección ha optado por la inclusión de los autores “novísimos”:

... no se tendrá en cuenta el tabú tradicional de la contemporaneidad, según el cual los autores recientes no deben estudiarse por falta de perspectiva. La perspectiva debe ser ofrecida por sus obras, y si éstas están allí, el crítico y el historiador deben correr el riesgo de analizarlas y de situarlas convenientemente. [...] Es preferible correr el riesgo de caer en algunas omisiones parciales, y no, como se acostumbra, en la omisión completa de toda la época actual.¹⁰

Acto seguido, se presenta un cuadro en el que se clasifican los autores según el género de su escritura y el año de su nacimiento. Así, se diferencia la *generación del cincuenta y cinco* por incluir a los escritores nacidos entre 1925 y 1935, de las *últimas promociones*, que incluiría a aquellos nacidos después de 1935. Estos criterios de periodización resultan poco estrictos en tanto dentro de las últimas promociones se incluyen autores nacidos antes de la fecha indicada (por ejemplo,

9 De allí que a veces se titule *Capítulos* con el nombre de una época histórica, de autores o de movimientos. Cfr. A.A.V.V. (1967). “El problema de los períodos en la historia de la literatura”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, fascículo 3, p.72. Buenos Aires, CEAL.

10 *Idem*, p. 63.

Juan José Hernández o Daniel Moyano que nacieron en 1930) pero que, sin embargo, están más vinculados a este último conjunto de narradores por su propuesta estética o por los años de publicación de sus primeros libros. En efecto, más adelante se dirá que la periodización elegida para estos autores contemporáneos está vinculada a diferentes factores: el hecho de que la publicación de sus primeras obras se produce alrededor del sesenta, que todos ellos de alguna manera son sucesores de los narradores de la generación del cincuenta y cinco y que sus fechas de nacimiento se ubican, en la mayoría de los casos, entre 1930 y 1940. Es decir, los criterios son lo suficientemente laxos como para entrar y salir de ellos en función de lo que demande cada obra, cada contexto de análisis.¹¹

A su vez, en el fascículo 55 dedicado a estas últimas promociones, se advierte que, al tratarse de autores que se encuentran en plena producción de su obra, la dificultad para clasificarlos o ubicarlos bajo esquemas generacionales conocidos, es aún mayor. Por eso se enfatiza que de ellos por el momento solo puede ofrecerse una presentación expositiva de lo que han publicado antes que interpretaciones acabadas o polémicas entre distintas propuestas estéticas.

A diferencia de los miembros de la generación del cincuenta y cinco, cuyas propuestas, de acuerdo con el fascículo, se basaban principalmente en el realismo y el compromiso político-social, los nuevos narradores son asociados a un tipo de búsqueda diferente vinculada a la

11 En uno de los últimos fascículos de esta primera edición, se incluye un mapa literario completo con un cuadro de todas las épocas y autores incluidos en la historia siguiendo el mismo esquema de clasificación basado en géneros y generaciones en función de los años de nacimiento. Para el caso de la generación del cincuenta y cinco y las últimas promociones, los años se modifican respecto del cuadro anterior: la generación del cincuenta y cinco se asocia ahora a los autores nacidos entre 1920 y 1930 y las últimas promociones implicarán a aquellos nacidos después de 1930. Esta modificación refuerza la idea de ausencia de rigidez de criterios de clasificación.

tensión lírica de sus obras y a cierto trabajo con el lenguaje que, al mismo tiempo, no excluye una indagación de la realidad social de su entorno. Esto es, se percibe una mayor preocupación formal sin lograr identificar aún líneas tendenciales entre las obras de estos autores. Por ello, luego de esta presentación general, se considera por separado a los autores más destacados hasta entonces. Esta primera selección incluye a Abelardo Castillo, Juan José Hernández, Amalia Jamilis, Daniel Moyano, Germán Rozenmacher, Juan José Saer, Rodolfo Walsh, entre otros.¹² En el caso de Hernández —quien para entonces solo ha publicado en narrativa su primer libro de cuentos, *El Inocente*—, no se menciona la vinculación de su literatura con su entorno social y regional, antes bien se lo destaca por su incipiente búsqueda formal. Respecto de Moyano —quien es presentado como una de las mayores figuras de estas nuevas promociones de narradores, “si no la mayor”—, el énfasis del análisis está nuevamente puesto en la búsqueda formal de su obra o en la vinculación con modelos conocidos como la narrativa norteamericana. Es decir, por la proximidad de análisis y también por la publicación aún limitada de muchos de estos autores, no hay en este primer momento una distinción crítica de aquellos que luego serán vinculados por su origen provincial y el modo en que esta situación se trabaja en sus obras. Por otra parte, el lugar destacado que autores como Moyano tenían para la crítica de entonces, variará con los años. Asimismo, en las historias de la literatura que siguieron, la narrativa de los sesenta será asociada a otros nombres antes que a muchos de los aquí mencionados, cuyas obras en algunos casos serán relegadas a breves análisis, si es que se las incluye.

12 Cfr. A.A.V.V. (1968). “Las últimas promociones: la narrativa y la poesía”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina, fascículo 55*, pp. 1297-1311. Buenos Aires, CEAL.

En 1980 Susana Zanetti estuvo a cargo de la segunda edición de la colección *Capítulo* en la que se propuso una ampliación de la primera a través de 158 fascículos y libros. En el fascículo 125 de esta segunda edición, aparece un artículo dedicado a la narrativa entre 1960 y 1970, aclarando en el título que se referirán exclusivamente a cuatro autores: Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández.¹³ Cabe destacar la inclusión de Tizón a la serie, autor que no era mencionado en la primera edición dentro de los autores que conformaban las últimas promociones de escritores. Ello probablemente se deba a que recién en 1969 —un año después de la primera aparición de *Capítulo*— el autor comienza a ganar reconocimiento a partir de la publicación de su primera novela *Fuego en Casabindo*.

El recorte en principio incluye autores de lo que en la primera edición de la colección aparecían como miembros de distintas generaciones. Esto se debe a que aquí el criterio se modifica: de hecho el texto comienza señalando que para delimitar el conjunto de autores que conformaron la conocida generación del cincuenta y cinco (donde según el mapa literario de 1968 se ubicaba a Di Benedetto), la crítica toma como hecho fundamental la caída del Peronismo y las distintas respuestas que la literatura presentó frente al cambio radical en el panorama político y social. Es decir, el criterio de delimitación ya no se vincula a los años de nacimiento de los autores sino que prioriza la coincidencia espacio-temporal de los narradores en la que han debido enfrentar los mismos hechos históricos.¹⁴ La narrativa desde los se-

13 Cfr. Amar Sánchez, Ana María, Stern, Mirta y Zubieta, Ana María. (1981). "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", en *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina, fascículo 125*. Buenos Aires, CEAL.

14 Dicho criterio de selección podría vincularse a lo que el sociólogo húngaro-alemán Karl Mannheim denominó la "posición generacional". La misma va más allá del mero hecho biológico del año de nacimiento, implica además un ámbito socio-histórico compartido, una territorialidad y

senta, dirán las autoras del artículo, continúan esta línea, ofreciendo nuevas respuestas.

A su vez, a este agitado marco social y político se suma un singular fenómeno en el campo de la literatura latinoamericana que hará de esos años sesenta el epicentro de una intensa renovación literaria. Se trata del complejo fenómeno denominado “boom”, originado —siguiendo al artículo— en el plano editorial y del público. Advirtiendo la complejidad del asunto, las autoras señalan que la real incidencia de este suceso requiere una cuidadosa evaluación. De hecho, en esos años se sucedieron las discusiones en torno a qué significaba el *boom*, su valoración, a quiénes incluía y qué relación establecía entre escritores, obras, ventas y público sin alcanzar acuerdos definitivos entre sus intérpretes. Permitámonos un pequeño paréntesis para dar algunas precisiones sobre dicho fenómeno para delimitar así la interpretación a la que suscribimos en el marco de este trabajo.

En 1979, prestigiosos críticos literarios presentaron sus interpretaciones del fenómeno en una reunión en Washington. Algunos años después, Ángel Rama compiló dichas ponencias en el texto *Más allá del boom. Literatura y Mercado*. En su propia interpretación del fenómeno, Rama entiende el “boom” ante todo como un proceso de mercado, originado por una multiplicidad de factores (como por ejemplo, el crecimiento en la tasa de población y el mayor

pertenencia cultural común. En sus propias palabras, “resulta fácil probar que el hecho de la contemporaneidad cronológica no basta para constituir posiciones generacionalmente afines. Nadie querría sostener que la juventud china y la alemana se encontraran en afinidad de posición en torno a 1800. Sólo se puede hablar, por lo tanto, de la afinidad de posición de una generación inserta en un mismo período de tiempo cuando, y en la medida en que, se trata de una potencial participación en sucesos y vivencias comunes y vinculados”. Mannheim, Karl. (1993). “El problema de las generaciones” [1928], en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 62, p. 216. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

acceso a la educación, lo cual habría traído aparejado un nuevo público lector), que permitieron una mayor difusión de los productos literarios latinoamericanos.¹⁵ De este modo, en el pasaje de una literatura de elites a una de masas, el escritor se transformó en un productor que trabaja para un mercado desarrollado. Por ello, de la mano de esta explosión en las ventas vino la profesionalización de un grupo de escritores: en efecto, los escritores que formaron parte del “boom” eran todos escritores profesionales. Rama ofrece así un interesante análisis de las condiciones materiales que rodeaban al mundo de los escritores latinoamericanos de entonces, en donde las condiciones de producción les demandaban la publicación constante de obras literarias que debían ajustarse, a su vez, a las demandas de ese incipiente público. Ahora bien, y para cerrar su lectura, Rama señala que los criterios para confeccionar las múltiples listas de integrantes fueron lo suficientemente esquivos e indefinidos como para sospechar que se trató ante todo de un “club exclusivista” de escritores.¹⁶

Volviendo al artículo de *Capítulo*, en este marco de condiciones sociales, políticas y de mercado, las autoras destacan

-
- 15 “Ella (la denominación del *boom*) no proviene sino remotamente de la vida militar, como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del “marketing” moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. [...] La sorpresa fue su aplicación a una materia (los libros) que salvo algunas líneas de producción (los textos escolares) se encontraba al margen de esos procesamientos”. Rama, Ángel. (1984). “El ‘boom’ en perspectiva”, en Rama, Ángel (ed.), *Más allá del boom. Literatura y Mercado*, p. 56. Buenos Aires, Folios.
- 16 Rama sostiene que en las numerosas listas que conformaron el denominado “boom” se pueden distinguir tres criterios. Un *distingo genérico*: sólo se incluye narrativa; un *criterio cuantitativo*: sólo se incluye narradores con gran difusión, con gran repercusión pública (lo cual es difícil de evaluar); y un *criterio cualitativo*: se seleccionan obras en función de determinados valores intrínsecos según criterios estéticos. Si el segundo criterio por sí sólo no es suficiente (de hecho, muchos escritores que vendían mucho en esos años no integran las listas del boom), el tercer criterio responde a juicios valorativos, lo que permitiría explicar la cantidad de listas de narradores confeccionadas principalmente por las revistas especializadas. *Idem*, pp.79-83.

entre los narradores de los sesenta, la presencia de un “importante grupo de narradores” que provienen del interior y que, apartados de toda clase de regionalismo o pintoresquismo, ofrecen nuevas búsquedas y tendencias dentro de la literatura nacional. Una presencia que por el momento se ofrece como un “lineamiento provisional”, sin implicar un criterio clasificatorio: la falta de perspectiva histórica y el hecho de que los narradores de los que hablan se encuentran en esos años en plena producción, las lleva a dotar de provisionales y endebles todas sus generalizaciones.

No obstante estas advertencias y en consonancia con lo que se señalaba desde la primera edición de la colección respecto de la pronunciación acerca de la literatura contemporánea, avanzan en la caracterización y comparación de este grupo de narradores. Entre las características que ellos presentarían para poder considerarlos de manera conjunta, el artículo destaca la adhesión a los cánones realistas, alejándose así de la fractura que otros narradores contemporáneos (con Cortázar a la cabeza) ensayarían en esos años. De todos modos, las advertencias continúan para evitar que el lector considere estas asociaciones como algo estructurado y con tendencia homologadora: señalan que cada uno de ellos tematiza e imprime en sus obras ese origen provinciano común de manera muy diferenciada por lo cual las vinculaciones que se pueden establecer entre ellos solo pueden ser aisladas y, nuevamente, provisionales.

Como si temieran que los años fueran a desmentir estas asociaciones y la crítica futura refutara estas percepciones, lo cierto es que esta serie inaugural asienta un precedente que aparecerá como ineludible a la hora de hablar de cualquiera de estos autores: el conjunto recorrerá la crítica posterior variando en algunos nombres, sumando algún otro integrante, excluyendo a otro, o acentuando las

vinculaciones entre ellos, siempre en función de los criterios que se privilegien a la hora de conformar las series.

Entre las vinculaciones que se establecen en el texto, se señala que tanto en Moyano como en Hernández lo urbano aparece bajo la forma de una oposición o enfrentamiento entre los dos polos que configuran la relación interior-Buenos Aires. En sus obras, el encuadre histórico principal es el del primer Peronismo y en ellas se aborda el fenómeno de *la masiva migración interna* desde las provincias a la capital a partir del cual se configura una “nueva zona marginal”, la de los llamados, a partir de entonces, “cabecitas negras”. Ambos autores dan cuenta de los conflictos que trae aparejado este nuevo contexto social y, a su vez, retratan el cuadro de marginación, tedio y olvido en que quedan sumergidos los pueblos del interior. La cuestión de la marginación, dirán, está presente en la narrativa de los cuatro autores de esta serie. Cabe señalar que los mencionados tópicos junto con otros destacados en este abordaje crítico —marginación, tedio, olvido, abandono, desarraigo, mediocridad, etcétera— serán también retomados con distintas acentuaciones en los sucesivos análisis de las restantes historias de la literatura.

En el caso de Moyano, todos sus textos se articularían a partir de las problemáticas de la marginación y el desarraigo que, a su vez, conforman un espacio a partir del cual se aborda la relación interior-Buenos Aires. Su narrativa es considerada una reflexión sobre la inserción social del hombre proveniente del interior en un medio extraño y hostil.

Respecto de la única novela de Hernández, *La ciudad de los sueños*, se señala que se tematiza la relación provincia-Buenos Aires, a partir de la cual el interior queda asociado a un ambiente asfixiante mientras que la capital aparece como el reino de las posibilidades. La novela, publicada en 1971, está formada por una variedad de narradores a partir de la

cual muchos sucesos son narrados dos veces. Duplicación que permite, según el artículo, contemplar las variaciones ideológicas que diferencian al interior de Buenos Aires. Ahora bien, estos narradores pertenecen ya sea a la oligarquía porteña o a la provinciana, por lo cual sus diferencias se borrarían frente al “alud” proveniente de las provincias a partir del cuarenta y cinco. La legitimidad social sería suficiente entonces para separar a la protagonista de sus comprovincianos. En este sentido, el artículo sostiene que, a diferencia de la obra de Moyano, en Hernández no aparece la marginación del hombre del interior frente a la capital. Desde esta perspectiva, la protagonista, que huye del ambiente asfixiante de la provincia, encuentra rápidamente un lugar en la capital, el lugar donde se pueden cumplir los sueños y posibilidades que se niegan en el interior. La capital aparecería así como el lugar de salvación frente a un interior relegado al pasado, la tradición y los prejuicios represivos.

Ahora bien, esta interpretación entra en tensión con otras lecturas que han trascendido de la novela que ubican algunos pasajes en los que se juega la mayor tensión de esa relación entre el interior y Buenos Aires. Matilde Figueras, la protagonista de *La ciudad de los sueños*, pertenece a la aristocracia tucumana venida a menos. Al huir de su provincia natal hacia Buenos Aires, consigue empleo como traductora de francés en una revista de chismes de sociedad. Si bien el mencionado desligamiento de sus comprovincianos pareciera efectivo dado por su pasado aristocrático, finalmente llegará el desencanto. En la escena en que su pretendiente, Páez, en el momento amorosa la llama “Negrita”, Matilde comprenderá todo lo que esa expresión revela: el migrante no deja de ser el otro, el distinto y marginal. Tal como señala María Rosa Lojo, esta escena muestra “la posición de un interior que no ha dejado de ser *bárbaro* para la

metrópolis”.¹⁷ En contraste a la conclusión a la que llega el artículo de *Capítulo*, en este autorreconocimiento final del que da cuenta Lojo, la protagonista decide abandonar las pautas de la decencia aristocrática en la que fue educada para unirse a la lucha de los desposeídos por los bienes de “la abundancia y el amor”. La capital aparecería desde esta otra lectura, antes que como el lugar de redención para el que se escapa de la provincia, como el escenario donde el conflicto entre el interior y Buenos Aires se manifiesta en toda su expresión.

Por otra parte —y volviendo al artículo—, también se diferencia la obra de Hernández de la de Moyano por la presencia en aquél de procedimientos narrativos cercanos a la vanguardia. Se refieren con esto a la variedad de registros que incluye la novela, la sucesión de códigos lingüísticos, la reproducción de la lengua oral, los extractos de cartas, diarios y revistas. Este “mosaico” de diferentes discursos es visto en consonancia con los cambios que desde 1960 tenían lugar en la literatura con el ingreso de los medios de comunicación, el cine, el periodismo, la radio y es asociado ante todo a las primeras novelas de Manuel Puig. La vinculación de la novela de Hernández con la obra de Puig también será mencionada por otras historias y el mismo Hernández se pronunciará sobre esta cuestión. Más adelante retomaremos este punto.

Por otra parte, entre las novedades de esta segunda edición de la colección *Capítulo*, se presentó la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* en la que se

17 Lojo, María Rosa. (1998). “El migrante interno en la narrativa argentina contemporánea”, en *Alba de América. Revista Literaria*, vol.16, núm. 30 y 31, Julio, p. 250. San José, Instituto literario y cultural hispánico.

El artículo continúa con una cita de la novela que ilustra dicho desengaño: “Conjuntos folklóricos, mucamas de Barrio Norte; hasta ahí nomás. El resto, invasores”.

realizaron entrevistas-encuestas a escritores y críticos contemporáneos.¹⁸

Preparada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, dicha Encuesta privilegió antes la escritura que las respuestas espontáneas: las preguntas se enviaban por correo y de la misma manera se recibían las respuestas. Las preguntas eran las mismas para todos los escritores y estaban destinadas a dar cuenta de la relación privada con la literatura. De lo que se trataba, en definitiva, era de trazar el mapa de la literatura del presente a partir de las imágenes que los escritores presentaban de sí mismos. Las preguntas (que iban desde la iniciación como escritor a las características de su trabajo cotidiano) llevaban a definir la relación entre la vida y la literatura, entre la biografía personal y el entorno social y cultural. Beatriz Sarlo ilustra de la siguiente manera el interés que generaban —generan— las entrevistas: “de manera empecinada, los lectores nos interesamos por los escritores y nuestro interés se sostiene en que no hemos sido convencidos por la teoría ni en nuestra experiencia, de que la ficción siempre sea [...] un borramiento completo de la vida”.¹⁹

Cuando Rama se refería a que en el pasaje de una literatura de elites a una de masas, el escritor se transformó en

18 A propósito de la profusión de entrevistas literarias que en esos años se dio en distintos medios de comunicación, Ángel Rama lo asocia a un fenómeno que surge en el siglo XX en el que la atracción pública es ante todo por el escritor más que por la obra. La prensa se ocupó de saciar la curiosidad pública por la vida privada del autor a través de entrevistas en las que se fotografiaba al escritor en su propia casa y se relataban detalles de su vida privada hasta entonces insignificantes para los lectores. Rama diferencia de esta clase de entrevistas el trabajo serio de algunos críticos que, si bien también realizaron entrevistas —que luego tuvieron la forma de libros o formaron parte de revistas especializadas—, sus preguntas versaban sobre asuntos literarios o consultaban la opinión del escritor acerca de cuestiones políticas o artísticas. En esta última línea podríamos ubicar el trabajo realizado a través de la *Encuesta a la literatura argentina*. Cfr. Rama, Ángel. *op.cit.*, pp. 105-107.

19 Citado en Bueno, Mónica. “La literatura argentina y los escritores: cartografía de *Capítulo*” en Bueno, Mónica y Taroncher, Miguel Ángel (coords.), *op.cit.*, p. 85.

un productor que trabaja para un mercado desarrollado, señala que esta transformación se dio junto con otra: del *narrador artista* se pasó al *narrador intelectual*. Este nuevo narrador no se limita a escribir su obra sino que desarrolla un discurso intelectual sobre su época actual. Siguiendo a Rama, si bien en todas las épocas ha habido narradores intelectuales, en estos años se radicaliza a nivel global la exigencia de que los escritores alcancen esta etapa de reflexión intelectual, que ejerzan de intérpretes de su propia obra —dotándola de una fundamentación explícita— para actuar como mediadores entre su público y las problemáticas de su tiempo.²⁰ Podríamos decir que los escritores entrevistados son convocados en esta función de *narradores intelectuales* en tanto se los invita a reflexionar sobre su propia obra, a relatar las búsquedas implícitas o explícitas de su escritura, los motivos que los llevaron a escribir. En fin, a trazar una *narrativa* que involucre sus propias vidas con su literatura y que de alguna manera el lector pueda entrever “qué es lo que la ficción borra para ser ficción, [...] para que se desvanezca la vida y aparezca la escritura”.²¹

Siguiendo la interpretación de Mónica Bueno, en el caso de dicha Encuesta, la categoría de “autor” es la que prevalece: los encuestados son “autores” canonizados por alguna razón, ya sea por el consenso del público y de la crítica, por instancias de mercado, por su consagración, por operaciones de marketing, etcétera. Pero también aparecen nombres menos conocidos o de autores muy jóvenes entre los encuestados:

Se puede pensar en encadenamientos, constelaciones de nombres propios que se implican y reclaman entre

20 Cfr. Rama, Ángel. *op.cit.*, pp. 101-103.

21 Sarlo, Beatriz, citado en Bueno, Mónica. *op. cit.*, p. 85.

sí y, al mismo tiempo, rechazan otra constelación. En cada una de estas galaxias, hay una definición de la literatura.²²

En efecto, una de las preguntas de la Encuesta iba dirigida precisamente en esta dirección: “¿En relación con qué autores argentinos o extranjeros piensa usted su propia obra?”. Ante este interrogante, Daniel Moyano, uno de los encuestados, responde:

En mis referencias comparativas, siempre he tenido una especie de cuarteto de cuerdas que formaba así: J. J. Hernández y yo, violines; Antonio Di Benedetto, viola; y Haroldo Conti, violoncello. Un cuarteto si se quiere arbitrario, elegido así por simpatía, amistad o preocupaciones parecidas. Sobre todo porque mirábamos más para dentro del país que de Buenos Aires [...] Hacíamos oír las voces del interior sin folclorismos ni panfleto político.²³

El nombre propio aparece así con una fuerte función clasificatoria en tanto el nombre designa, agrupa, delimita, opone discursos: tanto en las constelaciones que empiezan a aparecer en las lecturas de la crítica contemporánea como también en las voces de los mismos escritores.

En el caso de Hernández, ante la pregunta por los temas recurrentes de su obra, el escritor tucumano menciona, entre otros, el desarraigo, el odio y la fascinación que ejerce la capital sobre el interior. Moyano, por su parte, ante la misma pregunta cierra su respuesta con una frase que condensa, de alguna manera, el gesto de muchos de los escritores

22 *Idem*, p. 81.

23 (1982). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, p. 174. Buenos Aires, CEAL.

que antes mencionó como parte de su “orquesta”: “a falta de filósofos, en América la novela, especie de brujería, es nuestra ciencia por ahora para intentar saber qué somos”.²⁴

En este punto, resulta pertinente referirnos a aquello que hasta aquí ha recorrido subrepticamente nuestro análisis: la cuestión del *corpus*. Miguel Dalmaroni señala que entre los caminos abiertos a la práctica crítica, lo que él denomina los “posibles” de la crítica, pueden distinguirse el *posible histórico* —en el que se indaga lo que efectivamente pasó y resulta significativo para nuestro presente pero no solo para este presente— y el *posible filosófico* —corpus construido por el crítico que no indaga lo que sucedió— y en ese sentido no demanda comprobación historiográfica, sino que se compone en función de lo que es significativo para el presente del crítico.²⁵ Dalmaroni señala, a su vez, que la distinción es meramente analítica y que los mejores trabajos críticos toman elementos de ambos posibles, demostrando su estrecha vinculación. A partir de esta aclaración, señala que el posible histórico no se limita al corpus de autor o de época. Existe también un corpus histórico que no ha de ser construido sino que precisa ser *descubierto*, en tanto es un corpus que “sucedio”: estamos hablando de un *corpus histórico emergente*. Este corpus —que puede percibirse en lecturas críticas como la de Raymond Williams respecto de la novela inglesa entre 1847 y 1848 o en la de Noé Jitrik refiriéndose a la producción literaria del año 1926 o en la que el mismo Dalmaroni señala respecto del caso “Buenos Aires 1969”— da cuenta de un momento fechable en el que “algo estaba surgiendo”, en el que emerge una novedad irreductible al horizonte disponible de significación. Se trata de una

24 *Idem*, p. 172.

25 Cfr. Dalmaroni, Miguel. (2005). “Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 12, Diciembre, pp. 1-22. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

literatura que de alguna manera anticipa un nuevo modo de sensibilidad cultural histórica para la que el sistema semántico contemporáneo resulta deficiente.²⁶

En este sentido, el corpus de autores regionales al que estamos aludiendo puede ser comprendido como un corpus histórico emergente en el que la crítica ha percibido la aparición, alrededor de comienzos de la década del sesenta, de un conjunto de narradores provenientes de las provincias del interior que se pronuncian respecto de una necesidad que es tanto literaria como social y política. Si hasta entonces la literatura regional había sido asociada por la crítica estrictamente con el regionalismo y pintoresquismo, a partir de esta irrupción, las etiquetas existentes resultan insuficientes para nombrar lo que está sucediendo a partir de esos textos. Es lo que en términos del filósofo francés Alain Badiou sucede cuando irrumpe un *acontecimiento*.

Para decirlo brevemente, un acontecimiento es un suplemento imprevisible que acaece, es lo azaroso, una singularidad irreductible. Es aquello que hace advenir un *plus* de la situación, opiniones y saberes instituidos; es aquello que nombra el *vacío* de una situación, es decir, lo no sabido en la circunstancia inmediatamente previa.²⁷ Y el sujeto, dirá Badiou, no es sino lo que adviene frente a un acontecimiento que implica aceptar la invitación a inventar un nuevo modo de habitar esa situación ya que dicho advenimiento escapa a toda ley, representa lo incalculable, lo no sabido. Estos autores de los que nos ocupamos constituirían así para la crítica un *nuevo sujeto* al colocarse en portavoces de esa verdad que perciben. Esto es, podríamos pensar, lo que ha permitido

26 De allí que Dalmaroni asocie dicho corpus con lo que Raymond Williams llama "estructura del sentir": "La configuración fechable de un dislocamiento conflictivo entre la experiencia de unos sujetos históricos y lo que el sistema dominante de valores y expectativas formalizaba y prescribía como experiencia posible". *Idem*, pp. 15-16.

27 Cfr. Badiou, Alain. (2004.) *La Ética. Ensayo sobre la conciencia del Mal*, pp.70-74. México, Herder.

reunir sus nombres en un conjunto, en una serie. Se trata de esa confluencia en el modo de “sentir” que se va tejiendo, configurando, a partir de sus textos en que se expone tanto el malestar en el que se vive en las provincias del país en esos años como así también el rechazo a ser reducidos como escritores a las posibilidades de un folklorismo simpático al que se consideraba más por cuestiones de condescendencia que por respeto literario, exclusivo de la narrativa porteña. Este reclamo se hace patente cuando, por ejemplo, Daniel Moyano escribe el prólogo a una antología de cuentos de Hernández publicada por CEAL en 1987:

En nuestras provincias teníamos dos horizontes visibles: por un lado, casi encima de nosotros, un folklorismo mentiroso que no compartíamos, apoyado más en el paisaje que en el hombre; por el otro, una cultura ciudadana que venía de Buenos Aires, vía radial, a la que, lo sabíamos muy bien, no pertenecíamos. [...] ¿Cómo hacer para meter nuestra propia voz en la literatura nacional sin parecernos a nadie y fieles a nuestras circunstancias? [...] Creo que esas circunstancias de desarraigo nos ayudaron a saber que no éramos ni de la Buenos Aires cosmopolita intuida por Rubén Darío, ni el rico estanciero Patoruzú diciendo *ahijuna*.²⁸

De esta manera, el criterio de recorte del corpus de estas lecturas críticas que estamos repasando no responde exclusivamente a decisiones deliberadas del crítico, a sus condiciones de enunciación, aunque por supuesto que éstas son un factor que entra en juego. El criterio de recorte en un corpus histórico emergente ha de procurar a la vez

28 Moyano, Daniel. (1982). “Los exilios de Juan José Hernández”, en Hernández, Juan José, “*La señorita estrella*” y otros cuentos, p.ii. Buenos Aires, CEAL.

mostrarse apropiado para dar cuenta de una determinada configuración histórica, es decir, revelar su condición historiográfica: mostrar que ese corpus de hecho “sucedió”. Eso es lo que permite su adscripción a una historia crítica de la literatura en tanto implica ambos posibles críticos, el histórico y el filosófico. En este caso en particular, la idea de que en los textos de estos autores hay una coincidencia en el modo de “sentir” no es una “inferencia puramente crítica” sino que cuenta con un soporte material de significaciones culturales y sociales provenientes del mismo contexto histórico.

Retomando la frase de Moyano que dio lugar a esta referencia al corpus, la literatura ofrece a través de estos autores una forma de interpretar la realidad que los rodea y para la cual aún no existen los nombres para nombrarla, significarla. En este sentido la novela, estas novelas, servirían, como dice Moyano, a modo de ciencia *alternativa* “para saber qué somos”.

Luego de esta aproximación a las dos ediciones de *Capítulo*, cabe agregar que se trató de un proyecto basado en la democratización del conocimiento sobre la literatura argentina y en el que, a su vez, se jugó cierta forma de resistencia cultural frente a dos procesos dictatoriales. La primera edición, publicada en los primeros años del gobierno de facto liderado por Onganía, protagonizó un acto de resistencia frente a una dictadura que había golpeado duramente a la educación superior de nuestro país. Los fundadores del CEAL, de hecho, habían conformado, antes del golpe, el plantel de Eudeba. Frente a los atropellos del nuevo gobierno, decidieron renunciar y así fundar la nueva editorial.²⁹ Como muchos de los que formaron parte de este nuevo proyecto relatan, el CEAL comenzó lanzando colecciones

29 Cfr. Santos, Susana. *Op.cit.*, p. 68-74.

combativas y más frontales. Sin embargo, con la radicalización de la violencia estatal a partir de la dictadura del setenta y seis y las experiencias difíciles que tuvieron que enfrentar tanto la editorial como muchos de sus empleados, la decisión fue suspender aquellas colecciones que pudieran irritar al gobierno de facto y en su lugar publicar otras nuevas y también reciclar o aumentar antiguas colecciones. Es lo que sucedió con la segunda edición de *Capítulo*. Como sostiene Susana Zanetti, “frente a otras colecciones, la literatura volvía a ser algo “inocuo”, por lo menos para cierto pensamiento, o algo más complejo y no tan directo”.³⁰ La posibilidad de resistir a partir de la reedición de esta colección residió en la inclusión de autores cuyas obras y empleo del lenguaje implicaban un modo de confrontación frente al orden esperado por la dictadura. Desde el terreno aparentemente inofensivo de la crítica literaria, tuvo lugar un modo de dar a conocer a los lectores esos gestos de resistencia que estaban teniendo lugar en ese mismo momento. A su vez, nombrar lo hasta entonces marginal, como así también la censura, el exilio forzado y la represión que sufrían algunos de los escritores que se analizan en esta colección, también fueron modos de pronunciarse y marcar una posición —que era la de todo el Centro Editor [CEAL]— en un momento en el que el terror procuraba silenciar cualquier voz disidente o crítica.³¹

30 *op.cit.* Somoza, Patricia y Vinelli, Elena. (2006). “Los protagonistas: conversación retrospectiva” en Bueno, M. y Taroncher, M. A. (coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*, p. 313. Buenos Aires, Siglo XXI.

31 En esta línea, el artículo citado de la segunda edición de *Capítulo* acerca de la narrativa entre 1960 y 1970, señala: “A estas dificultades (la falta de perspectiva histórica respecto de los autores analizados) se le añade el hecho de que un buen sector de las obras aún permanece, y sigue produciéndose, en condiciones marginales, presididas por un pronunciado aislamiento social del escritor [...]. De una literatura que se produce, por un lado, dentro del país, y por el otro, fuera del mismo, bajo la presión del exilio que afecta a un buen número de autores; y que, en algún momento, demandará el estudio tanto de las variantes genéricas que privilegia, como de los desvíos que

Entre los gestos de esta colección, quedó plasmado de qué modo ella inauguró una manera de leer la narrativa que se estaba escribiendo entonces por escritores más bien jóvenes del interior del país. A partir de lecturas e interpretaciones críticas como así también de las voces de los mismos autores, nació una constelación de escritores en la que se encontraron las obras de aquellos que, oriundos o criados en las provincias del interior, supieron dar una nueva voz (o mejor dicho, distintas voces) a lo que acontecía en el resto del país, más allá de los límites de la capital. Las sutiles vinculaciones que se tejieron entre —y a veces también por— ellos (entre quienes se encuentran Moyano y Hernández, a veces junto a Tizón, Di Benedetto, Conti, Saer, etcétera), tomarán distintos matices en las lecturas ofrecidas en otras historias de la literatura.

Una historia crítica en clave de relato

En el año 1999, Noé Jitrik lanza una colección que titula *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, que sería publicada en distintos tomos, cada uno de ellos a cargo de un director. El orden de publicación no coincide con el orden previsto de la colección por cuestiones pragmáticas de realización: el primer tomo que aparece es el volumen X titulado *La irrupción de la crítica* y en los años subsiguientes irán publicándose de manera desordenada el resto de los volúmenes, sin llegar, hasta la actualidad, a completarse el plan de obra.³² El último tomo en ser publicado recientemente fue el que

implementa el discurso de la ficción, para designar y significar un referente cuyo abordaje directo aparece sometido a las más intensas presiones de la censura". Amar Sánchez, Ana María, Stern, Mirta y Zubieta, Ana María, *op. cit.*, pp. 626-627.

32 El tomo que falta ser publicado para completar el plan de obra es el Volumen XIII, titulado *Una literatura en aflicción*, dirigido por Jorge Monteleone.

correspondía al primero de la serie, *Una Patria Literaria*, en cuyo prólogo se ha esperado —tal como prometía Jitrik en el epílogo del primer volumen publicado— una presentación de los criterios generales que orientan la obra, los presupuestos básicos que subyacen a la multiplicidad de tomos.

La “inconclusividad” que signó al proyecto sumada al desajuste entre su plan y la efectiva publicación de los tomos, nos coloca en tanto lectores en una situación diferente en comparación con otras obras como la de *Capítulo*, publicada de manera regular siguiendo el orden del plan original y en la cual sus propósitos están definidos desde el comienzo, más allá de la pluralidad de voces críticas que sus fascículos presentan. En el caso de la *Historia Crítica* se trata de un proyecto ideado a largo plazo, a realizarse en distintas etapas en las que cada director vuelca en su volumen su propia impronta desde la elección de los colaboradores, el modo de agrupar las obras o autores —tal como puede percibirse en los distintos índices—, la relevancia que toman los hechos históricos respecto de la serie literaria, etcétera. Se percibe, en este sentido, en la heterogeneidad de búsquedas que presenta el conjunto de volúmenes publicados, la decisión de abordar la historia de la literatura argentina desde un registro coral que no implique un cierre en tanto totalidad sino, antes bien, que de cuenta de la multiplicidad de lecturas posibles que se ofrecen desde la actual crítica literaria argentina.

No obstante, existen líneas de continuidad entre los diferentes tomos. En la apertura que escribe Jitrik al primer volumen de la serie publicado en 2014 —y que puede leerse, retrospectivamente, como una declaración de principios, o mejor, como una síntesis de lo que efectivamente tuvo lugar en los volúmenes publicados—, se plasma el tono general de toda la serie. El director de la colección señala que la presente historia concibe todo discurso histórico como *relato*.

Es decir, el lugar de enunciación asume el carácter *narrativo* de toda historia al que aludimos al comienzo. Retomando las palabras que Drucaroff utiliza para dar cuenta de la aspiración del volumen XI que dirige, podríamos decir que toda esta historia es un intento por cumplir con el siguiente objetivo:

Dejar testimonio de cómo se mira, se lee, se piensa y se escribe la historia de un momento, desde otro momento particular; leer, con el pulso de nuestro propio tiempo, los sentidos que laten encerrados en los mundos simultáneamente autónomos e históricos de nuestra literatura.³³

De acuerdo con lo que señala Jitrik, y lo que se constata en la lectura de los volúmenes, la presente narración de la historia de la literatura tiene como premisa básica el resaltar momentos significativos, nodales, de ese desarrollo histórico de la literatura, sin seguir un orden estrictamente cronológico ni guiar el relato a partir de la serie histórica o política. Si bien estas series actúan como referencia y contexto necesario a la hora de abordar la serie literaria, no son ellas las que guían el curso de la presente narración.³⁴

A partir de esta introducción general (y tardía) a la obra, en relación a la serie de autores que venimos estudiando, cabe señalar que han pasado más de treinta años desde la aparición de la primera edición de *Capítulo* y casi veinte de la segunda: muchos años en los que los escritores mencionados han consolidado su obra y su lugar en la literatura argentina como así también se han acumulado y cristalizado

33 Drucaroff, Elsa. (2000). "Introducción. La narración gana la partida", en Jitrik, Noé (dir.) & Drucaroff, Elsa (comp.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo XI: La narración gana la partida*, p. 15. Buenos Aires, Emecé.

34 Cfr. Jitrik, Noé. "Apertura", *op. cit.*, pp. 7-11.

lecturas sobre sus textos. Ello implica nuevas condiciones en el abordaje crítico de sus obras en tanto ya no se están, como antes, ensayando lecturas sobre obras aún en proceso. A su vez, el contexto de publicación de esta historia respecto de las anteriores ha cambiado sustancialmente. Ya no nos encontramos en el marco de un proceso dictatorial en el que cualquier referencia crítica al contexto de producción de los autores puede ser leída como sospechosa o amenazante para el orden establecido. Los desafíos que tome a partir de ahora la crítica literaria ya no pasarán por afrontar las políticas culturales represivas sino, antes bien, por reelaborar lecturas y volver a los textos desde nuevos enfoques que permitan ampliar su campo de significación.

El primer tomo que se ocupa de los narradores en cuestión es el primer volumen publicado, el mencionado número X, dirigido por Susana Cella. En la introducción al volumen, su directora advierte que, si bien el período abordado (de mediados de los cincuenta a mediados de los setenta) pueda identificarse con fechas fácilmente identificables a hechos significativos de la historia (1955-1976), ello no implica —en consonancia con lo que dirá años después Jitrik— que se de por supuesta la derivación de los cambios literarios directamente de los cambios históricos. A su vez, advierte que el espíritu del volumen está menos guiado por un afán de enumerar la suma de hechos literarios del período, que por la idea de presentar una configuración de vinculaciones, polémicas o no, entre las expresiones artísticas de esos años. Un entramado de relaciones que considera distintos puntos en común, plasmados en los ejes propuestos para organizar el índice del volumen.³⁵

35 Debido a la ausencia prolongada del primer tomo de la serie con la respectiva presentación general de la obra, cada introducción a los tomos que fueron apareciendo —como así también los epílogos escritos por Jitrik— intentan suplir esta falta, dando cuenta de los lineamientos generales que organizan la narración general. Así, la idea de que esta historia literaria está más organizada

Dentro del apartado titulado “Narrativa”, en donde los textos son leídos principalmente desde su definición genérica, aparece un ensayo escrito por Martín Prieto dedicado a los escritores en cuestión. Bajo el título de “Escrituras de la zona”, el autor del artículo presenta una serie conformada por cuatro escritores: Moyano, Hernández, Di Benedetto y Saer. La vinculación entre ellos se asienta en la construcción común de una poética narrativa vanguardista *desde* el interior que se enfrenta tanto a la narrativa de Buenos Aires en sus dos vertientes contrapuestas —por un lado, la representada por los narradores del grupo Sur, por el otro, los narradores contornistas—, como a la literatura del interior típicamente regionalista. Esta construcción lleva a Prieto a destacar el *relieve político* que adquiere el acto literario de cada uno de estos cuatro escritores:

Escribir desde “aquí”, seleccionar “hechos cotidianos”, no resignar, en Saer, la ensalada de cebolla, en Di Benedetto, el patio de baldosas, en Moyano, la voz alcohólica de don Rufino cantando “No me olvides”, en Hernández, el jardincito con cerco de cañas, significó arrebatarle el paisaje con todo lo que significa, al color local del regionalismo retardatario y populista de la provincia, desde el centro de un sistema antagónico: cosmopolita y vanguardista.³⁶

A su vez, vincula este fenómeno con uno de alcance latinoamericano del que ha dado cuenta Augusto Roa Bastos en la presentación de un libro de Moyano. Roa Bastos sostiene que estos autores se enmarcan en un conjunto más

por criterios literarios que por criterios cronológicos, políticos o sociales, se reitera en sucesivas oportunidades en las páginas introductorias de los distintos volúmenes.

36 Prieto, Martín. (1999). “Escrituras de la Zona”, en Jitrik, Noé (dir.) & Cella, Susana (comp.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo X: La irrupción de la crítica*, p.347. Buenos Aires, Emecé.

amplio de jóvenes escritores que, sin constituir una escuela o movimiento, han coincidido en la preocupación común de superar los límites impuestos por el regionalismo. Dicha superación residiría en profundizar en los valores de su singularidad para trascenderlos a un plano “más universal” en el que se de cuenta de la experiencia del hombre “de nuestro tiempo”.

A continuación, Prieto ofrece un análisis individual de cada uno de estos escritores y sus obras. Con respecto a Moyano, señala su caso como emblemático puesto que en su literatura no solo tematiza sino que investiga a través de la creación de sus personajes el desequilibrio político y económico del país que es aquello que se encontraría a la base del prejuicio acerca de que la literatura regionalista es privativa del interior.³⁷ Su novela de 1968, “El Oscuro”, es leída por Prieto en estrecho vínculo temático con el cuento del porteño Germán Rozenmacher, “Cabecita negra” (1962). Según el autor, ambas obras dan cuenta tanto de un *fenómeno social* como fue la emigración de grandes sectores pobres de las provincias hacia la Capital, como de un *fenómeno político*: el Peronismo. Ahora bien, la perspicacia de ambos relatos —y en ello, podemos decir, residiría el gesto vanguardista al que alude al comienzo— está dada por dar cuenta de estos dos fenómenos a partir de sus estrategias de *composición* y no meramente por la referencia al tema.

