

Revistas literarias y lugar social de la *literatura* en los años noventa

[Referencia del texto: Hernaiz, Sebastián. “Revistas literarias y lugar social de la *literatura* en los años noventa” (pp. 99-127), en *Rodolfo Walsh no escribió Operación masacre y otros ensayos*, Buenos Aires-Bahía Blanca: 17grises editora- colección Deslindes/Ensayos críticos, 2012. Contacto: sebsaiz@gmail.com]

“/se dijo esto
y del lugar en que se dijo
está sacado esto: no puedo leer.
El párrafo que empiezo y reempiezo
se detiene, me trabo al llegar a la primera e.
(...).
Las palabras en el libro no significan nada,
al leerlas están cargadas de electricidad, saltan de la hoja
pero no quieren decir nada. A esto trato de solucionarlo
tomando algo, poniéndome gotas para los ojos,
que obnubilan la vista,
dejan la visión acuosa”

Martín Gambarotta, *Punctum*,
Libros de Tierra Firme (1996)
(I Premio en el Primer concurso Hispanoamericano
de *Diario de Poesía*, 1995)

“todo se cae a pedazos y al tigre de papel
tal vez se lo coma un destructor de documentos
pero hay hijos que no tuve que volverán a elegir a sus enemigos
y volverán a hacerles difícil la victoria final.”

Juana Bignozzi, *Interior con poeta*,
Libros de Tierra Firme, 1994

–1–

En 1995, en el primer número de la revista *Teatro XXI*, Liliana B. López comienza un artículo hablando de “la tan mentada ‘*crisis del teatro*’”, pero, sin embargo, continúa señalando que “la actividad (teatral) no se ha detenido; las carteleras se renuevan constantemente y los proyectos proliferan” (T. XXI, I, 1: 32)¹. En ese primer número, también, Eduardo Rovner comienza su artículo intentando “entender (y el sintagma se repite) la *crisis del teatro* como un fenómeno social más amplio” (T. XXI, I, 1: 32). En el número II de la misma publicación, Griselda Gambaro reflexiona tras la lectura del desgrabado de la mesa redonda de directores que se publicó en *Teatro XXI*, número I, y dice: “de su lectura surge la impresión de que el teatro argentino está en una crisis insalvable que no depende tanto de las condiciones culturales de marginación socioeconómica sino, principalmente, de una estética equivocada, de que nadie reflexiona lo suficiente sobre ‘el hecho estético’” (T. XXI, II, 2: 12). A esto contrapone su percepción: “En ningún lugar del mundo el teatro es *en nuestra época* una eclosión

de obras magníficas. Es un caldo de cultivo donde, alguna vez, surge un gran director, un gran autor, un gran espectáculo” (T. XXI, II, 2: 12), a partir de lo cual fomenta, entonces, como forma de hacer contrapeso al señalamiento de las carencias, la promoción de la “admiración” de esos grandes autores, directores y espectáculos que, *pese a todo*, aparecen.

En el número III, también de *Teatro XXI*, en una charla sobre el lugar del autor teatral, Rafael Spregelburd señala algo interesante:

Yo me quedé con la comparación de hace 25 años (...) me hablan de unos años donde parece que *el teatro era importante* y uno cree porque es gente seria la que lo dice (...) Pero creo que hoy, en mi generación, hay mucha conciencia de que la torta es muy chica y entonces para qué pelearse por ella. Yo creo que pertenezco a una generación que ve con mucha claridad el *lugar enano del teatro* y por otro lado, medio paradójicamente, muy entusiasta, con mucha energía. (T.XXI, II, 3: 69)

Estamos en 1995–1996 y la discusión entonces parece partir de la premisa de percibir la *crisis*, la *pérdida de importancia*, el *lugar enano del teatro*. Y de la paradoja: la actividad está, a su vez, muy viva, surgen muy buenas cosas, se trabaja de modo “entusiasta, con mucha energía”.

Me interesaba comenzar con estas consideraciones para poder pasar a lo que el título prometía: el lugar de *lo literario* en los noventa. Porque la percepción del estado de las cosas del sistema teatral comparte mucho y es una buena síntesis del modo de percibir el estado de las cosas del sistema literario en los años noventa.