En cuanto a la obra de Hernández, señala que existe una coincidencia temática con el primer Moyano (esto es, previo a su exilio) pero desde un sistema de representación absolutamente opuesto, en tanto en la obra de Hernández lo dominante es la búsqueda de perfección formal. Este rasgo

37 En una nota al pie, Prieto discute la idea de que el regionalismo —esto es, la pretensión mimética de reproducir ambientes, paisajes, jergas, etcétera— es privativo del interior. La presencia de paisajes, tipos y jergas típicas de un lugar también están presente en narradores porteños tal como en el caso de Arlt. *Idem*, p. 348.

coloca su obra en sintonía con los narradores del grupo Sur, con quienes Hernández de hecho estuvo muy cerca tras su llegada a Buenos Aires, llegando a participar en la revista y a consolidar una fuerte amistad tanto con José Bianco como con Silvina Ocampo.

Finalmente, el texto culmina resaltando el gesto de *ruptura* de estos escritores: ellos “se levantan contra la siesta provinciana” a partir de sus propios textos, del entramado de su escritura; recuperan el referente para potenciarlo a través de una búsqueda poética particular, desafiando los códigos típicos de canonización de los escritores del interior. Gesto de ruptura que es a su vez un gesto crítico que pretende establecer una discusión respecto de lo que se considera cultura argentina. Sus obras vienen a demostrar que la llamada literatura argentina se lleva a cabo en toda la extensión del país a través de un trabajo permanente y constante en el trazado de canales de significación a partir de los cuales brota su propia identidad.

La obra “Una luz muy lejana” de Moyano será retomada algunas páginas más adelante en otro artículo titulado “Una vanguardia intempestiva: Córdoba”. En esta ocasión, la serie está conformada por obras puntuales de cuatro escritores diferentes en las que emerge el “topos urbano” de dicha ciudad. Presentado como un segmento de la literatura cordobesa, estos textos tienen la particularidad de haber aparecido en un lapso de tiempo que va desde el inicio del gobierno de facto de Onganía hasta el comienzo de su decadencia: se trata de obras que llegan hasta el umbral mismo del fenómeno conocido como “el Cordobazo”. Y precisamente lo que estas obras comparten es el hecho de que en sus configuraciones particulares dan cuenta de un “murmullo anticipado” de lo que poco tiempo después irrumpirá en la ciudad tanto como vanguardia política como estética. Prefiguración de la literatura que articula, aún de manera

imprecisa, una intensidad homóloga a las inquietudes sociales y políticas que no tardarán en estallar.³⁸

Si bien en este caso la serie en la que se lee a Moyano no se corresponde con los autores que venimos siguiendo, la referencia a este artículo resulta pertinente en tanto el corpus se demarca a partir de una consideración topográfica en la cual escritores del período que coincide con los años que analizamos son considerados en tanto escriben sobre una ciudad del interior a partir de una configuración literaria vanguardista en la que literatura y política quedan estrechamente vinculadas en la propia trama de la escritura. Nuevamente, estamos frente a lo que Dalmaroni llamó un “corpus histórico emergente”. Si Dalmaroni señala como caso paradigmático su hipótesis de lectura “Buenos Aires 1969”, referida a la aparición de determinadas novelas en el año 1969 en Buenos Aires, en este artículo el mismo año sirve de referencia para otra irrupción literaria, esta vez, en la ciudad de Córdoba.

El segundo volumen en ser publicado es precisamente el otro que resulta pertinente a nuestro análisis: se trata del número XI, *La narración gana la partida*, dirigido por Elsa Drucaroff. La hipótesis del volumen señala que esta preponderancia de la narración en la elección efectiva de los escritores comprende el período que va desde mediados de los sesenta hasta comienzos de los ochenta. Como puede verse, hay una superposición cronológica con el período abarcado por el volumen número X. Esto no presenta un problema dada la configuración de la obra general en tanto cada volumen ofrece una búsqueda centrada en un aspecto particular a partir del cual se consideran las obras literarias.

38 Cfr. Oviedo, Antonio. (1999). “Una vanguardia intempestiva: Córdoba”, en Jitrik, Noé (dir.) & Cella, Susana (comp.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo X: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.

En este sentido, muchas veces los mismos textos y autores son examinados en distintos artículos y también en distintos volúmenes en relación a diferentes fenómenos literarios. Tal es el caso de Saer, cuya obra es analizada en sucesivos artículos de éste y otros tomos. Solo nos detendremos en un artículo de este tomo XI en el que la obra del santafecino es puesta en relación con la obra de Héctor Tizón bajo la idea de una transformación de la ficción regionalista.

El artículo se titula, precisamente, “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”. El texto parte de la idea de que la insuficiencia conceptual que implica en la actualidad el término “regionalismo” dio lugar, no a su eliminación sino a su *transformación*. Entre los cambios que se sucedieron, los autores del artículo resaltan lo que aparece tanto en el Borges de “El escritor argentino y la tradición” como en la obra de Saer, acerca del derecho de todo escritor argentino a la cultura universal. A partir de esta clave de lectura, el artículo vincula la obra de Juan José Saer con la de Héctor Tizón a partir de la importancia que el paisaje adquiere en ambos y, especialmente, por la confrontación región/extranjero que se trama en sus escrituras. En el caso de Saer, esta presencia será leída en términos de *pasaje* de una región al mundo, siguiendo el conocido lema “pinta tu aldea y pintarás el universo”.³⁹ En este gesto se lee el apartamiento de Saer del regionalismo tal como fue comprendido hasta entonces, esto es, en tanto enaltecimiento del color local como fundamento de la nación. Para el caso de Tizón, la confrontación entre región y extranjero será leída en términos de una composición de un lenguaje particular para la narración de experiencias de alcance universal como el amor, la muerte, la traición, el exilio. A su vez, para sortear

39 Cfr. Foffani Enrique y Mancini, Adriana. (2000). “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en Jitrik, Noé (dir.) & Drucaroff, Elsa (comp.), *op. cit.*, pp. 261-266.

el paisajismo regionalista en su literatura, el artículo señala como artificio presente en su obra una sugerencia del mismo escritor en un ensayo donde propone *olvidar* para llegar a la esencia de las cosas. En otras palabras, su actitud implicaría neutralizar el paisaje y costumbres de una región, desdibujar lo que quede del referente en la escritura para así dar cuenta de lo esencial de ese paisaje.⁴⁰

Estos son los artículos en los que esta *Historia Crítica* da cuenta de nuestra serie de narradores. Con entradas dispares, desde enfoques completamente distintos y desconociendo de algún modo las series que entre ellos postulan, cada texto destaca rasgos particulares de estas narrativas y compone sujetos distintos en función de los autores que considere. De alguna manera, esta historia es en sí misma un pequeño reflejo de lo que todas las historias son respecto de este conjunto de autores: un relato múltiple —o múltiples relatos— sobre cada uno de estos narradores y sobre ellos en tanto serie.

Nueva versión facsimilar de la historia de la literatura

En el año 2005, el diario *Página 12* comenzó a entregar en fascículos semanales una nueva historia de la literatura argentina. Los sesenta fascículos que la constituyen fueron preparados por el Departamento de Castellano y Literatura

40 En este sentido, el gesto leído en la obra de Tizón se correspondería con la conocida idea de Borges: "Yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos. [...] Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local". Borges, Jorge Luis. (2009). "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas I (1923-1949)*, p. 320. Buenos Aires, Emecé.

del Colegio Nacional de Buenos Aires. Este proyecto tuvo como principal objetivo —tal como señaló su directora, Silvia Marsimian, en una entrevista realizada por *Página 12*— acortar la brecha entre los medios masivos y la literatura.⁴¹ En este sentido, la preocupación que guió la confección de cada fascículo fue la de producir un material que fuese accesible a un público amplio con el afán de que la gente se interesara “nuevamente” por la literatura argentina. La presuposición de la existencia en un pasado de ese interés de la gente por la literatura argentina quizás esté refiriendo al suscitado por la primera historia de la literatura argentina entregada en fascículos, esto es, la colección *Capítulo*. Siguiendo algunas marcas distintivas de aquella primera versión facsimilar de la historia de la literatura, también aquí los textos se intercalan con imágenes, fotografías de las tapas de los libros e ilustraciones que retratan a los distintos autores, procurando una presentación más “amigable” a un público no especializado en la materia.

De este modo se presenta esta nueva historia, cuyos fascículos repasan la literatura producida desde la época colonial hasta la contemporaneidad. Cada fascículo se organiza en torno a un período temporal —es decir, el orden es cronológico— y contiene tanto entradas generales en las que se presentan las obras, los autores o se da cuenta del período literario histórico desarrollado, como también artículos más específicos, en general escritos y firmados por alguna de las profesoras a cargo. A su vez, se incorporan diferentes columnas laterales a modo de pequeños apéndices vinculados al artículo de la misma página. Hacia el final de cada fascículo, se incluyen fragmentos de las obras literarias citadas. Los artículos críticos versan algunas veces sobre un

41 Frieria, Silvina. (28 de junio de 2005). “Saber la historia de las historias”, en *Diario Página 12*. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-52974-2005-06-28.html>

autor en particular y otras sobre algún tema específico que implica a varios autores. En cualquier caso, muchas de las entradas, tanto las que sirven de presentación como los artículos firmados, no intentan ser exhaustivas sobre la obra de los escritores incluidos sino más bien resaltar algún aspecto específico de su obra o de su modo de producción, intercalando datos biográficos y su vinculación con los hechos históricos. Esta multiplicidad de lecturas y perspectivas da cuenta de posibles entradas a cada texto y autor que no solo no son excluyentes sino que se complementan, enriqueciendo la mirada sobre la obra de un escritor.

En cuanto a la confección en esta historia de la serie de autores que nos convocan, el primer artículo que reúne a algunos de ellos se titula “Nuevas poéticas de la tierra”. Allí se revisa la búsqueda de la identidad en la tierra desde un primer regionalismo —telúrica, descriptiva, nostálgica del pasado y exaltadora de la esencia local— hasta otras formas menos convencionales de vincular la tierra con el origen. Entre estas últimas, se menciona un tipo de regionalismo surgido en Salta alrededor de los años cuarenta a partir de un movimiento que incluyó intelectuales de Tucumán y Santiago del Estero conocido como *La Carpa*. Cuenta este artículo que dicho grupo se formó con la idea de defender al Norte de los “malos folkloristas”. La idea que tenían era abordar la cultura propia del Noroeste desde una perspectiva social: prestar su habla a los hombres sin voz, mostrar la polifonía que constituye a esas zonas, etcétera. Esta línea “fundante” en la literatura del Noroeste sería continuada según el artículo por escritores como Héctor Tizón o Daniel Moyano.⁴²

42 Cfr. González, María Inés. (2005). “Nuevas poéticas de la tierra”, en *Historia de la Literatura Argentina*, p. 876. Buenos Aires, *Página 12*.

Cabe señalar la pertinencia de mencionar a este grupo de poetas surgido en Salta, cuyo principal referente fuera Manuel Castilla, ya que tuvo una importancia central en el desarrollo intelectual del Noroeste de la década del cincuenta y también del sesenta. Mención que, aunque aquí esté poco desarrollada y no exponga de manera acabada las características que distinguirían a este grupo del folklorismo que critican, no está presente en los artículos analizados en la historia de Jitrik; sí en la del CEAL. Lo llamativo es que en este caso no se ubique a Juan José Hernández como uno de sus continuadores en tanto, como hemos señalado, su escritura fue leída como un intento por dar cuenta de la realidad de su provincia natal a partir de la entonación sutil que la caracteriza y en los modos típicos de la provincia que excluye el pintoresquismo o exaltación exacerbada de lo regional. De hecho, el mismo Hernández en un homenaje al grupo *La Carpa* realizado en Tucumán en 1993, leyó un texto en el que quedan plasmadas las líneas de continuidad entre su obra y la propuesta del colectivo homenajeado.⁴³

A Daniel Moyano, por su parte, se le dedica un artículo titulado “En los bordes del mundo”. Es interesante la figura que introducen para pensar la obra de este autor: los *bordes*. Esos bordes están vinculados con los temas de sus libros: los constituyen los límites de la vida (su escritura se centra en los niños y en los ancianos) y los límites geográficos-sociales donde, señala el texto, la vida es casi imposible. Se resalta la melancolía de sus textos pero en función de una denuncia

43 Cfr. Hernández, Juan José. (10 de septiembre de 1993). “El interior vs. El puerto en un encuentro de poesía” en Diario *La Razón*, p.12. Es preciso señalar dos diferencias significativas entre el grupo *La Carpa* y aquellos autores que, como Hernández, Moyano y Tizón, entre otros, podría decirse que continuaron expandiendo esta nueva versión de folklorismo: estos últimos no conformaron un grupo definido con objetivos expresados en un programa de acción o en un manifiesto colectivo como lo hicieron los escritores de *La Carpa* y, por otra parte, mientras Hernández, Moyano, etcétera, fueron vinculados por su narrativa, los integrantes de *La Carpa* eran ante todo poetas.

de la vida miserable de los pueblos y de los migrantes a la gran ciudad.

Si los bordes como imagen sirvieron para identificar la escritura de Moyano, en el caso de la literatura de Héctor Tizón la metáfora elegida es la de la *frontera*. Pues si la región que constituye el escenario de sus relatos es un espacio, de acuerdo con el propio Tizón, doblemente de frontera (por ubicarse en el límite norte de la región emplazada en el lugar más austral del mundo), existen también fronteras de la memoria, entre lo que se recuerda —y se cuenta para que sobreviva— y lo que se pierde, o se *olvida* (tal como señala el artículo citado de Foffani y Mancini).⁴⁴ Los tres primeros libros de Tizón son leídos en el marco de una *nueva corriente regionalista* desarrollada en la segunda mitad del siglo. Y aquí la serie es un poco más extensa que en las anteriores menciones: Moyano, Conti, Hernández y Saer. Se comenta que todos ellos nacieron en el interior —sin aclarar la excepción que constituye el caso de Moyano— y que, sin constituir un grupo, coincidieron en la preocupación por el paisaje, los hábitos, las creencias, los registros del habla lejos del folclorismo y el costumbrismo mimético.⁴⁵

Otro artículo que refiere a los autores que aquí rastreamos está bajo un título general, “La literatura de las vanguardias

44 La identificación de Tizón con la imagen de la frontera también alude a su propia historia personal. Como relata Jorge Lafforgue, los padres de Tizón, que vivían en Jujuy, se encontraban circunstancialmente en las Termas de Rosario de la Frontera, en Salta casi lindando con Tucumán, en el momento en que Héctor Tizón llegó al mundo. En este sentido, Tizón, —cuya pertenencia a Yala, Jujuy, es sostenida a lo largo de toda su obra— nace circunstancialmente en tierra de fronteras. “Toda su vida, toda su escritura, se empeñará en borrar y a la vez afirmar con tozudez, obstinadamente, las marcas de esa frontera. No es la única marca dialéctica en la escritura tizoniana; sí la fundante”. Lafforgue, Jorge. (2005). “Narrar en Yala”, en Cartografía Personal. Escritos y Escritores de América Latina, p.293. Buenos Aires, Taurus.

45 En este sentido, esta lectura se emparenta con la que presenta el citado artículo de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* en el que tanto Tizón como Saer son vinculados con una reformulación del regionalismo. Cfr. Foffani, Enrique y Mancini, Adriana, *op. cit.*

XX”, que incluye diversas entradas. A la que remitiremos a continuación tiene como subtítulo “El relato de la militancia”. El texto, que no está firmado, comienza señalando que en los años sesenta se desarrolla la figura del intelectual revolucionario como derivación de la narrativa de Boedo. Además de esta serie de escritores, sobre el final el artículo menciona “otra línea” en la que se desarrolla una narrativa producida en un marco ficcional provinciano, en la que la marginación y el olvido son las temáticas principales. Distanciados estéticamente del realismo regionalista, estos autores presentarían nuevas técnicas y recursos (que no son explicitados) para la denuncia. Los autores mencionados en esta oportunidad son Daniel Moyano, en tanto representante de La Rioja, y Haroldo Conti, cuyo marco de referencia es el Delta del Paraná y su ciudad natal, Chacabuco. Es decir, de la serie conformada solo se nombra a dos exponentes sin dar cuenta de las diferencias y distancia entre lo que sus textos expresan.

Es preciso detenernos un instante para mencionar una cuestión que resulta sumamente relevante a los fines del presente análisis. La literatura (como así también la cultura, el tono, la atmosfera) del llamado “interior” no es una masa idéntica y unívoca posible de oponer como un todo a la literatura porteña. Está conformada por matices y diferencias intrínsecas a la distinción entre grandes y pequeñas ciudades, entre los diferentes pueblos, entre regiones. Diferencias que también se vinculan a la distancia geográfica respecto del centro que representa la capital argentina. Existe por eso una diferencia insoslayable que separa a la literatura de cada región del interior —o incluso cada provincia— con la producida en los pueblos de la provincia de Buenos Aires. En el año 1972, Juan José Hernández dio cuenta de esta diferencia en un artículo publicado en el diario *La Opinión*:

Hace algún tiempo un periodista [...] me dijo que lo conmovía la atmósfera de mis relatos porque también él era provinciano: había nacido en Lincoln, un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Mi reacción fue casi agresiva. ¿Qué podría haber de común entre ese pueblo de la llanura que lleva el nombre de una raza de ovejas, y Tucumán, mi provincia natal? Lincoln, en efecto, no es otra cosa que un suburbio de Buenos Aires, la ciudad europea levantada por la burguesía del puerto, de espaldas al país. Ser tucumano, riojano o salteño significa arrastrar un pasado grávido de recelos y violencias contra la hegemonía de Buenos Aires.⁴⁶

En relación con esto, hay en esta historia otro artículo sobre el que quisiéramos detenernos. “Palabras fieles y apasionadas” es el artículo que, sin llevar firma, no estaría dentro de los textos generales o de presentación sino que ofrece una interpretación sobre la obra de dos autores. El artículo comienza señalando que “entre mediados de los 60 y fines de los 70, dos escritores de la misma generación incorporan a sus textos algunos temas y procedimientos en común”.⁴⁷ Ellos son Manuel Puig y Juan José Hernández.

Por empezar, se podría cuestionar el supuesto de que estos autores son miembros de una misma generación. A diferencia de la justificación que se presenta en *Capítulo* para la clasificación de autores, en el caso presente, no se explica en qué se fundaría la vinculación, qué implicaría y a quiénes más incluiría dicha generación. Por otra parte, se trata de un escritor oriundo de General Villegas y otro de Tucumán. Otra vez, el paralelo está dado entre la provincia

46 Hernández, Juan José. (20 de octubre de 1972). “El autor Juan José Hernández rebate un juicio de Emir Rodríguez Monegal”, en *Diario La Opinión*.

47 A.A.V.V. (2005). *Historia de la Literatura Argentina*, p.935. Buenos Aires, *Página 12*.

de Buenos Aires y una provincia del Norte. Los puntos en común que se destacan son el abordaje de la relación del arte con la cultura masiva, la denuncia sobre el autoritarismo de los modelos sociales de sus regiones de origen, el mostrar con cierta ironía la nostalgia del provinciano por la gran ciudad a la que solo conocen a través del cine o las revistas, etcétera. Se resalta, a su vez, el uso en ambos de técnicas experimentales como la absorción de géneros no literarios tales como cartas familiares o las notas de moda o de “sociales” en los diarios. En este punto, coincide con la comparación que incluía el artículo que mencionamos más arriba en *Capítulo*.

Cabe señalar que la citada objeción de Hernández fue una respuesta a una crítica emitida por el periodista Rodríguez Monegal en la que acusaba a la novela de Hernández de ser, precisamente, una imitación de las de Puig, de utilizar “los mismos resortes”. Hernández responde haciendo alusión al hecho de que los personajes principales de su novela pertenecen a la burguesía más o menos culta de la Argentina, de ahí que su lenguaje difiera totalmente del que utiliza Puig. El mundo de este escritor, señala Hernández, se apoya en la “modesta clase media” de un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Si bien admite que la gran burguesía argentina, empobrecida o próspera, posee un “colorido muestrario de cursilerías”, advierte que no ha sido su propósito registrarlo ni convertirlo en el eje de su novela en la que el énfasis está puesto en la pulsión política del texto, la incidencia del Peronismo y el conflicto entre Buenos Aires y el resto del país. De hecho, si bien es cierto que a primera vista la novela de Hernández puede recordarnos a las de Puig por el uso de recursos similares, concluir el análisis comparativo en esas semejanzas formales, trae, también a nuestro entender, algunas complicaciones a la hora de interpretar una obra.

Con esta discusión queremos conducir el foco de atención hacia lo siguiente: como ya hemos mencionada, cada nuevo relato sobre la literatura argentina ofrece nuevas *narraciones* sobre los mismos hechos (literarios). Esto implica que cada texto puede conformar distintos corpus críticos o históricos de acuerdo a la perspectiva desde donde se lo lea. En este sentido, cada nueva lectura ofrece una perspectiva que nunca es exhaustiva ni respecto de una obra ni de un autor. Ahora, esas lecturas críticas pueden a su vez ser leídas desde una interpretación metacrítica como la que intentamos ensayar en estas páginas, como más o menos significativas o productivas respecto de lo dicho hasta entonces respecto de determinada obra.

En este sentido, en el último artículo mencionado, al vincular autores y poner en paralelo sus obras sin dar cuenta de aquello que los diferencia —como también sucede en muchos otros artículos de las restantes historias analizadas como es el caso del artículo de Prieto en el que se ponen en paralelo la obra de Moyano con la de Rozenmacher— se corre el riesgo de reducir sus expresiones a *lo mismo* clausurando la posibilidad de leer en esas diferencias otras posibles lecturas, como por ejemplo la que parte del entramado de representaciones políticas y sociales con que se nombran las distintas regiones o zonas que conforman lo que llamamos *nuestro país*.

Aquí concluye el análisis de esta historia de la literatura argentina. La idea de retomar las características de un proyecto de mayor alcance social para la divulgación de la historia de la literatura es de por sí una propuesta atractiva. Ahora bien, este relato poco lineal —en tanto esta historia va y viene de un autor a otro—, pareciera tener, en muchos casos, la pretensión de “decir algo más” sobre los autores de lo que ha sido dicho hasta entonces (léase, en otras historias o *narraciones* sobre la historia de la literatura argentina). En

este sentido, no pareciera cumplir con el expresado propósito de estar dirigida a un público masivo, no vinculado hasta entonces con la historia y la crítica literaria. Si bien las entradas son cortas y su escritura evita los términos demasiado especializados, la complejidad que implican los saltos interpretativos presentes y la referencia a los autores en cuanto a temas en particular —lo cual presupone, para poder apreciar la interpretación, el conocimiento de sus obras— pareciera inscribirse en una discusión más cercana al campo de la crítica especializada sobre qué es relevante y qué no a la hora de hacer una historia de la literatura argentina.

Una historia a contrapelo

Por último, el crítico Martín Prieto, publicó su propia versión de la historia de la literatura argentina en el año 2006. De las historias que integran nuestro corpus, su *Breve historia de la literatura argentina* es la única publicación llevada a cabo por un solo crítico.

En esta ocasión, estamos frente a una historia en la que se establecen nuevas jerarquías y valorizaciones, inclusiones inesperadas y en la que se excluyen nombres consagrados por la crítica. Como era de esperarse, ello provocó reacciones tanto en contra como a favor entre críticos y referentes de la academia. Sin entrar en detalle en las discusiones que se generaron en torno a esta historia, nos gustaría reparar en una apreciación de Jorge Panesi: la de Prieto es, ante todo, una apuesta *a contrapelo* a favor de una historia *literaria* de la literatura.⁴⁸ Es decir, se trata de un autor que asume su papel

⁴⁸ Para seguir las discusiones que produjo esta publicación, se pueden revisar las siguientes intervenciones. En primer lugar, el artículo publicado por María Rosa Lojo en *La Nación*: (Domingo 28

de *narrador* que escribe desde un momento y un lugar determinado. Un narrador que toma decisiones, asume riesgos, en otras palabras, que exhibe el carácter de *relato* que tiene cualquier historia, dejando atrás cualquier pretensión —siempre corroída desde el vamos— de neutralidad o supuesta objetividad. La suya no esconde las apreciaciones de quien relata, valoraciones que no dependen meramente, como le critican sus detractores, de su propio gusto subjetivo; o sí, pero justificado a partir de un criterio concreto que, claro, puede ser apreciado o no por los lectores.

Desde la introducción, su autor advierte que, lejos de seguir la cronología de los hechos históricos exteriores a la literatura, su historia pretende ser un relato que se inscriba en la temporalidad propia de los textos, lo cual permite entrever influencias y el registro de efectos condicionantes de lectura. Y este relato se lleva a cabo a partir de lo que Prieto entiende como una doble perspectiva: la *novedad* y la *productividad*. Es decir, los textos que incluye son aquellos que responden a este doble criterio: un texto *nuevo* (a diferencia de uno meramente novedoso que responde solo a su dimensión histórica) es aquel que resulta productivo tanto respecto del pasado como del futuro:

Porque un texto verdaderamente nuevo no sólo condiciona la literatura que se escribe y se lee después de su publicación, sino que obliga a reconsiderar la tradición y a reordenar el pasado.⁴⁹

de Mayo de 2006). "Historiar las letras argentinas", en Suplemento *Cultura*. Diario *La Nación*. *En línea*. Y, a su vez, las consecuentes respuestas del mismo Prieto y de Jorge Panesi: Prieto, Martín. "Una historia de la literatura argentina", en Leibovich, Alejandro y Cotos, Sandra (comps.), *Diccionario de autores argentinos*, Buenos Aires, Petrobras, 2007; Panesi, Jorge. (2006). "Rojas, Viñas y yo (narración crítica de la literatura argentina)", en Revista *La Biblioteca*, núm. 4-5, verano. Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

49 Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*, p.10. Buenos Aires, Taurus.

Y si pensamos en el público ideal de esta historia, tal como señala Jorge Panesi, también en este punto la apuesta es concreta: se trata de una historia de la literatura argentina pensada particularmente para lectores críticos de la literatura, o mejor, para esos mismos críticos “en un estado ideal de vacaciones”.

A partir de estas premisas, el apartado que Prieto dedica a nuestros autores ofrece algunos nuevos enfoques para repensarlos en tanto parte de un corpus. Si prestamos atención ya no al lugar de procedencia de los autores sino a lo que el crítico italiano Franco Moretti denomina el *espacio en la literatura* o el *espacio imaginario* (esto es, el lugar geográfico en el que se sitúan los relatos) los narradores de los que nos ocupamos generaron toda una revolución en las letras argentinas.⁵⁰ Como señala Prieto:

La topografía de la narrativa argentina [...], salvo en un caso excepcional como el de Horacio Quiroga en sus cuentos de monte, se concentraba, si era urbana, en Buenos Aires, y si era rural, en un ambiente progresivamente artificial, una especie de paisaje de segundo grado, con mayor peso simbólico que fortaleza experiencial: el campo argentino.⁵¹

Podríamos a su vez precisar los términos de dicho “campo argentino”. Esta expansión del espectro topográfico de nuestra literatura en ese segundo espacio ha sido ubicado históricamente en la zona aledaña a la ciudad de Buenos Aires: la región rural y pueblerina de *la provincia de Buenos Aires*. Existe, en efecto, toda una serie de obras literarias donde los pueblos de la llanura bonaerense pueden ser

50 Cfr. Moretti, Franco. (1999). Atlas de la novela europea (1800-1900), p. 5. México D.F., Siglo XXI.

51 Prieto, Martín. *Op. cit.*, p. 352.

leídos —y así ha sucedido en gran medida por parte de la crítica— como un terreno propicio para revelar, a partir de su tratamiento en términos metafóricos o metonímicos, los rasgos fundamentales del ser nacional. El pueblo de la provincia de Buenos Aires entonces como unidad aprehensible, abarcable, como microcosmos de la nación, como versión abreviada del todo social. Fórmula literaria que puede percibirse en determinadas lecturas críticas establecidas sobre el Vallejos de Manuel Puig o sobre Malihuel, pueblo imaginario de Buenos Aires que sirve de escenario para una serie de novelas de Carlos Gamerro. Ahora bien, es preciso tener en cuenta que en dichos textos podría percibirse además la presencia de una *diferencia mínima* que distingue el entramado social de la provincia de Buenos Aires del modo de sociabilidad porteña.⁵² No obstante esta distinción fundamental que abre todo otro espectro de posibles indagaciones e hipótesis, si se toma como parámetro lo que se considera más característico de la literatura argentina, la idea se sostiene: salvo algunas excepciones la literatura argentina, ante los ojos del mundo y en lo que respecta a los cánones de nuestra cultura, se ha concentrado prioritariamente en la literatura producida *en* Buenos Aires y que trata *sobre* Buenos Aires y aquella que se prolonga en los espacios que bordean el Río de la Plata y la llanura bonaerense. A esto, precisamente, aludía el mismo Juan José Hernández al diferenciar su literatura de aquella proveniente de la provincia de Buenos Aires. En este sentido, el área inmediata que rodea a la capital porteña puede considerarse de alguna manera una extensión de la ciudad de Buenos Aires en tanto juntas conforman toda una zona rioplatense que ha

52 Hemos analizado esta particularidad de la sociabilidad *pueblerina* en el siguiente trabajo conjunto: Brenna, Julieta y De Angelis, Javier. (2009). "De estos polvos futuros lodos. Una lectura de *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro", en *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, año III, núm. 3, noviembre. Buenos Aires, El río sin orillas-Casanova.

ocupado un lugar privilegiado en la literatura argentina, ya sea como literatura urbana o rural, respecto del resto del país.

Frente a este panorama de las letras argentinas, entre los principales exponentes de esta “silenciosa revolución” Prieto menciona a Di Benedetto, Tizón, Moyano, Hernández, Riestra, Conti y Saer. Alejados de la concentración porteña y de sus alrededores, estos escritores supieron a su vez (retomando lo dicho en su artículo publicado en la *Historia Crítica de Jitrik*) diferenciarse del regionalismo argentino de entonces. En este punto, y apelando a algunas precisiones que su propio padre, Adolfo Prieto, esbozó en su *Diccionario básico de la literatura argentina*, el autor de esta historia da cuenta de las particularidades del regionalismo tal como se dio en Argentina. A diferencia de la literatura típicamente regional cuya nota distintiva reside en el uso de un lenguaje dialectal diferente de la lengua hegemónica, la literatura regional argentina no presenta diferencias radicales en lo lingüístico con la literatura no-regional sino que su característica distintiva está dada por lo temático y por la intención con que sus autores buscan destacar lo paisajístico, las características y personajes de un lugar en particular, privilegiando la referencia antes que la composición.⁵³ De allí que Martín Prieto señale que dicho regionalismo estaba más vinculado a la conformación de un imaginario de identidad propio del campo de la cultura antes que al de la literatura. La aparición de los narradores del interior mencionados a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, generará un quiebre: trabajando sobre los temas privilegiados de aquel regionalismo —esto es, el paisaje, los ambientes y costumbres, etcétera— eludirán las convenciones miméticas de la pura referencialidad de la literatura

53 Cfr. Prieto, Martín. *Op. cit.*, p. 351.

regional argentina, devolviendo dichos temas al ámbito de la literatura. Esta actitud es la que les permite, a su vez, franquear el límite dado por el ámbito rioplatense ampliando la topografía de la narrativa argentina hacia el interior del territorio argentino.

Si bien es cierto que esta breve referencia a los narradores en cuestión retoma varios de los puntos trabajados en su previo artículo “Escrituras de la *zona*”, también hay algunas precisiones que enriquecen el análisis como por ejemplo el señalamiento de la extensión topográfica que estos narradores significaron más allá de los límites porteños y del campo argentino. A su vez, la lista de narradores agrega en esta ocasión tres nombres: Tizón, Riestra y Conti. Pero tampoco aquí, como en otros artículos de las mencionadas historias, hay una diferenciación entre las condiciones de enunciación de un escritor de la provincia de Buenos Aires como es Conti con las del resto del corpus. En este sentido, si bien la cita respecto de la topografía típica de las letras argentinas sugirió la idea de un espacio más amplio que el de la capital conformado también por la provincia de Buenos Aires en oposición al resto del país, esta idea pierde relevancia en el análisis de Prieto al colocar el nombre de Conti, sin aclaraciones, junto al del resto de los autores.

Algunas consideraciones finales

Como hemos señalado más arriba, la diferencia entre regiones es una cuestión que está obviada en varios pasajes de las historias analizadas en las que la obra de Conti o Puig, por ejemplo, se consideran sin mediaciones junto a la del resto de los autores. Ahora bien, las diferencias no solo existen entre el interior y la capital o la provincia de Buenos Aires: tampoco es lo mismo proceder de una provincia

como Tucumán, Chubut, Entre Ríos o San Juan, de una gran ciudad del interior o de un pequeño pueblo en una provincia alejada de la metrópolis. Hay cuestiones vinculadas con las condiciones culturales, económicas, históricas, incluso fisionómicas de una región y de otra que generan dificultades a la hora de hablar indiferenciadamente de “literatura del interior” o “regional” como se la ha llamado. Existen entre ellas diferencias que no niegan la posibilidad de vincular autores de distintas provincias desde otras perspectivas (del mismo modo que autores de diversas épocas han sido leídos como parte de un mismo corpus) pero que sí exigen la precaución de conservar ese espacio de *diferencia* en las que se juega su propia identidad.

Hemos mencionado al comienzo que una de las vinculaciones que entendemos puede emplearse para pensar a estos autores como parte de una serie —y que ha estado de hecho presente en varios de los análisis críticos citados— es la mencionada configuración que los textos literarios presentan de la tensión entre sus provincias y la ciudad de Buenos Aires y ese particular modo de “sentir” que se percibe en las obras de estos autores. A su vez, podríamos preguntarnos por las condiciones que hacen posible este común modo de “sentir” que nos lleve a precisar aún más los contornos de este conjunto de escritores para hacer de ellos un *sujeto*. Un posible indicio aparece al considerar el lugar de origen de estos escritores, de *qué* interior provienen. Si procuramos precisar el contorno de dicha serie dentro de esa gran masa amorfa que se denomina “interior”, para hacer de estos autores parte de un corpus, un *sujeto* significativo —y a su vez, conservando ese espacio de diferencia en el que se juega su propia identidad— cabe señalar que, si bien ellos provienen de distintas provincias, sus orígenes tienen una coincidencia: todos ellos proceden de lo que Martín Caparrós denominó la “Primera Argentina”. En su libro *El Interior*,

Caparrós señala un modo en el que puede dividirse el país entre aquellas regiones al norte de Buenos Aires que *crearon* a la Argentina y aquellas otras al sur que fueron *creadas* por la Argentina. Así, provincias tales como Salta, Mendoza, Tucumán o Córdoba existían antes de que la idea de la Argentina existiera y de algún modo la formaron: “se podía ser mendocino, salteño, cordobés, misionero antes de que la idea de ser argentino apareciera”.⁵⁴ En este sentido, todas las series en las que se vinculó a estos narradores de los sesenta, en los que se distingue ese tono particular para narrar la realidad de sus regiones, incluyen exclusivamente autores de esas provincias “constituyentes” de la Argentina. Pertenencia a esa Primera Argentina entonces que podría leerse como *hipótesis subrepticia* (o inconsciente) en la confección de las series ensayadas por la crítica, como aquello que habilita el trazado de lazos de afinidad entre dichas narrativas. En este sentido, la serie de narradores a la que aludimos puede ser redefinida con mayor precisión como *narrativa de cierto interior*, o bien, *narrativa de las provincias de la primera Argentina*.

Más allá de la ausencia de algunas precisiones explícitas acerca de los criterios para conformar este corpus de narradores, las historias de la literatura argentina consideradas coinciden en señalar que en los narradores en cuestión se puede percibir la construcción de una voz propia y original en el terreno de la literatura del interior. En efecto, a partir del entrecruzamiento de lecturas podemos arriesgar la idea de que si por un lado en sus escritos no se renuncia (más allá de la ausencia de material folklórico) a una literatura que dé cuenta de lo propio de ese espacio cultural que no es el del Río de la Plata, tampoco se encuentran en ellos elementos que fomenten un maniqueísmo ciego entre Buenos Aires

54 Caparrós, Martín. (2009). *El Interior*, p. 10. Buenos Aires, Planeta.

y el interior. Sus relatos no presentarían una oposición sin mediaciones, la cual podría restablecer una antinomia absoluta entre civilización (Buenos Aires) y barbarie (ese interior facúndico) o bien hacer de la realidad provinciana el lugar de lo primitivo y virgen asociado a cierta melancólica idea de pérdida del origen por parte de los que migran hacia la gran ciudad. Por el contrario, determinadas circunstancias sociales y cotidianas encuentran en el escenario provinciano de sus relatos un particular modo de manifestación. Y ello es lo que se expresa, a través de diversos modos de articulación, a lo largo de las historias de la literatura que hemos revisado. Estas narraciones ofrecen distintos modos de abordaje de ese corpus emergente en el que se acercan, cada una desde una arista diferente, a nombrar aquello que hizo del conjunto una novedad, un sujeto, un *acontecimiento*.

Bibliografía

- A.A.V.V. (1967). "El problema de los períodos en la historia de la literatura", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, fascículo 3. Buenos Aires, CEAL.
- A.A.V.V. (1968). "Las últimas promociones: la narrativa y la poesía", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, fascículo 55. Buenos Aires, CEAL.
- A.A.V.V. (2005). *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Página 12.
- Amar Sánchez, Ana María, Stern, Mirta y Zubieta, Ana María. (1981). "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", en *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, fascículo 125. Buenos Aires, CEAL.
- Badiou, Alain. (2004). *La Ética. Ensayo sobre la conciencia del Mal*. México, Herder.
- Benjamin, Walter. (2003). "Sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile, Arcis-LOM.
- Borges, Jorge Luis. (2009). "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas I (1923-1949)*. Buenos Aires, Emecé.

- Brenna, Julieta y De Angelis, Javier. (2009). "De estos polvos futuros lodos. Una lectura de *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro", en *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, año III, núm. 3, noviembre. Buenos Aires, El río sin orillas-Casanova.
- Bueno, Mónica. (2006). "La literatura argentina y los escritores: cartografía de *Capítulo*" en Bueno, Mónica y Taroncher, Miguel Ángel (coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Caparrós, Martín. (2009). *El Interior*. Buenos Aires, Planeta.
- Cella, Susana. (1999). "Introducción. La irrupción de la crítica", en Jitrik, Noé (dir.) & Cella, Susana (comp.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo X: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.
- Dalmaroni, Miguel. (2005). "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)", en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 12, Diciembre. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Drucaroff, Elsa. (2000). "Introducción. La narración gana la partida", en Jitrik, Noé (dir.) & Drucaroff, Elsa (comp.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo XI: La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé.
- Friera, Silvina. (28 de junio de 2005). "Saber la historia de las historias", en Diario *Página 12*. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-52974-2005-06-28.html> (Consulta:03-07-2018)
- Foffani, Enrique y Mancini, Adriana. (2000). "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje", en Jitrik, Noé (dir.) & Drucaroff, Elsa (comp.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo XI: La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé.
- González, María Inés. (2005) "Nuevas poéticas de la tierra", en *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, *Página 12*.
- Hernández, Juan José. (20 de Octubre de 1972). "El autor Juan José Hernández rebate un juicio de Emir Rodríguez Monegal", en Diario *La Opinión*
- _____. (10 de septiembre de 1993). "El interior vs. El puerto en un encuentro de poesía" en Diario *La Razón*, p.12.
- Jitrik, Noé. (2014). "Apertura", en Jitrik, Noé, (dir.) & El Jaber, Loreley e Iglesia, Cristina (comp.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo I: Una Patria Literaria*. Buenos Aires, Emecé.

- Lafforgue, Jorge. (2005). "Narrar en Yala", en *Cartografía Personal. Escritos y Escritores de América Latina*. Buenos Aires, Taurus.
- Lojo, María Rosa.(1998). "El migrante interno en la narrativa argentina contemporánea", en *Alba de América. Revista Literaria*, vol.16, núm. 30 y 31, Julio, pp. 243-252. San José, Instituto literario y cultural hispánico.
- _____. (Domingo 28 de Mayo de 2006). "Historiar las letras argentinas", en Suplemento *Cultura*. Diario *La Nación*. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/809396-historiar-las-letras-argentinas> (Consulta: 03-07-2018).
- Mannheim, Karl. (1993). "El problema de las generaciones" [1928], en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 62. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Moretti, Franco. (1999). *Atlas de la novela europea (1800-1900)*. México D.F., Siglo XXI.
- Moyano, Daniel. (1982). "Los exilios de Juan José Hernández", en Hernández, Juan José, "*La señorita estrella y otros cuentos*". Buenos Aires, CEAL.
- Oviedo, Antonio. (1999). "Una vanguardia intempestiva: Córdoba", en Jitrik, Noé (dir.) & Cella, Susana (comp.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo X: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.
- Panesi, Jorge.(2006). "Rojas, Viñas y yo (narración crítica de la literatura argentina)", en Revista *La Biblioteca*, núm. 4-5, verano, pp. 52-59. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Prieto, Martín.(1999). "Escrituras de la Zona", en Jitrik, Noé (dir.) & Cella, Susana (comp.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo X: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.
- _____.(2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus
- _____. (2007). "Una historia de la literatura argentina", en Leibovich, Alejandro y Cotos, Sandra (comps.). *Diccionario de autores argentinos*. Buenos Aires, Petrobras.
- Rama, Ángel. (1984). "El 'boom' en perspectiva" en Rama, Ángel (ed.), *Más allá del boom. Literatura y Mercado*. Buenos Aires, Folios.
- Santos, Susana. (2006). "Historias de la historia. Simpatías y diferencias del proyecto de *Capítulo* en la historiografía de la literatura argentina (1917-1979)", en Bueno, Mónica y Taroncher, Miguel Ángel (coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Somoza, Patricia y Vinelli, Elena.(2006). "Los protagonistas: conversación retrospectiva" en Bueno, M. y Taroncher, M. A. (coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Walsh, William H.(1968). *Introducción a la filosofía de la historia*. México, Siglo XXI.

White, Hayden.(1992). *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós.

Zanetti, Susana (dir). (1982). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, CEAL.



Capítulo 7

La lectura de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) desde las historias de la literatura argentina posdictadura

Estrategias de la historización literaria

Ruth Alazraki

El propósito de este trabajo es indagar cómo es leída la incidencia de la segunda revista *Martín Fierro* (febrero de 1924-noviembre de 1927) respecto del campo literario, desde una serie de historizaciones de la literatura argentina producidas en postdictadura: el ensayo *Literatura Argentina y Política* de David Viñas (1996), la *Historia Social de la Literatura Argentina* (1989) dirigida por Viñas, la *Breve Historia de la Literatura Argentina* de Martín Prieto (2006) y la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik (2009).

Siguiendo a Bourdieu (1989-1990, 1992, 1994) entendemos el campo literario como uno de los microcosmos sociales con ciertas reglas de funcionamiento, instituciones y un tipo específico de capital. En dicho campo, lo que está en disputa es un capital simbólico dado por el prestigio, reconocimiento o legitimidad literarios y las tensiones que mantienen entre sí los agentes del campo. En ese sentido, cada historia literaria interviene en la lectura, en la configuración y en la creación de ese capital simbólico, integra el espacio de las tomas de posición (Bourdieu, 1989-1990),

muestra diversas “jerarquías”, “grados de consagración” y valoraciones en los momentos considerados.

En función de ello, precisaremos y analizaremos algunos rasgos de cada uno de los estilos historiográficos, no siguiendo la línea de la antigua estilística sino considerando los lineamientos y modalidades del relato (Jauss, 1978; White, 1996; Prieto, 2007) que construyen respecto del lugar de la revista *Martín Fierro*, la consideración de su carácter vanguardista y los principales parámetros con que la describen. Esto evidenciará modos de intervención crítica y la asunción de diferencias que se exhiben en el discurso que cada historia asume en su forma de lectura, metodología y poética narrativa (Gramuglio, 1989:27) que se particularizan al tratarse de una publicación periódica.

Literatura Argentina y Política: "el 'floridismo' no pasa de vanguardia modernista"

El segundo tomo de *Literatura Argentina y Política* de David Viñas, *De Lugones a Walsh* se edita en 1996 y retoma la mayoría de sus ensayos que habían sido publicados con anterioridad, en 1964.¹ Aunque el quinto capítulo de dicho tomo se titula “Boedo y Florida en los años del radicalismo clásico”, allí, más que definir a los dos grupos, Viñas se centra en el grotesco de Armando Discépolo, literatura que

1 En 1964 Viñas publica su primer libro de crítica literaria, *Literatura argentina y realidad política*, versión de la tesina *Introducción a la oligarquía* que escribiera en los años 1955-1958. *Literatura argentina y realidad política* es un extenso ensayo de 361 páginas, recopilación de artículos publicados en las revistas *Contorno* (Buenos Aires), *La Gaceta* (Tucumán), *Revista de la Universidad de México* y *Discusión* (México), que integrados con otros artículos inéditos trazan la trayectoria literaria argentina. Cfr. Valverde, Estela (1989), *David Viñas: En busca de una síntesis de la Historia argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, nota final núm. 7 del artículo de María Pía López que indicamos en la Bibliografía.

destaca tanto por su función transgresora en el arrojito literario de su lenguaje como por su trascendencia que equipara a las novelas de Roberto Arlt (Viñas, 1996: 143).

Bajo uno de los subtítulos, “Generación y sincronía”, reflexiona en primera persona sobre el modo de dar cuenta de la historia literaria y esboza posibilidades acerca de la manera de historizar y su elección:

Podría plantearlo como anécdota: Scalabrini Ortiz y Castelnuovo estrenan el mismo día en el mismo teatro; es el dato más inmediato que me corrobora una generación-sincronía. También podría señalar los desplazamientos, reagrupamientos, tensiones, comunes denominadores y vasos comunicantes entre revistas aparentemente tan antagónicas como *Martín Fierro* y *Claridad*. Lo que por tradición se describe como polémica, se vería así, en tanto contradicción, como los términos del “dilema fundamental del momento” entre los que se sienten tironeados los escritores nacidos sobre el 900 y que inauguran su literatura alrededor de la Primera Guerra Mundial. No una zona de indeterminación, entonces, *sino un enclave fuertemente estructurado como “campo de posibles”*. *Insistir aquí en que la mayoría de estos hombres pertenecen a las napas medias de origen inmigratorio y que, por lo mismo, en su correlativa ambigüedad, pueden adscribirse a Boedo o a Florida vacilando entre los dos extremos más nítidos, si no es obvio, por lo menos suena a tautología. Prefiero, por eso, que aquel dato a nivel anecdótico me remita a una perspectiva global.* (Viñas, 1996:108-109).²

2 Todos los destacados en cursiva a lo largo de este trabajo me pertenecen.

Vuelve a enunciar lo que a su juicio puede considerarse elemental, ciertos escritores de clase media descendiente de inmigrantes pueden adscribirse a uno u otro grupo, sin embargo, él, en dicho capítulo, en tanto “historiador” no se detiene en los movimientos que menciona entre *Martín Fierro* y *Claridad*, sino que realiza una reflexión metacrítica y postula un nivel de análisis más abarcador en relación con el grotesco como transformación del sainete.

Como modo del estilo que lo caracteriza, enuncia su metodología con cierta informalidad:

Estoy, por lo tanto, en una dimensión claramente sincrónica, busco una trama interna, inquiero los rasgos estilísticos obsesivos y las señales de condensación y palpo con cautela. Lo primero que advierto, *el sainete aparece impregnado por la misma mancha temática de Boedo: conventillos, borrosas y agresivas figuras de inmigrantes, escenografías barriales, obreros, el gangoseo de los ladrones, huelgas, trabajo humillante, encierro, penumbra [...]*. (Viñas, 1996: 109).

Tal como señala María Pía López, Viñas se vale de esa operación recurrente en sus libros que consiste en mostrar tópicos reunidos en constelaciones que llama manchas temáticas (López, 2004: 152) y establece vínculos mediante la enumeración de escenarios. En ese caso, del sainete, ya que no se detiene en el de Florida aunque lo enuncie en el título del capítulo.

Por otro lado, más en carácter de ensayista que de “historiador” confiesa sus artificios en el proceso del armado del relato y sus sensaciones. Muestra la escena de escritura y no describe, sino que mediante una digresión dramatiza desde su propia percepción del fenómeno que historiza (López, 2004: 152):

Me tienta la elipsis, cabría eludir ciertos pasos intermedios, pero me empecino en el paso catenular [de cadena] de algo seriado; es el momento en que presiento que no estoy hablando de Armando Discépolo sino de Elías Castelnuovo: las tinieblas me abruman, parpadeo, los recovecos se me van poblando de *ex-hombres y cantidad de larvas que corroen las vestimentas y las designaciones, escenarios y palabras*. Prevalece una temperatura literaria entre sumergida y mutilada. (Viñas, 1996: 109).

La elipsis se manifiesta con mayor notoriedad en la omisión de un desarrollo crítico concreto de la revista *Martín Fierro*. Las metáforas despectivas con las que caracteriza sus recuerdos motivan la elusión de un desarrollo sobre Florida. La pregunta por dicho grupo literario queda abierta. En ese gesto puede observarse también que el estilo de Viñas que oculta las marcas que identifican las referencias de los documentos propias de una escritura académica (López, 2004: 152) para privilegiar su percepción muy personal del campo literario y su intento de designarla.

Como contrapunto, de un modo original que las otras historias de la literatura posdictadura no retomarán, se detiene en Florida para mostrar la reacción crítica de Ernesto Palacio siguiendo la línea de Lugones frente al sainete y el grotesco:

Sigo. Porque si a esa red de componentes le agrego las reacciones de un joven de Florida, Ernesto Palacio (el más politizado del martinfierrismo), en quien se verifica la penetración de las pautas con que los gentlemen-escritores sobrevivientes del 80 y los escritores-gentlemen del 900 en pleno apogeo juzgan al sainete y al grotesco como teatro “aplebeyado”, obten-

go mayor nitidez. *El mejor índice de la densidad de un fenómeno cultural nuevo —entendido como cuestionador y disolvente— se comprueba en las reacciones de los grupos tradicionales.* [...] En particular, y referido al *sainete grotesco*, el indicador más destacado resulta Palacio como discípulo de Lugones; es el arco que se abre entre el helenismo como propuesta y el uriburismo como sanción. (Viñas, 1996: 110).

Establece una conexión entre ellos [Ernesto Palacio y Lugones], como representantes de un grupo tradicional que se posiciona en contra de manifestaciones culturales nuevas. Despliega otro “componente más de la cadena” no tanto para referirse a Florida, sino para dar cuenta de cómo algunos miembros de ese grupo receptionaron el *sainete grotesco* desde un lugar político.

En otro momento, nombra a Leopoldo Marechal en tanto “síntesis de los comunes denominadores más decisivos de Florida y Boedo” (Viñas, 1996: 110) y de modo explícito y lo califica como “floridista mayor”, “que por sus impregnaciones formales apunta hacia el martinfierrismo, pero que por su aprendizaje y evolución se desplaza hacia lo popular (en el itinerario que va del populismo yrigoyenista al populismo peronista), articulando válidamente temas con procedimientos) (Viñas, 1996: 110-111). Esa referencia en tanto “apelación) queda abierta, es enunciada, sugerida más que desarrollada en el nivel de análisis que señala³.

En resumidas cuentas, David Viñas situado en la tradición de Lucien Goldman y del marxismo sartreano, en sus formulaciones atiende al dilema de las clases sociales,

3 Nos referiremos más adelante a la ubicación que le da Martín Prieto a Leopoldo Marechal, no solo en tanto representante del “martinfierrismo” en los artículos con los que se enfrenta con Lugones a favor del verso libre, sino también y de un modo más extensivo de lo que denomina el “espíritu martinfierrista”, que se proyecta en *Adán Buenosayres* (1948).

de sus prácticas y de sus conciencias, desarrolla un análisis marxista en tanto rastrea determinaciones estructurales de la vida social, en un llamado persistente a la acción transformadora (López, 2004: 152), considera “niveles englobantes más amplios”, ejes de su interpretación crítica. En dicho capítulo quinto de su libro, su tema principal es la valoración del grotesco, que “surge como la mayor transgresión literaria a la coyuntura histórica signada por las clases medias en el poder” (Viñas, 1996: 141). Lo califica como “la izquierda concreta de Boedo” y “la expresión literaria del fracaso de la inmigración propuesta por el liberalismo y que llega a sus límites de conciencia posible hacia 1930” (Viñas, 1996: 142) y, al mismo tiempo, le adjudica un nivel de trascendencia mayor. En consecuencia, aunque desde el título de ese quinto capítulo de *Literatura Argentina y Política*, había sugerido el tratamiento de Boedo y Florida, en su lectura político-literaria elude la caracterización de ambos grupos. Minimizando sus alcances, no se detiene en Boedo, del que alega que “se contrae por el mecanismo recurrente de la izquierda intelectual” (Viñas, 1996:142) ni en Florida —ya que manifiesta que para él “en ese periodo el ‘floridismo’ no pasa de ser vanguardia modernista” (Viñas, 1996: 142), es decir que los desestima fundamentalmente por su función política, en tanto no promueven una toma de conciencia colectiva como lo haría el grotesco.

Historia social de la literatura argentina: Martín Fierro no llega a ser una vanguardia

En otro orden, dentro del tomo *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, (1989) de la *Historia Social de la Literatura Argentina*, dirigida por David Viñas, la consideración de la revista *Martín Fierro* se desarrolla básicamente en dos

capítulos: “Polémicas I” escrito por Graciela Montaldo, directora del volumen, y “Polémicas II”, por Claudia Gilman, ambas profesoras universitarias e investigadoras del Conicet.

Nos centraremos en “Polémicas II”, que presenta dicha publicación a partir de diversos aspectos. El primero, entre los que pueden relevarse, es el hecho de situarla como “espacio de polémicas” de distinto tipo. Tanto Montaldo como Gilman destacan una nueva modalidad interpersonal, característica de dicha revista —sobre todo entre los jóvenes escritores—, que es la “polémica” como forma de relación, en la que se enfrentan unos con otros. Gilman advierte que ese *modus operandi* desde el periódico *Martín Fierro* “se impone como retórica de época más allá de las rencillas profundas, de los contenidos del debate o de los adversarios coyunturales” (Gilman, 1989:51) e identifica algunas publicaciones periódicas como un espacio donde se construye cierta “institución literaria”, con un “tono”, en que se vinculan estos escritores respecto del nuevo lugar que ocupa la literatura como esfera autónoma dentro de las otras prácticas sociales. Destaca “El Parnaso Satírico” y el “Cementerio”, en tanto secciones destinadas a epigramar contra el prójimo que atacan por igual a amigos como a adversarios y que no perdonan ni a los propios martinfierristas (Gilman, 1989: 52).

Luego, esa autora efectúa una descripción de *Martín Fierro* en comparación con la producción de Boedo respecto de diversos parámetros. Uno de ellos es la actitud ante el público, de la que indica que ambos grupos se expresan con un gesto de superioridad intelectual por sobre los otros que no pertenecen a su círculo. A la vez, advierte que ciertas posiciones estéticas e ideológicas varían según el enemigo coyuntural (Lugones, Boedo, el jurado del premio municipal, etc.). Presenta la polémica barrial Florida y Boedo como “la más popular de nuestra literatura” y señala que

su importancia se revela en el carácter de mito de origen de la literatura argentina que se le ha adjudicado (Gilman, 1989:53). Observa que de esa discusión “nace a la luz nuestra vanguardia literaria y nuestra vanguardia política, nuestra primera generación estrictamente literaria” (1989: 53), pero considera que Florida y Boedo son dos vanguardias que no hacen una: “ni un grupo ni otro producen algún texto que pueda considerarse de vanguardia, si nuestro modelo de vanguardia ha de ser la radicalizada vanguardia europea” (1989: 53), respecto de lo que se refiere a modernización estética como política. Después relativiza esta afirmación al destacar que “programáticamente es el grupo de Boedo quien encarna el espíritu vanguardista” y resuelve la integración del arte con la vida por medio de la política (1989: 54). Pero también luego agrega que *Martín Fierro* se pretende y manifiesta como apolítica en oposición a Boedo, aunque un grupo de martinfierristas apoye la candidatura presidencial de Yrigoyen.⁴

Respecto de la posición ante el mercado, explica que es diferente en cada grupo. Para Florida es reprobable lucrar con el arte y convertirlo en mercancía —en tanto señal de clase, de origen y de cultura—, y acusan de mercantilistas las ediciones a bajo precio de Boedo. “Por su colocación profesionalista, purista, cultora —al menos en teoría— del arte por el arte, el rechazo del mercado en *Martín Fierro* hace el arte gratuito en relación con quien lo produce” (1989: 55). El artista gasta (a veces en las ediciones de lujo) pero no cobra, no

4 Según Gilman, la voluntad de prescindir de la política es la que paradójicamente aniquila a *Martín Fierro*. “Liquidados los frentes externos, la política pone fin a la carrera del periódico. El último número se cierra con el editorial de Evar Méndez (con mucho de polémico) que se dirige no ya contra los enemigos históricos del martinfierrismo sino contra una fracción de los propios, los traidores a la causa del purismo estético que proponen apoyar orgánicamente la candidatura de Yrigoyen a presidente sin darse cuenta, según el Director, de que ‘es indigna de intelectuales la política’”. (Cfr. Gilman, 1989: 61).

se contamina con dinero (1989: 55), en contraste con Boedo, donde el arte debe ser gratuito en su circulación.

Claudia Gilman distingue a los integrantes de *Martín Fierro* como mayoritariamente poetas y a los de Boedo como mezcla de poetas y narradores, con dos estéticas distintas y dos públicos diversos. No obstante, afirma que “no rompen de cuajo con ninguna tradición (gesto esperable de una vanguardia) ni con ninguna moral” (1989: 54).

Sobre la relación “de amor-odio” mutante con Lugones, entiende que la revista rechaza cierta tradición literaria modernista pero no deja de admirarlo con matices. Además, se refiere al “Manifiesto” de *Martín Fierro* pero sin detenerse en todos sus postulados, sino fundamentalmente en el de que persigue una genealogía. Cabe señalar también que registra que, una vez que hubo desaparecido esa revista, *Claridad* parodia dicho “Manifiesto” (Gilman, 1989: 56), en función de ilustrar que Boedo y Florida se definen unos en relación con los otros mediante esas publicaciones.

Finalmente, Gilman consigna tanto por parte de *Martín Fierro* como de los integrantes de *Nosotros* y de Boedo, la defensa del patrimonio nacional y el rechazo a la propuesta del imperialismo hispanista de la *Gaceta Literaria de Madrid* de vincular América con España por lazos culturales y espirituales.

El análisis de la revista permite a Montaldo —directora del tomo— y a Gilman establecer diversos dominios interdiscursivos —categoría que hemos tomado de la Escuela Francesa del Análisis del Discurso— (Serrani, 1997: 60-61): uno de memoria, uno de anticipación y otro de actualidad respecto del campo cultural. El dominio de memoria está compuesto por un conjunto de secuencias discursivas que preexisten a la revista *Martín Fierro* (1924-1927), que en este caso es la formación discursiva de referencia. Un ejemplo del dominio de memoria se observa en la indicación de

que “el manifiesto ultraísta que Borges redacta en 1921 es publicado por *Nosotros, aquella* revista del pasado, cuyo certificado de defunción y sepelio reclamarán más tarde los martinfierristas, lo cual no les impide publicar allí sus textos hasta que llegue el momento de poseer órganos propios” (Gilman, 1989: 57).

Además, esos primeros capítulos “Polémicas I y II” sientan la base para construir un dominio de anticipación del campo literario que se desarrollará en tramos posteriores del libro. Ese dominio de anticipación está compuesto por secuencias discursivas que suceden a la revista y cuyas formulaciones están relacionadas con lo dicho previamente. Los comentarios sobre algunas de las polémicas martinfierristas permitirán señalar contrastes y diferencias con otras polémicas en el capítulo VII, “Girondo y González Tuñón: el vértigo de los viajes y la revolución”, que estos autores mencionados establecieron desde *Contra* y ahondar peculiaridades de sus poéticas⁵.

También desde el relato historiográfico se sugiere anticipadamente el desarrollo de ciertas cuestiones histórico-literarias. En el final de su capítulo, Gilman adelanta en

5 En el capítulo VII de la *Historia Social de la Literatura Argentina* dirigida por Viñas, por una parte, Isabel Stratta observa especialmente cómo Raúl González Tuñón pudo ser leído y reconocido como uno de los nuevos valores por el contexto que la vanguardia creó en rechazo a Lugones. “Aunque Tuñón compartió con la vanguardia los espacios de la llamada vida literaria —publicó en sus revistas y participó de sus comilonas y su confraternidad— su poesía se construye al margen de las obsesiones centrales del grupo, de su veneración por la metáfora, de sus inquietudes por la argentinidad y la pureza fonética. A la imaginaria unidad de un castellano “conservador” de Buenos Aires, le opone una poesía hecha de mezcla de registros, de contaminaciones lingüísticas [...]” (Stratta: 1989, 185-186). Por otra, Graciela Speranza vincula la particularidad de *Veinte Poemas* de Girondo con el manifiesto de *Martín Fierro*: “Si en el manifiesto de *Martín Fierro* Girondo proclama el surgimiento de una ‘nueva sensibilidad’, en sus *Veinte Poemas* se asiste a la constitución de un nuevo observador [...]” (Speranza, 1989:196). Lee la poética de Girondo relacionando los textos del periódico *Martín Fierro* con sus poemarios, no sólo el manifiesto, sino también los membretes, donde hay una poética de extrañamiento de lo cotidiano (Speranza, 1989: 197).

tono periodístico los fenómenos históricos que sucederán, aludiendo a un tango de manera polisémica con connotaciones literarias y político-militares:

“Los locos años del alvearismo van llegando a su fin. Más tarde, la década infame inaugurará otro tipo de relaciones: el espíritu rebelde de *Martín Fierro* consumará una de sus últimas metamorfosis. Luego vendrán *Sur*, el paredón y el después”. (Gilman, 1989: 64).

A la vez, las autoras de “Polemicas I y II” trazan cierto dominio de actualidad (Serrani, 1997:61), es decir que se presentan ciertas secuencias discursivas que coexisten con *Martín Fierro* (1924-1927). Por un lado, en cuanto al periodo de publicación de la revista de Florida al plantear relaciones de esta con otras como *Claridad* y *Extrema izquierda* y, específicamente, lo hará Montaldo en capítulo XVI, “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía” en el que muestra contrastes con la literatura de izquierda de Boedo.

Como observa Gramuglio, en dicho tomo VII de la *Historia Social de la Literatura Argentina*, no se concibe la literatura como el reino exclusivo de los textos sino que “se intenta mostrarla en un espacio denso que articula discursos y prácticas diferentes que remiten a la institución y a los conflictos del campo literario, por eso en el cuerpo de los capítulos con más frecuencia en las miscelánicas notas intersticiales, se trabaja con cartas y con antologías, se registran polémicas críticas, memorias y premios, publicaciones menores, revistas de moda y campos vecinos, como el de la plástica” (Gramuglio, 1989: 27). En efecto, por mencionar algunos casos, se considera el apartado preliminar “Situación del lector” de la antología *Exposición de la actual poesía argentina* de Vignale y Tiempo (1927) (Montaldo, 1989:40) y al final del capítulo “Polémicas II”, se repara en el

otorgamiento de los premios municipales y nacionales, los cuales generan cierta disconformidad que se expresa en la revista *Nosotros*.

En otro orden, el dominio de actualidad de esos artículos críticos de Montaldo y Gilman se vincula con otros discursos que circulan en los años ochenta. Sus apreciaciones evidencian un modo periodístico de subtitular con cierta informalidad, ironía e intertextualidad: “Florida y Boedo: dos vanguardias que no hacen una”, “Lugones: el venerable maestro”, “Los hermanos sean unidos”, etcétera. que sigue cierto estilo del nuevo periodismo de los años ochenta, por ejemplo del diario *Página/12*.

A la vez, puede apreciarse en cuanto a la terminología y metodología empleada la incidencia de cierto marco teórico vigente de la sociología cultural en la Universidad de Buenos Aires por esos años, como el de Raymond Williams, Pierre Bourdieu y Edward Said (Gerbaudo, 2011: 99), aunque no se lo enuncie explícitamente ni se lo problematice. Para ejemplificarlo: Montaldo da cuenta del tono predominante y de la oralidad de las relaciones intelectuales en los primeros años del siglo XX (1989: 33-35) y caracteriza las revistas literarias y culturales como instituciones que permiten ver el movimiento de figuras intelectuales del periodo (1989: 47); Gilman distingue “formaciones” donde cada grupo disputa la legitimidad de la institución literaria (1989: 52), ambas retoman conceptos teorizados por Williams. Además, hay menciones al concepto de “campo de la cultura” (Gilman: 1989: 68), que puede pensarse como extensivo al de “campo intelectual” o al de “campo literario” de la sociología cultural de Pierre Bourdieu.

Cabe señalar que en las historias de la literatura argentina posteriores ese dominio crítico de actualidad se construirá como una relectura y puesta en valor de las historizaciones anteriores, ya sea de modo tácito o explícito. Cada historia

de la literatura argentina posterior buscará con su relato dejar su marca y sentar precedentes en tanto razón de ser.

Breve historia de la literatura argentina: exaltación vanguardista de la revista Martín Fierro

En *Breve historia de la literatura argentina*, relato dedicado “a los lectores de la literatura argentina, mis hermanos”, Martín Prieto, escritor, crítico literario y profesor universitario rosarino, construye su historia unipersonal de la literatura argentina desde cierta perspectiva y gesto seguro que supone un linaje literario y también una tradición crítica, como ha señalado Jorge Panesi (Panesi, 2006: 59). El criterio rector de su teoría de la lectura y de la narración es cierta “productividad” a partir de analizar textos, personas y lecturas, cuyas reverberaciones forman un tejido histórico (Panesi, 2006: 58; Prieto, 2007: 8 y 2007: 11).

Prieto caracteriza la aparición de la revista *Martín Fierro* (1924) como un suceso que acarreó varias consecuencias en el campo literario. De modo completamente diferente a las anteriores historias de la literatura que aquí consideramos, sitúa el martinfierrismo como “el movimiento de vanguardia más importante de la literatura argentina del siglo XX” (Prieto, 2006: 216). Además, establece que contribuyó a la baja del proyecto ultraísta⁶, el cual había “liquidado” el programa modernista y sus derivas posmodernistas. Describe esa segunda *Martín Fierro* como una revista *anfibia*, al reunirse en ella su director Evar Méndez con ciertos intereses

6 El mencionado proyecto ultraísta tuvo la influencia de Borges y fue acompañado por la publicación de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Gironde “para todo público” en 1924. El mismo Prieto advierte que el proyecto ultraísta dio solo algunos libros de poemas: los primeros de Norah Lange, *La calle de la tarde* (1925) y *Los días y las noches* (1926) y el programático *Prismas* (1924) de Eduardo González Lanuza (Prieto, 2006: 216).

políticos, uno de los redactores más influyentes de la *Martín Fierro* anterior, con un grupo de escritores de la nueva generación con intereses más literarios. El escritor rosarino ilustra su espíritu de sátira burlona, analizando la formulación retórica de los volantes que anunciaban la revista como ejemplo de una formulación incipiente de la discursividad vanguardista.⁷

De un modo didáctico, describe los primeros números detalladamente y, en cuanto a las secciones, indica que a partir del segundo, comienza a publicarse el “Cementerio de Martín Fierro”, posteriormente llamado “Parnaso Satírico” o “Epitafios”, con retratos humorísticos de los escritores amigos y enemigos de la nueva publicación. Llama la atención el desarrollo narrativo que resuelve Prieto, a partir de lo que Panesi denomina “la productividad que ejercen los textos, y también la productividad de la lectura de esos textos” mediante un relato que se destaca “por su fuerza cognoscitiva y persuasiva” (Panesi, 2006: 58). El modo de inclusión en su desarrollo de citas de las revistas y de los textos literarios genera un efecto de puesta en escena que actualiza lo que se dice, que crea dinamismo y, en el caso de los textos de la revista *Martín Fierro*, reproduce y recrea el efecto humorístico.

El escritor rosarino advierte — a partir de la publicación en el número 4 del 15 de mayo de 1924 del “Manifiesto de *Martín Fierro*”, escrito pero no firmado por Gironde, el cual

7 Prieto cita: “Si entiende Ud. los telegramas del presidente Yrigoyen, no lea *Martín Fierro*”; “Si a Ud. le interesa seriamente la elección de una corbata, no lea *Martín Fierro*”; “Si Ud. lamenta que no haya un cardenal argentino, no lea *Martín Fierro*”; “Si Ud. cree que con la aplicación de las leyes de residencia y defensa social, pueden resolverse las cuestiones obreras, no lea *Martín Fierro*”; “Si en enero de 1919, Ud. fue guardia blanca, no lea *Martín Fierro*”; “Si en su opinión las ideas se deben combatir a palos, no lea *Martín Fierro*”. Observa cierto tono burlón en el mismo enunciado contradeterminante de los textos —si sí, entonces no— y en la equiparación entre costumbres e ideología (Prieto, 2006: 212).

analiza⁸— un notorio cambio en la orientación de la revista, en la que desaparece el componente político y de crítica social, para comenzar a extenderse, lo que él denomina —en ese sentido su posición es bastante diferente a la de Gilman— *el programa puramente martinfierrista*. Para Prieto, el manifiesto de Gironde convierte en programa el tono jocoso y antiolemne que la revista venía desarrollando en los carteles, el cementerio y los membretes —tono impensado unos años antes en cualquiera de las publicaciones argentinas, que responde, con los matices locales propios a las generales de todas las manifestaciones vanguardistas de las dos primeras décadas del siglo XX. (Prieto, 2006: 218).

Postula que el martinfierrismo consolida un férreo programa opositivo sobre el pasado y el presente. El pasado, como ajuste de cuentas con el modernismo, el postmodernismo y el realismo, con intensidades diferentes y el presente con un enfrentamiento con la literatura social primero en la revista *Los pensadores* y, luego, en *Claridad* (Prieto, 2006: 219). Asimismo, contrasta la posición del martinfierrismo al que describe como más cercano al Modernismo en relación con las vanguardias latinoamericanas.⁹

8 Indaga el manifiesto de *Martín Fierro* y lo califica como elitista porque está en contra de la “impermeabilidad hipopotámica del honorable público”, antiacadémico porque está en contra de la “incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas”, internacionalista porque está en contra de “fundamentar nuestro nacionalismo intelectual hinchar los valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos”, nacionalista a la vez porque “tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación”, experimental porque está en contra del “pavoroso temor de equivocarse” y fundacional porque “sabe que todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo”. (Prieto, 2006: 218-219).

9 Cabe señalar que otra perspectiva sobre los rasgos vanguardistas de dicha revista es la desarrollada por Susana Santos al confrontar dicha publicación dirigida por Evar Méndez con otras revistas latinoamericanas respecto de lo nuevo, la relación con la política y con la postulación del meridiano intelectual madrileño de Guillermo de Torre en *Gaceta Literaria* en 1927. Cfr. Santos, Susana, “Todo es nuevo bajo el sol, Tres revistas en pugna en la modalidad latinoamericana: la porteña *Martín Fierro* (1924-1927) y sus relaciones con la peruana *Amauta* (1926-1930) y la

De modo similar a Gilman, señala la dificultad del reconstruir la trama de las fuerzas internas de la revista. Advierte en la colección de la revista que el apoyo de Evar Méndez a Lugones coexiste con las dos intervenciones de Leopoldo Marechal¹⁰ en las que discute con este la retórica del verso y se manifiesta, como todo el martinfierrismo, a favor del verso libre.

Dedica un apartado específico del capítulo a la polémica Florida-Boedo, en el que determina que la política, que paulatinamente fue desapareciendo de los intereses de *Martín Fierro*, se reinstala en el número siete de la revista —el mismo en el que Evar Méndez vindicaba la figura de Lugones más allá de sus opiniones políticas— con la reproducción de un artículo de Roberto Mariani, titulado “Martín Fierro y yo”. Si bien Gilman también se había detenido en la “polémica” entre Mariani y Lugones, la diferencia es que Prieto destaca que aquél haya organizado un panorama de las publicaciones literarias de la época según su ubicación en un imaginario mapa ideológico: en la extrema derecha, *La Nación* y la revista *El Hogar*, en el centro, *Martín Fierro*, y a la izquierda la revista *Renovación*. En este caso, Prieto, además, repone la exposición de los pares opositivos de la polémica que había expuesto Mariani en la antología *Exposición de la actual poesía argentina* a la que el historiador califica de certera y pedagógica:

De este modo, se definen en *Martín Fierro* los términos de una polémica que para esos años el mismo Roberto Mariani, en uno de los prólogos a la célebre *Exposición*

mexicana *Contemporáneos* (1928-1931) ” en García Cedro, Gabriela y Santos, Susana (selección y estudios críticos), (2009). *Arte, revolución y decadencia. Revistas vanguardistas en América Latina* (1924-1931). Buenos Aires, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

10 Los artículos de Leopoldo Marechal son “Retruque a Leopoldo Lugones” y “Filípica a Lugones y otras especies de anteaeyer” (Prieto, 2006: 220).

de la actual poesía argentina (1922-1927) preparada en 1927 por Pedro Juan Vignale y César Tiempo, describió de modo “cómodo y fácil”, a través de los pares opositivos: Florida/Boedo; Vanguardia/Izquierda; Ultraísmo/Realismo. En el par Florida/Boedo, atribuido por algunos a Ernesto Palacio y por otros a Enrique Méndez Calzada, se proyectan a la literatura el nombre de dos calles de Buenos Aires: históricamente aristocrática y situada en el centro la primera; obrera y fabril la segunda, que atravesaba lo que entonces era el suburbio suroeste de la ciudad.

De un lado de la oposición queda la poesía, el arte por el arte, el apoliticismo y, del otro, la novela y el cuento, el arte comprometido y la revolución. (Prieto, 2006: 223).

A diferencia del desarrollo de Montaldo (1989: 42), que desdeña el prólogo de Mariani a dicha antología, en contraste Prieto se detiene en el modo de describir a los dos grupos leyendo y reeditando las notas de Mariani a las que les da un estatuto diferente. En ese sentido, relee y actualiza un dominio de memoria (Serrani, 1997: 60-61) en cuanto a la consideración del paratexto de esa antología que había quedado soslayado.

Sostiene que “en uno y otro bando se jugaban, por un lado, concepciones diferentes de la literatura que, extremadas en dos obras radicalmente distintas como las de Oliverio Girondo y las de Elías Castelnuovo, responden, en efecto a las notas que Mariani destacó, antes que nadie, de modo tan certero como pedagógico” (Prieto, 2006: 223). Pero también, del mismo modo que Gilman, advierte que tiempo después los mismos actores del enfrentamiento relativizaron y neutralizaron los términos excluyentes de

esas oposiciones.¹¹ Cabe notar que al retomar en su exposición los pares opositivos antes detallados al mismo tiempo Prieto reestablece un ordenamiento pedagógico, aunque lo hace con ciertas salvedades.

Asimismo merece destacarse la impronta que deja el crítico rosarino al detallar los postulados estilísticos del “movimiento” que llama *martinferrismo*:

El plan retórico del martinferrismo nunca fue formulado como tal, pero puede ser reconstruido a partir de las características comunes de sus libros fundamentales: verso librismo, ritmo y metáfora creadora [...] como elementos esenciales del verso, según el programa ultraísta; un tiempo único, el presente, y por lo tanto, una renovación absoluta del mundo representado y en consecuencia del diccionario poético, y un tema casi excluyente, la ciudad de Buenos Aires. (Prieto, 2006: 223-224).

Ejemplifica dicho plan con *El violín del diablo* de Raúl González Tuñón, *Luna de enfrente* de Borges y *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Gironde, al decir que:

... concentran casi todas las notas retóricas de un movimiento que los excedió, promoviendo, por un lado, una lectura polémica de la literatura argentina del S.XX y proyectando, a futuro, la idea de la novedad como valor. (Prieto, 2006: 224).

De ese modo, el crítico-escritor no solo resituó la lectura de ciertos libros en el marco del martinferrismo, al que

11 Es el caso de Raúl González Tuñón, Roberto Mariani o Nicolás Olivari, quienes siguieron simultáneamente las consignas floridistas y boedistas. (Prieto, 2006: 223).

le da todo un lugar, sino que establece un dominio de anticipación (Serrani, 1997:60-61) que esa “tendencia” crea. Además, proyecta la trascendencia de dicho “programa” en lo que denomina el “espíritu martinfierrista”:

[...] el martinfierrismo —tal vez ya no estrictamente como un plan de prescripciones retóricas o temáticas, sino como algo más englobador que podría llamarse el “espíritu martinfierrista”—sobrevive, al final de la revista y de la época, como un germen que va a activarse después en el programa antirrealista de Borges, pero también en la “vieja chifladura metafórica” que apuntalará retóricamente todas las novelas de Marechal o en la formulación del “realismo romántico”, como horizonte de expectativas de la obra de González Tuñón o, en fin, en la insistentemente experimental y por ello fundacional escritura poética de Oliverio Girondo.. (Prieto, 2006: 224).

Relee el modo en que dicho espíritu se proyecta en *Ficciones*, *Adán Buenosayres*¹², *La calle del agujero en la media* y *En la masmédula*, entre otros textos y se detiene en cómo participaron en esa publicación Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández y Raúl González Tuñón.

En síntesis, Prieto distingue el programa martinfierrista y define la posición del martinfierrismo en sus postulados en relación con el panorama ideológico de las publicaciones periódicas de la época. Además, celebra la influencia del martinfierrismo más allá de la revista de Evar Méndez: la sitúa en libros contemporáneos y posteriores a la revista.

12 En el libro de Martín Prieto, Girondo tiene un peso propio, que se extiende en la representación del mundo literario que *Adán Buenosayres* crea, cuyos protagonistas remiten, en clave, a los de la vanguardia porteña de los años veinte.

Si bien Martín Prieto trabaja con los dominios de memoria, actualidad y anticipación que mencionamos para dar cuenta de los capítulos I y II de la Historia social de la literatura argentina dirigida por Viñas, puede afirmarse que sigue determinadas pautas el modelo figural historicista de Mímesis de Auerbach definido por Hayden White [1996]. En ese sentido, define el programa martinfierrista en términos de figuraciones —basadas en un tono jocoso y anti solemne— que se completa cuando detalla los principios estilísticos del martinfierrismo. Adopta implícitamente los principios señalados por White (1996: 311):

- 1) la revista Martín Fierro (1924-1927) es una “consumación” de un texto previo ya que repite elementos de la primera Martín Fierro de Evar Méndez y de las manifestaciones vanguardistas anteriores pero con diferencias,
- 2) es una “prefiguración” potencial de textos contemporáneos —que Prieto encuentra en El violín del diablo, Luna de enfrente y Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y en otros textos posteriores,
- 3) es una “figuración” de la experiencia del autor de un ambiente histórico y, por lo tanto,
- 4) una consumación de una prefiguración de un pedazo de “realidad histórica”.

Estas últimas cuestiones se encuentran en el clima de época que se ilustra con la descripción de la revista no solo en un autor sino en varios y respecto de varios principios estilísticos (por mencionar algunos, la metáfora, el versolibrismo, la parodia, la sátira y la ironía).

En relación con su estilo, en “Una historia de la literatura argentina” (2007), Prieto reflexiona sobre las facultades críticas del historiador en tanto narrador y detalla sus elecciones: trabajar con frases largas y bien compuestas, desarrollar el cuerpo del texto sin notas al pie, “parafrasear con justeza”, valerse de tecnicismos entendibles para el lector no especializado y valerse de anécdotas, prescindiendo de los protocolos de la escritura universitaria. Se centra en una lectura de los textos y no en una cronología política para configurar un mapa donde lo nuevo no solo es evaluado en su dimensión histórica sino como una condición inherente a la literatura. En ese sentido, le da un lugar al martinfierrismo proyectando su productividad hacia otras obras y efectúa una reflexión metacrítica sobre su trabajo y sobre las historias de la literatura anteriores de las que busca diferenciarse.

Historia crítica de la literatura argentina: el martinfierrismo como ruptura vanguardista del Siglo XX, la reflexión política sobre la lengua y una lectura semiótica de *Martín Fierro* como diario

En el tomo siete de *Historia Crítica de la Literatura Argentina* de Noé Jitrik, *Rupturas* (2009), la lectura del periódico *Martín Fierro* se construye desde varios artículos. El primero de Jerónimo Ledesma supone el reparo en cierta bibliografía anterior sobre la publicación de la cual se retoman algunos conceptos pero de la que se diferencia al introducir otros nuevos. El segundo de Ángela Di Tullio considera el lugar que se le da a la lengua en la publicación. Finalmente, el semiólogo Oscar Traversa indaga el soporte material y su condición de periódico.

Jerónimo Ledesma¹³ sitúa a *Martín Fierro* (1924-1927) como caso paradigmático de ruptura de vanguardia en la década del veinte junto con el ultraísmo. Presenta el martinfierrismo como lo que podría llamarse un “modo de quiebre estético”, “que absorbió al ultraísmo [concepción ya postulada en el desarrollo de Prieto antes delineado] y articuló en sus páginas el deseo de lo nuevo nacional” en la década del veinte (Ledesma, 2009: 167).

Según dicho investigador, “bajo la dirección de Evar Méndez y la ideología estética de Girondo, ese ‘periódico quincenal de arte y crítica libre’ se propuso naturalizar una ficción de mundo que tuviera como *axis* la renovación nacional de tipo vanguardista, el valor de lo nuevo propio” (Ledesma, 2009: 187). Se detiene en el antecedente del título de la primera revista *Martín Fierro* de 1919 con la participación del mismo Evar Méndez y Samuel Glusberg —también como Prieto— y en el del periódico anarquista de Ghirardo de 1904, en virtud de enfatizar la relación con la dimensión simbólica del personaje de Hernández en función del deseo de redefinir el proyecto nacional a partir de dicha revista de 1924. Recuerda las virtudes peculiares del héroe Martín Fierro: transgredió la ley en defensa propia, escapó al salvaje territorio de los indios y retornó de allí para cantar su experiencia doble, de ida y de vuelta. Retomando el lugar central que le había dado el ex integrante de *Contorno* y director de la colección, Noé Jitrik, en *El fuego de la especie* (1971) al canto, lo caracteriza como reintegrador de lo nuevo. En ese sentido, señala que en el periódico hay un rescate del gaucho cantor, que alza su voz nuevamente pero con la guitarra transformada en “rotativa” tal como se enuncia

13 Ledesma, Jerónimo (2009), “Rupturas de vanguardia en la década del 20 ultraísmo, martinfierrismo” en Manzoni, Celina (dir.) y Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VII: Rupturas*, pp. 167-199. Buenos Aires, Emecé.

en la revista (*Martín Fierro* núm. I, 1 de febrero de 1924). (Ledesma, 2009: 189).

Al igual que Gilman, describe el contexto epocal, político y económico de los integrantes de *Martín Fierro* calificándolo como “de cierto bienestar”¹⁴. De modo similar a las otras historias de la literatura argentina anteriores —la dirigida por Viñas y la escrita por Prieto—, Ledesma aclara que los martinfierristas entablaron con Lugones un vínculo de amor-odio pero defiende el periódico frente a las críticas de la izquierda que lo acusaban de implicada afición al fascismo de aquel.

En cuanto a sus redactores, observa que *Martín Fierro* no fue un periódico de poesía, aunque sí “de poetas”; nota que la poesía constituyó, sin duda, el centro de su actividad literaria, pero su canto fue, sobre todo, crítico-ideológico. Asimismo hace hincapié en la instauración del valor de lo nuevo y de lo propio, de la experimentación libre en las artes: pintura, escultura, música, arquitectura, cine y literatura, “como medio para ir formando una conciencia estética”, en términos de González Lanuza (Ledesma, 2009: 190). Para dar cuenta de la retórica de la revista remite al artículo de Gilman y enfatiza la finalidad de “promover la renovación estética, en todas las artes, con un hondo designio de colaborar eficientemente en el progreso de la cultura nacional” (*Martín Fierro* núm. III; pp. 27-28, 18/5/1926)” (Ledesma, 2009: 190).

Ampliando lo dicho en las otras historias de la literatura anteriores, el artículo de Ledesma se detiene en otras actividades socio-culturales de los integrantes del grupo martinfierrista que no se restringen al periódico a favor del progreso de la cultura nacional, liberal (Ledesma,

14 Considera el buen trato que Evar Méndez tenía con Marcelo T. de Alvear y que los integrantes de la publicación eran burgueses o pequeño burgueses.