–2–

En su *Sociología del público argentino*, de 1956, Adolfo Prieto proponía hacer

Una historia de la literatura que no se resigne a ser nada más que eso, pero que lo sea con todo rigor, una historia que interprete al libro como el producto social que efectivamente es, pero que no tome al libro de pretexto para ilustrar aspectos parciales del medio social en que nació, una historia que se repita para cada época no sólo la pregunta acostumbrada *¿quiénes escriben?*, sino que aprenda a preguntarse también: *¿para quién se escribe?* (Prieto, 1956: 54)

Por su parte, hacia mediados de los noventa, Nicolás Rosa sostuvo en distintas intervenciones la hipótesis de que se podría pensar a las revistas literarias como “la autobiografía de la literatura y de la historia de la literatura” (Rosa, 1995: 206)⁰².

Cuando se practica una lectura de las distintas revistas que se publican en los años noventa *más o menos relacionadas con la literatura*³ –que es como se autodefine, por ejemplo, la revista *V de Vian*– aparece como ineludible retomar tangencialmente una de las preguntas de Prieto, y trabajarla en lo que acaso sea un paso anterior: no ya *ver para*

quién efectivamente se escribe, sino ver para quién piensan que escriben los que escriben en los noventa.

Si entendemos a la literatura como parte del proceso social general –que es como la entendemos– se impone la pregunta por cuál es el lugar social que perciben para la literatura los actores del campo literario. Entonces, antes que buscar las respuestas para esa pregunta de Prieto –*para quién se escribe*–, lo que nos llevaría a una estricta sociología del público, sí podemos hacernos otra pregunta: *para quién entienden que escriben los que escriben en los noventa*, lo que nos llevaría a pensar esa posible *autobiografía* de la que hablaba Rosa, y que debería ser una herramienta para la construcción de aquella rigurosa y ambiciosa historia que proyectaba Prieto.

–3–

En una columna en el suplemento *Primer plano* del diario *Página/12* del 28 de enero de 1996, el entonces Secretario de Cultura, Mario “Pacho” O’Donnell, decía: “Una de las cosas más difíciles que tenemos que conseguir quienes estamos en este ámbito es convencer a la gente de que la cultura tiene un valor en nuestra sociedad” (*P*, 28 de enero de 1996: 3). Quince días antes, el mismo suplemento llevaba como tema de tapa el título “Busco mi destino”. El copete explicaba:

El escritor como figura que, durante los años sesenta, generaba visiones de la realidad y del futuro se fue diluyendo –dictaduras y caída de utopías mediante– en un aparente objeto comerciable al que no se le exigen compromisos políticos. *Primer plano* pidió la opinión de seis escritores representativos de distintas generaciones y perspectivas estéticas como una forma de abrir un necesario debate sobre el lugar social de la actividad literaria en la Argentina. (PP, 14 de enero de 1996: tapa)

Las seis opiniones solicitadas⁴ difieren en varios puntos, como ser el festejo o la melancolía por los cambios en la *misión del escritor*, en la algarabía o el ataque frente al mercado y en la defensa o crítica a la idea de la *narración de historias*⁵. Sin embargo, en algo coinciden todos: en acatar la pertinencia de la conceptualización comparativa entre los sesenta y los noventa que establece desde el vamos la pregunta y en el señalamiento de la pérdida del lugar social, de la capacidad de resonancia de la literatura en la sociedad. Saccomanno, por ejemplo, escribe que “(antes) se escribía sobre la realidad. La literatura tenía una utilidad (...) Literatura y realidad en estos noventa pasan por otro lado, al igual que la atención de los lectores” (PP: 2). Por su lado, intentando escapar a la melancolía por el abandono del compromiso político del escritor cuyo reemplazo por el *compromiso con la narración* festeja, Rodrigo Fresán da cuenta también del poco eco social que tiene la literatura: “Es una verdadera lástima que a casi nadie le importe

demasiado” (PP: 2–3), dice. Juan Forn lo acompaña en la apreciación: “me gustaría que existiera un grado mayor de atención al trabajo de los escritores valiosos” (PP: 3). Finalmente, enfático, el mayor (en edad) de los escritores consultados, Abelardo Castillo, entiende que