2009:190). También mediante una nota al pie abre la referencia al papel de la crítica de arte en los medios gráficos de la década del veinte (2009:190). Aclara que si bien las acciones de política cultural eran externas al periódico se representaban en la hoja impresa, con sus respectivas fotos e ilustraciones y se reforzaban con la campaña escrita. La actividad cultural y social de la revista se extiende a banquetes, homenajes, tertulias; la presencia de otros medios gráficos (desde las revistas de vanguardia del diario *Crítica*, pasando por publicaciones del interior); lecturas radiales; la organización de exposiciones pictóricas, viajes de difusión y prédica (en el interior del país y en Europa); alianzas con los vanguardistas uruguayos; colaboración con instituciones artísticas locales; presencia física en la ciudad (local en la calle Florida, *Revista Oral* en Corrientes y Diagonal Norte); incentivo o crítica de reformas municipales (monumento a José Hernández, política del Museo Nacional de Bellas Artes); sello editorial propio (Proa, Martín Fierro)¹⁵ y otras.

Define el *canto martinfierrista* en la articulación de un programa con dos rupturas: una que se ligaba a la exaltación de lo moderno en tanto experimentación y otra que exigía la identidad y autenticidad en la expresión propia. La primera, en relación con el festejo de lo urbano cosmopolita, de las innovaciones tecnológicas, de las costumbres del presente, del foot-ball, la jazz-band, el ómnibus y el cinematógrafo. La segunda, vinculada con el respeto de las tradiciones, la localización de la lengua, la construcción de la querencia, las distinciones de clase y la aspiración al reconocimiento del público.

15 En otros artículos del mismo tomo *Rupturas* se da cuenta de la relación de la revista con la producción y circulación de libros de esas editoriales. Al respecto, Sylvia Saitta observa que la revista *Martín Fierro*, por un lado, recorta y selecciona a su público calificado en sus anuncios como selecto y culto y, por otro, con su editorial crea un circuito de interpelación paralelo para captar a la gran masa del público (Saitta, 2009: 255).

Lo destacable de la lectura de Ledesma en cuanto a su “metodología” consiste en que rastrea y explicita tendencias *en la totalidad de la revista* que marcan su impronta:

Lo nuevo, lo propio. Toda la revista trabaja en la provisoria alianza entre esos términos. Y si se leen sus 42 números como un libro con estructura de libro, nada parecerá más lógico que al comienzo predomine la afirmación de lo nuevo, polemizando a la vez con los representantes de lo designado caduco (Lugones, fundamentalmente, pero también Ricardo Rojas y Manuel Gálvez) y con la competidora izquierda política en tanto representantes de lo nuevo falso (Roberto Mariani, Boedo, “la extrema izquierda”) y que se termine afirmando en el número 42 el valor de lo propio frente a España, en la polémica con La Gaceta Literaria sobre el meridiano intelectual de Hispanoamérica. (Ledesma, 2009: 191)

Lee cierto recorrido a lo largo de sus números, especialmente en los primeros y en los últimos por su carácter significativo, estableciendo ciertos ejes: el pasaje de la lírica hacia la prosa y de lo nuevo hacia lo propio. Asimismo se detiene en el dispositivo periodístico para afirmar que “modaliza” la ruptura del “canto martinfierrista” en el montaje, la referenciación interna y la sucesión de los números.

En su artículo, a modo de ejemplo ilustrativo, elige analizar no los primeros números como Prieto sino tramos del número doble 8-9 del 6 de septiembre de 1924, que ilustran la presencia de poemas “callejeros”, la discusión con Roberto Mariani, cierto carácter argentino, lo propio, criollo rioplatense, los “Membretes”, la autonomía estética, etcétera.

En suma, en contraste con los desarrollos historiográficos anteriores sobre el tema, enfatiza el protagonismo del

ultraísmo en *Martín Fierro*, se detiene en los polos de lo nuevo y de lo propio que guían la ideología estética de la revista, define la noción de “canto martinfierrista” y cierto ambiente en donde se manifiesta y, en relación con esto último, amplía los factores que precipitaron la muerte del martinfierrismo.

A la vez, Ledesma abre remisiones a otros artículos del tomo de la *Historia crítica de la literatura* argentina como el de Ángela Di Tullio¹⁶ sobre la lengua y el de Oscar Traversa.¹⁷ Di Tullio muestra el lugar que se le da a la reflexión sobre el idioma en la década del veinte en el contexto de la revista y vuelve sobre uno de los postulados del “Manifiesto” de la revista para referirse a la postura de Borges en *Luna de enfrente*: “Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación”. Advierte que con sagaz intuición sociolingüística apuntan a rasgos que se adquieren espontáneamente y son marcadores de pertenencia social y étnica, vinculada con la “criolledad”. Recuerda que los martinfierristas, en contraste con los escritores de Boedo que por ser hijos de inmigrantes cargan con la “deformidad de la pronunciación”, reivindican su calidad de verdaderos argentinos. Además, nota la posición de repudio que adopta respecto de la consideración de Madrid como “meridiano intelectual de Hispanoamérica” —tal como lo habían hecho Gilman y Ledesma—, pero poniendo el acento en que el rechazo se manifiesta por su influencia cultural e idiomática.

Sin embargo, lo más novedoso de esa historización en el tomo siete *Rupturas*, en relación con el tema que nos convoca es la lectura de “*Martín Fierro* como periódico” que

16 Di Tullio, Ángela L. (2009). “Meridianos, polémicas e instituciones: el lugar del idioma” en Manzoni, Celina (coord.) y Jitrik, Noé (dir.), *Op. cit.*, pp. 569-596.

17 Traversa, Oscar. (2009). “*Martín Fierro* como periódico” en Manzoni, Celina (coord.) y Jitrik, Noé (dir.), *Op. cit.*, pp. 147-165.

escribe el semiólogo Oscar Traversa. Allí, circunscribe sus características en tanto tal, condición que asocia a efectos de lectura, en cuanto al *contacto* con su soporte material. En función de ello, se detiene y analiza otros aspectos que no son los textos literarios mismos, sino sus tapas, avisos, imágenes y objetos y técnicas de difusión.

Muestra la novedad en la descripción de los datos de sus portadas: a partir del número veinticinco contiene un “sumario de tapa”, que —según nos aclara— será de aparición tardía y veinte años posterior en las revistas masivas. Respecto de las ilustraciones, en los primeros números se valdrá de caricaturas y luego de fotografías de obras escultóricas, de pinturas o dibujos, de color incluso en los últimos números. En tanto objeto que se exhibe en un kiosco, el diario varía su oferta a partir de diferencias visuales fuertes que remiten a trayectorias identificables (Picasso y Pablo Curatella Manes, atrayentes para un público abierto a expresiones vanguardistas). Sobre los avisos, Traversa explica que:

... en relación con la publicidad no se aleja de la general de la prensa de la época, aunque con una diferencia importante. El periódico se erige en juez, consejero al menos de las decisiones de los lectores y, por supuesto, de los criterios y hábitos relacionados con el consumo de sus lectores. (Traversa, 2006: 155).

Nos encontramos entonces con un abordaje que no había sido efectuado en las historizaciones literarias anteriores y, en ese sentido, a partir de la descripción semiológica, la colección de *Martín Fierro*, definida por su subtítulo como “Periódico quincenal de arte y crítica libre” se nos hace “visible”, al igual que los cambios que fue incorporando en cuanto al diseño y a las imágenes, como si fuésemos sus

receptores directos. En conexión con esto, Traversa destaca el hecho de que se haya realizado una edición facsimilar de la revista, en tanto se necesitó reeditar “el contacto —su tamaño y visualidad—”, ya que para el semiólogo “*Martín Fierro* fue una experiencia más corporal y de vínculo sensorial que literaria”. (2009: 162).

Cabe agregar que Noé Jitrik en el párrafo final del “Epílogo” al tomo *Rupturas* propone:

La filosofía que guía este volumen no se aparta de la que ha informado todos los volúmenes de esta serie. Se trata de literatura, sin duda, pero también de otras, a veces indirectas iluminaciones. Es un gesto complejo, sin duda, nada mecanicista, cuyas manifestaciones piden una síntesis que se hará en el ánimo de los lectores. Comprendido ese gesto, la imagen de la literatura argentina no será la misma que campea en otros intentos de historización no por ello menos valiosos. Entre todos se pone en evidencia que esta literatura cumple acabadamente con la proyección sinecdótica que desde antiguo se le atribuye en relación con la cultura toda de un país, la literatura como un lugar privilegiado en el que se concentran las significaciones que guían la historia y la vida de un país. (Jitrik, 2009: 715).

Busca diferenciar su *Historia crítica...* mediante otros enfoques discursivos presentados y por la consideración del lugar de la literatura respecto de cierta proyección social en la historia de la vida argentina. En ella no solo se reafirma el carácter vanguardista de *Martín Fierro* (1924-1927), mostrando cierto deseo y gesto de “ruptura” —eje procedimental que da título al tomo siete—, sino que se permite otro abordaje metodológico y analítico del objeto que lo indaga

y agrega un *plus* a las historizaciones anteriores y que también —en términos de actualidad— otorga sentido a la reedición de la colección y a su nueva producción crítica.

Conclusiones

Cada historización, a la vez que otorga una cierta calificación de vanguardista o no y un lugar para la revista *Martín Fierro* (1924-1927) en el campo literario, crea un dominio de memoria y de anticipación respecto de la literatura que historiza, pero a la vez un dominio de memoria respecto de las historias de la literatura anteriores, aunque no se lo explicita. Precisamente, en cierto sentido, cada historia busca llenar vacíos de las historias de la literatura anteriores. La *Historia Social de la Literatura Argentina* de Viñas amplía la caracterización de la revista *Martín Fierro* casi inexistente en *Literatura Argentina y Política* publicada posteriormente pero concebida con anterioridad. La *Breve Historia de la Literatura Argentina* de Prieto postula su calificación de vanguardista —que había sido puesta en duda por Claudia Gilman en la historia de la literatura anterior—, da cuenta de cierta tendencia, “el martinfierrismo”, y de cierta proyección, el espíritu martinfierrista. A su vez, la *Historia crítica...* de Jitrik asume esa clasificación vanguardista, la profundiza en términos de la noción de ruptura, innovación y circulación social, y propone una lectura en clave sociolingüística de la preocupación del “Manifiesto” por la fonética del idioma en el contexto de la época y otra lectura semiológica más *aggiornada* del soporte material en tanto periódico y de su edición facsimiliar. De este modo, cada historia, al mismo tiempo que se desarrolla como *una práctica de escritura* —en tanto exhibe un modo de relatar, define cierto estilo y un *ethos* de los críticos—, concibe un dominio

de actualidad que impacta tanto en la reflexión sobre la literatura (el conocimiento y el lugar que se asigna a ciertos textos) como en la reflexión metacrítica sobre lo que es historizar en tanto estrategia ineludible del género.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. (1989-1990). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principio de método", *Criterios*, diciembre-enero, núm. 25-28, pp. 20-42. Desiderio Navarro (Trad. Cast.). La Habana, En línea: <https://www.yumpu.com/es/document/view/14592375/el-campo-literario...> (Consulta: 2-07-2018)
- _____. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. [1992], Thomas Kauf (Trad. cast.). Barcelona, Anagrama.
- _____. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. [1994] Thomas Kauf (Trad. cast.). Barcelona, Anagrama.
- Di Tullio, Ángela L. (2009). "Meridianos, polémicas e instituciones: el lugar del idioma" en Manzoni, Celina (coord.) y Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VII: Rupturas*, pp. 569-596. Buenos Aires, Emecé.
- García Cedro Grabiela y Santos, Susana. (2009). *Arte, revolución y decadencia. Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)*. Buenos Aires, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Gerbaudo, Analía. (2011). "La literatura en la universidad argentina (1984-1986). Intervenciones desde una política de la exhumación" en *Moderna språk*, vol. 2, pp. 91-106. Gotemburgo, Institutionen för moderna språk.
- Gilman, Claudia. (1989). "Polémicas II" en Montaldo, Graciela (comp.) y Viñas, David (dir.), *Historia Social de la Literatura Argentina, tomo VII: Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, pp. 50-72. Buenos Aires, Contrapunto.
- Gramuglio, María Teresa. (1989). "Historias de la literatura argentina: pasión y deseo" en *Punto de vista*, núm. 36, año XII, pp. 25-27. Buenos Aires.
- Jauss, H.R. (1978). "Histoire et histoire de l'art" en *Pour une esthétique de la réception*. París, NRF, Gallimard.

- Ledesma, Jerónimo. (2009). "Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo" en Manzoni, Celina (coord.) y Jitrik, Noé (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 7, pp. 167-199. Buenos Aires, Emecé.
- López, María Pía. (2004). "David Viñas: la materia del ensayo" en *Rostros y Figuras de la investigación en Argentina*, *La Biblioteca* núm. 1, verano 2004/2005, Revista de la Biblioteca Nacional, pp.150-157. Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Maradei, Guadalupe. (2010). "Cambio de siglo: la crítica literaria hace historia" en Cella, Susana (coord.) *Del Centenario al bicentenario: Literatura, Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*, pp. 248-263. Buenos Aires, del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini ; Fondo Nacional de las Artes.
- Montaldo, Graciela. (1989). "Polémicas I" en Montaldo, Graciela (comp.) y Viñas, David (dir.), *Historia Social de la Literatura Argentina*, tomo VII: Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930), pp.31-48. Buenos Aires, Contrapunto Viñas, David. (1996). *Literatura Argentina y Política*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Panesi, Jorge. (2006). "Rojas, Viñas y yo", narración crítica de la literatura argentina" en *La imaginación crítica, Revista La Biblioteca*, núm. 45, verano, pp-52-59. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- _____. (1999). "Pasiones de la historia" en *Filología*, año XXXII, núm. 1-2, pp. 121-128., La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- _____. (2007). "Una historia de la Literatura Argentina" en Leibovich, Alejandro y Cotos, Sandra (comps.). en *Diccionario de autores argentino*, Buenos Aires, Petrobrás.
- Sáitta, Sylvia. (2009). "Nuevo periodismo y literatura argentina" en Manzoni, Celina (coord.) y Jitrik, Noé (dir.), *Rupturas*, pp. 239-264. Buenos Aires, Emecé.
- Sarlo, Beatriz. (1991). "Literatura e historia". *Boletín de Historia Social Europea*, núm. 3, pp. 25-36. En Memoria Académica Fahce. En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2418/pr.2418.pdf (Consulta: 2-07-2018)
- Serrani, S. M. (1997). *A Linguagem na Pesquisa Sociocultural*. Campinas, San Pablo, da Unicamp.

- Speranza, Graciela y Stratta, Isabel. (1989). "Girondo y González Tuñón: el vértigo de los viajes y la revolución. Yrigoyen entre Borges y Arlt. " en Montaldo, Graciela (comp.) y Viñas, David (dir.), pp. 183-211. Buenos Aires, Contrapunto.
- Stratta, Isabel. (1989). Historia Social de la Literatura Argentina, Cap. 7, pp. 185-186.
- Traversa, Oscar. (2009). "Martín Fierro como periódico" en Manzoni, Celina (coord.) y Jitrik, Noé (dir.), pp. 147-165. Buenos Aires, Sudamericana.
- Valverde, Estela. (1989). *David Viñas: En busca de una síntesis de la Historia argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Viñas, David. (1996). *Literatura Argentina y Política*. Buenos Aires, Sudamericana.
- White, Hayden. (2010). "La historia literaria de Auerbach: causalidad *figural* e historicismo modernista" [1996], en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo.



Capítulo 8

El policial negro argentino de los años setenta: una historiografía

Pablo Debussy

En este trabajo, nos proponemos un rastreo de los análisis más relevantes acerca del policial negro argentino, para ponerlos en diálogo y elaborar una lectura crítica a partir de ellos, que intente condensar y evaluar cuáles han sido los aportes teóricos más productivos efectuados hasta el momento, así como sus condiciones de posibilidad. Dentro de la vertiente negra o dura del género, centraremos nuestra atención en el período que va desde los comienzos de los años setenta hasta los primeros años de la década del ochenta. Pretendemos establecer un recorrido histórico-sistemático que ofrezca una síntesis de dichos aportes para así interrogar sus modalidades de análisis y los presupuestos estético-ideológicos que éstos suponen.

Historia del policial negro argentino

La década del cuarenta marcó en la Argentina el nacimiento del policial negro en el ámbito literario. Su emergencia, al principio tenue y paulatina, estuvo rodeada de

obstáculos. En palabras de Ricardo Piglia, se trató de una literatura condenada a “circular en ediciones bastardeadas [...], con los textos podados, en malas traducciones” (Lafforgue-Rivera, 1996: 52). Su aparición coincidió con la década de mayor prestigio del policial clásico, auspiciado fundamentalmente por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y otros integrantes de la revista *Sur*. El policial negro inicialmente creció a su sombra y convivió por largo tiempo con el mote de literatura “menor”: no solo era su temática la que generaba rechazo; también el circuito en el que se comercializaba, junto con sus condiciones materiales de producción: revistas que se vendían a bajo precio en los kioscos, a semejanza de las *pulps* estadounidenses.

Como contrapartida, el auge de la “novela-problema” estuvo marcado por el surgimiento de las colecciones más importantes y reconocidas: la vieja colección *Misterio*, luego rebautizada *Serie Amarilla*, más el nacimiento de la prestigiosa y duradera “El séptimo círculo”, en 1944; también se destacaron las dos colecciones de la editorial Hachette, la *Serie Naranja* (1940) y *Evasión* (1951), además de las selecciones *Biblioteca de Oro*, de Molino. Debido al intenso consumo de policiales negros, la *Serie Naranja* optó por sumar a sus policiales clásicos una vertiente “dura”, con textos traducidos de Peter Cheyney, David Goodis y Brett Halliday. Paralelamente, también en la década del cuarenta, surgieron las colecciones *Rastros* y *Pistas*, baluartes fundamentales en la difusión del negro (amén de algunos relatos de enigma), con publicaciones de Dashiell Hammett (*Cosecha roja* aparece en *Rastros* núm. 43) y Raymond Chandler (“Los chantajistas no matan”, 1945, *Rastros* núm. 25), entre otros. Cabe mencionar la incidencia de los concursos de la revista *Veay Lea* en el creciente interés del público por los escritores

nacionales¹ y las publicaciones de *Leoplán* (donde apareció originalmente *El halcón maltés*, de Hammett).

A fines de la década del cincuenta, las propuestas de la novela negra o “dura” se instalaron con fuerza. Florecieron las colecciones (*Cobalto*, *Pandora*, *Deborah*, *Punto Negro*, *Linterna*) con traducciones de escritores argentinos ocultos bajo seudónimos, debido al escaso prestigio que aún arrasaba el género. Los textos nacionales que se inscribieron bajo esta nueva vertiente fueron influidos por los personajes protagónicos y los ambientes de la literatura norteamericana. Sobresalió la figura de Eduardo Goligorsky, escritor que se desempeñaba como traductor en sus inicios, pero que luego pasó a escribir sus propias producciones. Según su testimonio, por aquel entonces las colecciones de relatos negros eran exitosas, “tanto que se vendían entre los diez y los veinte mil ejemplares” (Goligorsky, 1975: 20).

En la década del sesenta se consolidó la difusión del género negro y se amplió su circuito: de los kioscos también pasó a las librerías. Dicen Lafforgue y Rivera:

Desde 1962, los Libros del Mirasol (Fabrill) incorporan a Raymond Chandler, Dashiell Hammett y Ross MacDonald; en 1964 El Séptimo Círculo edita sus primeros James Hadley Chase [...] y Ross Mac Donald [...]; en 1967 Alianza Editorial de Madrid publica en su difundida y prestigiosa colección de bolsillo la *Historia de la novela policíaca* de Fereyduñ Hoveyda y *Cosecha roja* de Hammett, con un prólogo del poeta Luis Cernuda; al año siguiente, en Letras Mayúsculas, colección que dirigía David Viñas para Paidós, aparece *La novela po-*

1 En el primer concurso de cuentos policiales organizado por la revista, en 1950, la cantidad de relatos presentados fue de 185; en 1961, once años después, con el llamado a un nuevo concurso, los relatos presentados fueron 608. (Vea y Lea, núm. 368, 03-08-1961).

licial de Boileau-Narcejac; en 1969 la Editorial Tiempo Contemporáneo lanza los tres primeros títulos de su Serie Negra, dirigida por Ricardo Piglia (Lafforgue, Rivera, 1996: 26).

Los años setenta marcaron el despegue del policial negro y un momento de auge, de la mano de numerosos autores argentinos que inscribieron sus poéticas bajo sus coordenadas genéricas. Se produjo un incremento en la producción y aparecieron exponentes de renombre. En un mismo año, 1973, se publicaron *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano; *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig; *El agua en los pulmones*, de Juan Martini; y *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli. Sumados a ellos, Ricardo Piglia, Juan Carlos Tizziani, José Pablo Feinmann, Alberto Laiseca, Héctor Tizón y Antonio Di Benedetto, entre otros, fueron algunos de los nombres que contribuyeron a engrosar la producción negra. La irrupción de la dictadura militar, en 1976, supuso un fuerte obstáculo en el desarrollo del género, pero no su desaparición. Los policiales continuaron, ya desde el exilio de algunos de los escritores, o desde la escritura metafórica que esquivaba la censura y las persecuciones.

Posteriormente, en la década del ochenta, las producciones escasearon y se tornaron algo dispersas (*Luna caliente*, de Mempo Giardinelli; *Ni el tiro del final*, de José Pablo Feinmann, *Prohibido escupir sangre*, de Guillermo Sacomanno, o *Manual de perdedores*, de Juan Sasturain, entre otros pocos exponentes) y no abundaron los títulos representativos o trascendentes. Llegados los años noventa, surgieron escritos significativos como *La pesquisa*, de Juan José Saer (1994), la compilación de Jorge Lafforgue, *Cuentos policiales argentinos*, o la publicación de *Plata quemada*, de Ricardo Piglia, ambas de 1997.

Con altibajos e irregularidades, la producción de policiales negros nunca se detuvo en nuestro país y en los últimos años su desarrollo ha ido en paralelo con la vertiente de enigma (representada, entre otros, por Guillermo Martínez, Pablo De Santis y Claudia Piñeiro). Actualmente se observa un nuevo florecimiento del género en autores como Sergio Olguín, Leonardo Oyola, Ricardo Romero, Ernesto Mallo o Diego Grillo Trubba.

Historiografía del policial negro en la Argentina

El policial negro distó de ser reconocido en sus inicios por la crítica literaria y los escritores²; subestimado bajo interpretaciones impregnadas de moralismo y debido a la ausencia de un marco de lectura propio, quedó condenado a la comparación con la variante de enigma, ante la que era tildado de “bárbaro”, “salvaje” e “irracional”. Este fue el resultado de la operación de lectura de buena parte de los integrantes de la revista *Sur*, cuyas preferencias se inclinaban por los policiales clásicos.

2 Borges lo condena inicialmente por su excesiva violencia: ve a los escritores norteamericanos como truculentos: “Raymond Chandler es un poco mejor; pero los otros, Dashiell Hammett, por ejemplo, son muy malos. Además, ellos no escriben novelas policiales: los *detectives* no razonan en ningún momento. Todos son malevos: los criminales y los policías” (Lafforgue-Rivera, 1996: 44-45). Marco Denevi, en tanto, también ejerce una valoración moralista sobre el género negro: “Los norteamericanos le han dado al género una carga de sexo, de violencia, que me exaspera. [...] [M]e molesta esa especie de desparpajo del estilo norteamericano; como si todas las novelas hubieran sido escritas en Las Vegas o en Nevada, con ese aire un poco canallesco. En el fondo son novelas canallas, sin la nobleza que ostenta la escuela inglesa” (p. 45). Si Borges y Denevi deploran el género, Norberto Firpo, en una columna publicada en la revista *Vea y Lea* (núm. 368, 03-08-1961) centra su diatriba contra los lectores: “en nuestro país hay una gran masa de lectores incultos, perezosos mentales, que ceden fácilmente a la tentación de portadas provocativas, adorno multicolor de cuanto quiosco hay en la Argentina”. También Julio Cortázar rechaza el policial negro, ya en 1947, desde las páginas de la revista *Realidad*.

Entre las contribuciones más tempranas a los estudios del policial negro se encuentra la realizada por Roger Caillois (1942) a principios de la década del cuarenta, en su libro *Sociología de la novela*. Si bien no efectúa un estudio pormenorizado de esta vertiente, Caillois es uno de los primeros en citar algunas obras pertenecientes al género, tales como *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett. Posteriormente se sumaría el aporte de Juan José Sebrelli, integrante por entonces del grupo *Contorno*. A finales de los años cincuenta y luego a mediados de los sesenta, Sebrelli publicó dos artículos vindicadores de la figura de Hammett titulados “Dashiell Hammett o la ambigüedad” (*El Litoral*, Santa Fe, 08-03-1959) y “Dashiell Hammett, novelista de una sociedad de competencia” (*Ficción* núm. 50, septiembre de 1966), respectivamente. La reivindicación hecha por Sebrelli significó el puntapié inicial para la defensa de un género que ya no se detendría de allí en adelante.

En la década del sesenta se publicó la primera edición de *Literatura argentina y realidad política* (1964), de David Viñas, quien había contribuido a la literatura policial con sus textos de Chicho Grande y Chicho Chico, firmados bajo el seudónimo de Pedro Pago. Sin embargo, su historia de la literatura no registra el fenómeno del policial negro, ni lo harán tampoco sus numerosas ediciones posteriores.

Como contrapartida, ya hacia finales de la década, en 1969, Ricardo Piglia lanzó la *Serie Negra*, la primera publicación que se propuso colocar en pie de igualdad a los relatos negros con relación a los clásicos. Piglia fue un paso más lejos que otros investigadores y defensores del género, quienes lo legitimaban frente a las acusaciones de literatura “menor” o “marginal”, e interpretaban —acertadamente— que las críticas efectuadas se debían, muchas veces, a los temas que el género trataba y a los ambientes en los que sus tramas tenían lugar (Rivera, Gamero, Sasturain,

Pichon-Rivière, Berg, Rest). En su caso, amplió esa percepción a las condiciones de circulación de esos relatos, para concluir en que era imprescindible la creación de un marco de lectura propicio que otorgara una legitimidad *per se* al negro por fuera de la comparación con los relatos de enigma. De allí su intervención decisiva en la creación de la Serie, así como también sus innumerables aportes teóricos. Piglia actuó como crítico literario identificando modos de lectura y, como editor, creando las condiciones para generarlos. Su operación le dio al género una entidad que no tenía hasta el momento, una apoyatura crítica fuerte y de este modo contribuyó a las lecturas reivindicatorias que se hicieron de él en la década del setenta. Aquél fue el período del auge de la narrativa negra y, al mismo tiempo, el del reconocimiento de la crítica hasta entonces postergado.

Uno de los aportes críticos insoslayables a la hora de estudiar el género, es el que han realizado los investigadores Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, en sus numerosas publicaciones a través del tiempo. Entre ellas cabe destacar a su libro *Asesinos de papel*, de 1977 y con una edición posterior de 1996³. Allí se proponen un análisis del policial desde sus comienzos, y si bien la cronología que establecen en relación a la vertiente clásica o de enigma ha sido recientemente problematizada (Setton: 2010), aquella referida a la vertiente negra permanece prácticamente inalterada hasta nuestros días, aun por investigadores cuyas perspectivas analíticas difieren sustancialmente de las de Lafforgue y Rivera.

Buena parte de *Asesinos de papel* está conformada por publicaciones anteriores de sus autores, luego recopiladas en el libro. Uno de los artículos iniciales en donde ensayan su

3 La segunda reedición debería considerarse, en rigor, otro libro, por ser radicalmente diferente de la original. La versión de 1977 cuenta con una antología que incluye una serie de relatos policiales (pp. 69-220), ausente en la segunda edición.

cronología del género es “La morgue está de fiesta”, aparecido en la revista *Crisis* en enero de 1976. Parten de la discusión de la postura teórica de Rodolfo Walsh (1953) y de Donald Yates (1964), quienes señalan a la década del cuarenta como el período del surgimiento del policial. Yates postulaba un corto segmento para el género, al considerar que no existía nada valioso o rescatable antes de esa fecha y que lo que venía después, desde 1948 en adelante, era solo la veta comercial y menos interesante en términos literarios. En este parecer, Yates es seguido por Fermín Fèvre (1974), quien también señala con desconfianza el pasaje de una etapa “artística” a otra de carácter “comercial”⁴. Frente a este posicionamiento, que señalaría que el policial, en términos de Setton, habría nacido “perfecto y enteramente armado” (2010: 17), Lafforgue y Rivera, con indisimulable entusiasmo por el género, señalan una larga línea de tiempo que se inicia con lo que denominan “los precursores” (cfr: Setton: 2010, 2013) y llega hasta los años setenta. No acuerdan con Yates y Fèvre en que el policial sea valorado solo por el período de una década y rescatan tanto a los escritores anteriores a los cuarenta como a aquellos que vinieron luego.

Asesinos de papel no solo hace mención de los textos literarios, sino que indaga en las particularidades de su comercialización; su mirada interroga la relación entre literatura y mercado, se pregunta por las condiciones de producción del género a través de sus obras. Los autores constatan su creciente prestigio, de la mano de un consumo cada vez mayor (“es posible que todo este proceso de difusión relativamente dilatado haya contribuido en forma paulatina a limar los prejuicios y las resistencias de amplios sectores de la clase media” (1996: 27); sin embargo, señalan la situación

4 Fermín Fèvre publica en 1974 su libro *Cuentos policiales argentinos*, en donde se dedica mayormente al policial de enigma; la vertiente negra queda relegada a un segundo plano.

ambivalente de un género que a pesar de mostrarse exitoso, sigue siendo considerado, en el fondo, un pasatiempo y una ligera distensión.

Lafforgue y Rivera observan que el género negro da un paso adelante desde finales de los años sesenta, momento en que se conforma una poderosa “contracrítica” que busca legitimar la variante *hard-boiled*, y que en términos de los autores, “parece haber ganado la batalla” (1996: 28). Surgida fundamentalmente de las revistas y los suplementos (Jaime Rest en *Crisis*, los artículos de Osvaldo Soriano en *La Opinión*, las participaciones de Marcelo Pichon-Rivière en *Panorama*, las notas aparecidas en *Siete Días*), la defensa del policial negro es intensa; al mismo tiempo, este conjunto de producciones críticas avanza en consonancia con el notable incremento en la producción narrativa.

Lafforgue y Rivera señalan a 1973 como el año del afianzamiento del policial negro en el país, su simbólico despegue. Aquello que se viene gestando desde finales de los sesenta encuentra a principios de los setenta su impulso definitivo. El hecho histórico que le da origen según los autores es la asunción de Héctor Cámpora. De este modo, incorporan en su análisis a la serie histórica, como un factor de peso a la hora de explicar el camino seguido por el género. El año 73 está marcado, en su lectura, por la aparición de cuatro textos que operan como mojones fundamentales: *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano; *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig; *El agua en los pulmones*, de Juan Martini; y *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli.

Otro hecho de trascendencia que señalan es, en 1975, el “Primer Certamen Latinoamericano de Cuentos Policiales”, organizado por la revista *Siete Días Ilustrados* (con el propio Jorge Lafforgue como uno de sus mentores principales). El jurado se componía de Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos. Los cuentos ganadores fueron todos

policiales negros,⁵ lo que habla a las claras del auge del género en aquel entonces. La cantidad de participantes, el peso del jurado y la popularidad de la publicación dan cuenta de la enorme notoriedad de aquel evento.

Lafforgue y Rivera entienden que el golpe militar modificó drásticamente a la literatura policial en la Argentina, debido a que los autores se vieron obligados, en muchos casos, a “eludir el nombre propio, apelar al sobreentendido metafórico o publicar en el extranjero” (1976: 30). La dictadura operó, según ellos, como un factor determinante en la escritura de los textos y en sus mecanismos de significación internos.

Jorge Rivera, por su parte, en uno de los capítulos del libro (“Introducción al relato policial en la Argentina”, luego aparecido en *El relato policial en Argentina* [1986; 2da 1999]) sostiene que las producciones que se ubican dentro del policial negro en el país están marcadas por “el distanciamiento, la intelectualización, el ‘homenaje’, la alusión a claves pre-textuales e inter-textuales, la parodia e inclusive la reescritura, lo que ya supone un cambio de actitud en la producción y recepción del género o de sus formas sustitutas o residuales” (1999: 20). Para Rivera, los autores de la etapa pionera y clásica remiten a los modelos literarios específicos del género, mientras que los escritores de los setenta rebasan esos marcos. Son escasos los escritores argentinos que se mantienen “fieles” al policial; lo que abunda son aquellos que lo cultivan esporádicamente, matizándolo con otras formas narrativas e inclusive con otros géneros. Rivera habla de los policiales clásicos como una “ola artesanal” y de los policiales de los setenta como una “ola intelectualista” (1999: 26).

5 Se trataba de “Lastenia”, de Eduardo Mignona; “El tercero excluido”, de Juan Fló; “Orden jerárquico”, de Eduardo Goligorsky; “Los reyunos”, de Antonio Di Benedetto; y “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia.

Los narradores que se acercan al género a lo largo de los años setenta parecen acentuar la línea paródica, que borda sus florituras sobre tics, convenciones, manierismos, estilos y lenguajes que exigen, sobre todo, un público entrenado en el desciframiento y la fruición de cierto tipo de claves, aportadas por el cine “negro”, la historieta, Hollywood, el erotismo de las pin up girls, la mitología del jazz, el revivalismo kitsch, el culto de los antihéroes, la novela “dura”, la gestualidad Humphrey Bogart, la moda de los años cuarenta, etcétera. (1999: 26-27).

La lectura efectuada por Rivera no se limita al análisis de los textos, sino que abarca tanto al mercado literario de aquel momento como al rol de los lectores, a quienes califica como “menos ingenuos” que aquellos de épocas anteriores. En cuanto a que los textos policiales de los años setenta estén marcados por la parodia, podemos plantear al menos una duda. *Asesinos de papel* tiene el mérito de haber desarrollado una mirada abarcadora sobre el género policial; ahora bien, esta mirada, en algunos casos, puede caer en generalizaciones. La parodia puede definir a ciertas obras de Osvaldo Soriano o de Alberto Laiseca, pero difícilmente se aplique con igual eficacia a todos los autores, como Juan Carlos Martelli o Héctor Tizón.

Lafforgue y Rivera ensayan una explicación posible para dar cuenta del auge del género negro en la década del setenta. Su mirada no se reduce a las causas históricas, sino que intenta ir más allá, en busca de una causalidad múltiple:

... nostalgia; esnobismo; sensibilidad camp; incentivación de tipo promocional; presión de otros “medios” (muy particularmente el cine y la TV); reconocimiento de los valores literarios de determinados textos;

crisis del género que, ineludiblemente, remite a la frecuentación o redescubrimiento de sus maestros y grandes cultores; periodicidad de los ciclos de consumo; percepción de la narrativa “dura” como síntoma de la descomposición capitalista; creciente intensificación de la violencia como signo visible en el contexto sociopolítico del país. (1976: 21)⁶.

Más allá del aporte de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, se han hecho otras valiosas contribuciones al género negro. La década del setenta fue, como lo señalamos con anterioridad, una época marcada por su encendida defensa y revalorización. Marcelo Pichon-Rivière escribe por aquellos años un artículo llamado “La novela policial en la Argentina” (*Panorama* núm. 307, marzo de 1973, pp. 62-64), con la firme intención de rescatar y legitimar al género en su vertiente dura. Reconoce la importancia de la colección de Borges y Bioy Casares, pero pone en evidencia que los textos que ellos seleccionan responden a su poética y a sus intereses literarios. Frente a este criterio valorativo, propone uno personal al destacar otras obras no demasiado consideradas hasta entonces, más bien ausentes del canon del policial. Coloca a la flamante “Serie Negra”, al mando de Ricardo Piglia, en igualdad de condiciones con “El séptimo círculo”. Elogia *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano (recién aparecida) y *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig (coincide en su selección con Lafforgue y Rivera, exceptuando el caso de la novela de Juan Carlos Martelli, *Los tigres de la memoria*). Ya la importancia que Pichon-Rivière le concedía a esta vertiente del policial podía apreciarse desde 1971, año

6 Elvio Gandolfo ofrece una perspectiva menos multicausal del auge del género y menos entusiasta: “cuando la policial fue percibida como movimiento, la relación con la mercadería popular, lo masivo se había cortado, en los 60 y 70. Salieron las notas en los semanarios, hubo un rescate, pero también un poco de moda, de “onda” inventada. (Gandolfo, 2007: 146).

en que entrevista a Piglia para preguntarle por el desarrollo de su “Serie Negra” y por un concurso de cuentos policiales que el escritor venía organizando, pero que finalmente no prosperó (*Panorama* núm. 197, 1971).

Otro ferviente defensor del policial negro en la década del setenta es Jaime Rest, quien publica un extenso artículo de nueve páginas en 1974 (revista *Crisis* núm. 15, pp. 30-39), titulado “Diagnóstico de la novela policial”. Allí se despega de la concepción evolutiva del género (aquella a la que adscribieron Lafforgue y Rivera), para marcar que la diferencia entre policial clásico y policial negro (según la denominación de Rest, “relato detectivesco” y “relato criminal”, respectivamente) es la de “dos especies distintas, cada una con metas características y criterios de evaluación propios” (Rest, 1974: 32). La separación es tajante: ya no se trata aquí de observar en una única línea de tiempo, las variaciones de un género, a veces más cercano al enigma y a veces más a la línea “dura”. Defiende al género contra las acusaciones de “pasatista” y “superficial” y manifiesta su convencimiento de que el desprecio por la cultura popular y de masas está variando a partir de un progresivo acercamiento a dichos fenómenos. Al mismo tiempo, postula que el policial ha gozado, paradójicamente, de una situación privilegiada dentro de los géneros marginales, al haber sido abordado por grandes plumas literarias. Rest no se detiene especialmente en el policial argentino y menos aún en la vertiente negra (reconoce, al pasar, el mérito de la “Serie Negra” de Piglia y la Serie Naranja), aunque un apartado de su artículo se titula “Difusión de la novela policial en la Argentina”. De este modo, se ocupa más de la difusión y no tanto de la producción. Si Rivera y Lafforgue marcaban a 1973 como inicio simbólico del género, Rest nada dice al respecto. Su abordaje y análisis están atravesados por una orientación marxista, en base a la que clasifica al policial clásico de

“reaccionario” (sin por ello quitarle méritos) en tanto sería una apología del orden burgués; asimismo, la ideología del género configura para él un punto específico del análisis, un rasgo posible de ser abordado de manera independiente. En esta misma línea, ubica a la novela negra como una modesta heredera de la novela social del siglo XIX, buscando en ella cierta explicación de diversos fenómenos sociales⁷.

La década del ochenta cuenta con dos intervenciones significativas. La primera es la publicación de *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (1984; 2ª 2013), de Mempo Giardinelli. El autor suscribe a las lecturas evolutivas del negro y marca un punto de origen, un momento fundacional (Estados Unidos, años veinte), para rastrear desde allí sus modificaciones posteriores a lo largo del tiempo. Interroga sus condiciones de producción y propone una comparación entre la novela negra norteamericana y su continuación (y diferenciación) en la historia latinoamericana. Las variantes del género son leídas por Giardinelli en el traslado que va desde los Estados Unidos hasta llegar a Latinoamérica; busca el origen, para después analizar el pasaje y sus transformaciones ulteriores. Estas consisten en el devenir político del negro y sus causas se hallan, para el autor, en las distintas idiosincrasias de los pueblos; interpreta que el carácter norteamericano exalta una “conciencia individual”, mientras que el carácter latinoamericano daría paso a una “conciencia colectiva”. Más allá de que puede ser objetable una comparación que pretenda igualar a un país y una región (Giardinelli, influido por la generación del “boom” latinoamericano, engloba a Latinoamérica como si se tratara de un mismo elemento,

7 Rest relaciona a Raymond Chandler y a David Goodis con Balzac y Dostoievski, respectivamente, por el enfoque sociológico del primero y el enfoque psicológico del segundo (Lafforgue-Rivera, 1996: 49-50).

homogéneo y abarcable, e invariable en el tiempo), el abordaje resultó novedoso en su momento con respecto a los estudios sobre el género desarrollados hasta entonces (“La relación entre las literaturas norteamericana e hispanoamericana todavía no ha sido estudiada suficientemente” [Giardinelli, 2013: 215]). Por otra parte, el volumen, como lo muestra su índice, otorga una mayor importancia a los escritores norteamericanos antes que a los latinoamericanos, jerarquía que se verifica en que los autores “negros” más salientes tienen su apartado dentro de los capítulos, mientras que, a la hora de hablar de los oriundos de Latinoamérica, los nombres propios aparecen recién al interior de los capítulos y no en su presentación o sus títulos. La clasificación operada por Giardinelli no hace eje en la cronología, al menos no centralmente, ni se rige por décadas (cfr: Rivera-Lafforgue), sino que privilegia a los autores. Siendo un libro que se ocupa específicamente del género negro (y que no desdeña su surgimiento y su desarrollo en Latinoamérica), aun así no le dedica una sección al negro argentino de los años setenta. Se limita a comparar idiosincrasias (hay un marcado enfoque sociológico en su lectura), e intenta a partir de ellas la explicación entre el carácter diferencial del policial estadounidense y el latinoamericano:

La relación de un norteamericano con el poder es bien distinta de la de un latinoamericano: ambos se resisten, pero el primero está convencido de que puede “hacer algo” para cambiar las cosas, aunque dentro de los márgenes del propio sistema, porque en su conciencia confía en las virtudes del mismo. El norteamericano está educado en la convicción de que el sistema es flexible y amplio, es mutable, se adapta a los tiempos modernos, y si uno se esfuerza y protesta uno consigue modificarlo. [...] En América Latina, en cambio,

es muy difícil encontrar a un escritor que confíe en el sistema de su país. Casi nadie se fía del poder establecido, más bien se vive en constante sublevación frente a él y aunque se quiera modificarlo es un hecho que se ha ido perdiendo la fe. (Giardinelli, 2013: 223-224)⁸.

El policial negro latinoamericano no encuentra en el libro un desarrollo significativo, y queda relegado a la mera mención enciclopédica en un “Breviario de escritores latinoamericanos de novela negra”⁹.

Debe reconocerse, en cambio, un significativo aporte de Giardinelli al plantear a la novela de vaqueros, el *western*, como antecedente e influencia directa de la novela negra. Esto no había sido observado con detenimiento hasta aquel momento por otros análisis críticos en nuestro país, aunque sí entraba en las consideraciones del crítico cinematográfico francés André Bazin ya en la década del cincuenta (“El *western* o el cine americano por excelencia” [Bazin, 2000]). Giardinelli postula que “esa influencia es, en realidad, una línea de continuidad: no pudo haber novela negra (de Hammett en adelante) sin la literatura romántica y de acción de los autores decimonónicos del llamado Far West” (Giardinelli, 2013: 27).