Hoy el arte no ocupa ningún lugar (...) En los sesenta podía hablarse de la misión del escritor, de su destino. Se hablaba de la literatura como un arma, como una especie de artefacto estético destinado a influir sobre la gente o a cambiar el mundo. No importa que esas respuestas fueran falsas, incluso estúpidas, podían pensarse y, sobre todo, *permitían escribir*. Creo que ningún escritor se pregunta hoy para qué sirve la literatura, por miedo a la respuesta. A nadie le gustaría descubrir que lo que hace carece de importancia (...) Hoy es difícil, siendo escritor, sentir que se ocupa algún lugar (PP: 2)

La pregunta por el *para qué* escribir y la pregunta por el *para quién escribir*, aquella que retomábamos tangencialmente de Prieto, parecen reformularse en sus respuestas: “nadie querría hacerse esa pregunta, mejor no hacérsela”, contestaría Castillo⁶. Sin embargo, Castillo estaba equivocado, o sólo debería ser tomado figurativamente, porque la pregunta se repetía entonces sin cesar.

Distintos escritores que publican sus obras y revistas en los noventa se hacen esa pregunta con insistencia, compartiendo también, en gran parte, el presupuesto sobre el lugar de la literatura en los noventa en comparación con los sesenta. La percepción de que la *literatura no importa* —en términos de valoraciones sociales— y la conceptualización de esto como una *pérdida* respecto a un pasado distinto se repite.

En una entrevista con Pablo Chacón y Jorge Fonderbrider, ante la pregunta “¿Qué está hoy día pasando, en su opinión, en el mundo de la cultura?”, Elvio Gandolfo reflexionaba: “Pasa, creo yo, que varió espantosamente el sitio que ocupa en el tejido social” (Chacón, 1998: 128). En otra entrevista realizada por los mismos autores a Martín Caparrós, éste lo sintetizaba eficazmente:

hoy la literatura no tiene una circulación social que —de alguna manera— sirva como base para una articulación crítica *acerca de* la literatura. La literatura —no sé si para suerte o desgracia— no es hoy un espacio en el que se jueguen contradicciones sociales definitivas. Perdió ese lugar. (Chacón, 1998: 137–138)

La pregunta que nuclea el *para qué*, el *cómo* y el *para quién* escribir, la pregunta por el lugar social del escritor y de la literatura, será un eje constitutivo de las revistas literarias de los años noventa, y es alrededor de esta pregunta que gran parte de las revistas despliegan la primer instancia de sus programas y estrategias de posicionamiento y legitimación, de organización de tradiciones y afinidades electivas⁷.

El lugar de la escritura literaria, y del escritor, correlativamente, aparece puesto en primer plano constantemente. En la revista *V de Vian*, en uno de los números especiales

que editan en forma de antología de jóvenes narradores, se hace responder un cuestionario de presentación a Claudio Zeiger, entonces asiduo colaborador de la revista al tiempo que periodista cultural en otros medios. Allí, ante la pregunta por sus “proyectos literarios”, Zeiger contesta planteando dudas:

No estoy muy seguro de poder dedicarme de lleno a la literatura, y ni siquiera de *si vale la pena*. A veces pienso que sí, sí vale. Creo que es lógico que cualquiera de *nosotros que escribimos en medio de estas circunstancias* se lo pregunte. *Pese a todo*, la literaria sigue siendo una forma de reflexión sobre la experiencia que me seduce. (*V de V*, especial 3, 1993: 9)

No está sólo, parece, en sus dudas. En ese mismo año, el colectivo de la revista porteña *La Giralda*, que sólo logra sacar un único número, entrevistaba a la poeta María del Carmen Colombo. Decía ella ahí:

No sé, a mí me da la impresión de que uno tiene que escribir en los medios. Porque los libros no se venden. Yo me pregunto: ¿para quién carajo escribe uno, además de para uno? Es una pregunta que en algún momento te hacés. (LG, 1994: 5)

¿Para qué escribir? ¿Vale la pena escribir *en estas circunstancias*? La percepción de *pérdida* del lugar social de la literatura en los noventa parece ser la condición de posibilidad de la repetición de la pregunta. La presentación del *dossier* sobre narradores argentinos que publica la revista *La Giralda* en ese primer número parece tener una forma de respuesta, al tiempo que reafirma la pregunta: “En la literatura de este fin de siglo los movimientos han derivado en dispersión y las vanguardias parecen haber retrocedido, dejando lugar a los reciclajes cosméticos de la posmodernidad. *Sin embargo, a pesar de todo*, se sigue escribiendo y se sigue leyendo” (LG, 1994: 10).

En fuerte sintonía con ello aparece el modo en que se presenta en *Magazín literario*, la versión local de la prestigiosa revista francesa *Magazine littéraire*⁸, a los jóvenes escritores seleccionados en los certámenes literarios de *Buenos Aires No Duerme* de ese año: “Escriben, escriben, escriben. Son poetas y cuentistas y *por alguna razón, escriben* (...) Aquí publicamos una selección, apenas un muestrario de lo que podría llegar a ser la literatura del futuro, *una escritura que no se rinde*” (ML, I, 2: 53).

Esta percepción de *lo literario* –en la que hasta parece llamativo o efecto de una obstinación desubicada que “poetas y cuentistas” se dediquen a ese extraño *oficio terrestre* que es escribir–, esta percepción de *lo literario*, decíamos, obliga, entonces, a las distintas publicaciones a organizar estrategias de escritura y legitimación, y el perfil de cada revista se deberá en gran parte al modo en que trabaje esa estrategia y la explicación que encuentre para el estado de las cosas. En julio de 1997, por ejemplo, *Magazín literario* editaba su primer número. En su nota editorial, leemos: “Confiamos,

¿hace falta aclararlo?, en las potencias del libro” (ML, I, 1: 3). Y como si los camellos tuvieran que estar en el Corán, como si la necesidad de esa pregunta no fuera ya una marca que señale la pérdida del lugar social del *libro*, en tanto objeto que reenvía metonímicamente a la literatura, continúan luego en ese editorial preguntándose:

¿Tiene futuro la cultura? ¿Vale la pena, todavía, sostener una mirada crítica sobre las diferentes áreas de la cultura en relación con las cuales algún tipo de verdad podría construirse? Creemos que sí. *Por más* que las realidades latinoamericanas se enrezcan y cuanto más asfixiantes resulten las condiciones políticas y económicas que gobiernan esas realidades, la cultura permanece. (ML, I, 1:3)

La paradójica percepción de la utilidad social del acto de editar una revista, al mismo tiempo que se la intenta conjurar, organiza la enunciación de cada publicación. En el texto colectivo que cierra el primer número de la revista *Mercado Negro*, y que bien puede ser entendido como un editorial, leemos:

Parece mentira que este *intento aislado* y a simple vista *caprichoso* se haya convertido en realidad. Nació como un juego y se fue convirtiendo en una especie de grito ineludible, un necesario *manotazo de ahogado en estos tiempos de convicciones flacas*. Ahora más que nunca, tenemos la certeza de que arrojamos algo hacia alguna parte. Tenemos la seguridad de que hemos cumplido con algún tipo de tarea asignada, *no por creer que la revista sea importante para la sociedad en que vivimos ni mucho menos*, sino porque creemos haber cumplido con nuestras conciencias. (MN, 1995, año I, número 1, 60)

En la presentación de ese primer número de *Mercado Negro* podíamos leer el intento de existir en oposición a los grandes medios de comunicación:

Esta revista lleva el título que lleva porque es nuestro objetivo difundir cosas que no estén diariamente al alcance de los sentidos y que generalmente los medios de difusión o ignoran o esconden, ambas cosas deliberadamente. (MN, I, 1: 2)

El mismo intento practica la revista *Maniático textual*. En su primer editorial (en el número cero) leemos: “decidimos abrir este espacio para decir lo nuestro (...) y para comentar y analizar los aportes de aquellos, que habiendo conseguido su lugar en las librerías, sufren la indiferencia de los medios masivos” (MT, I, 0: 1)

Incluso la revista *La Biblioteca*, un proyecto que entremezcla acción estatal y financiamiento privado, fuertemente atravesada por el discurso menemista⁹, repite también en su primer editorial la percepción generalizada como modo de legitimar su lugar de enunciación:

Pareciera que la cultura, que de esto se trata, es una de las actividades *con el mayor índice de muerte prematura*. Los modernos medios de comunicación (...) sepultaron para siempre la serena actitud que reclaman la meditación y el gusto de la obra creada” (LB, I, 1: 1)

Los medios de comunicación masiva, entonces, la sociedad del espectáculo y la hegemonía del *homo-videns*, se conjugan como una de las razones que algunas revistas

encuentran para explicar el lugar social que ocupa la literatura en los noventa y frente al cual desplegar su intervención cultural.