Finalmente, el autor elabora una interpretación que vincula policial negro y realismo. Afirma que “el género negro moderno se define justamente por describir y cuestionar la realidad desde la literatura, y por hacer de la realidad más descarnada su materia literaria” (2013: 235). Giardinelli (y

8 Giardinelli parte de una lógica que resulta objetable, ya que su premisa básica consiste en creer que se puede explicar la literatura (o, en este caso, un género literario) a partir de la idiosincrasia de un pueblo. La primera dificultad no sería, quizás, dar cuenta del tipo de literatura que se realiza en un momento determinado de la historia, sino adjudicarse el conocimiento de una determinada idiosincrasia sin caer en un reduccionismo.

9 Como se ve, el recorte efectuado por Giardinelli exceptúa a los cuentistas.

en este punto, muchos estudiosos del género lo acompañan) lee la clave del negro desde su capacidad de explicar-reflejar-criticar la realidad. Lo toma como un documento social, un registro fiel de las circunstancias. Se acerca más, de este modo, al estudio sociológico antes que al análisis literario. Se pregunta: “¿Por qué la literatura policial debe ser negra en América Latina, entonces? Porque dentro de la ficción policíaca, no puede hacerse otra” (2013: 236).

La segunda intervención importante de esta década es la que hace Elvio Gandolfo en un pequeño artículo denominado “Policial negra y argentina: Perdonalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen” (revista *Fierro* núm. 23, julio de 1986, p. 39). Frente al panorama de entusiasmo por el género y de férrea defensa, Gandolfo aporta una mirada impresionista de la novela negra argentina, fruto de sus lecturas a lo largo de veinte años, desde mediados de los sesenta hasta mediados de los ochenta. El artículo está guiado por la búsqueda de una explicación al desencanto que lo embarga con relación a las producciones nacionales del género, a las que considera solo un pálido reflejo de las norteamericanas, con personajes femeninos más cercanos a la ideología del tango que a las *femmes fatales*, y, sobre todo, con un problema de verosimilitud (“se sabe que los detectives privados existen en Nueva York o Chicago, nunca en Corrientes o Caballito” [Gandolfo, 1986: 39]), las novelas negras argentinas son mayormente olvidables. Coincide con Lafforgue, Rivera y Pichon-Rivière en destacar a *Triste, solitario y final* (1973), y menciona también a *Los tigres de la memoria* (1977), aunque no a *The Buenos Aires Affair* (1973). Por su parte, propone incluir a *Últimos días de la víctima* (1979), de José Pablo Feinmann, “Lastenia” (1975), de Eduardo Mignona, *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1977), de Juan Martini, entre algunas otras. Llamativamente excluye de su canon personal a Ricardo Piglia con “La loca y el relato del

crimen” (1975) texto valorado y rescatado por numerosos investigadores.

Merece destacarse, algo más cercano en el tiempo, el estudio de Edgardo Berg (2000), quien aborda el género desde un punto de vista no solamente literario (se ocupa de las técnicas narrativas, los recursos formales, los tópicos) sino también considerándolo como un producto cultural, nacido al calor de una determinada sociedad, influenciado por procesos sociales dinámicos y en permanente movimiento. Investiga el policial como género menor o marginal para analizar qué hay detrás de las concepciones que así lo entienden. Encuentra un terreno propicio para dichos análisis e interrogantes en las polémicas de la década del sesenta y setenta:

En el caso argentino [el policial], por un lado, redefine los espacios de lectura y el mercado editorial y por otro, los modos de debate y polémica cultural. No es casual que entre los años 60 y 70, el género sea el escenario de la disputa por la legitimación de las nuevas prácticas en la Argentina.

¿Qué implicancia tiene el género en la cultura argentina y en especial, en sus manifestaciones literarias? ¿Cuál fue su historia y el modo de apropiación del mismo? Si es verdad que el género ocupa en la actualidad un lugar privilegiado, se trataría de ver entonces, la forma en que la literatura policial actuó en la cultura argentina y analizar sus posibles efectos. (Berg, 2000: 2).

La cronología que practica Berg del género negro sigue de cerca la establecida por Lafforgue y Rivera en *Asesinos de papel*. Coincide con este último en afirmar que los escritores

negros de los setenta efectúan un uso desplazado del género, porque:

... por un lado les otorgaba una forma narrativa atractiva y estructurada formalmente y, por otro, les permitía, a partir de la puesta en evidencia de ciertas temáticas en el género —los abusos del poder y la corrupción social, la relación entre ley y dinero o entre política y delito—, una nueva forma de hacer política o hablar de lo social, en años duros de censura o represión política. En este sentido, la práctica del género no solo posibilitó la denuncia o la evaluación social, sino también una renovación técnica y estética. (2000: 7).

Berg, de todos modos, parece ir más lejos que Rivera, al preguntarse por la relación que la literatura argentina ha establecido con los géneros desde su fundación y aquí interviene también la dicotomía literatura nacional/literatura extranjera. Con Borges como ejemplo paradigmático, sostiene que nuestra literatura mantiene vínculos descentrados y equívocos con los géneros, usos desviados e indirectos que se traducen en una variante política.

Con relación a la “politicidad” del género negro de los años setenta, Berg entiende que fue una herramienta para hablar, desde una producción cultural masiva y popular, de aquello que la represión y la censura acallaban.

En los inicios de la década del dos mil, comienzan a publicarse los tomos de la *Historia crítica de la literatura argentina*, bajo la dirección de Noé Jitrik. Allí pueden rescatarse algunos artículos referidos al policial, entre ellos el de Claudia Román y Silvio Santamarina: “Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez”, junto con el de Elisa Calabrese, “Gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación”, y el de Jorge

Fornet, “Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia”, todos en un mismo volumen¹⁰. Sin embargo, no puede encontrarse ningún texto que trascienda obras y autores específicos para abarcar el género desde una perspectiva panorámica; falta una mirada más abarcadora, que contemple las circunstancias históricas del período y que establezca una relación dialógica entre las distintas producciones literarias. La *Historia crítica de la literatura argentina* no toma en cuenta la perspectiva genérica al referirse al policial de los setenta, sino que establece su protocolo de lectura a partir de las figuras autorales. A su vez, si bien hay algunos otros artículos de los volúmenes de Jitrik que se detienen en el género, ponen énfasis en sus orígenes y en las condiciones de su surgimiento (Ezequiel De Rosso, 2009, y Juan José Delaney, 2006), pero no abordan la vertiente negra.

El cubano Leonardo Padura, por su parte, en “Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica” (2003), postula que:

... en tanto reflejo de una realidad muchas veces sórdida, esta narrativa ha cumplido una importante misión en la redefinición de la imagen de la región, especialmente en el caso latinoamericano, que durante años fue casi asumido y consumido como el universo de lo mágico y lo maravilloso, del caudillismo y las dictaduras, de la civilización en lucha con la barbarie. (2003: 7).

Es valiosa e innovadora la confrontación que propone Padura entre la América Latina del realismo mágico y la del policial negro, confrontación que, debe decirse, no ha

¹⁰ Se trata del volumen 11 de la colección, denominado *La irrupción de la crítica*, a cargo de Elsa Drucaroff (2000).

sido demasiado tenida en cuenta por la crítica. Sin embargo habla de la “misión” del género policial en la imagen latinoamericana. De su análisis parecería desprenderse una uniformidad de intenciones por parte de los escritores, en lugar de un mosaico de textualidades heterogéneas, hecho de pliegues, matices y complejidades.

Otra contribución destacable es la de Carlos Gamerro, a partir de sus artículos “Para una reformulación del género policial argentino” (2006) y de “Policial, peronismo y dictadura” (2012). Gamerro, en línea con lo expresado por otros autores (Lafforgue, Rivera, Rest, Pichon-Rivière) desestima la lectura del policial como un simple artefacto de divertimento, un artificio y un puro juego; por el contrario, opina que el género estuvo atravesado en la Argentina por los sucesivos procesos histórico-políticos y que ha entablado un diálogo con ellos. El carácter pretendidamente menor y marginal no sería tal, ya que el policial tendría un poder reflexivo y explicativo acerca de sucesos reales y concretos. En la lectura de Gamerro, dos momentos son fundamentales en la comprensión del género: el peronismo y la última dictadura militar. Subraya que a partir de la llegada del primero, “la realidad se había vuelto profundamente otra, problemática e incognoscible, irreal en suma” (Gamerro, 2012: 20). Agrega que con esto, “entra en crisis la representación realista. [...] Cada vez que la realidad se vuelve increíble, la eminentemente realista novela negra entra en crisis” (2012: 20). Luego, llegará a la conclusión de que puede haber policial negro “cuando el peronismo se normaliza, [...] cuando se hace de clase media, cuando se hace blanco [y] vuelve a hacerse cómodo para la narrativa”¹¹ (2012: 20). Hay en esta lectura una premisa dudosa, que indica que el policial negro

11 Cabe recordar, como contraejemplo de lo afirmado por Gamerro, que la época de oro del cine negro argentino se produjo entre 1947 y 1952, años presididos por el gobierno de Juan Domingo Perón.

establece un pacto mimético con la realidad, en tanto que la vertiente clásica “crea un mundo que no puede confundirse con el real, que no guarda con él relaciones imitativas, pero sí de analogía o isomorfismo” (2012: 20). La correspondencia policial negro-estética realista es aceptada con amplitud por una mayoría de investigadores (Rest, 1974; Giardinelli, 1984; Feinmann, 1991; Amar Sánchez, 1996; Berg, 2000; Padura, 2003).

Por otro lado, Gamerro parte de una concepción de la literatura policial guiada por la pregnancia de la serie histórica. En los desarrollos y avatares del género, el autor ignora el mercado, las modas editoriales, el rol de los lectores, la crítica literaria, por nombrar algunos factores posibles.

Finalmente, Gamerro trata el problema de la verosimilitud del género negro en Argentina (al igual que Gandolfo, Boido, Sasturain, Link)¹². A diferencia de otras concepciones que postulan la inexistencia de la figura del detective en la literatura negra argentina por considerarla risible e imposible de creer (Feinmann, Link), Gamerro sostiene que “detectives privados hay, lo que no hay son detectives privados íntegros y honestos, desvinculados y menos aún, opuestos, al poder político y policial, a la manera del Marlowe de Chandler” (Gamerro, 2006: 80)¹³. Sin embar-

12 Jorge Rivera lo plantea, a su modo, en *El relato policial en la Argentina* (1986; 2da 1999): “esta realidad [se refiere a la realidad argentina] obligó a no pocas adecuaciones y manipulaciones, en procura de una verosimilitud que permitiese al lector cierta razonable identificación con el producto, que debía ser “nacional” sin perder por ello las notas básicas de su condición de “genérico”. (Gandolfo: 2007: 23, 24).

13 Con respecto al lugar que ocupan los detectives en nuestra literatura, Juan Sasturain afirma que “tienden a ser comisarios, tipos bonachones, policías comprensivos, confidentes. Pero cuál es el problema: ese tipo de detectives tiene que ser de zonas rurales —como esos pueblos en los que los pone a veces Walsh— o no sobrevive al cambio de los tiempos: cuando a partir del setenta la policía se convierte uniformemente en Maldita Policía, esa figura policíaca no sirve más. O está obligada a permanecer fuera de la institución, en ambientes chicos donde se manejan cosas chicas, cosa cada vez menos probable” (Boido, 2000: 9)

go, afirma que “el modelo chandleriano de novela negra pudo —quizá— resultar válido en la Argentina de los 70; a partir de los 80 se ha vuelto increíble y obsoleto” (2006: 80), basado en que la policía argentina es corrupta en su organización básica, como resultado de una nefasta herencia de la dictadura. Es Lafforgue quien le sale al cruce en este punto: “[e]n cuanto a la corrupción de la policía, que mucho desasosiega a Gamerro, para quien es una marca estrictamente nacional, mucho me temo que también caracterice a otras varias instituciones policiales del mundo”. (Lafforgue, 2014). Asimismo, en “Para una reformulación...”, el autor traza el vínculo entre el policial negro y el western (Giardinelli, 1984; 2013), donde opina (haciéndose eco del Borges de “Nuestro pobre individualismo”) que los valores imperantes en el lejano oeste (Sheriff bueno, delincuentes malos) se invierten en la gauchesca argentina, para quedar de allí en más en dirección contraria a la ley¹⁴. En nuestro país, la figura de autoridad estaría desprestigiada (de allí lo inverosímil de un detective privado o de la policía, por ejemplo), en tanto que sus oponentes podrían resultar bien vistos.

Un aporte significativo lo hace Daniel Link (1992, 2006). Si su libro *El juego de los cautos* (1992) es útil para revisar algunas de las teorías más relevantes sobre el policial (Deleuze, Barthes, Chandler, Benjamin), más allá de no ocuparse específicamente del contexto argentino, su capítulo “Peronismo y misterio”, parte de su libro *Literatura argentina: cuatro cortes* (2006), ofrece consideraciones de peso. Link lee al policial en consonancia con la posición de Gamerro (ambos libros se publican el mismo año), al ubicar

14 Hay numerosos casos de *westerns* en donde la dicotomía buenos/malos no funciona, como sucede en *Más corazón que odio* (*The searchers*, 1956, John Ford) con el personaje del *sheriff* que encarna John Wayne.

al peronismo como acontecimiento central en la interpretación del género (y, de paso, colocarlo en el título de sus respectivos ensayos). Afirma Link:

... la literatura policial habría servido en la Argentina, precisamente, para negar la política en nombre de la razón. [...] La entonación argentina del género coincide con el ascenso del movimiento peronista y la identificación de las masas rurales y urbanas con el proyecto político de Perón. Lo que, entre 1942 y 1953 podía aparecer a los ojos de cualquiera de los intelectuales comprometidos en el desarrollo del género en la Argentina, desde Manuel Peyrou hasta Rodolfo Walsh [...] era, precisamente, el problema de la Ley, el Estado, las masas y la Verdad. Era lógico que esas preocupaciones, pues, ligaran con los contenidos del género y permitieran hablar indirectamente (la mayoría de las veces, demasiado indirectamente) de aquello que se había convertido en hechos en bruto a ser interpretados. (2006:, 27).

El auge del policial y de la literatura fantástica de la década del cuarenta son impensables separados del fenómeno peronista. Del fantástico, puntualmente, dirá que su “vocación por lo siniestro liga bien con las preocupaciones políticas del momento” (2006: 31). De este modo, su interpretación homologa un tipo de literatura con las condiciones políticas de su tiempo.

Sin embargo, su postura parece diferenciarse de la de Gamberro ya que Link establece al policial como, ante todo, una “máquina de lectura”, un “modelo general de funcionamiento discursivo” (2006: 27). Se refiere mayormente, a lo largo de su capítulo, a la vertiente clásica (no indaga demasiado en los rasgos del negro), pero sus consideraciones

más generales bien podrían ser aplicadas a ambas variables. Postula la radical irrealidad del género, en contraposición con la lectura sociológica de Giardinelli o la preponderantemente histórica Gamerro.

Verdad, Ley, detective. Conflicto y enigma. He ahí todo lo que el policial muestra. En sí, el género es un dispositivo para pensar las relaciones entre el sujeto, la Ley y la Verdad que deviene modelo general de funcionamiento discursivo. [...] El mundo del policial es el mundo de la muerte estetizada (y autonomizada). [...] El carácter completamente fantasmático de las ficciones policiales, su irrealidad ejemplar y los decorativos telones psicológicos o sociológicos contra los que se recorta lo único que importa (el crimen y su develamiento) muestran hasta qué punto el policial es una máquina de lectura. (2006: 27)

Paralelamente a las discusiones que proponen Gamerro y Link, se publica la *Breve historia de la literatura argentina*, de Martín Prieto (2006). El libro destina solo unas pocas páginas al policial de los setenta, a través de los casos de Ricardo Piglia y Osvaldo Soriano, y menciona al pasar a José Pablo Feinmann y a Juan Martini (Prieto, 2006: 438-443), como otros exponentes valiosos de la línea dura o *hard boiled*.

Diego Trélles Paz (2011) analiza la dificultad de “adaptar” el policial negro desde su modelo norteamericano a la realidad argentina (o, más generalmente, latinoamericana, según lo expresan varios críticos). Lo hace en términos similares a los de Carlos Gamerro (2006), en su artículo “Literatura y estado policial” y concluye en la conveniencia de implementar una nueva denominación que reemplace a “policial latinoamericano”. Opta por denominarlo “novela policial alternativa hispanoamericana”. Más allá de su

mayor o menor capacidad representativa, el nombre condena al policial latinoamericano a una inferioridad o subordinación con respecto a un modelo. Hablar de policiales “alternativos” supondría colocarlos en un segundo plano, consecuencia que seguramente no es la que Trélles Paz alienta. Asimismo, son notorias las influencias teóricas que recoge del ensayo de José Pablo Feinmann, “Estado policial y novela negra argentina” (1991), especialmente en la idea central de aquél: interpretar la novela policial argentina como metáfora o parábola de la represiva realidad política durante la última dictadura militar.

Algunas conclusiones

Según el recorrido que hemos planteado a lo largo de este trabajo, verificamos múltiples abordajes y posicionamientos críticos acerca del policial negro. Sobre esta diversidad es posible hallar ciertas zonas comunes de interés, sin embargo. Vale destacar, al respecto, una afirmación de Ricardo Piglia en torno de la recepción del género:

Creo que justamente porque estos relatos son ambiguos se producen entre nosotros lecturas ambiguas, o, mejor, contradictorias: están quienes a partir de una lectura moralista condenan el cinismo de estos relatos; y están también quienes les dan a estos escritores un grado de conciencia que jamás tuvieron y hacen de ellos una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht. (Lafforgue, Rivera, 1996: 53).

Se abre así una división entre dos grandes tipos de lecturas que se han hecho sobre el policial, y en donde podría ingresar buena parte de los análisis a los que nos

hemos referido hasta aquí. Se trata, en resumen, de una disputa entre detractores y defensores. Mientras que, en el primer grupo, Borges, Cortázar, Denevi y Firpo son representantes de las lecturas moralistas, otros críticos suscriben a una perspectiva “brechtiana”, para seguir la denominación de Piglia. Allí se ubicarían, con distintos matices, Rest (1974), Giardinelli (1984, 2013), Feinmann (1991), Berg (2000), Padura (2003), Gamarro (2006, 2012), Tréllés Paz (2011), a los que habría que sumar los estudios de Ana María Amar Sánchez (1996) y de Elsa Drucaroff (2011). Ambas interpretaciones, a pesar de ser opuestas en sus formulaciones, comparten un presupuesto en el modo de leer los textos, y éste es volcado ya sea para condenarlos o para legitimarlos.

Ahora bien, no todos los defensores del policial postulan lecturas brechtianas, como sucede con Piglia, Lafforgue-Rivera (1996) y Link (2006), ya que estos críticos no acuerdan con la vinculación entre género policial y estética realista, a contramano de un sinnúmero de ensayos. Piglia afirma: “los novelistas de la serie negra ejercen un tipo de retórica que los liga —más allá de la conciencia que tengan— a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista: basta pensar en el papel que tiene el dinero en esos relatos” (Lafforgue, Rivera, 1996: 52). Se podrá argumentar que no todos los relatos negros colocan al dinero como eje central (sin ir más lejos, el cuento del propio Piglia, “La loca y el relato del crimen”, lo excluye categóricamente), pero la denominación “materialista” parece más atinada que las consideraciones acerca del realismo. Link, por su parte, pone de relieve la artificialidad del género (el policial entendido como “máquina de lectura”), en tanto que Lafforgue y Rivera se refieren, más generalmente, a sus vínculos con otras disciplinas artísticas u otras áreas del conocimiento y no a su grado de reflejo de la realidad (el policial negro

como pastiche, parodia, o en diálogo con el cine clásico de Hollywood, por ejemplo).

Un punto en común que algunos de los defensores del policial negro comparten tiene que ver con que sus intervenciones analíticas, sus lecturas, funcionan como gestos de legitimación y rescate, a la vez que revelan las condiciones de producción del género y dicen mucho sobre su problemática recepción en el campo intelectual argentino. Basta pensar en los tempranos trabajos de Juan José Sebrelli (1959, 1966), Ricardo Piglia y su "Serie Negra" de 1969, Marcelo Pichon-Rivière (1973), Jaime Rest (1974), Lafforgue-Rivera (1976), o Mempo Giardinelli (1984; 2da 2013).

Un elemento recurrente en los diferentes análisis está ligado al problema de la verosimilitud, al grado de adaptación del policial negro a la realidad argentina. En algunos casos, esto es identificado como una carencia y un defecto por motivos estilísticos (Gandolfo); en otros, los motivos son de índole política y social (Gamerro), también señalados de modo crítico. Sin embargo, frente a esto, hay trabajos que reconocen la cuestión de la verosimilitud más como un riesgo o una potencialidad en que se puede incurrir, antes que como una carencia insalvable (Sasturain, Boido, Link, Trélles Paz, Lafforgue-Rivera, Giardinelli).

Algunos abordajes trazan una línea cronológica en su análisis. Es lo que hacen Rivera y Lafforgue, desde un criterio evolucionista y diacrónico que presupone instancias donde la vertiente clásica alterna su dominancia (Tinianov) con la vertiente negra¹⁵; Giardinelli también opera con criterio similar, pero solo en una evolución interna del género negro; Rest, en cambio, ve una separación marcada entre

15 En su compilación *Cuentos policiales argentinos* (1997), Jorge Lafforgue divide la historia del policial en cuatro instancias: a) período formativo, b) período clásico, c) período de transición, d) período negro.

ambas vertientes. Otros estudios, sin embargo, optan por un criterio sincrónico (Gandolfo, Pichon-Riviere, Trélles Paz, Link, Gamero), y profundizan el análisis a una década en particular o algún momento histórico visto como relevante.

Debe decirse, en conclusión, que los aportes teóricos sobre el policial negro en la Argentina son numerosos y variados, y que han tenido una continuidad en el tiempo, a pesar de ciertos vaivenes e irregularidades. Sin embargo, cabe destacar la falta de estudios históricos sistemáticos sobre el género, que aborden en detalle las producciones literarias y que establezcan una relación entre ellas. Quizás el análisis que más se aproxime sea el de Lafforgue y Rivera, por el amplio espectro temporal que ocupa. No obstante, *Asesinos de papel* funciona más como puntapié inicial que como análisis exhaustivo, ya que no se propone un seguimiento minucioso de los textos sino un panorama general, ausente en la época de su publicación.

Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María. (1996). "Ley y canon en el género. El policial de fin de siglo", en Payeras Grau, María; Fernández Ripoll, Luis M (comps): *Fin(es) de siglo y modernismo*, pp. 729-732. Islas Baleares, Universidad de las Islas Baleares.
- AA.VV. (1961). Revista *Vea y Lea*, núm. 368, 03-08-1961.
- Bazin, André. (2000). "El *western* o el cine americano por excelencia", en *¿Qué es el cine?*, pp. 243-254. Madrid, Rialp.
- Berg, Edgardo.(2014). "La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina". En línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html>. (Consulta: 01-08-2014).
- Boido, Juan. (2000). "Sangre sabia", en *Página 30*, año 9, núm.116, marzo, pp. 4-9. Buenos Aires, *Página 12*.

- Caillois, Roger. (1942). "La novela policial", en *Sociología de la novela*, pp. 57-116. Buenos Aires, Sur.
- Calabrese, Elisa. (2000). "Gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación", en Jitrik, Noé: *Historia crítica de la literatura argentina, tomo 11. La narración gana la partida*, pp. 73-96, volumen editado por Elsa Drucaroff. Buenos Aires, Emecé.
- Delaney, Juan José. (2006). "Sobre los orígenes de la narrativa fantástica, policial y de ficción científica argentina", en Jitrik, Noé: *Historia crítica de la literatura argentina, tomo 5, La crisis de las formas*, pp. 607-634. Volumen editado por Jorge Rubione. Buenos Aires, Emecé.
- De Rosso, Ezequiel. (2009). "Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción", en Jitrik, Noé: *Historia crítica de la literatura argentina tomo 7, Rupturas*, pp. 311-341. Volumen editado por Celina Manzoni. Buenos Aires, Emecé.
- Drucaroff, Elsa. (2011). *Prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- Feinmann, José Pablo. (1991). "Estado policial y novela negra argentina", en: Petronio, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta: *Los héroes "difíciles": la literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires, Corregidor.
- Fèvre, Fermín (selec. y estudio). (1974). *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Kapelusz.
- Fornet, Jorge. (2000). "Un debate de poéticas: Las narraciones de Ricardo Piglia", en Jitrik, Noé: *Historia crítica de la literatura argentina, tomo 11. La narración gana la partida*, pp. 345-360. Volumen editado por Elsa Drucaroff. Buenos Aires, Emecé.
- Gamerro, Carlos. (2006). "Para una reformulación del género policial argentino", en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, pp. 79-91. Buenos Aires, Norma.
- _____. (2012). "Policial, peronismo y dictadura", en revista *Ñ*, núm. 454, 9 de junio de 2012.
- Gandolfo, Elvio. (1986). "Policial negra y argentina: Perdonalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen", en revista *Fierro* núm. 23, julio, p. 39.
- _____.(2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires, Norma.

- Giardinelli, Mempo. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* [1984]. 2da edición. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Goligorsky, Eduardo. (1975). "Cuando los duros patearon el tablero", en *Sentencia*, año I, núm.1, pp. 18-23. S/d.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B.(1976). "La morgue está de fiesta. Literatura policial en la Argentina", en revista *Crisis*, año 3, núm. 33, enero, pp. 16-25. Buenos Aires.
- Lafforgue, Jorge. (1977). *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Calicanto.
- _____. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Colihue.
- _____.(1997). *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Madrid, México, Montevideo, Santiago, Alfaguara, Aguilar, Santillana, Altea,Taurus.
- _____. (2014). "La serie negra", en suplemento *Radar libros*, 1 de junio, pp.25-27. Link, Daniel (comp.). (1992). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires, La Marca.
- _____. (2006). "Peronismo y misterio", en: *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires, Entropía.
- Padura, Leonardo. (2003). "Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica", en López, Lucía (selec. y notas): *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. San Juan, Puerto Rico, Plaza Mayor.
- Pagni, Andrea. (1989). "Zonas de discusión", en Kohut, Pagni (eds): *La literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, pp. 287-297. Frankfurt, Vervuert Verlag.
- Pichon-Rivière, Marcelo. (1973). "La novela policial en la Argentina", en revista *Panorama*, núm. 307, 15-21 de marzo, pp. 62-64. Buenos Aires.
- Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires,Taurus.
- Rest, Jaime. (1974). "Diagnóstico de la novela policial", en revista *Crisis* núm.15, julio, pp. 30-39. Buenos Aires.
- Rivera, Jorge B. (1999). *El relato policial en la Argentina. Antología crítica* [1986]. 2da edición. Buenos Aires, Eudeba.

- Román, Claudia y Santamarina, Silvio. (2000). "Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez", en Jitrik, Noé: *Historia crítica de la literatura argentina, tomo 11. La narración gana la partida*, pp. 49-72. Volumen editado por Elsa Drucaroff. Buenos Aires, Emecé.
- Sarlo, Beatriz. (1987). "Política, ideología y figuración literaria", en: A.A.V.V. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, pp. 30-59. Buenos Aires, Alianza. Sebrelli, Juan José. (1959). "Dashiell Hammett o la ambigüedad", en *El Litoral*, 08-03-1959. Santa Fe.
- _____. (1966). "Dashiell Hammett, novelista de una sociedad de competencia", en revista *Ficción* núm. 50, septiembre. Buenos Aires.
- Setton, Roman. (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- _____. (ed., int. y notas). (2013). *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Trélles Paz, Diego. (2011). Literatura y estado policial, en Revista *La Página*, año 22, núm. 89-90, pp. 159-172. Madrid.
- . Viñas, David. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- Walsh, Rodolfo (selec. e int.). (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Hachette.
- Yates, Donald A. (comp.). (1964). *El cuento policial latinoamericano*. México, de Andrea.

Capítulo 9

La irrupción de una “Nueva crítica” en la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* de Noé Jitrik

Diego Cousido

En todo caso, estoy por la fluidez histórica de la crítica. La sociedad inventa sin cesar un nuevo lenguaje e inventa al mismo tiempo una nueva crítica. La que existe en este momento está destinada a morir un día, y eso estará muy bien.
Roland Barthes

En 1969 aparece en Buenos Aires el primer tomo de *Nueva novela latinoamericana*¹ elaborado por Jorge Lafforgue, en el que colaboran críticos argentinos y latinoamericanos de diversas épocas y procedencias teóricas. Este primer volumen —que tendrá un segundo publicado en 1972— motiva una reseña de Nicolás Rosa en el primer número de la

1 Este primer volumen de *Nueva novela latinoamericana* (1969). Buenos Aires, Paidós, incluye los textos siguientes: Jorge Lafforgue, “La nueva novela latinoamericana”; Mario Vargas Llosa, “Tres notas sobre Arguedas”; Eduardo Romano, “Novela e ideología en Agustín Yáñez”; Carlos Blanco Aguinaga, “Realidad y estilo en Juan Rulfo”; Josefina Delgado, “Carlos Martínez Moreno: testimonio del derrumbe”; Mario Vargas Llosa, “Paradiso, de José Lezama Lima”; Ernesto Volkening, “Anotado al margen de Cien años de soledad”; Ángel Rama, “El arte intimista de García Ponce”; Iris Josefina Ludmer, “Vicente Leñero, Los albañiles. Lector y actor”; Jorge Lafforgue, “La ciudad y los perros, novela moral”; Luis Gregorich, “Tres tristes tigres, obra abierta”; Nora Dottori, “José Trigo, el terror a la historia”. La segunda parte (*Nueva novela latinoamericana II*) es publicada por la misma editorial en 1972. Se tratará esta vez de un volumen completamente dedicado a la narrativa argentina, que incluirá algunos textos hoy ya clásicos de la crítica literaria, como por ejemplo, “Clase media: cuerpo y destino” de Ricardo Piglia. La importancia de los dos libros es reiteradamente señalada y consiste en que permiten visualizar las primeras operaciones de críticos que tendrán, con el correr de los años, una presencia manifiesta y reconocida: Sarlo, Rivera, Romano, Ford, Ludmer, Piglia y Rosa, entre otros.

revista *Los libros* de agosto de ese mismo año.² Sometiendo el material colectivo a un agudo examen, Rosa se pregunta por las condiciones de posibilidad y existencia de una *nueva crítica*.³

Si bien los resultados según su juicio son desiguales —“el volumen que compila Lafforgue tiene un material valioso, otro rescatable y alguno prescindible”— y resultan unos pocos los que representan una avanzada en la crítica literaria del momento, la reseña termina siendo una ocasión propicia para perfilar los rasgos centrales de un programa crítico futuro, que no disimula los aportes e instrumentos que proveen tanto la lingüística como el psicoanálisis y el marxismo de corte althusseriano. Rosa concibe que en todo discurso existe un nivel de significación ideológica que es necesario develar. En el caso de la “escritura” literaria, ese nivel requiere ser analizado por una ciencia de la textualidad. Y esa ciencia, según nos informa, es la lingüística:

Es evidente que la lingüística es la que ha creado el clima necesario para el acercamiento a lo concreto real de la obra —hecho de palabras— y la posibilidad de la creación de un instrumental científico para abordarla. A partir de este nivel [el lingüístico] todas las explicitaciones de las ideologías mayores —mar-

2 Rosa, Nicolás, “Nueva novela latinoamericana ¿nueva crítica?”, en *Los libros*, núm. 1, julio de 1969. Buenos Aires, Galerna.

3 Una denominación de “afrancesada resonancia”, dirá Jorge Panesi (“La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Filología*, año XX, núm. 1, 1985), que da a leer la importancia que para nuestra crítica tuvo el pensamiento francés. “Nueva crítica” rinde tributo a lo que se conoció con ese nombre en Francia a partir de *Sur Racine* de Roland Barthes. Este libro levanta la polémica, sobre todo con una reputada figura del campo literario francés, Raymond Picard, que en *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* dispara contra Barthes. El libro de 1966, *Crítica y verdad*, es la eficaz respuesta de Barthes.

xismo, freudismo— actúan como modelos totalizantes que dan el sentido último a la interpretación de la crítica. (Rosa 1969: 6)

Contrariamente, Rosa señala el camino incorrecto predominante en la crítica literaria del momento: “nos movemos en un registro no definido de naturalismo-idealismo, de lenguaje vago e impreciso y metalenguaje crítico no suficientemente elaborado, de oscura fenomenología y enclaves contenidistas.” Y continúa definiendo el programa de la nueva crítica: “nos agrupa (...) un interés —difuso y concreto al mismo tiempo— en valorar la literatura como creación del mundo, rechazando los automatismos peligrosos, y una voluntad de desmitificación que apunta primariamente a la literatura y secundariamente a la sociedad que la produce.”

La confianza en la posibilidad de establecer un nuevo discurso crítico reside en una certeza técnica: todo un conjunto de saberes acumulados respaldan y hacen que la crítica se experimente a sí misma como sitio privilegiado desde el cual es posible el develamiento ideológico de cualquier otro discurso. Rosa se propone ejercer, sin duda, una acción vehemente de control metodológico sobre la crítica literaria, replanteando sus alcances y postulados. La intención es consecuente con el texto editorial del primer número de la revista en la que la reseña aparece y consiste justamente en asignar un “terreno preciso” para esa *crítica*: “darle un objeto —definirla— y establecer los instrumentos de su realización.”⁴

4 “La creación de un espacio”, *Los Libros*, núm. 1, julio de 1969. En este texto se señala un “vacío” en el campo específicamente de la crítica y en el de la cultura que la revista —y correlativamente la “nueva crítica”— vendría a llenar. La vocación de *Los Libros* fue la de convertirse en un órgano de desarrollo para esta “nueva crítica”. Héctor Schmucler, su fundador y director hasta el año 1972, en una entrevista concedida en 1996, definiría la experiencia en los términos que siguen: “La revista *Los libros* era una revista importante en aquella época, porque era como la presencia de

La actitud que campea en este nuevo discurso (actitud que se repite obsesivamente en otros textos de Nicolás Rosa, pero también en los de Josefina Ludmer, o en los de Noé Jitrik correspondientes a este período) comporta, además de un fuerte afán de *cientificidad*, una intensa vocación autorreflexiva: exhibe un insistente interés por hacer crítica de la crítica —“la crítica es ahora crítica y ‘meta-crítica’”, señalará Rosa unos cuantos años más tarde.⁵ José Luis de Diego ha caracterizado este ejercicio meta-crítico como “crítica del control”, considerándolo una de las novedades fundamentales que la nueva crítica introduce en el campo cultural del momento.⁶ Precisamente, es en la apertura al rigor metodológico donde la crítica parece encontrar la garantía de su eficacia política y diseñar un perfil de intelectual que renueva la célebre noción de *compromiso*.⁷ El crítico nuevo encuentra el fundamento de su actividad en la *praxis teórica*, vehículo que propicia el vínculo político-cultural

toda la vanguardia del pensamiento en aquellos años y por donde deben haber pasado todos los nombres célebres: desde Eliseo Verón a Tomás Eloy Martínez y desde Portantiero o Pancho Aricó a varios de los dirigentes culturales de hoy. Y fue eso, fue el estructuralismo primero, haciéndose posteriormente más política. De todas maneras, éramos en el 69-70 una vanguardia intelectual, a la que los peronistas llamaban “intelectuales no comprometidos con el pueblo.” En: Burgos, Raúl. (2004). *Los gramscianos argentinos*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- 5 Rosa, Nicolás, “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, en Nicolás Rosa (ed.), (1999). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires, Bibles.
- 6 De Diego, José Luis. (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones al Margen.
- 7 Suele decirse, a propósito de Oscar Masotta, que es la figura que mejor encarna este cambio de situación. En uno de los pasajes de su obra se lee: “Mis posiciones generales —básicas— con respecto a la lucha de clases, el papel del proletariado en la historia, a la necesidad de la revolución son las mismas hoy que hace quince años atrás. Lo que ha cambiado tal vez es la manera de entender el rol del intelectual en el proceso histórico: cada vez comprendo más hasta qué punto ese rol tiene que ser ‘teórico’; esto es, que si a uno se ha dado la tarea de pensar, no hay otra salida que tratar de hacerlo lo más profundamente, lo más correctamente posible. ¿Podrá uno alguna vez cumplir con esta exigencia elemental?” Masotta, Oscar. (1969). “Prólogo”, en *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

argumentando a favor de un tipo de relación específica del intelectual con la sociedad. Se trata más bien, de asegurar al crítico (intelectual) una participación en la política sin abandonar la propia esfera de competencia, definiendo su tarea intelectual como un trabajo siempre político. Entonces, al parecer, y como bien señala Jorge Panesi, cubrir dos necesidades que el medio intelectual del momento reclama: “la militancia, y unida a ella, la voluntad de develar los mecanismos de producción social de las ideologías” —y no el de ser “dama de compañía” de la nueva narrativa latinoamericana (léase *boom*)— resulta uno de los rasgos esenciales de esta nueva crítica.⁸

Congruentemente, con el ejercicio de autocontrol metodológico, la “nueva crítica” parece también tener una férrea voluntad de revisión histórica. Hecho verificable, por otra parte, en la tendencia constante a la evaluación o balance de los resultados críticos del pasado próximo. Una tendencia a historiar la propia crítica que no por ser poco original deja de ser intensa. Si es cierto que la revista *Contorno* representa un “punto de viraje” en este campo, al producir un profundo replanteo en las líneas de análisis del pasado cultural y político, mediante una reflexión crítica de la literatura argentina y sus efectos sobre la historia, no resulta ilógico entonces que la llamada “nueva crítica” pretenda allí asumir su legado. La asunción de una herencia que se comprueba y se pone de manifiesto en el recurrente abordaje de la producción contornista (la de sus principales referentes), y en el reconocimiento de *Contorno* como hito y verdadero parte aguas en la historia de la crítica literaria argentina:

8 Panesi, *Op. Cit.*

Contorno intentó en su época el cumplimiento de un programa en donde la teoría política y la praxis escritural aparecían superpuestas: reflexionar críticamente sobre la literatura argentina como un hecho político oponiéndose en su interpretación a la crítica tradicional ideológicamente connotada por el pensamiento burgués y, al mismo tiempo, a la crítica formalizada ortodoxamente por la izquierda comunista. Más allá de los aportes concretos, el hecho revelaba el surgimiento de una nueva opción para los intelectuales argentinos: la izquierda nacional [...] Objetivamente, y desde una perspectiva reducida a su contribución crítica, *Contorno* aparece hoy en su real valor. Sólo es posible reverla en la medida en que el futuro dota de significaciones al pasado: la proyección que sus integrantes cumplieron a partir de ese horizonte y en relación de valor a otros grupos que giraron en torno a revistas y acciones políticas. Es posible verificar un dato concreto: nunca como en *Contorno* se alcanzó un grado similar de coherencia interna en el campo ideológico en una revista apartidaria y subsecuentemente sus posibilidades de instrumentar una verdadera acción crítica ejercida en forma prioritaria sobre la literatura argentina.⁹ (Rosa, 1971: 10)

Si bien es cierto que en este comentario a *De Sarmiento a Cortázar*¹⁰ Rosa no deja de leer en el trabajo crítico de Viñas grandes falencias de orden metodológico¹¹ (la apari-

9 Rosa, Nicolás. (1971). Viñas: La evolución de una crítica, en *Los libros*, núm. 18, abril. Buenos Aires, Galerna.

10 Viñas, David. (1971). *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo veinte.

11 El único artículo dedicado íntegramente a la producción de Viñas —“David Viñas: la crítica como epopeya” de Julio Schwartzman—, incluido en el tomo *La irrupción de la crítica* de la *Historia de Jitrik* (al que me referiré más adelante), coincide, recupera y amplifica —no sin una ostensible

ción por ejemplo, de “lo político como contenido específico de la producción literaria a un nivel puramente temático”, sin precisar claramente “qué se entiende por político como componente literario y sin efectuar las mediaciones necesarias”), falencias que provienen más que de “una concepción errónea de lo político”, de la “ausencia de una concepción de lo literario”, no puede sino reconocer el valor de un trabajo que se asienta en “una lectura concreta de los textos que integran la literatura argentina por oposición a la abstracción parentética de la crítica tradicional, en un método cuyo presupuestos ideológicos son legítimos”. Presumiblemente —como sostiene Diego Peller— la “nueva crítica”, cuyas pretensiones metodológicas y de cientificidad se sitúan prácticamente en las antípodas a las del autor de *Literatura argentina y realidad política*, buscaba “la fuerza, la energía, la ‘virulencia’ —incluso ‘ingenua’— desplegada en la escritura proteica de Viñas”. Esa fuerza y no su método, precisamente, era lo que “ambicionaba para sí.”¹²

Lo cierto es que la importancia de *Contorno*, entre otras cosas gracias a la vigencia de quienes la integraron, ya había sido reconocida por diversos actores del campo cultural argentino. (La lectura de Emir Rodríguez Monegal fue inmediata, pero muy importante fue también la recepción de los contornistas que hizo la revista *Pasado y Presente*, por ejemplo). Sin embargo, si el programa de *Contorno* en tanto “crítica política de la cultura”¹³ funcionaba para la nueva crítica

saña— buena parte de las objeciones de orden metodológico que hiciera Nicolás Rosa en *Los Libros*. El texto pide ser leído como una suerte de ajuste de cuentas del discípulo (Schvartzman) con el maestro (Viñas).

12 Peller, Diego. (2014). Viñas y la crítica. Relecturas y ajustes de cuentas: de *Los Libros a Punto de Vista* y más allá. *El matadero*, núm. 8. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

13 “Para una crítica política de la cultura” fue el subtítulo de la revista *Los Libros* a partir del número 22 (Septiembre de 1971). Panesi, advirtiendo tempranamente esta relación, afirma: “Lo que *Con-*

como horizonte o aspiración, la constitución de *Contorno* como verdadero comienzo, como dador de un nuevo sentido crítico, puede ser leído como un ejercicio de auto-fundamentación. Desde esta perspectiva, la nueva crítica contribuye a fomentar la versión historiográfica que ubica a *Contorno* como verdadero comienzo de la crítica literaria moderna en nuestro país. Una versión que será ampliamente aceptada y difundida en las sucesivas revisiones de la historia de la crítica literaria argentina de los años posteriores (los que van de la dictadura a los primeros de la democracia y después). Años en que los ímpetus de esta “nueva crítica” fueron cediendo al mismo tiempo que lo hizo el adjetivo que describe su nombre.