Las argumentaciones en esta línea se repiten en esos años en muchas intervenciones de críticos y revistas. La filósofa Esther Díaz, por ejemplo, sintética, escribe sobre el tema: “la TV es una competencia fuerte para la literatura tradicional” (Díaz, 1993, 67). Del mismo modo, en una nota publicada sin firma en la *Revista Guía* (publicación de la Fundación El Libro que funciona como difusión y agenda de la *XX FERIA del libro*) sobre televisión, libros y educación, la pregunta de la que se parte es “¿Cómo se posiciona la literatura infantil y juvenil frente a una generación de lectores que algunos empiezan a llamar, en vez de homo sapiens, *homo videns*?” (Revista Guía, sin firma, 1994: 47). Los ejemplos se repiten incansables, pero, sin embargo, así como otras de las percepciones que se repiten en esos años, el argumento no es específico de los noventa. Sin ir más lejos, en el texto de Adolfo Prieto que ya citáramos, escrito en 1956, podíamos leer también:

En la Argentina, como en todos los países del mundo, el libro soporta el asedio de fuertes rivales: el diario y la revista entre sus allegados más próximos, el cine, la radio y últimamente la televisión, rivales imprevistos. Entre todos han trabado el desarrollo del público literario y han contribuido a la deflación del prestigio y la influencia de la literatura (93)

En el número 3 de la revista marplatense *Paredón y después (mejor hablar de ciertas cosas)*, y de un modo que organizará una tendencia general de la revista, Gustavo Bombini incurría también en la asociación de literatura y televisión como punto de partida para pensar el lugar de la literatura en su presente, pero ensayaba una respuesta diferente. En su texto, como en las intervenciones de los escritores que comenzamos reseñando del suplemento *Primer Plano*, él se pregunta por ese hecho social que es la literatura cotejándolo con la imagen de “literatura” que se arrastra de los años sesenta: “cuál es la especificidad –se pregunta Bombini– de un objeto cultural denominado *literatura* y cuál su *valor específico* en nuestra sociedad (cuando) el consumo del libro ha perdido el alcance de los dorados años sesenta” (*Paredón, II, 3: 8*). Bombini da cuenta en su artículo de un *retramiento* del lugar que ocupa la literatura, *retramiento* al que buscará explicaciones indagando en las respuestas que dan los actores institucionales que regulan *lo literario*. Bombini parte de discutir la “lógica escolar” (*Paredón, II, 3: 8*) que supone que hay “dos tipos de objetos culturales que se estarían disputando un público; (lo que) podría resumirse en la repetida profesoral afirmación: ‘Los adolescentes no leen porque miran televisión’” (*Paredón, II, 3: 8*). El

autor, en cambio, sostiene que los públicos lectores no preexisten sino que se crean a través de políticas culturales” (*Paredón, II, 3: 9*), por lo que concluye:

sería ingenuo reducir este fenómeno de la “pérdida del acto de la lectura” (especialistas dixit) al efecto exclusivo de los televisores y otros medios: sería soslayar los datos más significativos de esta Argentina post-proceso (mejor que “democrática”) fuertemente castigada por políticas de recesión y empobrecimiento que están alcanzando sus picos históricos más altos en la actual gestión de gobierno. (*Paredón, II, 3: 9*)

Con esto coincide la revista *El desierto*, que explica el contexto en el que editó su primer número: “Todos coincidimos: ‘cada vez pasa menos’. El panorama cultural es aplastante. Nada escapa a las crueles reglas del ajuste económico” (ED, VI, 5: 59).