Durante los primeros años ochenta aparece una serie de trabajos destinados a revisar la crítica literaria del pasado reciente. Formando parte de la colección *Capítulo* editada por el CEAL, *La modernización de la crítica. La revista Contorno*, de Carlos Mangone y Jorge Warley, y la *Crítica literaria contemporánea* de Nicolás Rosa. O el ya clásico “Los dos ojos de *Contorno*” de Beatriz Sarlo, publicado por primera vez en la revista *Punto de Vista* en 1981. Promediando la década, otros textos —como los de Jorge Panesi “La crítica argentina y el discurso de la dependencia” y “Cultura crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*” (a los que ya se ha hecho mención), o “Estructuralismo y después” de Adolfo Prieto, por ejemplo— acompañan un conjunto de reflexiones y revisiones que, en un marco más amplio y desde una perspectiva de la historia intelectual y de la historia de las ideas, buscarán comprender el campo cultural

torno amaga en sus páginas es una crítica que tiene cierta unidad más que por sus procedimientos o metodología, por lo circunscripto de los asuntos sobre los que opera, que podrían resumirse mediante una fórmula (convertida en divisa programática de una revista de los años 70): crítica política de la cultura”. Panesi, Jorge. (2000b). Cultura crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*, en *Crítica*. Buenos Aires, Norma. (Originalmente publicado en *Espacios* 1985.)

y su articulación con la esfera de la política. Trabajos como el de José Aricó, “Los gramscianos argentinos”, o el de Sarlo, “Intelectuales ¿escisión o mimesis?”, así como también los libros *Nuestros años sesentas* de Oscar Terán e *Intelectuales y poder en la Argentina* de Silvia Sigal —ya en los primeros noventa— ayudarán a construir una variable interpretativa para el período que gira en torno a una serie de tensiones del campo cultural, determinadas por diversos procesos de modernización y/o politización.

En 1999 y con *La irrupción de la crítica*, el sello editorial Emecé comienza a publicar un proyecto de *Historia Crítica de la Literatura Argentina* en doce volúmenes, según el plan general de la obra dirigida por Noé Jitrik. Este primer volumen en aparecer —“por pragmáticas razones de realización”, según se informa— es el tomo 10, dirigido por Susana Cella. Se ocupa —sin anunciarlo en su título, aunque sí en una introducción explicativa— del período 1955-1976; años que van del derrocamiento del peronismo al último golpe militar. El “Epílogo” de Jitrik anuncia un prólogo general de la serie que explicitará presupuestos y la propuesta teórica vinculada al concepto “historia de la literatura”. Sin embargo, Jitrik adelanta que su *Historia* —colectiva por cierto— intenta eludir categorías que resultaban decisivas en obras anteriores (información autoral, bibliográfica o cronológica) y despegarse de la “ilusión temporal”, con sus emergentes genealógicos y filiaciones compulsivas. Pretende, más bien, una *Historia* urdida de “momentos de inflexión”, “discontinuidades radicales”, y a veces de “seguimientos ocasionales”. Una organización que, probablemente, se corrobore en los títulos de la colección, agrupados en función de fenómenos específicos y contrarios a la persecución de una cronología exacta.¹⁴

14 La historia colectiva de Viñas parecería, en principio, estar construida a partir de una relación

No obstante, la discontinuidad temporal del conjunto de fenómenos analizados en *La irrupción de la crítica* es algo borrosa. Si bien Cella advierte en la “Introducción” al volumen que los cambios literarios no se derivan necesariamente como consecuencia directa de los cambios históricos, la distancia entre ambas series histórica y literaria parece estrecharse.

El dinamismo que comporta la palabra “irrupción” está referido entonces a un período de aceleración histórica en el cual se producen innovaciones en todos los órdenes, desde las formas de sociabilidad, la vida cotidiana, la moral, las costumbres, instituciones, formas artísticas, prácticas políticas, imágenes y medios de expresión y comunicación hasta el sentido de la vida y las relaciones, irrupción connota entonces el impulso y contundencia típicos de estas expresiones cuestionadoras, críticas.¹⁵

Una especie de “espíritu de época” estaría operando aparentemente en el agrupamiento. Una actitud crítica —cuya determinación es histórica: “como resultante de una crisis de creencias y valores que serán trastocados y modificados en un movimiento creciente e impetuoso”— atraviesa el abanico de los discursos sociales. Los trabajos reunidos en el volumen pretenden dar cuenta de la interrelación y los cruces de estos discursos y saberes (psicoanálisis, semiótica, etc.) con la literatura, en lo que hace a su práctica,

más estrecha entre la serie política y la serie literaria, entre historia institucional y la historia de los fenómenos culturales. Al menos esto es lo que se desprende de los títulos de sus volúmenes: *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*, *El peronismo clásico (1945-1955)*, donde los términos referentes a lo político preceden a las referencias a lo literario. La colección publicó un primer tomo en 1989 con el título de *Historia social de la literatura argentina* que, retomada en la década del 2000, se llamará *Literatura argentina siglo XX*.

15 A lo que habría que agregar una ineludible presencia de la historia fáctica, en los recurrentes momentos en los que se traza una sinopsis de la situación europea, americana y argentina de aquellos años.

concepción y organización en un sistema de lecturas, y al mismo tiempo, iluminar las zonas de contacto de la literatura con otras expresiones culturales (cine, periodismo, etc.). La preeminencia de lo político, asumida explícita y categóricamente en la “Introducción”, vuelve necesaria entonces la interrogación sobre el plano de las ideas que lo condiciona. (Eje de la sección que en el tomo lleva como título “Pensamiento”).

Si el sesgo programático de esta *Historia...* pasa por la revisión crítica, “basada en las nociones de conflicto, tensión o contradicción en la medida en que abordan, elaboran y discuten el canon y su institucionalización”¹⁶ (cosa que se daría a leer, por ejemplo, en la tentativa de descentramiento de la figura de Borges y su reemplazo por la de Macedonio Fernández a la hora de dedicar un volumen a un nombre del siglo XX), en el plano específico de una historia de la crítica literaria, el texto de Susana Cella, “Panorama de la crítica”, hace un recorrido que no se desentiende de abordajes históricos previos. Más bien funciona como una suerte de compendio. Responde a una matriz interpretativa más o menos hegemónica compuesta de conocidos hitos y “momentos de inflexión”. (A grandes rasgos, un trayecto desde *Contorno* —al comienzo del período abordado— hasta las diversas manifestaciones que confluyen en la “nueva crítica”, hacia el final.)

Los primeros tres ensayos del libro son los que se agrupan en “Interferencias”. Cada uno de ellos pone en evidencia, de uno u otro modo, diferentes aspectos de un proceso de modernización: la intromisión novedosa de saberes que muchas veces responden al procesamiento de

16 Maradei, Guadalupe. (2010). “Cambio de siglo: la crítica literaria hace historia”, en Susana Cella (coord.), *Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*. Buenos Aires, del CCC/Fondo Nacional de las Artes.

las novedades provenientes de algunos centros culturales (fundamentalmente Francia, como centro de irradiación por excelencia). A la pregunta acerca de los cruces entre crítica, literatura y psicoanálisis intenta responder el texto de Noé Jitrik (“La marca del deseo y el modelo psicoanalítico”). Otro de Oscar Steimberg aborda la escena polémica entre semiótica y psicoanálisis en el debate de Oscar Masotta y Eliseo Verón (“Una modernización *sui generis*. Masotta/Verón”).¹⁷ El “Panorama” específico que Cella ofrece para la crítica literaria destaca la influencia e intersección de estos grandes campos discursivos mencionados en la conformación de un discurso crítico, que más allá de sus diferentes variantes —con predominio sociológico, psicoanalítico, lingüístico, etcétera— comporta un corte respecto de la tradicional crítica filológica o estilística, y tiene como uno de sus rasgos principales una notable autonomización de ese discurso, que ya no es más concebido como mera glosa o comentario de la obra y del que se desprende también una diferente concepción del crítico, su práctica y su función. Pero lo que es relevante no dejar de señalar es la disposición del apartado en el volumen. La elección de la sección “Interferencias” como comienzo del libro, inmediatamente después de su introducción, habla a las claras —una vez más— de la centralidad otorgada a estas zonas de los discursos —y en especial al campo de la crítica— en esta *Historia...*, y para este particular segmento de la historia de la literatura argentina.

“Panoramas de la crítica” comienza con un muy breve *racconto* de la situación previa al cincuenta y cinco. Presenta aquel primer intento de sistematización de la literatura

17 En una nota al pie del capítulo de Noé Jitrik “La marca del deseo y el modelo psicoanalítico” se hace referencia al texto de Steimberg, incluido en el mismo volumen, como “La irrupción interdisciplinaria”. Cosa que sugiere, para el artículo, una perspectiva más abarcadora en el plan original, que luego se hizo más estrecha.

argentina, que es la *Historia...* de Rojas. La creación de instituciones que constituyen algo así como el ámbito natural de una actividad concebida como estudio, clasificación o conservación de las obras literarias: el Instituto de Literatura Argentina (1922), el Instituto de Filología (1923), la Academia Argentina de Letras (1931). Las tareas —en este sentido— de Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso; Rafael Alberto Arrieta y Roberto Giusti. Las figuras de relevancia capital en la fundación de una crítica y una literatura nacional: José María Gutiérrez y Paul Groussac. La importancia del modernismo con Rubén Darío en Buenos Aires y Lugones. Las lecturas de Borges de Lugones. La crítica como práctica de lectura y producción discursiva, como afirmación de posturas poéticas y políticas en *Claridad* y *Martín Fierro*. Luego, la crítica de tendencia filológica y estilística —en la Universidad de Buenos Aires y en el Instituto de Filología Hispánica: Alonso, Henríquez Ureña, Eleuterio Tiscornia, María Rosa y Raimundo Lida, Ángel Battistesa, Emilio Carrilla, Augusto Cortázar. La vertiente del análisis estilístico en la línea alemana de Vossler y Spitzer, influyente en los trabajos de Barrenechea y Pezzoni. Sin embargo, las líneas que proyectan estos antecedentes sobre el período 55-76 son de escasa trascendencia en el mapa ulterior. El centro de la escena parece, sin duda, estar ocupado por tendencias de una crítica literaria y cultural referenciada política e ideológicamente con la *nueva izquierda* argentina.¹⁸ Y es precisamente *Contorno*, en tanto “punto de viraje” —particular calificativo que es tomado a modo de préstamo de otra importante revista cultural—,¹⁹ quien le imprime

18 Sobre *nueva izquierda* y campo cultural puede verse, además de los ya mencionados trabajos de Oscar Terán y Silvia Sigal, el libro de reciente aparición: María Cristina Tortti (dir.). (2014). *La nueva izquierda argentina (1955-1976). Socialismo, peronismo y revolución*. Rosario, Prohistoria.

19 Susana Cella titula su subcapítulo referido a *Contorno* con el término “punto de viraje”. Justamente, se trata del mismo modo en que había sido designado el proyecto de los hermanos Viñas y

a estas tendencias posteriores su sesgo político. Una buena parte del resto de los artículos que integran el libro también coincide en juicios y en la misma suerte de sentido común histórico, que otorga a *Contorno* ese lugar prominente en la historia cultural. No se trata sólo de aquellos que, por obvias razones, apelan a zonas de proximidad con la política (los del apartado “Pensamientos”: “Poética, política, ruptura” de Horacio Crespo, “Avatares del nacionalismo” de María Sonderenguer, “El corpus marxista” de Horacio Tarcus), sino también de aquellos otros abocados específicamente a abordajes de producciones literarias (menciones que se repiten en los textos de Sergio Olguín y Claudio Zeiger, o en los referidos a poesía de Daniel García Helder y Daniel Freidemberg).

Entre las principales referencias post contornistas del “panorama de la crítica” encontramos los trabajos de Sarlo y Altamirano, incluidos en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*.²⁰ Dentro del “campo de la sociología de la literatura”, funcionan como ejemplos de una modalidad heterodoxa que fue imprimiéndose en la crítica, y que supone “un trabajo riguroso y a la vez libre con las categorías”. Cella asocia esta experiencia a las realizadas por los teóricos franceses de *Tel Quel*, “que en un trabajo de homologación, analogía o intersección de conceptos provenientes de discursos diferentes (paradigmáticamente la lingüística, el marxismo, el psicoanálisis) operaron una ampliación y modificación de las propuestas teóricas que significó en los procesos que la crítica nacional ya venía realizando, una intensificación de la mirada crítica ocupada simultáneamente

compañía, por la revista *Punto de Vista*, en la bajada del artículo de Beatriz Sarlo “Los dos ojos de *Contorno*”, publicado allí en noviembre de 1981.

20 En rigor, el libro de Sarlo y Altamirano excede los límites cronológicos asignados al volumen (1955-1976) ya que se trata de una obra publicada en 1983. De todos modos, no se trata éste del único caso.

en la aprehensión y procesamiento de esos discursos tanto como en el modo en que continuaba o modificaba el propio.” Una coexistencia e interinfluencia de saberes que si bien se fue intensificando hacia el final del período podía verificarse con anterioridad. La crítica literaria ya había podido coordinar términos cuyas esferas de pertenencia eran disímiles. Cella consigna los casos de Ramón Alcalde con “Imperialismo, cultura y literatura nacional”, en el número 5/6 de *Contorno* (septiembre de 1955) y Adolfo Prieto en *Literatura y subdesarrollo*, publicado en 1968.

El cierre del “panorama” focaliza en las figuras que más intensamente expresan el rasgo modernizador. Noé Jitrik configura una línea de pensamiento crítico que si inicialmente parte de la atmósfera sartreana de *Contorno*, toma una dirección singular procesando aportes como los de Blanchot y los estructuralistas franceses. Su obra del período adopta la noción de “escritura” y pone el acento en “el proceso de producción textual”. Josefina Ludmer, en *Cien años de soledad: una interpretación*, con una fuerte presencia del discurso psicoanalítico, “pero sin dejar de atender los registros de estilo, los aspectos concernientes a lo social e ideológico”, sintetiza saberes “a fin de producir un sistema autónomo”, crítica que evidencia “un gesto incorporativo y exhaustivo.” Nicolás Rosa, en *Crítica y significación*, condensa aspectos de una actitud crítica que mantiene luego, con otras modulaciones, en su obra posterior: “la constitución de un discurso crítico autónomo, regido por una sólida formación teórica y una estricta metodología tendiente a sistematizar las proveniencias o no de su uso o a fundamentar los cruces o derivaciones interdisciplinarias.” También se observa en él una preocupación constante por la “escritura”, categoría que “incide con el objeto de análisis, simultáneamente, en el hacerse del texto.” Como correlato, en la confección de este mapa final

de la nueva crítica, se alude a los proyectos colectivos como la *Nueva novela latinoamericana* de Lafforgue y la revista *Los libros*. Esta última, como expresión, según afirma Cella, de “las variadas inflexiones del devenir de la irrupción crítica”, en la que convergía, o bien se iniciaba, una generación de nuevos críticos (Piglia, Sarlo, Núñez, Ludmer, Romano, Rivera, Rosa, Schmucler).

Un caso tal vez singular sea el de Jaime Rest. Ponderado por su rol destacado en la dirección de *Capítulo Universal*, del Centro Editor de América Latina y como autor de varios e importantes ensayos, Rest es definido como un caso bastante particular en la crítica literaria argentina. Sobresale, entre otras cosas, su “interés en la literatura nacional” que no menoscaba el que muestra “respecto de otras literaturas, especialmente la anglosajona”, el particular modo de establecer “relaciones definidas sobre una base de semejanzas como formas de comparatismos” y el “tono ensayístico” de su escritura crítica “que no se atiene a un rigor expositivo ni terminológico, sino que discurre con libertad por la historia, la biografía, el tema, los rasgos de estilo, etcétera”. De esta manera, el “panorama” se muestra afín con la caracterización de Pablo Bardauil en “El excéntrico Jaime Rest”,²¹ texto incluido en ese intento de sistematización de una historia de la crítica literaria argentina que es el volumen dirigido por Nicolás Rosa *Políticas de la crítica*, editado, precisamente, el mismo año que este primer tomo de

21 “Dos polos, dos intereses disímiles, fundan el espacio en el interior del cual bascula la producción crítica de Jaime Rest: entre el ensayo y la crítica académica, entre la literatura inglesa y la argentina, entre la cultura de masas y la ‘alta’ literatura, entre la consideración de la ‘forma’ de la obra de arte y las relaciones insoslayables que ésta mantiene con la ‘vida’. Es ese vaivén lo que la hace tan difícil de asir en el interior de la crítica argentina que le fue contemporánea; es ese movimiento pendular lo que probablemente, ha llevado a calificarla como *excéntrica*” (Rosa, 1981, 1987). Pablo Bardauil, “El excéntrico Jaime Rest”, en Nicolás Rosa (dir.). (1999). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos.

la *Historia* de Jitrik. La figura de Rest como excéntrico, cuya producción crítica se instala entre el ensayo y la crítica académica, entre la literatura inglesa y la literatura argentina, refuerza lo señalado por el mismo Rosa en *La crítica literaria actual. Convergencias / Divergencias* que se publica primero en *Capítulo* (1981) y se reedita luego en *Los fulgores del simulacro* (1987).²²

Quizás un camino no tan transitado por la historiografía de la crítica literaria argentina, un aspecto en la que ésta no suele detenerse demasiado, es el que aborda Horacio Crespo en “Poética, política, ruptura.” Trabajo que trata de reconstruir el recorrido de la tradición crítica —con sus debates y discusiones— ligada a algunos de los principales núcleos ideológicos y orgánicos de la izquierda, fundamentalmente al Partido Comunista Argentino, en lo que respecta al problema del realismo artístico.²³ El trayecto recurre a los puntos sobresalientes —las conferencias de Héctor Agosti, reunidas en *Defensa del realismo* (1945); *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961) de Juan Carlos Portantiero— en el seno del partido, y luego fuera de él —los trabajos de Héctor Schmucler en *Pasado y Presente*— que elaboran valiosas reflexiones en busca de ampliar progresivamente el concepto de realismo como modo de romper con los anquilosados patrones estéticos de la ortodoxia comunista. Debates y discusiones que tendrán una vital importancia

22 Las afinidades y convergencias, que se establecen entre el “Panorama de la crítica” y el tipo de diseño cartográfico que dirigen Rosa y sus colaboradores para *Políticas de la crítica*, se confirman en el hecho de que es precisamente Susana Cella quien redacta el apartado dedicado al crítico Nicolás Rosa en la caracterización de los últimos años del campo en “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria argentina”.

23 María Teresa Gramuglio vuelve sobre algunos de estos temas en “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, texto que abre *El imperio realista*, tomo 6, según el plan general de la obra, de la *Historia* de Jitrik. Gramuglio, María Teresa (coord.) y Jitrik, Noé (dir.). (2002). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VI: El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé.

para las posiciones de la nueva izquierda y en las aspiraciones de la nueva crítica.

La propuesta de *La irrupción de la crítica* participa en cierto modo— de un sentido común historiográfico, que la *nueva crítica* contribuyó a establecer y fomentar. Al programa que alertaba sobre la necesidad de rigor metodológico, con una intensa preocupación por los modelos teóricos, se le suma un especial interés por revisar y evaluar los antecedentes históricos que constituyen su propia práctica. Interés que se pone de manifiesto en los sucesivos esbozos de una historia de la crítica. Interés por supuesto también presente, en esta *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Jitrik.

Una consideración final. Más allá de “las pragmáticas razones de realización” esgrimidas en su “Epílogo” —para explicar las causas que determinaron la publicación del volumen inaugurando la serie— no resulta ilógico o descabellado pensar, que precisamente una *Historia* de la literatura que se quiere *crítica*, comience ahí su historia, examinando el momento justo en el que esa actitud *crítica* irrumpe.

Bibliografía

- Aricó, José. (1987). Los gramscianos argentinos. *Punto de vista*, año X, núm. 29, abril-julio. Buenos Aires.
- Bardauil, Pablo. (1999). “El excéntrico Jaime Rest”, en Nicolás Rosa (dir). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos
- Barthes, Roland. (1971). *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Burgos, Raúl. (2004). *Los gramscianos argentinos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Cella, Susana (coord.) y Jitrik, Noé (dir.). (1999). *Historia crítica de la literatura argentina. tomo X: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.

- De Diego, José Luis. (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones al Margen.
- Gramuglio, María Teresa. (2002). El realismo y sus destiempos en la literatura argentina, en *Historia crítica de la literatura argentina. tomo VI: El imperio realista*. Gramuglio, María Teresa (coord.) y Jitrik, Noé (dir.). Buenos Aires, Emecé.
- Lafforgue, Jorgue. (1969). Nueva novela latinoamericana. Buenos Aires, Paidós.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge. (1981). La modernización de la crítica. La revista *Contorno*, en Capítulo 122. Historia de la Literatura Argentina. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Maradei, Guadalupe. (2010). Cambio de siglo: la crítica literaria hace historia, en Susana Cella (coord.), *Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*. Buenos Aires, del CCC/Fondo Nacional de las Artes.
- Masotta, Oscar. (1969). "Prólogo", en *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- Panesi, Jorge. (1998). Operaciones de la crítica: el largo aliento, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comp.), *Las operaciones de la crítica*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- _____. (1999). Pasiones de la historia, en *Filología*, núm. 1-2, año XXXII, pp. 121-128. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- _____. (2000a). La crítica argentina y el discurso de la dependencia, en *Críticas*. Buenos Aires, Norma. (Originalmente publicado en *Filología*, año XX, núm. 1, 1985.)
- _____. (2000b). Cultura crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*, en *Críticas*. Buenos Aires, Norma (Originalmente publicado en *Espacios* en 1985.)
- Peller, Diego. (2014). Viñas y la crítica. Relecturas y ajustes de cuentas: de *Los Libros a Punto de Vista* y más allá. *El matadero*, núm. 8. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Prieto, Adolfo. (1989). Estructuralismo y después, *Punto de vista*, año XII, núm. 34, julio-septiembre. Buenos Aires.
- Rosa, Nicolás. (1969). Nueva novela latinoamericana ¿nueva crítica?, en *Los libros*, núm.1, julio. Buenos Aires, Galerna.

- _____. (1971). Viñas: La evolución de una crítica. en *Los libros*, núm. 18. Buenos Aires, Galerna.
- _____. (1987a). La crítica literaria argentina actual: convergencias / divergencias, en *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- _____. (1987b). *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- _____. (1993). Prolegómenos a una historia de la crítica literaria argentina, en *Espacios*, n° 12, junio-julio. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- _____. (1999). Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria, en Nicolás Rosa (ed.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos.
- Sarlo, Beatriz. (1981). Los dos ojos de Contorno, *Punto de vista*, año IV, núm.13, noviembre.
- _____. (1985). Intelectuales: ¿escisión o miméisis?, *Punto de vista*, año VII, número 25, diciembre. Buenos Aires.
- Schvartzman, Julio. (1999). David Viñas: la crítica como epopeya, en *La irrupción de la crítica* de la *Historia* de Noé Jitrik, pp. 147-180. Buenos Aires, Emecé.
- Speranza, Graciela, Montaldo, Graciela y Jarkowski, Aníbal. (1990). El estado de las cosas: veinte años de crítica argentina. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XVI, núm. 31-32. Lima.
- Terán, Oscar. (1991). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.
- Tortti, María Cristina (dir.). (2014). *La nueva izquierda argentina (1955-1976). Socialismo, peronismo y revolución*. Rosario, Prohistoria.
- Viñas, David. (1971). *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo veinte.

Capítulo 10

Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez

La(s) fundación(es) de la literatura argentina

Ilona Aczel

El momento de fundación de la literatura argentina es un tema altamente investigado y problematizado desde la crítica literaria y las historias que ha formulado. Las diversas reflexiones y conclusiones que estas investigaciones han arrojado no dependen meramente del material analizado sino especialmente de los protocolos críticos y los fundamentos epistemológicos que permiten seleccionar y constituir estos materiales en objetos literarios que varían históricamente. Desde esta perspectiva, este trabajo se propone relevar e historizar estos aportes, focalizando en las perspectivas críticas que se formulan alrededor de la década de 1970 a partir del abandono de las categorías de autor y sujeto como operaciones centrales de la crítica. Este cambio epistemológico implica transformaciones en los protocolos y las herramientas críticas y supone, necesariamente entonces, una imagen diferente de la fundación de la literatura que la tradicional y, complementariamente, abre nuevas propuestas y líneas de trabajo crítico que pueden advertirse en los estudios actuales.

Herramientas: reflexiones sobre la historia y la crítica literarias

Analizando el lanzamiento de *La irrupción de la crítica*, tomo X de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, que azarosamente (según su propio director) es el primero que se publica, Jorge Panesi reflexiona sobre la relación entre historia y crítica literarias, desarrollando la afirmación que se condensa en el título de este artículo: “Un lugar donde la crítica rinde examen”. Ya habiendo advertido que “la historia es un proceso de inacabadas asociaciones”, Panesi afirma que las historias de la literatura ofrecen “un balance de autosuficiencia que la crítica se dirige a sí misma. Algo así como un examen o autoexamen de las competencias adquiridas por aquellos que se dedican a reinterpretar incesantemente su situación y sus herencias. Una prueba intelectual de potencia: eso es una historia de la literatura en Argentina, un lugar donde la crítica rinde examen.” (2000a: 125)

Es esa problematización constante la que permite, entonces, no sólo relevar y comprender las operaciones y los protocolos críticos de diversos momentos históricos sino que, en ese reflexionar sobre sí misma, se lanza al futuro: “más que estar dirigida hacia el pasado, una historia crítica de la literatura lanza hacia lo desconocido todo su arsenal de saber y de incertidumbre, y esta apuesta de confianza y de necesaria ignorancia es una apuesta al futuro. A la revisión del futuro” (2000a: 125). En este sentido, las historias de la literatura permiten, más allá de los materiales específicos sobre los que trabajan, focalizar y reconocer las operaciones y los protocolos de la crítica en cada momento histórico y formular, así, horizontes para los desplazamientos futuros.

Siguiendo esta línea, Guadalupe Maradei analiza las condiciones de producción de los proyectos de historias de la

literatura posteriores a la restitución democrática, subrayando el interés creciente que sobre este género desarrolla la crítica argentina en los últimos años. Después de puntualizar las divergencias entre estos proyectos editoriales,¹ “divergencias que remiten a un posicionamiento específico respecto de la tradición literaria y del acto de historiar lo literario, en el marco de una tradición crítica”, encuentra una persistencia: “una concepción de la historicidad basada en las nociones de conflicto, tensión o contradicción en la medida en la que abordan, elaboran y discuten el canon y su institucionalización” (2010: 256). Esta voluntad de actualización y/o transformación del canon establecido que se manifiesta, incluso, en la posibilidad misma de la “convivencia conflictiva” de diversos proyectos historiográficos coetáneos y de diferentes perspectivas incluso al interior de esos mismos proyectos,² va a proponer otra concepción del canon: ya no será sólo un sistema de inclusiones o exclusiones, sino que implicará también “los interrogantes y presupuestos respecto de nuevos modos culturales y literarios de representación y experiencias, siempre en tensión”. En ese sentido afirma: “De esta manera, las historias de la literatura argentina contemporánea problematizan los materiales desde su historicidad en la lucha por la hegemonía cultural y establecen relaciones específicas con la crítica en tanto intervención: las acciones críticas producidas en la lectura son puestas de manifiesto en la escritura, sostenidas conceptualmente y también cuestionadas.” (2010: 260). Maradei cierra su artículo exponiendo que algo que caracteriza a la crítica argentina contemporánea es la “actitud de puesta a

1 Estos proyectos son: *Historia social de la literatura argentina*, dirigida inicialmente por David Viñas; *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, y la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto.

2 Dos de estos proyectos, los dirigidos por Viñas y por Jitrik, son colectivos, por lo que sus artículos están producidos por múltiples colaboradores.

prueba”, de “auto-cuestionamiento”, que puede constatarse en los textos mismos que constituyen las nuevas historias de la literatura y, también, en la manera en que la crítica las enfoca y analiza. De esta manera, la crítica establece “una relación especular que funde a las dos instancias discursivas en una historia de la crítica” (2010: 261).

2. Operación(es) Echeverría o Echeverría y la crítica

Desde Juan María Gutiérrez, la crítica argentina moderna ha señalado la obra de Esteban Echeverría como el inicio de la literatura argentina. Especialmente se ha recreado este origen en la fijación de una escena fundacional que se debe al primero, su crítico y biógrafo inicial: el retorno de Echeverría de París a Buenos Aires en 1830. Es interesante que esta imagen no focalice ese comienzo en una obra u otra, sino que se centre en una escena de llegada, en una promesa. Se inicia así algo que afirmará y trabajará cada vez más expresamente la crítica contemporánea: la literatura argentina como proyecto consciente y programático. Proponer a la literatura argentina primero como un programa, un deseo, más que como un corpus, supone una operación compleja y singular de la crítica para establecer un origen³ ya que, en la medida en la que se afirma su fundación, se la niega o suspende, dejándola en el campo de lo potencial, de la promesa. Esta operación se puede registrar no sólo en las diversas intervenciones y correcciones que se ve obligado a hacer Gutiérrez en relación con la edición de las *Obras completas* de su amigo⁴ sino ya en los primeros

3 El origen es siempre una imposibilidad. Toda idea de origen es siempre ficcional, contradictoria, inaprehensible. Sobre el problema del origen se puede consultar, entre otros artículos de Jacques Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”.

4 Ver la “Advertencia” con la que abre el tercer tomo de “poesías varias” (Echeverría, 1871: 6-7)

artículos periódicos en los que elogia y saluda los trabajos iniciales de Echeverría:

Pero, es preciso decirlo, el autor de las *Rimas* y de los *Consuelos*, no ha entrado enteramente por este sendero [...] Él, que hasta en las más ligeras y vaporosas canciones ha huido de la trivialidad a que había condenado a este género de medianía, está al umbral de la poesía social y religiosa que anhelamos. Ella, como todos los demás ramos de la literatura que asumen tal carácter, son los ángeles guardianes que protegen a los pueblos, perfeccionan al hombre y convierten la vida en una aventura permanente. (Pas, 2013: 62)

Los críticos posteriores a Gutiérrez objetan a Echeverría como escritor, indicando múltiples problemas en sus obras, pero le reconocen el mérito histórico de iniciador. Un caso paradigmático es el de Ricardo Rojas en las distintas zonas de su *Historia de la literatura argentina* en las que refiere a las *Obras completas*.⁵ Rojas critica duramente no sólo el trabajo literario de Echeverría sino también la labor editorial de Gutiérrez, exponiendo diferencias esenciales entre los viejos modos de análisis propuestos por la Generación del treinta y siete, más apegados a la anécdota personal y a la historia, todavía teñidos por intereses políticos y afectivos, y el nuevo que él cree encarnar y que retoma de críticos como Martín García Merou, Calixto Oyuela y Marcelino Menéndez y Pelayo, calificado por él

5 En vez de atacar directamente los textos de Echeverría, Rojas en muchos casos cita los trabajos que sobre él publicaron García Merou y Menéndez y Pelayo en tanto representantes de una nueva crítica, un poco atormentado por su propio sacrilegio crítico sobre el canon nacional que, a pesar de las salvedades, él también está dispuesto a sostener ya que en la "Advertencia" a *Los proscritos* se declara simpatizante y continuador de la labor cultural de la Generación del treinta y siete y afín a los valores de Mayo.

como más científico y objetivo.⁶ Si bien Rojas no propone a Echeverría como el “origen” de la literatura argentina —que dentro de su canon tiene como figura fundadora a José Hernández y su *Martín Fierro* ya que, desde su perspectiva, la “gauchesca” es el primer género propiamente nacional—, lo presenta como precursor de esta tradición.⁷ Esto justifica una significativa operación: Rojas analiza, en el segundo tomo de *Los gauchescos*, “La cautiva” y recién en el quinto tomo (el primer volumen de *Los proscriptos*), la obra de Echeverría.

6 “Veinte años después de muerto Echeverría, un crítico más apto que Sarmiento en materia de versos, don Juan María Gutiérrez, conocedor y amante de la poesía, poeta él mismo, y mejor amigo del autor que Sarmiento, divaga en su extenso juicio sobre las *Obras completas*—por él exhumadas— sin detenerse en la técnica de los versos, sin utilizar el análisis, sin profundizar en la emoción, destacándolo como poeta filósofo, en quien encarece sus doctrinas estéticas, sin influjo docente, su acción social en la cultura argentina. Dentro de esa misma vaguedad se ha movido, por lo común, el juicio póstumo, sin señalar las fallas de *La Cautiva*, ni discernir la varia jerarquía de los otros poetas, sin ponderar el valor de la obra en sí, fuera de lo simplemente histórico y dentro de lo puramente estético. Categorías, no anécdotas buscamos ahora.

Y han sido sólo anécdotas, y no categorías, lo que hasta hoy dieron casi todos los glosadores de este poeta paradójal, inquieto y múltiple. Nada de lo que buscamos se hallará en los juicios pertinentes de Torres Caicedo, Mitre, Alberdi, Goyena, Florencio Varela y Amunátegui, que corren en la edición de las *Obras completas* (t. V); nada tampoco en otras rapsodias posteriores, como no sea el panegírico frenético o la evasiva inocua. Es menester llegar a críticos de nuestra época para encontrar un principio de discernimiento: críticos españoles como Meléndez y Pelayo o Valera; críticos argentinos como Oyuela o García Merou, que, sin compromisos de patria ni amistad o con aptitudes de gusto y cultura, han podido hablar más libremente.” (Rojas, 1960b: 196)

En “Los lugares del crítico. Menéndez y Pelayo, Juan María Gutiérrez y la *Antología de poetas hispanoamericanos*” Patricio Fontana problematizará esta mentada “objetividad” al exponer las distancias críticas entre ellos, subrayando la apropiación interesada que sobre los trabajos de Gutiérrez realizó Menéndez y Pelayo. Menéndez y Pelayo, comisionado por la Real Academia Española para elaborar la *Antología de poetas hispanoamericanos*, intenta con esta empresa revalorizar la herencia cultural de España sobre la literatura argentina, explícitamente rechazado por la Generación del treinta y siete, como parte de una política de renovación del imperialismo cultural.

7 Cabe destacar que aunque le quita el lugar de autor, le otorga el lugar de primer crítico: “[...] Echeverría hizo nacer en el país la crítica literaria, no sólo porque la practicó, sino porque sus libros fueron los primeros que la prensa argentina comentó en sus artículos” (Rojas, 1960b: 201).

Es relevante registrar aquí una acción que en distintos momentos la crítica va a realizar: negar el carácter de lo literario a los análisis anteriores para reorientar y legitimar la definición del trabajo crítico a partir de nuevos protocolos y operaciones. Como sus predecesores neoclásicos, Gutiérrez opera desde un protocolo de lectura que problematiza la forma y la versificación, los puntos contra los que centró su artillería la vanguardia romántica, protocolo que aparece completamente invisibilizado desde la perspectiva de Rojas que se considera representante de una nueva generación crítica. En ese sentido, es necesario visibilizar e historizar las operaciones de la crítica que se presentan una y otra vez como fundacionales para captar momentos de consolidación de diferentes cánones y, por lo tanto, de distintas instituciones literarias.⁸

En “Echeverría bajo la lupa del siglo XX”, Soledad Quereilhac revisa gran parte del corpus bibliográfico que se escribió sobre Echeverría, ordenándolo cronológicamente. Advierte que su “rol de ‘iniciador’” lo hace una figura obligada en las historias de la literatura pero también de las ideas argentinas por lo que su figura y su obra son revisitadas

8 Peter Bürger propone la noción de “institución literaria” como una herramienta para captar y analizar los cambios de estatuto de la literatura en culturas y momentos históricos específicos: “El concepto de institución literaria no significa la totalidad de las prácticas literarias de un período dado, sino solamente la práctica caracterizada por los siguientes rasgos distintivos: la institución literaria sirve a los propósitos particulares del sistema social en tanto totalidad; desarrolla un código estético que funciona como un límite contra otras prácticas literarias; reclama una validez ilimitada (es la institución la que determina qué se considera literatura en un período dado). El nivel normativo está en el centro de un concepto de institución así definido, ya que el mismo determina las pautas de conducta tanto de los productores como de los receptores.” (Bürger, 1992: 4). Esta conceptualización permite entender, entonces, los debates literarios como disputas por establecer las normas y comprender el desarrollo histórico de la esfera a través de una lógica propia pero, también, la constitución de esa lógica propia a través del debate; esto es lo que posibilita la articulación crítica con los conflictos histórico-sociales. La literatura como esfera se define en contradicción y disputa con otras y esto determina, también, su función en los distintos momentos históricos.

frecuentemente desde diversas posiciones y disciplinas. Lo contradictorio de sus ideas políticas y lo poco logrado de sus obras poéticas permiten que desde distintos momentos históricos y propuestas políticas o estéticas (incluso opuestas) se pueda recuperarlo en relación con diversos debates sobre la tradición y el canon de cultura nacional, encontrando una “imagen maleable a la cual atribuirle significados funcionales a un relato de los orígenes” (Quereilhac, 2006: 114). En ese sentido, Quereilhac sostiene que, a pesar de la diversidad de lecturas, uno de los tópicos constantes es, justamente, la figura de Echeverría: “una figura que parece anteponerse en importancia y visibilidad a toda su obra escrita, a las acciones realizadas en el ámbito público e incluso a su biografía.” (Quereilhac, 2006: 114). Esta imagen empieza a construirla él mismo y sus contemporáneos:

A diferencia de los casos de Alberdi, Mitre, Gutiérrez o Sarmiento, cuyas obras escritas y recorridos políticos impiden, por su contundencia o factibilidad, exégesis especulativas y deudoras de lo mítico, el caso de Echeverría parece haberse prestado a mayores variaciones historiográficas, debido a características que le son intrínsecas: su muerte temprana, anterior a Caseros; su escaso desempeño en funciones públicas; su reticencia a actuar como polemista en la prensa y ejercer la actividad periodística; el carácter inédito de buena parte de su obra sacada a la luz por Gutiérrez en sus *Obras completas* de 1870-1874; su trabajado perfil romántico, integrado por una subjetividad ‘torturada, inestable, perpleja’ que, sin embargo, como señalan Sarlo y Altamirano, no se reñía con la ambición política y se legitimaba en el grupo de jóvenes como “tipo literario” más que psicológico. Estos elementos [...] arman el relato sobre Echeverría; son los que terminan fijándose

como macroestructura de las reconstrucciones de su vida y su obra escrita hasta fines de 1950. (Quereilhac, 2006: 116)

Desde fines de la década de 1950 se prescinde de la figura de Echeverría como centro de análisis siempre ligados, como en el caso de Rojas, a presentar la literatura como eje de la cultura nacional y a los escritores tempranos como próceres, genios creadores.

Luego de estos años, en el campo de las letras, se opera el recorte y la centralización definitiva de su obra en el poema *La cautiva* y el cuento *El matadero*, textos que siguen mereciendo una positiva valoración estética mientras se prescinde del culto a su figura. Es a partir de estos años, con estudios como los de Noé Jitrik o David Viñas, que Echeverría comienza a mostrar su vigencia y logros primordialmente a través de la literatura. (Quereilhac, 2006: 116)

Quereilhac, al igual que Rojas en su tiempo, especifica su propia perspectiva al proponer a *Contorno* como el horizonte crítico que permitirá la legibilidad incluso actual de los textos de Echeverría, descartando las operaciones anteriores como verdaderamente literarias. No hay que olvidar que ya desde García Merou, e incluso en Gutiérrez, se puede apreciar una preocupación de la crítica por la forma literaria que se va a ir consolidando. Esta preocupación permite que se pueda reconocer desde temprano en Echeverría su gesto iniciador y su posición de maestro de su generación pero, también, que se señalen serios defectos en sus realizaciones. Quereilhac misma, al reseñar más de cerca las diferentes propuestas críticas, moderará un poco esta postura inicial. Al analizar la recepción de Gutiérrez no sólo

afirma que fue quien fijó los “primeros tópicos” a través de los que se estudiará la obra de Echeverría, sino que los sintetiza, exponiendo los límites de legibilidad que impone sobre los textos del amigo; de la misma manera, al referirse a la lectura de García Merou dirá que “no ahorra críticas ni modestos análisis formales” (Quereilhac, 2006: 123). Por su parte, cuando examina a Rojas afirma que “su desafío es valorar a Echeverría por su obra escrita, dentro de parámetros estéticos” (Quereilhac, 2006: 125). Además, ya en Rojas podemos ver una revalorización no sólo de “La cautiva”, que desde Gutiérrez es el texto que se señala como fundacional, sino de “El matadero.”⁹ Quereilhac expone que ya García Merou se detiene en “El matadero” y no sólo en “La cautiva”, para presentarlo como precursor del naturalismo, llevándolo a su propio horizonte histórico de discusión.

Volviendo a la historización, Quereilhac señala que, después de la década de 1930, se estancarán las lecturas propiamente críticas y arribarán interpretaciones relacionadas con debates y apropiaciones de la tradición y el canon nacional para legitimar diversas e, incluso, opuestas posiciones políticas.¹⁰ En la década de 1950, y en relación con el centenario de su muerte, se multiplican los trabajos

9 Rojas, evaluando las obras de Echeverría, dirá: “Cualquiera que haya sido su éxito en la realidad, su mérito queda en pie, por *La cautiva* como poeta, por el *Dogma* como político, por *El matadero* como prosista, y por este *Ensayo* como filosófico” (Rojas, 1960b: 187). Con el *Ensayo* se refiere a la compilación de textos sobre estética de Echeverría que compila Gutiérrez en el tomo V, de “obras en prosa”. A pesar de la nota al pie introductoria del propio Gutiérrez en la que explica que es una recopilación de papeles y fragmentos sueltos e inconclusos de Echeverría, Rojas insiste en verlo como un ensayo completo en sí, olvidando y borrando el trabajo e intervención del editor.

10 “Este recorrido somero por las publicaciones del cuarenta ilustra variadas interpretaciones sobre Echeverría: se lo vincula con la lucha de clases, al socialismo moderado o al liberalismo; se lo coloca en los inicios del folklore o de la narrativa realista. Se estancan, por esos años, los enfoques críticos de su literatura, dado que se agrega muy poco a lo ya señalado por Rojas, mientras se recurre asiduamente al elogio [...] para seguir afirmando su importante lugar en la historia de la literatura argentina.” (Quereilhac, 2006: 131)

sobre Echeverría y se profundiza la operación de disputa sobre el canon nacional por parte de grupos de intelectuales opositores al peronismo, ya sean socialistas, liberales, demócratas o comunistas que impulsan los “revisionismos históricos.”¹¹ En las décadas de 1960 y 1970, Quereilhac subraya un cambio definitivo del eje crítico, vía *Contorno*, que propiciará las líneas de lectura actuales. En las nuevas aproximaciones, será “El matadero” el que se ubique en el centro de la escena, sobre todo en relación con su “significación ideológica, política y formal”. Quereilhac destaca en la lectura de Jitrik una “vuelta al texto” (alentada por la importación y apropiación de lecturas estructuralistas) que queda en evidencia al contraponer los artículos “Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina” de 1966 con “Forma y significación de *El Matadero*” de 1971:

... en “Forma y significación de *El Matadero*”, Jitrik se aleja de este tipo de enfoque y desarrolla una minuciosa lectura de relato según los parámetros estructuralistas. Desde esta estrategia crítica, puede conjugar con éxito dos fantasmas presentes en los análisis anteriores: la figura del autor y el valor histórico del texto, otrora considerado superior a su valor estético. Concentrándose en el entramado textual, Jitrik lee *El Matadero* desde una perspectiva puramente literaria, preocupado por entender el soporte de los efectos narrativos, la función de la voz narradora, entre otros rasgos que hacen a la organización interna del relato. Con esta perspectiva, Jitrik dota a *El Matadero* de un

11 “La *vuelta* de Echeverría se produce en una dirección política más que literaria, aunque no se obvие del todo su literatura, dado que está en juego, nuevamente, la fijación o la devastación de los orígenes en pos de legitimar las ideas actuales.” (Quereilhac, 2006: 132)

legítimo estatuto estético, dejando atrás la valoración meramente intuitiva o el elogio irreflexivo de los críticos anteriores. (Quereilhac, 2006: 139).

Obviamente, Quereilhac marcará también los límites de la lectura de *Contorno*. No puede desconocer que David Viñas está muy lejos de deshacerse de la figura del autor y del contexto histórico en sus trabajos, por lo que presenta los análisis de Viñas y Jitrik como complementarios, pero opuestos.¹² A su vez, los presenta como quienes formulan los parámetros críticos que se extienden hasta hoy:

El cambio que se produce en la crítica a partir de las últimas décadas del siglo XX es que su carácter de iniciador de la historia de la literatura nacional no vendrá ya a compensar el valor artístico desaparejo de sus obras, sino que se lo evaluará en función de su importancia historiográfica, es decir, importará analizar las claves que encierra el origen de una tradición o, en otro orden, indagar las características de una literatura que se adjudicó una tarea programática, conjurando de este modo la tendencia naturalizadora anterior. De igual manera, cambian en esos años los prismas

12 "De esta manera, si en Jitrik veíamos el despliegue de un método estructuralista para extraer la significación de *El Matadero*, un método que borraba la centralidad del sujeto-autor, en Viñas encontramos un movimiento opuesto: de las formas textuales se da el salto a la ideología y a la colocación social del sujeto histórico que produce estas formas; se lee, en el desenlace del relato de ficción, una metáfora política —la violación—, sentida e invocada en la literatura por aquellos que ven en la materialidad social la 'violencia autoritaria' de un pueblo, que no coincide con el Pueblo soñado por la teoría. En este enfoque, tanto el escritor como su literatura quedan determinados por la historia, y es por ello que el crítico debe leer permanentemente apoyado en los cruces entre la literatura y la realidad política. A exactos cien años de la publicación de *El Matadero* en la *Revista del Río de la Plata*, surgieron en 1971 dos textos que lograron penetrar con profundidad sus significaciones e implicancias, algo escasamente logrado hasta el momento. Estos estudios novedosos fueron los que señalaron un camino a muchos críticos posteriores." (Quereilhac, 2006: 140)

con los cuales se lee la dimensión estética de sus poemas y prosas, particularmente de *La cautiva* y *El matadero*, donde ya pierden pertinencia las apelaciones al carácter “inconcluso” del segundo o la particular versificación del primero, mientras se ahonda tanto en sus hallazgos temáticos y logros formales como en la intensa carga político-ideológica que contienen. (Quereilhac, 2006: 118-119)

Complementariamente, en “Notas sobre algunos textos críticos sobre ‘El matadero’” Patricio Fontana y Claudia Román revisan los textos críticos más importantes que sobre este cuento se escribieron: desde Gutiérrez hasta Carlos Gamerro y Martín Kohan, pasando por Rojas, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, Adriana Amante, entre otros/as. Y coinciden con Quereilhac en que fueron las lecturas de Jitrik y Viñas las que produjeron la revalorización de “El matadero” que lo coloca en el centro del canon a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, “Al mismo tiempo que empezaban a producirse textos que anudaban violencia sexual y política” (Fontana y Román, 2009: 190) como *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini y *El frasquito* de Luis Gusmán.

Desde esta perspectiva y retomando la conceptualización de Bürger, puede constatarse que historizando las operaciones críticas sobre los textos de Echeverría se puede registrar cómo la crítica argentina ha comenzado a discutir tempranamente sus límites y su autonomía dando relevancia creciente al seguimiento de las operaciones textuales en detrimento de las cuestiones biográficas e históricas (definitorias de la perspectiva romántica) que, aunque siguen siendo fundamentales, pasan a operar paulatinamente como herramientas complementarias de la crítica, volviéndose los análisis textuales lo específico

de la misma hacia finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. En “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, Jorge Panesi caracteriza la crítica argentina como aquella que “ha vivido pendiente de sí misma, vigilando sus presupuestos, acechando su accionar e instituyendo programas teóricos” (Panesi, 2000b: 47). La creación de un discurso independiente es una de sus preocupaciones centrales y es lo que produce esta constante reflexión sobre sí misma, la formulación de sus problemas y alcances. En nota al pie aclara: “[...] a fines de la década del cincuenta se puede hablar de autonomía crítica; en las décadas sucesivas cada coyuntura política parece obligar a la crítica a tener una visión de conjunto acerca de sus límites, alcances, funciones y problemas” (Panesi, 2000b: 47). También entiende las encuestas a los referentes de la crítica como una herramienta clave para esta autoconciencia, a la que podemos sumar las historias de la literatura así como también los textos centrados en relevamientos bibliográficos que registran e historizan las operaciones y protocolos críticos.

3. Juan María Gutiérrez: primer historiador y crítico de la literatura argentina

Las primeras formulaciones de la imagen de Gutiérrez como crítico las podemos encontrar en la correspondencia que mantiene con Echeverría, en la que es patente su interés y su trabajo temprano por lograr una recopilación de materiales y documentos, una historización y un análisis sobre la literatura americana. En este intercambio epistolar, Gutiérrez siempre pregunta y se interesa por los avances literarios de Echeverría y permanentemente lo alienta a escribir, pero escasamente refiere sus propios proyectos

literarios, más allá de sus preocupaciones como historiador y recopilador. Estas impresiones quedan condensadas en la presentación que hace Echeverría de Gutiérrez en la “Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el plata desde el año 37” de 1846 que encabeza la publicación como folleto del *Dogma socialista* que se realizó ese año:

El Sr. Gutiérrez es el primero que haya llevado entre nosotros a la crítica literaria el buen gusto que nace del sentimiento de lo bello, y del conocimiento de las buenas doctrinas. Laureado en el certamen del 25 de Mayo del año 42¹³ en Montevideo, todo el concurso le proclamó poeta; y como para lejitimar nuevamente la nobleza de su prosapia, puso después su nombre al pie de bellísimas inspiraciones en el *Tirteo*, periódico en verso que redactó asociado al Sr. Rivera Indarte.

Hoy en Chile, en los ratos que le dejan desocupados arduas tareas de enseñanza, el Sr. Gutiérrez se ocupa de hacer una publicación con el título de «América Poética,» donde todos los vates americanos se fiarán por primera vez la mano, y fraternizarán por la inspiración, y el sentimiento entrañable del amor a la patria. (Echeverría, 1873: 66-67)

En esta parte de la “Ojeada retrospectiva...” Echeverría está presentando a los diversos miembros de la Asociación de Mayo, sociedad secreta creada contra el General Juan Manuel de Rosas y su gobierno, cuyos miembros debieron

13 De hecho, el certamen poético al que se refiere Echeverría se produjo en 1841 y no en 1842, como consigna, lo que puede constatarse por las fechas de las cartas que se envían los amigos comentándose este acontecimiento. Ver carta de Gutiérrez a Echeverría del 8 de mayo de 1841, alertándolo sobre este certamen y alentándolo a participar en él (Fleming, s/f). Rojas cita este pasaje y directamente corrige la fecha.

exiliarse y siguieron sus carreras como publicistas en países limítrofes como Uruguay, Chile y Bolivia, fortaleciendo las prensas de esos lugares. Este ensayo es un primer intento de Echeverría por historizar el movimiento intelectual del Plata, que actualmente conocemos como la Generación del treinta y siete. Su escritura fue impulsada por el propio Gutiérrez. En la carta que le envía a Echeverría el 7 de agosto de 1844 desde Porto Alegre, entre otras cuestiones, le comenta que en Brasil el aclamado como primer poeta, el Director Magallanes, es Secretario de Gobierno; compara a este escritor joven con Echeverría, porque ambos estudiaron en Europa y sus primeros libros siguen una inspiración moderna, llena de recuerdos de la patria, de sentimientos de libertad y de pensamientos en relación con Dios, y porque con estas publicaciones revolucionaron el horizonte literario de sus respectivos países. Declara: “La juventud brasilera hace fuerza por la independencia de su literatura, pero tienen algo de flojo los ensayos.” (Fleming, s/f). Esos ensayos a los que se refiere Gutiérrez se compilan y publican en la *Minerva Brasílica*. De esta manera, se comprende que ya desde la perspectiva de Gutiérrez y Echeverría el trabajo poético debe complementarse con el crítico para constituir la esfera literaria. Hacia el final de la epístola (cuya fecha ha cambiado ya al 27 de agosto), Gutiérrez, siempre interesado en la historia de la literatura americana, invita a Echeverría a realizar un trabajo monográfico sobre la literatura argentina: “Usted, que está en vena, debía trabajar en una monografía histórica sobre las letras argentinas, que en Montevideo no le faltarán materiales” (Fleming, s/f). En su respuesta del 24 de diciembre de 1844, Echeverría le sugiere a Gutiérrez publicar en Chile un artículo que figura en el número 10 de la *Minerva*...y estimula al amigo a conocer al autor y a relacionarse con él para profundizar las indagaciones. Echeverría ensalza el conocimiento del autor del

artículo al que no nombra directamente, reconociéndole un “buen criterio literario” y un “conocimiento poco común” de la literatura argentina. Inmediatamente, acusa a Rivera Indarte de no haberlo publicado en su diario por celos, ya que Echeverría ocupa un lugar privilegiado en él. Por eso, Echeverría remarca la conveniencia de recibir el juicio imparcial de los extranjeros, porque en el propio ámbito hay demasiados roces por envidia y los juicios están determinados por ella. Es interesante entonces que, desde su perspectiva, para lograr la formulación de la literatura nacional y definir sus rumbos no basta el debate de sus literatos y críticos, sino la legitimación de la mirada extranjera:

Nos conviene mucho el juicio (que no puede ser sino imparcial) de los extranjeros. Es el modo de confundir a los envidiosos y a los pandilleros [...] ¿Indarte no reproduce ese artículo? Me honra demasiado y eso lo mortifica. Contiene además verdades que ninguno de nosotros se ha atrevido a proclamar por no herir a los que no han perdonado medios para desconceptuarlos; y entretanto si no se dice la verdad, la literatura no puede adelantar porque el pueblo no tiene criterio propio, y ni las obras ni los talentos jamás serán apreciados debidamente. Soy de opinión que se debe hablar sin embozo y alto cuando se trata de progreso literario y político, y estoy resuelto a hacerlo sufra el que sufra. De otro modo no se anda, se retrocede o se está inmóvil. Haga usted y todos los amigos en Chile lo mismo para que marchemos unidos en espíritu y en tendencias. (Fleming, s/f)

Desde esta perspectiva, la misión patriótica de la crítica es ayudar a fijar las pautas estéticas progresistas, ya que el

pueblo no posee en sí criterio propio para evaluar las obras literarias existentes. Por otra parte, se puede apreciar que el reajuste de pautas debe obrar no sólo para neófitos/as o apartados/as del círculo, sino también para los/as amigos/as exiliados/as que así se presentan como un grupo integrado que, a pesar de las distancias, sigue embarcado en un proyecto colectivo. Se puede ver, entonces, cómo una historiación literaria siempre supone una reflexión, formulación y reajuste en relación con el presente. Inmediatamente, Echeverría toma el guante arrojado por Gutiérrez y ya en 1844 adelanta el proyecto de historiación que será la “Ojeada retrospectiva...”:

Voy a ocuparme pronto de una *Mirada retrospectiva* sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 30 en adelante. Precisamos inventariar lo hecho para saber dónde estamos y quiénes han sido los operarios. No creo haya otros nombres que los de nuestra gente. Veremos qué dirá la otra. Se quedará con la boca abierta. Pondré en seguida de ese trabajo el *Código* (revisito, corregido y aumentado) porque es el resumen de nuestra síntesis socialista. (Fleming, s/f)

Este reconocimiento de Gutiérrez centralmente como crítico (a pesar de haber ejercido profusamente todos los géneros literarios) se ha constituido en su imagen tradicional, desmentida solo por algunos ensayos como el que Juan Bautista Alberdi le dedica después de su muerte. Allí no es rescatado como escritor, sino en su olvidada faceta de estadista.¹⁴ En su *Historia de la literatura argentina*, Ricardo

14 Alberdi recuerda diversos cargos de gobierno que ocupó Gutiérrez desde la caída de Rosas, como integrante del gobierno del General Justo José de Urquiza, subrayando especialmente su participación como uno de los redactores y representantes de la junta que sancionó la Constitución Nacional y como uno de los que consolidó las relaciones públicas internacionales de Argentina,

Rojas, a pesar de ser muy crítico con el trabajo de editor que realizó sobre las *Obras completas* de Echeverría y habiendo incluido cuatro artículos sobre él y su obra,¹⁵ le dedica a Gutiérrez un apartado como a otras de las figuras salientes de la Generación de 1837 en el segundo tomo de “Los proscriptos.” De hecho, en el resumen que precede al apartado lo presenta como “tipo representativo de su generación”.

Apenas comienza, Rojas recuerda que ya ha ido citando a Gutiérrez “como biógrafo de nuestros antiguos poetas y primer investigador de nuestros orígenes literarios” (Rojas, 1960c: 645). A diferencia de los otros escritores románticos, Gutiérrez es definido como un tipo casi exclusivo de hombre de letras, a pesar de reconocerle y enumerar diversas participaciones en política y educación: “[...] Juan María Gutiérrez corona y resume la formación literaria de ‘los proscriptos’, como José Hernández la de ‘los gauchescos’ y Juan Cruz Varela la de ‘los coloniales’” (Rojas, 1960c: 647). Rojas lo describe como un hombre culto, sereno, recogido en el estudio y la reflexión y, también, como uno de los mejores escritores de su generación. Le reconoce a Gutiérrez un uso más consciente y preciso del idioma que sus compañeros, lo que relaciona directamente con una musa clásica.¹⁶

logrando que se reconozca la independencia argentina a nivel internacional. Alberdi rescata la figura del amigo a partir de sus propios fines políticos, usándola, paradójicamente, contra la política de Mitre y sus partidarios, a pesar de que Gutiérrez ejerciera como rector de la Universidad de Buenos Aires durante su presidencia y que hubiera fundado en 1862 el diario *La Nación Argentina* desde el que difundía y apoyaba esta gestión. En 1870 este periódico fue comprado por Mitre y cambió su nombre por *La Nación*, como lo conocemos actualmente. Gutiérrez ocupó el cargo de editor en jefe hasta su muerte en 1878.

15 Los cuatro artículos que Rojas le dedica a Echeverría son: uno en el tomo II de “Los gauchescos”, analizando *La cautiva* como precursora del género gauchesco y tres en el tomo V de “Los proscriptos”, que versan sobre su biografía, su propuesta romántica y sus obras poéticas.

16 “En el volumen *Poesías*, Gutiérrez distribuyó sus propios cantos en tres series que se titulan *Composiciones cívicas*, *Composiciones nacionales* y *Composiciones varias*. La primera se inspira en temas

Esta se asocia con sus serios estudios sobre los clásicos españoles que no despreció a pesar de ser políglota y conocedor de otras literaturas extranjeras. Rojas cita una extensa bibliografía sobre Gutiérrez, declarando que de esta figura sola podría escribirse un libro. También realiza un análisis de sus *Poesías*, subrayando sus aspectos románticos.¹⁷ De todas maneras, lo condena como un poeta mediocre, falto de imaginación y emoción.¹⁸ Lo muestra, como al resto de su generación, más ligado a la política, a buscar el efecto moral, que a conseguir la belleza literaria. De todas maneras, es el crítico el que se impone: “Educó por la crítica, y obra de crítico es casi toda su labor de prosista” (Rojas, 1960c: 659). Más adelante reafirma este enunciado diciendo que esto vale tanto para sus biografías como para sus artículos de costumbres, crónicas, cuentos y bocetos de novela.¹⁹ Incluso,

de la historia argentina, la segunda en emociones de la naturaleza americana, la tercera en episodios de la vida íntima del autor. Reaparecen, aquí [...], las tres ideas concéntricas que forman el núcleo del romanticismo o sea la historia, la naturaleza y el individuo, concretándose para el caso en los hombres de Mayo, América y Gutiérrez.” (Rojas, 1960c: 653).

- 17 “Es un poeta pulcro en medio del desorden romántico; es un investigador sereno en medio del tumulto político; es un crítico de las letras en medio de la gloria militar [...]” (Rojas, 1960c: 648).
- 18 “Obra de crítico es toda la de su prosa, lo mismo en las biografías como la de San Martín, en bibliografías como *La imprenta en América*, en crónicas como *La enseñanza superior*, y en artículos de costumbres y bocetos de novela, géneros que también ensayara. Su cuento *El hombre hormiga* tiene un intento de crítica psicológica y social. Pero, inversamente, un soplo de poesía orea el relato de *El capitán de patricios*, cuento de ambiente histórico, y en trabajos como son sus obras de erudición, es fácil señalar tal o cual página donde el paisaje, el retrato, la anécdota, podrían desglosarse para entrar en nuestras antologías. No es un historiador en el amplio sentido de la palabra; tampoco es un novelista, pero el poeta que hay en él ayuda al crítico en el esfuerzo de evocación, y el cuadro, siquiera breve, ilumínase entonces con su magia fugaz.” (Rojas, 1960c: 660).
- 19 “Obra de crítico es toda la de su prosa, lo mismo en las biografías como la de *San Martín*, en bibliografías como *La imprenta en América*, en crónicas como *La enseñanza superior*, y en artículos de costumbres y bocetos de novela, géneros que también ensayara. Su cuento *El hombre hormiga* tiene un intento de crítica psicológica y social. Pero, inversamente, un soplo de poesía orea el relato de *El capitán de patricios*, cuento de ambiente histórico, y en trabajos como son sus obras de erudición, es fácil señalar tal o cual página donde el paisaje, el retrato, la anécdota, podrían desglosarse para entrar en nuestras antologías. No es un historiador en el amplio sentido de la palabra; tampoco es

propone un orden para la edición de las obras completas de Juan María Gutiérrez.

Probablemente fue una joven Beatriz Sarlo en *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, publicado en 1967, la primera en dimensionar la importancia del trabajo crítico para la formulación de una literatura nacional. En el capítulo segundo del estudio, titulado “Posibilidades y caminos para una crítica y una literatura nacional”, Sarlo se detiene especialmente a reflexionar sobre el lugar y la función de la crítica, exponiendo que el trabajo crítico es posterior, por lo que permite una concientización sobre el campo literario y, en ese sentido, aparece como “cocreador”:

Una crítica sobreentiende un segundo grado en la evolución literaria de un pueblo: de la creación y la recepción de lo creado en forma intuitiva y con la naturalidad de lo no teorizado se pasa a la reflexión sobre el producto al cual se le fijan ciertos fines y se plantea su problemática. Desde este punto de vista, la crítica se convierte en cocreadora ya que, junto y antes de que el creador conciba el producto literario como perfectamente diferenciado de los otros objetos de cultura, comprende sus peculiaridades, aquello que hace que la literatura sea literatura antes que documento individual o general. (Sarlo, 1967: 38)

Sarlo señala que desde fines del siglo XVIII hubo en el Plata preocupaciones literarias marcadas y advierte que todas las producciones escritas en esos años eran consideradas “literatura”, lo que produce un borramiento de los límites y de la especificidad de la esfera ya que no era posible

un novelista, pero el poeta que hay en él ayuda al crítico en el esfuerzo de evocación, y el cuadro, siquiera breve, ilumínase entonces con su magia fugaz.” (Rojas, 1960c: 660)

todavía la consolidación de una crítica propiamente dicha que pudiera establecer las valoraciones estéticas que permitieran esta consideración:

El nacimiento de una conciencia valorativa del hecho literario implica una madurez de la concepción de la literatura y sus funciones, madurez que no se dio sino años después. Una crítica implica que la obra literaria es considerada como un producto cultural que tiene sus leyes propias y a las cuales se ajusta. El hecho literario es visto como específico y definido dentro del campo de la cultura. La literatura se convierte en un fenómeno particular, que encierra toda una problemática, y debe ser abordada con instrumentos especiales. La existencia de una crítica implica, además, que los hombres que hacen literatura se plantean este quehacer como algo específico y esencial, diferenciado de los otros quehaceres, y con un campo de acción y elementos que le son particulares. (Sarlo, 1967: 37-38).

Desde la introducción, Sarlo propone a Gutiérrez como el punto de inicio de la crítica argentina, en tanto fija en él el comienzo de esta autoconciencia: “Gutiérrez fue el primero que, con una conciencia totalmente lúcida del problema, concibe como tarea la de la historia literaria argentina” (Sarlo, 1967: 7). Hacia el final de la introducción afirma: “Juan María Gutiérrez representa en la literatura argentina la primera toma de conciencia, a través de la cual se contempla un proceso, se evalúa una producción, se crea una teoría y se estudian sus antecedentes” (Sarlo, 1967: 9). También vinculará directamente la posibilidad de aparición de la crítica con la necesidad de la historización en tanto delimitación del campo literario: “El nacimiento de una crítica supone

además una tradición literaria preexistente donde esa crítica buscará sus modelos o ejercerá sus anatemas” (Sarlo, 1967: 40).²⁰ Sarlo señala que en Argentina la crítica literaria comenzó en los periódicos pero que es el arribo de las concepciones románticas lo que desatará la perspectiva crítica propiamente dicha, una autoconsciencia en la medida en la que no sólo los cultores de la nueva estética sino los del neoclasicismo deberán reflexionar sobre sus prácticas y exponer sus usos y límites.

La aparición de las primeras poesías sueltas, en periódicos, de Echeverría ni provocaron mayor conmoción y casi nulo fue el eco de la crítica. En cambio cuando se publicaron *Los consuelos*, que fue por otra parte el primer libro de poesía que se editó en el Río de la Plata, la repercusión en los círculos juveniles y aun entre los poetas consagrados obligó a un pronunciamiento de la crítica. Rafael Arrieta afirma en su *Historia de la literatura argentina* que los libros de poesía de Echeverría dieron nacimiento a la crítica literaria romántica, o sea, en rigor, que frente a las producciones de Echeverría nació la crítica literaria en el sentido de tal. (Sarlo, 1967: 56)²¹

20 En la “Introducción” del primer tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Cristina Iglesia y Loreley El Jaber definen el trabajo de historiador de Gutiérrez: “sus trabajos críticos y antológicos sobre textos del pasado, más que apelar a la construcción retrospectiva de una tradición, estaban articulados dentro del paradigma ideológico del americanismo cultural; es decir, concebidos con el objeto de demostrar los logros y alcances de la poesía de la región ajenos a cualquier forma de clasificación nacional.” (Iglesia y El Jaber, 2014b: 16)

21 Unas páginas antes había aclarado que: “Con el romanticismo, no con el advenimiento del romanticismo americano en la persona y la obra de Estaban Echeverría, sino con la llegada y persistencia de los autores románticos en el Río de la Plata, el panorama cambia [...] Frente a las nuevas postulaciones literarias los hombres del neoclasicismo se ven en la necesidad de expedirse acerca de las nuevas corrientes” (Sarlo, 1967: 48).

Desde esta perspectiva, la literatura argentina comenzaría con los debates entre románticos y neoclásicos en la década de 1830 que se dieron en el Río de la Plata y que tienen como foco central, además de las preceptivas literarias, la pregunta por la existencia o no de la literatura nacional.

Frente a estas afirmaciones de Sarlo cabe preguntarse: ¿se puede pensar que el neoclasicismo, con sus reglas tan estrictas de producción y valoración de las formas y la versificación, implica una naturalización, una falta de teoría? ¿O sería mejor pensar que sus propósitos y reglas son otros y, en ese sentido, pertenecen a otra institución literaria?²² Para especificar ese quiebre, probablemente lo que puede sostenerse es que con el romanticismo la literatura argentina comienza un proceso de reflexión sobre sí misma que la reformula y le permite definirse como “literatura moderna”. De esta manera, con la pregunta sobre su existencia y, por lo tanto, sobre su función inicia el contradictorio proceso de la autonomía.

A pesar de la novedad de sus señalamientos, Sarlo se ocupa de exponer las preocupaciones de Gutiérrez como parte de los debates y planteos de su generación, no haciendo hincapié en las diferencias de recepción que pueden haber

22 En el párrafo del capítulo II en el que refiere a la perspectiva neoclásica, Sarlo explica que esta sustenta un “concepto arcaico de la actividad literaria” que se centra en el culto de las formas clásicas y en el sostenimiento y apoyo de los gobiernos liberales por la pluma. En ese sentido, afirma: “Ellos estaban, en última instancia, creando una literatura comprometida con las causas que en ese momento movían las voluntades en el Río de la Plata y tenían perfecta conciencia de la función que esta poesía estaba desempeñando. Esta conciencia era, además, compartida por el gobierno” (Sarlo, 1967: 54). Por su parte, Bürger diferencia entre la institución literaria del absolutismo francés, la iluminista y la romántica y especifica que el inicio de la autonomía puede fijarse con la doctrina clásica, que está en el centro de la primera, ya que a través del principio del decoro permite que las normas sociales, ligadas a la aristocracia, funcionen como reglas estéticas. Así, promueve el control emocional y permite pasar del gusto o sentimiento personales sobre el arte a parámetros más generales. En ese sentido, se caracteriza por “el esfuerzo de someter a la producción literaria al proceso de estandarización social” (Bürger, 1992: 6).

realizado Gutiérrez y otros de sus congéneres sobre las premisas románticas o en las operaciones que el crítico pueda haber realizado sobre los textos que trabaja.

4. La revalorización de la crítica y la visibilización de Juan María Gutiérrez en la fundación de la literatura argentina: lineamientos y perspectivas críticas actuales

La teoría crítica alemana, el estructuralismo y las teorías de la diferencia, específicamente, permiten emprender la desnaturalización de la idea de lo literario como algo intrínseco a un texto hasta la asunción de que el valor literario no es una esencia sino que está inmediatamente relacionado con las formas de producción, recepción y circulación de un texto en culturas y momentos concretos. Trabajos clásicos como “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault, conferencia ofrecida en 1969, desarrollan este problema, saliendo de la compleja noción autor/obra al proponer la “función autor” que, a su vez, forma parte de una crítica general a la noción misma de sujeto. De esta manera, la crítica pasa de la focalización y búsqueda dentro de los propios textos señalados ya como literarios en un momento histórico, a través de la reflexión sobre la biografía y la historia de su autor en tanto creador y responsable del mismo como operaciones centrales, a la investigación de la institucionalización de los mismos. Esto pone de relieve, entonces, la función esencial de la crítica en la constitución misma de lo literario. Desde esta perspectiva, los diversos protocolos críticos producen objetos específicos que son, necesariamente, diferentes entre sí.

Judith Butler en “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” desarrolla el concepto de crítica para este teórico. Antes de analizar la propuesta de Foucault en

“¿Qué es la crítica?”, se detiene en las conceptualizaciones que ofrecen Raymond Williams y Theodor Adorno para señalar que el trabajo de la crítica ya no se emparenta con el juicio, con la construcción y adjudicación de valores, sino con la indagación sobre las condiciones de posibilidad específicas que permiten formularlos y, en ese sentido, se define como una visibilización y confrontación de la normatividad y las coordenadas epistemológicas existentes. Desde el inicio, el artículo de Foucault, subraya Butler, advierte que hay varias definiciones del término “crítica” para diferenciar la empresa kantiana de “las pequeñas actividades polémicas que se llaman crítica”. Expone, así, que la crítica no es una sola cosa y que no puede definirse de manera separada de sus objetos ya que está constituida por su propia heteronomía: la crítica no existe más que en relación con algo distinto a sí misma.

En sintonía con estas teorías, Jorge Panesi en “Pinceladas autobiográficas en la crítica argentina (la literatura y la vida)” afirma que la crítica alcanza su madurez al salir del concepto del sujeto y esto se produce en Argentina en la década de 1970: “Precisamente, la crítica literaria alcanzó la mayoría de edad, su madurez y sus pretensiones más ambiciosas atacando, poniendo entre paréntesis y borrando las explicaciones biográficas de su arsenal metódico” (Panesi, 2010: 2). En otro texto ya mencionado, “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, Panesi propone varios axiomas en relación con el modo en que empieza a pensarse y funcionar la crítica en esa época. El cuarto axioma se refiere a “la extensión de las fronteras” disciplinares que le permite a la crítica volcarse no sólo hacia la literatura (tanto “alta” como rescatar objetos “populares”) sino a los medios masivos de comunicación. Esta extensión de las fronteras disciplinares se da en un contexto histórico optimista y viene acompañado de una “certeza técnica”:

“... todo un cúmulo de saberes que fueron desarrollándose en la década del sesenta (en particular la semiología, el análisis de los medios masivos de comunicación, etcétera) hace que la crítica se experimente a sí misma como un sitio privilegiado desde el cual se produce la deconstrucción ideológica de cualquier otro discurso. (Panesi, 2000a: 25)

Así surge en este período la centralidad de la crítica. El quinto axioma que plantea Panesi es la “incomodidad conceptual frente a los modelos”. Mientras aclara que la noción de “modelo” es estructuralista y afirma que esa corriente ya está siendo apropiada en argentina, explicita la paradoja en la que cae la crítica misma que, abrevando en teorías extranjeras²³ debe justificar la incorporación de todo concepto nuevo, lo que la obliga al trabajo de la autorreflexión: “Atenaceada por el dilema de compatibilizar el rigor interno con la exigencia de participar en una misión política que juzgaba ineludible, la crítica literaria se convirtió en autorreflexión, metacrítica, autocuestionamiento” (Panesi, 2000a: 26). La crítica ostenta, así, un nuevo ideal: integrar el “rigor metodológico” y la “militancia esclarecedora.” La importancia creciente de la teoría (local e internacional)²⁴ permite a Panesi exponer su relación con el discurso crítico: “La especialización del discurso crítico sólo puede efectuarse a través de las diferencias y el trazado de campos conceptuales que provee la teoría...” (Panesi, 2000a: 37). Panesi enfoca su análisis en la revista *Los libros*, que

23 Panesi destaca en esa época que el “avance de los modelos lingüísticos, sociológicos o psicológicos, con su babel terminológico, no deja indemnes ni a los más acérrimos defensores del nacionalismo cultural” (Panesi, 2000a: 26). También agrega otras discursividades dominantes en ese momento como el marxismo de Althusser y Gramsci, la antropología y el maoísmo, entre otros.

24 Panesi advierte esta importancia no sólo en las importaciones sino en la incorporación de la teoría a la producción literaria que tiene exponentes como Puig, Gusmán, Lamborghini y Piglia.

tuvo como directores en diferentes épocas a figuras como Héctor Schmucler, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo, entre otros, al margen de la universidad que se presentaba como un ámbito hostil a las nuevas teorizaciones. Esta publicación intenta producir una “coherencia unificadora” en el discurso crítico que se logra a través de realizar una “crítica de la crítica”. De todas maneras, Panesi aclara que en relación con la noción de “autor”, y por lo tanto de sujeto, se seguirá sosteniendo una posición ambigua que puede constatarse en la reproducción de la firma manuscrita de Bioy Casares que se realiza en el número tres:

... síntoma de una ideología liberal del sujeto creador como unidad y foco de sentido, a pesar de las proclamas, no ha desaparecido del todo. Hacer una crítica política de la cultura supone, en cambio, considerar al sujeto como una entidad social, a la literatura como un código producido institucionalmente en correlación con otros códigos y discursos. (Panesi, 2000a: 45)

La reflexión y autoreflexión sobre la crítica y su lugar como marca de época puede encontrarse en el trabajo temprano de Sarlo que focaliza su interés en el trabajo crítico, redescubriendo y valorizando la tarea de Gutiérrez.

Por su parte, la *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina (CEAL) expone la ambigüedad sobre la figura del autor que menciona Panesi. Publicada en 1967 y en 1980, es, a diferencia de la de Rojas, un trabajo colectivo de varios autores. En su versión de 1980 no prima tan fuertemente la historia para formular la cronología literaria sino que se toman las corrientes estéticas dominantes para organizar y titular los tomos²⁵ y, complementaria-

25 Rojas propone sus tomos como “los gauchescos”, “los coloniales”, “los proscriptos” y “los moder-

mente, no se centrará en la figura de autor sino que aparece enfocada en diversos géneros literarios, más allá de que puedan trabajarse escritores/as específicos. En el primer tomo, encontramos un artículo de Noé Jitrik llamado “El romanticismo. Esteban Echeverría” y otro sobre Gutiérrez de Gregorio Weinberg titulado “Nacimiento de la crítica. Juan María Gutiérrez”, además de varias exposiciones transversales sobre la Generación del treinta y siete y un artículo específico sobre la época de Rosas y el romanticismo de Félix Weinberg. El artículo sobre Gutiérrez, fuertemente historicista y biografista, no aporta grandes análisis de sus textos y tampoco datos muy diferentes a los que ofrecen Alberdi, Rojas y Sarlo. En cambio, el texto de Jitrik, aunque cumple con la ubicación histórica y biográfica, se adentra en el análisis de los textos de Echeverría y, en este trabajo textual, empezará a subrayar tensiones entre las posturas estéticas de Echeverría y la de su editor, Gutiérrez (Jitrik, 1980: 251). De esta manera, abre una dimensión a partir de la cual comienzan a desnaturalizarse y a hacerse visibles las operaciones de Gutiérrez en relación con la figura y los textos de su amigo.

Volviendo al planteo de Soledad Quereilhac, resulta relevante el modo en que traza una línea crítica que va desde *Contorno* hasta los trabajos contemporáneos sobre las obras de Echeverría:

La bibliografía surgida a partir de la década del ochenta del reciente siglo hasta el presente se ha ocupado de profundizar el análisis sobre la obra de Esteban Echeverría desde perspectivas renovadas, en las cuales es

nos”. Sólo el primero se define en relación con la aparición de un género, la gauchesca, el primero argentino, y los demás se relacionan con los cortes tradicionales a partir de los que la historia ordena los acontecimientos políticos y sociales. El tomo I de CEAL se subtitula “De la colonia al romanticismo” y el tomo II “Del romanticismo al naturalismo”.

posible detectar algunas continuidades con lo reseñado en el apartado anterior [se refiere a los análisis de Jitrik y Viñas]. Los parámetros con los que se estudia actualmente la obra del autor surgen, mayormente, de trabajos como los de Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, Jorge Myers, Eduardo Romano, Adolfo Prieto, Cristina Iglesia, Jorge Monteleone, entre muchos otros. (Quereilhac, 2006: 140)

En los últimos años, estas perspectivas renovadas permiten indagar a través de diferentes lineamientos las condiciones institucionales de formulación y circulación de los textos. Una zona clave, que adelantaba Quereilhac, será la desnaturalización de la figura de Echeverría como autor o genio creador para empezar a evaluar la construcción del perfil del escritor romántico y sus implicaciones (Sarlo 1967; Altamirano y Sarlo, 1997; Batticuore, 2006; Monteleone, 2003; Iglesia 2014a y 2014b). Complementariamente, los trabajos sobre Echeverría focalizaron y relevaron diversas operaciones de Gutiérrez sobre sus textos (Jitrik, 1980; Amante, 2003; Batticuore, 2006; Quereilhac, 2006; Myers, 2006; Iglesia, 2014a y 2014b). También se comienza a profundizar en las tensiones al interior de la Generación del treinta y siete en relación con cuestiones políticas y estéticas (Quereilhac, 2006; Myers, 1998) —más allá de las tradicionales polémicas entre Alberdi y Domingo F. Sarmiento, por ejemplo— y a debatir los límites y diferencias que supuso la apropiación de la corriente romántica europea por parte de los escritores argentinos (Jitrik, 1971; Altamirano y Sarlo, 1997; Myers, 2003 y 2006; Contreras, 2010). Otra cuestión importante que surge y que ya se adelantó es la idea de la literatura como proyecto consciente y programático (Amante, 2003; Batticuore, 2006; Myers, 2006). Por su parte, en su reflexión sobre sí misma como discurso

la crítica ha empezado a indagar en su relación intrínseca, en tanto escritura, con la ficción (Piglia; Amante, 2003; Fontana y Román, 2009; Iglesia, 2014a y 2014b; Jitrik, 2014). Finalmente y dejando de lado varias propuestas, se vuelven ineludibles las cuestiones vinculadas con la formación de un mercado cultural y literario (Sarlo, 1967; Jitrik, 1980; Batticuore, 2006; Iglesias 2014a y 2014b), como condición material para la delimitación y el surgimiento de la literatura nacional, que Rojas había iniciado en su apuesta a que su *Historia de la literatura argentina* sea, a la vez, una historia de la cultura.

“Echeverría: una patria literaria” de Cristina Iglesia, que aparece y da nombre al primer tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*, publicado en 2014, condensa y retoma buena parte de estas reflexiones y lineamientos críticos que pueden registrarse ya en el segundo tomo de esta historia, titulado *La lucha de los lenguajes* y publicado en 2003, en el artículo que Adriana Amante le dedica a Gutiérrez, en el trabajo de Jorge Monteleone sobre Echeverría y en el de Jorge Myers le dedica al Salón Literario. En este texto puede comprobarse el desplazamiento de la escena de fundación de la literatura argentina desde la tradicional imagen de la llegada de Echeverría a Buenos Aires desde París hasta el encuentro entre Echeverría y Gutiérrez. Este encuentro se produce entre la publicación de *Elvira o la novia del Plata* en 1832 y la de *Los consuelos* en 1834. Gutiérrez es descrito por Iglesia como unos años mayor que Echeverría, gran y ávido lector con múltiples contactos y relaciones en la élite de Buenos Aires y Montevideo. Iglesia cita una carta de Gutiérrez a Pío Tedín en la que Gutiérrez dice explícitamente estar “editando” con Echeverría el libro que aparecerá después bajo el título *Los consuelos*. Este es el primer gran éxito literario de Echeverría. Finalmente será Gutiérrez el que rescate en la década de 1870 al amigo

olvidado al editar y publicar sus *Obras completas*. De hecho, Iglesia remarca en las conclusiones que “sin la intervención de Juan María Gutiérrez la obra —y la vida— de Echeverría no hubiera llegado a la historia de la literatura argentina ya convertidas —vida y obra— en las del primer escritor y pensador de la nación” (Iglesia, 2014b: 382). Finalmente afirma:

Superponiendo escrituras reales con escrituras posibles, Gutiérrez consuma una operación crítica cuya eficacia queda demostrada por su aceptación generalizada y su perdurabilidad en el tiempo. No existe, en la historia de la literatura argentina, un caso igual o parecido. Juan María Gutiérrez y Esteban Echeverría resultan, así, cofundadores de la literatura nacional. (Iglesia, 2014b: 383)

De esta manera puede constatarse cómo en los últimos años se ha dejado de focalizar solamente en los textos de Echeverría y ha empezado a cobrar relevancia el trabajo crítico de Juan María Gutiérrez en tanto formula operaciones necesarias para la valoración, recepción y circulación contemporánea y posterior de esta obra. Considerando los nuevos lineamientos e investigaciones, se puede afirmar, entonces, que desde la perspectiva actual de la crítica, no ha cambiado la imagen tradicional de la fundación de la literatura argentina sino los horizontes y preguntas sobre las que se trabaja. A través de las mismas se puede entrever una definición y un funcionamiento más dinámico de la esfera literaria, no centrado en la voluntad o el genio de un autor individual o meramente determinado por su momento histórico, sino como una construcción colectiva y planificada de producción, legitimación y circulación de textos, permanentemente en conflicto y desplazamiento, que supone

e indaga, además, en el proceso de producción material de la esfera literaria y en su institucionalización.

5. Reflexiones finales

Desde el Segundo Formalismo Ruso, especialmente con trabajos como los de Juri Tinianov,²⁶ se comprende que no hay nada en un texto que le permita ser definido como intrínsecamente o naturalmente literario y que su valoración como tal va a depender del contexto social y cultural en el que es producido, recibido y consumido. La historia literaria se presenta así como una guerra continua de cánones que se renuevan constantemente. Desde esta perspectiva, entonces, la pregunta por el inicio de la literatura argentina se especifica y se desplaza: ya no estará dada por la emergencia cronológica de tal o cual texto o escritor sino por la aparición de una crítica que lo valore y determine su circulación. Es esta salida del concepto del autor como creador, como genio, y de su contrapartida: la obra como iluminación, de la que dan cuenta teóricos como Foucault en el pasaje de la pregunta por el autor a la focalización en las instituciones que definen los contextos sociales que lo formulan como tal. Es este cuestionamiento sobre el autor y la obra y, por lo tanto, sobre la función de la literatura lo que transforma en la crítica argentina sus líneas de trabajo y permite a Susana Cella reclamar polémicamente

26 Cabe recordar que el trabajo de los Formalistas Rusos fue redescubierto y revalorizado a partir de mediados de la década de 1950, volviéndose importantes para el estructuralismo. De hecho, el paso desde los trabajos del Primer Formalismo que buscan la esencia de lo literario, la "literaridad", al Segundo se define por el abandono de esa pesquisa inicial de la esencia a la comprensión de la evolución literaria mediante la adopción de la noción de sistema jerárquico, adaptada de Ferdinand De Saussure, que permite una aproximación a lo literario en relación con otras obras y, a la vez, con otras series vecinas y, en ese sentido, con lo social.

para *Contorno* el lugar fundador en “La irrupción de la crítica”²⁷ deslegitimando las perspectivas anteriores desde Gutiérrez hasta *Sur*. La legitimación y difusión de este canon es también lo que permite explicar, entonces, la “ansiedad o el *pathos* por la Historia de la Literatura” que trae *Contorno*, siendo Jitrik y Viñas los responsables de los últimos dos proyectos monumentales pero también de los dos proyectos del Centro Editor de América Latina de 1967 y 1980, de la que habla Panesi en su artículo “Pasiones de la historia”: “En la crítica argentina la pasión por la historia (como bien lo señaló Beatriz Sarlo, 1981) nace de *Contorno* y el bautismo lleva la oración de la polémica” (Panesi, 1999: 123). En este sentido, Panesi va a insistir en la relación central entre crítica universitaria e historia literarias:

Rojas para dar consistencia a una cátedra y a un objeto escribe una *Historia de la literatura argentina*. La crítica universitaria nace, entonces, de una imposición histórica, de la necesidad de llamar a la Historia. Porque convocar a la historia tampoco es un capricho autorreferencial de la crítica argentina, ni el solo fruto iconoclasta de los apuntes irascibles de *Contorno*: la pa-

27 Cella explicita “Mediante el término *irrupción* se enfatiza el surgimiento impetuoso y simultáneo de actitudes cuestionadoras que avanzaron sobre las distintas áreas de los saberes y de la sociedad en un movimiento acelerado y envolvente” (Cella, 1999: 7). Inmediatamente especifica: “Estas operaciones se ven claramente en la práctica realizada por los integrantes de la revista *Contorno*, que aparece aquí como momento inaugural de la irrupción de la crítica, en cuanto a tomar como objeto de análisis la tradición literaria argentina, la historia de esa literatura con sus movimientos, figuras principales, figuras marginales, etcétera y someterlas a un análisis que entre sus nuevos parámetros tiene especialmente en cuenta la historia. Por otra parte, los puntos de partida desde los cuales se revisa la literatura anterior se relacionan estrechamente con las incorporaciones, también peculiares y críticas, de tendencias filosóficas e ideológicas que a su vez revisaban y reformulaban objetos de conocimiento y métodos en una notoria posición de debate, controversia y afirmaciones que excedían el marco teórico, insertas como estaban en la realidad conmocionada en su conjunto y en veloz proceso de transformación” (Cella, 1999: 8).

sión por la historia, como diríamos en la jerga, “está en el objeto”, o mejor, la praxis literaria penetra la coraza analítica del autodistanciado discurso académico. O aún mejor: a la crítica argentina la pasión por la historia le viene de la literatura. (Panesi, 1999: 123)

Esta relación intrínseca de la crítica con otras disciplinas que explora desde *Contorno* a la vez que abre nuevos lineamientos e interrogantes de investigación también muestra sus límites en la posibilidad de extraviarse en su propia paradoja constitutiva, ya que en la medida en la que la crítica se revitaliza al absorberlas pone en peligro su propia función y definición y, por lo tanto, su propia autonomía. Panesi lo subraya en este artículo al referir al tomo dirigido por Cella y sus operaciones críticas: a pesar de intentar una “historia interna” de la literatura que desdeñe la “historia fáctica” ofrece una sinopsis de la situación europea, americana y argentina utilizando de esta manera a “un cuadro cronológico internalizado que elude el problema de fondo”:

“Irrupción” alude al motor histórico, vale decir, a la ruptura, y a la crítica inaugurada por *Contorno*. ¿Una visión formalista de la historia literaria? ¿Qué pasa con los residuos y las continuidades? Se comienza a sospechar que la relación con la historia, tan pregonada por *contorno*, ha dejado como herencia un vacío teórico que impide pensar más allá de los reacomodamientos de nombres en una trama. Porque si bien este tomo de Jitrik intenta relacionar discursos que “interfieren” con la literatura (la semiótica, el psicoanálisis, el periodismo, el nacionalismo, el cine, el teatro, el marxismo, los géneros), y la comprensión de estas “interferencias” es uno de los mayores logros en el diseño de su historia, por otra parte, la pasión por los nom-

bres y los hombres de la historia no decae y convive con la “otra historia”, la discursiva. (Panesi, 1999: 125)

Este vacío, entonces, sería un punto de partida interesante para empezar a problematizar. En este sentido, si sostenemos que es el discurso crítico el que permite especificar lo literario, aparece un problema interesante para pensar la periodización e historización de la literatura argentina. ¿Cuándo podríamos establecer y fechar su inicio? Si ya no se puede afirmar que es con la llegada de Echeverría o con la publicación de alguno de sus textos, se podría pensar que es en su consolidación como autor por parte de la crítica. Pero este momento vuelve a desplazarse y multiplicarse. En la década de 1830 se produce el debate sobre la existencia de la literatura nacional como parte de las reflexiones que abre el romanticismo. En ese contexto —como veíamos con la crítica que sobre él escribe Gutiérrez y que fue citada, entre otras—, Echeverría fue recibido y reconocido por sus contemporáneos, inmediatamente después de la publicación de *Los consuelos* y, especialmente, de las *Rimas*, como el primer poeta nacional. Pero, ¿se puede sostener la noción de una literatura nacional antes de la consolidación misma del estado moderno que se inicia en 1852 con la derrota de Juan Manuel de Rosas y con la sanción de la Constitución Nacional en 1853 y termina de concretarse en 1880 con la federalización de Buenos Aires? Por su parte, la idea de que el estado moderno se funda con el triunfo de Justo José de Urquiza, periodización que se fija con la narración de la historia liberal argentina producida por algunos de los/as intelectuales de la Generación del treinta y siete una vez que dejaron de ser vanguardia y se establecieron en el poder, desdibuja todos los modelos estatales previos que efectivamente funcionaron desde la Revolución de Mayo. En ese sentido, ¿cuál es la relación que debe establecerse entre

las periodizaciones de la historia y las de la crítica? Por su parte, recién en 1870, con la publicación de las *Obras completas*, Echeverría es rescatado del olvido por Gutiérrez que lo vuelve a traer ante sus contemporáneos. En ese momento se produce una fuerte reformulación de la educación universitaria y, por lo tanto, de la consolidación e institucionalización de diversas disciplinas modernas a cargo del mismo Gutiérrez que ejercía como rector de la Universidad de Buenos Aires e impulsaba el método científico en todas las áreas. Aun así, recién en 1912 se crea en esta institución la primera cátedra de literatura argentina, cuyo profesor titular fue Ricardo Rojas que sistematizó el canon de la literatura argentina y ofreció un corpus acabado con la publicación entre 1917 y 1922 de la *Historia de la literatura argentina*. Esta obra consolida, finalmente, la aceptación definitiva de la literatura argentina como disciplina. Pero Rojas es muy claro: Hernández es el primer escritor verdaderamente argentino siendo Echeverría meramente un precursor. Aquí otro inicio: el de la crítica literaria propiamente académica. Una nueva fundación que resitúa la crítica y, por tanto, el lugar de los trabajos de Gutiérrez. Es este inicio sobre el que polemiza —y por tanto multiplica y bifurca— el libro de Sarlo y las perspectivas que lo retoman. Como señalábamos antes, desde el Formalismo Ruso se propone la “evolución” de la literatura como lucha y sustitución de cánones. De esta manera, se vuelve a constatar que las diversas líneas críticas construyen diferentes objetos y proponen sus propios textos canónicos y, por lo tanto, sus propios orígenes. Es en ese sentido que puede comprenderse que, luego de presentar su historización, Fontana y Román cierran su artículo con esta reflexión sobre la relación entre crítica y escritura literaria:

Si alguna productividad hay en este recorrido por la crítica de “El matadero”, o, mejor dicho, por lo que

la crítica literaria se ha permitido imaginar a partir de él, es que volver a la operación de Gutiérrez y a las suscitadas por ella invita a reflexionar sobre la centralidad de la crítica en la constitución del objeto literario [...] lo que, una vez más, deja ver este recorrido es la equívoca relación entre escritura crítica y escritura literaria, al mostrar el recorte, la definición y la creación de un texto literario que van ejecutando las sucesivas miradas críticas [...] postular la existencia de un manuscrito y de un escritor en los que se cifraría un “origen” sea posiblemente una necesidad de cualquier literatura cuando se piensa en términos nacionales. La historia de la crítica de “El matadero” permite, acaso, advertir la modulación local de esos imperativos. (Fontana y Román, 2009: 194).

Así, para abordar de una manera desnaturalizante las historias que desde la década de 1980 se erigen como tramas narrativas con verosimilitud histórica que organizan las producciones literarias, es necesario concebirlas como “una serie de acciones críticas que funcionan gracias a una articulación de relaciones, prácticas y sentidos” ya que esto permite “indagar la relación compleja entre materiales culturales, prácticas sociales y cambio histórico en el proceso de constitución del valor literario” (Maradei, 2010: 248). Entonces, la importancia de establecer un origen o fundación no está ya asociada a establecer una verdad definitiva sobre la literatura sino que la pregunta por el mismo permite registrar e historiar diversas operaciones y protocolos que entran en conflicto en momentos históricos concretos e indagar en las fundamentaciones y acciones que las diversas líneas críticas sustentan para captar la productividad cultural y los límites de las mismas.

Bibliografía

- Alberdi, Juan Bautista. (1920). Juan María Gutiérrez en *Obras selectas, tomo IV: Biografías y autobiografías*. Buenos Aires, Librería La Facultad.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. (1997). Esteban Echeverría, el poeta pensador en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Espasa Calpe/ Ariel.
- Amante, Adriana. (2003). La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez, en Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo II*. Buenos Aires, Emecé.
- Batticuore, Graciela. (2006). La formación del autor. Apuestas, retos y competencias, en Laera, Alejandra y Kohan, Martín (comps.) *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario, Beatriz Viterbo..
- Bürger, Peter. (1992). Literary institución and modernization, en *The Decline of Modernism*, pp. 3-8. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press. Traducción de Miguel Dalamaroni para uso interno de la cátedra "Teoría de la crítica" Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Cella, Susana. (1999). Introducción: la irrupción de la crítica en Jitrik, Noé (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina, tomo X*. Buenos Aires, Emecé.
- Contreras, Sandra. (2010-11). A propósito de Esteban Echeverría y su lectura del romanticismo europeo en *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 8-9, pp. 299-310.
- Derrida, Jacques. (1989). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- Echeverría, Esteban. (1871). *Obras completas, tomo III*. Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor.
- _____. (1873). *Obras completas, tomo IV*. Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor.
- _____. (1874). *Obras completas, tomo V*. Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor.
- Fleming, Leonor (Ed.). (S/F). *Epistolario entre Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez (1840-1845)*. En línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/epistolario-entre-esteban-echeverria-y-juan-maria-gutierrez-1840-1845/html/d82b4004-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#l_0_ (Consulta: marzo 2015)

- Fontana, Patricio y Román, Claudia. (2009). Notas sobre algunos textos críticos sobre 'El matadero' (1871-2006) en *Actas de las I Jornadas de historia de la crítica en la Argentina*. En línea: http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/pdf/0ActasJornadascorreg.pdf (Consulta: marzo 2015)
- Fontana, Patricio. (2014). Los lugares del crítico. Menéndez Pelayo, Juan María Gutiérrez y la *Antología de poetas hispanoamericanos* en Amor, Lidia; Calvo, Florencia y Saba, Mariano (Coords.). *El erudito frente al canon II*. Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso", (UBA). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Foucault, Michel. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Iglesia, Cristina. (2014a). Echeverría entre dos siglos: las fundaciones de la crítica en *Cuadernos LIRICO* núm. 10. En línea: <http://lirico.revues.org/1709>. (Consulta: marzo 2015).
- Iglesia, Cristina. (2014b). Echeverría: la patria literaria en Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo I*. Buenos Aires, Emecé.
- Iglesia y El Jaber. (2014). Introducción: una patria literaria en Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo I*. Buenos Aires, Emecé.
- Jitrik, Noé. (1971). Forma y significación en "El Matadero", de Esteban Echeverría en *El fuego de la especie; ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires, Siglo XXI. En línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/html/cd3a0586-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html (Consulta: marzo 2015)
- _____. (1980). El romanticismo. Esteban Echeverría en VV. AA. *Historia de la literatura argentina, tomo I*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- _____. (2014). Apertura, en Iglesia, Cristina y El Jaber, Loreley (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo I*. Buenos Aires, Emecé.
- Maradei, Guadalupe. (2010). Cambio de siglo: la crítica literaria hace historia en Cella, Susana (coord.). *Del Centenario al Bicentenario. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*. Buenos Aires, del Centro Cultural de la Cooperación Florean Gorini y Fondo Nacional de las Artes.
- Monteleone, Jorge. (2003). La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina en Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo II*. Buenos Aires, Emecé.

- Myers, Jorge. (1998). La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas en Goldman, Noemí (Dir.). *Revolución, República, Confederación (1806-1825), Nueva historia argentina 3*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____. (2003). 'Aquí nadie vive de las letras'. Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional en Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo II*. Buenos Aires, Emecé.
- _____. (2006). Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética, en Laera, Alejandra y Kohan, Martín (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Panesi, Jorge. (1999). Pasiones de la historia en Filología, año XXXII, 1-2, pp. 121-128, Año X. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- _____. (2000a). Un lugar donde la crítica rinde examen en *Espacios de crítica y producción*, núm. 26, octubre-noviembre. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- _____. (2000b). La crítica argentina y el discurso de la dependencia en *Críticas*. Buenos Aires, Norma.
- _____. (2010). Pinceladas autobiográficas en la crítica argentina (la literatura y la vida), Actas del IV Congreso Internacional de Letras "Transformaciones culturales: Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario". Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Pas, Hernán (Editor). (2013). *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*. La Plata, Biblioteca Orbis Tertius.
- Piglia, Ricardo. (1993). Echeverría y el lugar de la ficción en *La argentina en pedazos*. Buenos Aires, De La Urraca. En línea: http://intranet.sanfelipeneri.tcrweb.com.ar/usuarios_archivos/fabiana/5COMU/Trabajo%20Pr%C3%A1ctico%20El%20Matadero/Piglia%20Ricardo%20-%20La%20Argentina%20En%20Pedazos.pdf (Consulta: marzo 2015).
- Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- Quereilhac, Soledad. (2006). Echeverría bajo la lupa del siglo XX, en Laera, Alejandra y Kohan, Martín (comps.) *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario, Beatriz Viterbo.

- Rojas, Ricardo (1960a). *Historia de la literatura argentina*, tomo II. *Los gauchescos*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- _____. (1960b). *Historia de la literatura argentina*, tomo V. *Los proscriptos*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- _____. (1960c). *Historia de la literatura argentina*, tomo VI. *Los proscriptos*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Sarlo, Beatriz. (1967). *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*. Buenos Aires, Escuela.
- Tinianov, Juri. (1991). Sobre la evolución literaria, en Todorov, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI.
- Weinberg, Félix. (1980). La época de Rosas. El romanticismo, en VV. AA. *Historia de la literatura argentina* tomo I. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Weinberg, Gregorio. (1980). Nacimiento de la crítica. Juan María Gutiérrez, en VV. AA. *Historia de la literatura argentina*, tomo I. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Capítulo 11

Pasiones de la historia

Jorge Panesi

Nadie necesitó nunca (pero en definitiva era un imprescindible protocolo intelectual de los teóricos) que lo que se siente al hacer literatura fuera llamado filosóficamente con el nombre de “pasión”. Abreviemos penosas definiciones: “pasión” es lo que nos consume en vano. La vanidad insoslayable de la pasión o de la literatura. Algo que Derrida, (1993), escribe en plural (“pasiones”), sin duda para lograr el desacuerdo sublimatorio y autobiográfico que cobija en el mismo abrazo literatura y filosofía. Algo que Blanchot, escribiría en singular, más alejado de las cuadrículadas parcelas de la propiedad académica. Quizás porque la pasión por la literatura no se nombra, y si se nombra, por ejemplo, con el nombre “pasión por la literatura”, ésta, la literatura, ni se estremece ni tampoco entrega nada definitivo que escape a la aniquilación del tiempo o de la historia, ese cementerio donde se nombra prolijamente el cese de pasiones idas para alimento de las pasiones nuevas del investigador.

Quisiera hablar de esta pasión oblicua de o por la literatura que puede nombrarse en la Argentina muy claramente. Se trata de un *pathos*, o de un apasionamiento de escritores

y críticos por la historia de la literatura. *Pathos* apenas adormecido por los años estructuralistas con su escaso amor histórico, la pasión por la historia es visible hoy en las empresas de la crítica condensada en un gesto que no logra acallar del todo la herencia monumental que supone bregar con la totalidad de la literatura nacional.

Desde luego, referirme a dos obras de historia literaria, inconclusas ambas, y que comparten dos formas diferentes de virtualidad, la posibilidad o imposibilidad de sus resultados, puede ser metodológicamente objetable. Un libro que todavía no es (o solo una parte), y otro que hubiera podido ser (y que es solo lo que es en su abortada conclusividad).

Porque comparar, aunque sea a grandes pinceladas, el primer volumen de la trunca *Historia social de la literatura argentina*, dirigido en 1989 por David Viñas, con la obra de Noé Jitrik *Historia crítica de la literatura argentina* (que acaba de aparecer en 1999), es una invitación tanto a las conjeturas descontroladas que reconstruyen una totalidad perdida, como a la entonación profética que interpreta unos primeros signos de nacimiento como si fuesen inequívocas manifestaciones de un cuerpo adulto en su plenitud. Dudosa comparación, además, puesto que los dos tomos pertenecen a dos períodos distintos (el de Viñas, subtítulo *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, va desde los años 1916 a 1930, y el de Jitrik, *La irrupción de la crítica*, desde 1955 a 1976). Ambos esfuerzos, está muy claro, son comunitarios, en un doble sentido: empresas colectivas, que concentran un estado del saber crítico universitario bajo la imaginaria forma pedagógica (y jerárquica) del maestro director y los representantes más bisoños de la comunidad intelectual; pero empresa también dirigida hacia comunidades más vastas de público a través de una alianza comercial entre el prestigio académico y las editoriales. El pretexto de la historia condensa las fuerzas de la crítica y la obliga a mirarse a sí misma con un afán que

es al mismo tiempo, un movimiento abarcador de apertura. Una historia literaria sirve porque está destinada al uso común, es inevitablemente, un manual dedicado a envejecer. Irónicamente el trabajo comunitario o en equipo no sólo multiplica las perspectivas o las narraciones posibles, sino que, en la historia de las historias de la literatura argentina, lo acerca a la obra desacreditada de Arrieta. Parece que a partir de allí las historias literarias (las dos versiones de *Capítulo*, en 1967 y en 1980, y las dos que nos ocupan) apelan a la parcelación y a la especialización del saber de sus colaboradores. De seguro, muchas son las causas de esta parcelación, pero subrayemos una, consecuente con el pathos histórico de la crítica argentina: escribir una historia literaria es un momento de recapitulación y de prueba a que la propia crítica se somete. En la prueba se mide una voluntad de poderío o la posibilidad de vislumbrar hasta dónde alcanzan las fuerzas de un grupo, por más heterogéneo y diverso en su formación como pueda parecer.

Cuando en un excelente trabajo comparativo, Ana María Zubieta (1987), desecha cotejar otras historias para quedarse solo con la de Rojas y el libro de Viñas *Literatura argentina y realidad política*, justifica su elección por razones de coherencia: en estos dos casos, el relato está sostenido por un sujeto que le otorga fuerza unificadora. Sin embargo, para incluir el libro de Viñas debe recurrir a la etiqueta de “ensayo”, quizá porque en 1987 se siente que no es del todo una Historia, o porque se necesite reivindicar otra versión menos apacible que las habituales. En la crítica argentina la pasión por la historia (como lo señaló muy bien Beatriz Sarlo, 1981) nace de Contorno, y el bautismo lleva la oración de la polémica. Podríamos agregar que son dos voces de Contorno (Viñas y Jitrik) las que emprenden una tarea colectiva, sin duda, para asumir esa herencia, y para proponerse como maestros legadores de la herencia.

Rojas para dar consistencia a una cátedra y a un objeto escribe una Historia de la Literatura Argentina. La crítica universitaria nace, entonces, de una imposición histórica, de la necesidad de llamar a la Historia. Porque convocar a la historia tampoco es un capricho autorreferencial de la crítica argentina, ni es solo fruto iconoclasta de los apuntes irascibles de Contorno: la pasión por la historia, como diríamos en la jerga, “está en el objeto”, o mejor, la praxis literaria penetra la coraza analítica del autodistanciado discurso académico. O aún mejor: a la crítica argentina la pasión por la historia le viene de la literatura. Cosa muy curiosa: para probar esta tesis debemos apelar a Borges tal como aparece en el libro de Viñas, pertinaz negador sin arrepentimientos de una literatura que él sitúa en los cielos de cierta espiritualidad trabajosa. Graciela Montaldo, la directora del único tomo, reconoce la potencia crítica de los ensayos juveniles de Borges y su alternativo modo de leer la tradición cultural (fragmentariamente opuesta al monumento de Rojas), lo que confirma —dice Montaldo— “otra versión de la historia de la literatura argentina” (Viñas, 1989: 220). La interesada pasión por la historia estaba en Borges y en sus operaciones críticas. Y se reduplica o prolonga —como sabemos— en la ficción de Ricardo Piglia, que aúna y sutura dos pasiones encontradas: la de Borges, la de Contorno. Por lo tanto, el libro de Viñas-Montaldo sigue esta sutura de la polarización que inauguró Piglia, equiparando el relieve otorgado a Borges con dos capítulos diferentes (de Aníbal Jarkovsky y Alan Pauls) dedicados a Roberto Arlt. Arlt y Borges, según esta lectura, tanto divergen como se encuentran en la Historia de la literatura argentina. Una visión conciliadora.

Otra comprobación curiosa: Viñas, desde el prólogo, traza, solitario, las líneas del período apelando al arsenal de su retórica, pero nadie, luego, en el libro recoge esta visión solitaria. Así, cuando Viñas entrecomilla irónicamente la

expresión “sistema literario” muchos artículos apelan a ella convencidos, sin mayores explicaciones, de que se trata de un *mot de passe* que clarifica la entrada a un concepto explicativo evidente. La metáfora del campo o del sistema, ya se acerque o se aleje de Bourdieu, permite explicar y ordenar los materiales heteróclitos y dar cuenta de las luchas que tienen así un sentido y una meta. Si bien es cierto que el libro dedica (en consonancia con el tono polémico de su director) muchas páginas a las batallas y luchas literarias, todo es al final contemporizado, neutralizado: evidentemente, los enemigos de Viñas no son los de sus colaboradores. Un ejemplo: en el Capítulo “Polémicas II”, Claudia Gilman diluye firme e irónicamente las oposiciones entre Florida y Boedo de esta manera: “... la discusión está liquidada de antemano: progresismo político y progresismo estético están adjudicados por unanimidad entre unos y otros” (Viñas, 1989: 58). A propósito del tono irónico: la ironía no es un rasgo circunscrito a una colaboradora, o la particularidad de un estilo individual. El sarcasmo del Director también se atempera en la ironía de los subtítulos que puntúan todo el volumen (“El mundo era un pañuelo”, “El amor burgués: yendo de la calle al living”, “Florida y Boedo: dos vanguardias que no hacen una”, “Espantapájaros: el escándalo al alcance de todos”, etcétera). La historia de Viñas recoge morigerada la risa juvenil de su objeto, la de los jóvenes martinfierristas, y no quiere ser, a todas luces, a pesar de su seriedad, una historia seria.

Con toda evidencia, el tomo de Jitrik (dirigido por Susana Cella) se opone y polemiza con la narración teórica, con la epopeya histórica que erigió Viñas, y también con el apego de dejar que la historia institucional o política imponga el ritmo de sus sacudidas a la línea literaria. Pero lo cierto es que la historia colectiva de Viñas desabrocha este corsé mediante una relación irónica con el contexto.

Esa es una de las funciones que tienen las viñetas que sueldan un capítulo con otro. Las viñetas dan cuenta de los elementos menores que no entran en cuerpo general, y que son degradados por la historia, pero activos en la consideración crítica y lectora de su época (por ejemplo, Hugo Wast). Con las viñetas quiere resolverse el espinoso problema histórico de “las mesetas y las altas cumbres” en la evolución literaria, pero sirven además como “puente” irónico con la historia y sus facetas (la historia cultural, universal, institucional, política). Convengamos en que la ironía no es una solución al problema, y que su elegancia se parece bastante al escamoteo, pero asimismo debemos convenir en que la ironía como figura retórica necesita respetar la independencia de dos planos que se juntan para vacilar en la resolución de su sentido, en este caso, la historia y la literatura. En realidad, Jitrik polemiza con los apuntes narcisistas de *Literatura argentina y realidad política*, porque el Viñas colectivizado de su *Historia social...* se democratiza inesperadamente para ser una voz más, contradicha por otras voces.

Sin embargo, la imposición de las fechas y las cronologías termina en la *Historia social...* de Viñas por imponer su peso: en el título, Yrigoyen tiene la delantera frente a Borges y Arlt; Montaldo comienza subrayando el papel de la Ley Sáenz Peña en las relaciones culturales; y el libro concluye con un capítulo (“El 7 de setiembre”) que antologiza diversos documentos literarios y periodísticos sobre la revolución, al que se agregan dos cronologías sobre el período (los hechos políticos y los culturales por separado). El título de Viñas destaca el adjetivo “social” como tributo a Hauser, pero la relación queda abandonada, en definitiva, a las viñetas, las cronologías, y a Bourdieu, que ejerce su fascinación omniexplicativa de las luchas entre pares. Observemos al pasar que la noción o *mot de passe* “campo intelectual”

reaparece con las mismas difuminaciones conceptuales en varios capítulos del libro de Jitrik.

Cuando Cella tiene que trajinar con el mismo problema (en este primer tomo de Jitrik no hay cronologías y son desterradas teóricamente en el epílogo de su Director), sorpresivamente nos encontramos con otros tributo a Hauser (a su historia la llama “monumental” [Jitrik, 1999: 14]), y justifica con esta autoridad la inclusión del cine en el volumen. Desde luego, Cella no cree, a pesar de la periodización usada (1955-1976), que los cambios literarios deriven de los históricos. Se tratará, entonces, de una historia “interna” cuyo objeto guarda una relativa independencia respecto de los otros discursos, y —agrega Cella precipitándose en Viñas— respecto de “todo eso que denominamos genéricamente realidad” (Jitrik, 1999: 7). La sorpresa aumenta al comprobar que el desdén por la historia fáctica no la dispensa de trazar una sinopsis de la situación europea, americana y argentina en el período: se apelará, entonces, a un cuadro cronológico internalizado que elude el problema de fondo. “Irrupción” alude al motor histórico, vale decir, a la ruptura, y a la crítica inaugurada por Contorno. ¿Una visión formalista de la historia literaria? ¿Y qué pasa con los residuos y las continuidades? Se comienza a sospechar que la relación con la historia, tan pregonada por *Contorno*, ha dejado como herencia un vacío teórico que impide pensar más allá de los reacomodamientos de nombres en una trama. Porque si bien este tomo de Jitrik intenta relacionar discursos que “interfieren” con la literatura (la semiótica, el psicoanálisis, el periodismo, el nacionalismo, el cine, el teatro, el marxismo, los géneros), y la comprensión de estas “interferencias” es uno de los mayores logros en el diseño de su historia, por otra parte, la pasión por los nombres y los hombres de la historia no decae y convive con la “otra historia”, la discursiva.

No se nos ocurriría negar el peso de esos relatos particulares, dedicados a un nombre (Borges, Walsh), pero intriga que aparezcan otros dos (Murena, Viñas). Dice Jitrik en el “Epílogo”: algunos nombres reaparecen: es porque desempeñan un papel relevante en el relato” (Jitrik, 1999: 502). Por lo tanto Murena, acompañado de Viñas (vecindad que la mitología chismosa de las anécdotas paralelas a las historias oficiales de la literatura nos describen como borrascosa y de final boxístico), deja entrever una operación apasionada y polémica cuyo objeto en disputa es la historia misma. Murena, desterrado del discurso universitario, incomprendido, ilegible dentro de la crítica hegemónica de orientación sociológica, es reabsorbido por Américo Cristófalo. La herencia de Contorno es la que impide leer a Murena, y en esto, Cristófalo se aparta radicalmente de la orientación del volumen, cuya filiación en la ruptura y en la discontinuidad es pensada originándose en el legado contornista.

No es solamente que los hijos críticos de *Contorno* estén obligados a revisar las opiniones de sus maestros (según un psicologismo familiar que interpreta la historia como eternos y sangrientos conflictos paterno-filiares), sino reconocer que un modo de lectura heredado impone siempre una o varias cegueras constitutivas: si los maestros son “patrones” intelectuales, el legado arrastra ciertos “patrones” de lectura que tarde o temprano serán sentidos como erróneos. Revisarlos no implica una masacre generacional parricida, sino agregar una nueva perspectiva a la iluminación de la historia que es, en estos quehaceres críticos, también la historia de los malentendidos críticos.

En cuanto a Viñas, sucede todo lo contrario, pues Julio Schwartzman (en el capítulo “David Viñas: la crítica como epopeya”) elige la argumentación *ad-hominem*, y un combate cuerpo a cuerpo con su maestro, mostrándonos hasta qué punto es difícil para el discípulo sustraerse a la mimesis

especular. El combate de Schvartzman repite los escenificados encuentros textuales de Viñas con los sujetos que denuesta o analiza. Por lo tanto, su ataque será cruento, implacable, sangriento, minucioso en el temor de que cualquier detalle incongruente se le escape. Y no se le escapaba nada. “El itinerario de Viñas deja a su paso —dice Schvartzman— una masacre” (Jitrik, 1999: 163). En tanto odio debe haber, seguramente, una inocultable fascinación, que no dudamos en llamar “discipular”, pues el *Laferrère* de Viñas, escrito como tesis doctoral, es para Schvartzman un ejemplo pedagógico superior al de Eco: “[Viñas] enseña con un caso concreto (es decir, por vía diferente del magisterio de Umberto Eco, por otra parte, lleno de sensatez y utilidad), *cómo se escribe una tesis*” (Jitrik, 1999: 160). Por otra parte, la relación del discípulo con su maestro no puede dejar de ser una relación con otros discípulos, aquellos que ahora ocupan el sitio de alumnos consecuentes; debido a esta implícita escolaridad, Schvartzman, convertido en el buen discípulo, el discípulo crítico y demoledor, apunta sobre los “malos” seguidores: “...su éxito (como figura pública o massmediática) ha ocasionado unos cuantos equívocos, entre ellos la existencia de un entorno adicto y a la vez acrítico, que toma de Viñas sus simplificaciones y no su monumental trabajo de lectura...” (Jitrik, 1999: 175). Leer anecdóticamente esta relación discipular, especular, en la clave psicológica del odi et amo, nos haría olvidar algo que Schvartzman advierte: “*Es difícil exagerar la influencia que Literatura argentina y realidad política ha ejercido en la crítica y la academia argentinas y americanas*”, (Jitrik, 1999: 156). Vista desde el diseño general de *Historia crítica*, la pasión asesina desatada es la pasión por oponer otra perspectiva histórica a la hegemonía mantenida por Viñas durante tantos años. Una operación de sustitución o reemplazo. Pero que inadvertidamente instala algo anacrónico, una herencia iconoclasta típica de Contorno,

siempre preocupada por disparar al hombre, al sujeto, a su aura de predicamento intelectual. En una historia que pone en primer plano las confluencias y disonancias discursivas, el ataque a Viñas, ejecutado con sus propias armas, reinstala con un chirrido aquello mismo que se pretendía desterrar.

Una historia de la literatura no puede desembarazarse del peso monumental que la signa, ni tampoco de algo menos pesado y más optimista: se dirige al futuro, al porvenir, pretende ser una apertura a lo desconocido. En el “Epílogo” a su primer volumen de la *Historia crítica*, Jitrik promete un prólogo con todos los presupuestos teóricos y metodológicos que han guiado la empresa. El prólogo, siempre escrito al final, recapitulará, seguramente trazará sentidos, mojonos por los que pretenderá ser leído. Algo nos adelanta, sin embargo, Jitrik: la historia es un relato y un relato discontinuo, de “discontinuidades radicales”, una trama de relatos y relatos más pequeños que se construyen a partir de la situación interesada del investigador. Algo hay de Foucault en este planteo, pero me parece aventurado conjeturar sobre una teoría de la historia literaria que se promete como una culminación de todo el proceso investigador. Si es cierto lo que dije de una voz solapada e irónica que juguetea con la historia en el libro de Viñas, no puedo sino correlacionar este humor, o esta alegría con el modo en que Jitrik nos propone que leamos su *Historia crítica...*, con un toque optimista, el optimismo de la crítica, que —nos dice— “cualquier lector... advertirá bien pronto entre líneas... como una melodía secreta” (Jitrik, 1999: 503). Buen humor, optimismo: ¿es ese el inaudito legado de Contorno? Sí, en cuanto la voluntad de poderío de la crítica se manifiesta como goce de la propia fuerza, como un ímpetu juvenil de afianzamiento (Contorno fue, no hay que olvidarlo, una empresa juvenil). Leemos en el “Epílogo” de Jitrik que ese tono, esa entonación que quiere dar a sus volúmenes “permite inferir cuál es

el estado actual del discurso crítico en la Argentina, cómo se vincula con la masa textual que lo motiva, y cuáles son sus opciones principales” (Jitrik, 1999: 502).

En un momento de autorreflexión, la crítica se mira en la historia, y hace la historia de su propia fuerza. Necesario optimismo en las dos obras que intentamos comparar. Pero no se crea que las emparejo ciegamente a través de un común optimismo de la fuerza, ni que Jitrik y Viñas son, a los ojos del Dios de la historia, Aureliano y Juan de Panonia, los teólogos. Quien cede a las pasiones (¿y cómo no ceder a ellas?) está dispuesto a entregarse al anonimato. Y en las disputas y en las pasiones que Viñas y Jitrik han sabido iman-
tar, finalmente hay algo de anónimo, algo que podríamos llamar la pasión por la crítica, la pasión por la literatura, o quizá, más oblicuamente, la pasión por la historia.

Bibliografía

- Arrieta, Rafael Alberto. (1960). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires. Peuser.
- Derrida, Jacques. (1993). *Passions*. Paris, Galilée.
- Hauser, Arnold. (1998). *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, Debate.
- Jitrik, Noé. (1999). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10: S. Cella ed. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.
- Sarlo, Beatriz. (1981). Los dos ojos de Contorno. *Punto de vista*, núm. 13, año IV, noviembre.
- Viñas, David. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- _____. (1989). *Historia social de la literatura argentina*, tomo VII: G. Montaldo y colaboradores. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt 1916-1930*. Buenos Aires, Contrapunto.
- Zubieta, Ana María. (1987). La historia de la literatura. Dos historias diferentes, *Filología*, XXII, núm.2, 1987, pp. 197-213.



Sobre los autores

Ilona Aczel

Docente, investigadora y activista. Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Diplomada en Estudios Avanzados en Cultura y Sociedad (IDAES-UNSAM). Doctoranda y docente de Teoría y Análisis Literario "C" en Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en teoría literaria y estudios de género. Dictó el Seminario "Género, ciudadanía y cuerpos disidentes", en la Universidad Nacional de Avellaneda, junto con Paula Bianchi y Lucila Alvarello.

Ruth Alazraki

Licenciada y Profesora en Letras y Magíster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de la materia Semiología del CBC (UBA) y de Castellano y Literatura en el Colegio Nacional de Buenos Aires y en el IES en Lenguas Vivas " Juan Ramón Fernández." En su tesis de maestría indagó las funciones de la crítica literaria en el género reseña de textos de narrativa y poesía argentina en los diarios *La Opinión* y *Página/12*. Publicó diversos trabajos didácticos y ensayísticos sobre escritura universitaria, crítica literaria y literatura argentina, áreas que investiga.

Fernando Bogado

Escritor y docente. Ayudante de Primera en la cátedra de Teoría y Análisis Literario “C” en Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actual doctorando: su tema de investigación gira en torno a la poesía argentina del siglo XXI. Publicó los libros de poesía *La paz desnuda* (2007), *Patria* (2009), *Jazmín Paraguayo* (2014) y la novela *Tierra ganada al río* (2018). Tradujo, entre otros textos, *Desposesión: lo performativo en lo político* (2017) de Judith Butler y Athena Athanasiou. Organiza, desde 2011, el ciclo mensual de poesía y música Tercer Jueves. Colabora regularmente en *Radar de Página 12*, *Le Monde Diplomatique*, *Acción* y *Otra parte*.

Julieta Brenna

Profesora de Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es doctoranda en la misma universidad con una beca otorgada por el CONICET. Su trabajo se centra en la reformulación de la tensión entre Buenos Aires y el interior en una serie de ensayistas y escritores de los años sesenta. Ha publicado los avances de su investigación en diversas revistas científicas argentinas y del exterior. Integró distintos proyectos de investigación y discusión en el ámbito de la academia, como los proyectos UBACyT radicados en el Instituto de Historia Argentina y Latinoamericana “Dr. Emilio Ravignani” dedicados a estudios vinculados con el peronismo.

Diego Javier Cousido

Profesor y Licenciado en Letras en la UBA. Participó en la universidad de diversos proyectos de investigación y está culminando en ella su doctorado. Formó parte durante años del grupo editor de la revista digital *El Interpretador*, en la actualidad integra el consejo de dirección del repositorio digital AHIRA (Archivo histórico de revistas argentinas). Es docente de literatura y de teoría literaria en la Universidad Nacional de Hurlingham.

Pablo Debussy

Pablo Debussy es egresado de la carrera de Letras de la UBA. Se encuentra en la finalización de su tesis doctoral acerca del policial negro literario y cinematográfico en la Argentina durante los años setenta. Se ha desempeñado como docente en la carrera de “Diseño de Imagen y Sonido” en FADU (Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo) y actualmente es profesor de la materia Narrativa Argentina II en la UNA (Universidad Nacional de las Artes). Es crítico literario en el suplemento “Cultura” del diario *Perfil*.

Alejandro Goldzycher

Licenciado y Profesor en Letras (FFyL, UBA). Doctorando y becario doctoral CONICET bajo la dirección de Marcelo G. Burello. Sus trabajos se focalizan en cuestiones de teoría literaria, ficción steampunk y vínculos entre historia y literatura. Ha publicado artículos y reseñas en medios académicos y participado de diversos congresos. Tradujo y editó *El mercader de Londres*, de George Lillo (Premio Mayor Teatro del Mundo XXa edición - Traducción Teatral). Ha participado de Proyectos UBACyT dirigidos por Daniel Link, en cuyo marco obtuvo una beca estímulo a la investigación. Se desempeña como docente en el nivel terciario. Ha ofrecido un seminario de grado (junto a Marcelo G. Burello) y cursos de extensión en FFyL-UBA.

Aníbal Jarkowsky

Profesor adjunto interino de Literatura Argentina II y Problemas de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en el Colegio Paideia de Villa Crespo. Publicó prólogos, ensayos y artículos en revistas nacionales y extranjeras dedicados a las obras de Borges, Lugones, Saer, Arlt, Martínez Estrada, Viñas, Di Benedetto, Girondo, Cortázar, Castillo, entre otros. Dictó seminarios y cursos de extensión y capacitación docente en instituciones como el Ministerio de Educación de la Nación, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, UNTREF, MALBA y AAMNBA. Es autor de las novelas *Rojo amor*, *Tres* y *El trabajo*.

Guadalupe Maradei

Guadalupe Maradei es Doctora y Licenciada en Letras y Posdoctora en Ciencias Humanas y Sociales por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde ejerce como investigadora y docente regular de grado y posgrado. Se especializa en teoría literaria, estética y estudios de género. Obtuvo becas de investigación de CONICET, ANPCyT, DAAD y Fulbright. Realizó estancias posdoctorales en Humboldt Universität zu Berlin y en New York University. Es investigadora de la Biblioteca Nacional. Gestiona el fondo de archivo de la escritora Emma Barrandeguy (CeDInCI-UNSAM). Dicta seminarios en universidades del país y del exterior y en el Centro de Investigaciones Artísticas. Fue editora de la revista *ramona*. Es autora de *Parra virgen* (Punto muerto, 2012) y *Contiendas en torno al canon* (Beatriz Viterbo, 2019).

Jorge Panesi

Profesor Consulto de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido Profesor Titular de Teoría Literaria en las Universidad de Buenos Aires y de Teoría de la Crítica en la Universidad Nacional de La Plata. Dirigió el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires entre 1990 y 2008. Sus ensayos aparecieron tanto en libros y revistas especializadas como en medios culturales y de prensa de nuestro país, América Latina, Europa y EE.UU. Entre los escritores de los cuales se ocupó se cuentan: Cambaceres, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Manuel Puig, Juan José Saer, Néstor Perlongher y Tamara Kamenszain. Publicó *Felisberto Hernández* (Beatriz Viterbo, 1993) y *Críticas* (Norma, 2000). Dirigió junto a José Amícola la edición crítica de *El beso de la mujer araña de Manuel Puig* (Colección Archives, UNESCO, 2002).

Diego Hernán Rosain

Licenciado y Profesor Normal y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Es adscripto a la cátedra de Teoría y Análisis Literario "C" a cargo de la Prof. Silvia Delfino con el

proyecto titulado “Traicionar la tradición. Usos y funciones de las herencias y legados culturales en la producción crítica y literaria de Héctor Libertella” dirigido por la Prof. Guadalupe Maradei. Es miembro activo de la Red Iberoamericana de Investigadores en Anime y Manga (RIIAM). Sus temas de investigación son la literatura argentina del siglo XX, por un lado, y los cruces entre canon literario universal y manga, por el otro.

Martín Sozzi

Profesor y Licenciado en Letras (UBA), Especialista en lectura, escritura y educación (FLACSO) y doctorando del programa de doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF). Se desempeña como investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), de la Universidad Nacional de Hurlingham y de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Profesor de Literatura Latinoamericana I (UBA), dicta actualmente talleres de lectura y escritura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Su ámbito de investigación está relacionado con el estudio de la literatura colonial y la historiografía literaria latinoamericanas, y el desarrollo de los talleres de lectura y escritura a partir de los años ochenta.

Martín Zicari

Investigador doctoral del Consejo de Investigación Europeo en el departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Lovaina, en Bélgica. Su proyecto de doctorado se centra en la construcción de la memoria de la violencia y la desaparición forzada en México. Licenciado en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Recibió la beca de investigación Ernst Reuter Gesellschaft de la Universidad Libre de Berlín. Publicó las plaquetas de poesía *Dragón de agua* (Hoja de Trabajo, 2012) y *El problema de la droga y los días lindos* (Tammy Metzler, 2013), los relatos *Papus* (De Parado, 2013), la nouvelle *Scalabritney* (Entropía, 2014) y el libro de poemas *Del príncipe azul al hombre invisible en una semana* (EMR, 2018).

La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de noviembre de 2018