Otra explicación dada en los noventa para entender la “crisis de la literatura”, hemos señalado ya, eran “las dictaduras y la caída de las utopías”. Otra: la poca atención de los lectores. Y otra, la orientación del gusto del público lector, que también se verifica en la *Revista literaria Utopías*, una revista que se pensaba a sí misma desde una concepción barrial de difusión más que de intervención sobre el campo literario, pero cuya percepción del estado de las cosas es sintomática. En esta revista, por ejemplo, se deja leer como presentación de una entrevista a la periodista y socióloga Sylvina Walger:

Cuando se habla de libros no sólo se refiere a lo narrativo. En la actualidad, los libros periodísticos son más o igual requeridos por los lectores. Es el caso de Sylvina Walger, autora de *Pizza con champan*, una autora que representa el tipo de literatura que atrae al público lector en estos momentos, el periodismo de investigación, el libro-denuncia (RU, V, 7: 5-8)¹⁰

Las explicaciones se multiplican en las páginas de cada revista, y cada revista organiza, en esa forma de explicar, su lugar de intervención en el campo literario y cultural. Como modo de suplir ese *achicamiento* del espacio de lo literario en la sociedad, cada publicación diagnostica el presente y organiza estrategias que le permitan hacer audible su propuesta.

En su libro *Marxismo y literatura*, Raymond Williams ha propuesto repensar desde la tradición marxista un criterio en general dejado de lado: la tradición. Williams propone pensar en “tradiciones selectivas: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”, elemento que sería constituyente activo del proceso de hegemonía. Entendiendo al proceso social general y a la hegemonía como procesos activos, Williams termina por concluir que “(la) lucha por y contra las tradiciones selectivas constituye comprensiblemente una parte fundamental de toda la actividad cultural contemporánea”. (Williams, 1980, pp. 137-139)

En ese sentido, el trabajo de recorte y armado de una tradición en la que inscribir la operación estética que propone cada revista será una de las estrategias de posicionamiento centrales y estará atravesada por esta percepción del estado de las cosas. Así, la revista *(Con) V de Vian* (Buenos Aires, 1990–1999), por ejemplo, organiza su postura, en un principio, en una crítica que homologa a las revistas *Babel* y *Punto de vista* con la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, a la que se opone como modo de constitución identitaria. A ese *continuum* lo responsabiliza de haber hecho de la literatura una nota al pie de las clases de la Facultad. Y frente a eso, que se caracteriza como la razón para que la literatura no se lea fuera de los claustros universitarios, *V de Vian* propone la inclusión de escrituras no *especializadas* que *cuenten una historia* y de materiales heterogéneos que van desde lo polifacético de Boris Vian al fetiche de lo clase B entonado según la rítmica del periodismo cultural *cool & cult*. *V de Vian* trabaja constituyendo un público mediante estrategias de *llamado de la atención* —que van desde fotos de desnudos femeninos¹¹ que ilustran todas las tapas hasta la inclusión de *chismes* del *entre nos* literario: academia, periodismo y editoriales— y en medio de lo que, como ha sintetizado con eficacia el propio Sergio Olguín, ex–director de la publicación, “*contrabandeábamos* nuestra literatura y la literatura que nos gustaba” (Olguín, 2004: 32). En este sentido, como ha señalado Sylvia Saítta, la tradición organizada por los editores y participantes de la revista *(Con) V de Vian* estaba compuesta de

los escritores argentinos más “americanizados”: si los referentes de *Babel* solían ser escritores europeos —como por ejemplo, Thomas Bernhard para Alan Pauls y Sergio Chejfec—, John Cheever, Raymond Carver, Tobias Wolff lo fueron para este grupo; sus narraciones apelaron al minimalismo norteamericano y al estilo directo del cine, y presentaron personajes de sólida construcción psicológica. A diferencia del exotismo de *Babel*, los relatos están saturados de marcas de época, desde la ropa que usan los personajes hasta la música que escuchan o los lugares en los cuales se reúnen

Por otro lado, acaso como contraparte, es interesante pensar la revista *La Giralda* (Buenos Aires, 1995), dirigida por Marcos Herrera, y que contaba con críticos y escritores como Martín Kohan, Jorge Consiglio, David Oubiña, Leandro Araujo y Gustavo Generani en su consejo de redacción. Esta revista encuentra, en el único número que publica, una propuesta que es cifra de una reacción posible frente al estado de las cosas: en la presentación del *dossier* de crítica de literatura contemporánea que publican, plantea que “se sigue escribiendo y se sigue leyendo”, pero que esto se da “a pesar de todo” (*LG, I, 1: 10*).

En el contexto que describíamos con Caparrós, y al que *La Giralda* le agrega, insistentemente, la pregunta por cómo escribir algo *nuevo* cuando las vanguardias no sólo han fracasado sino que se han convertido en puro márketing (LG, 1. 15), la práctica de la crítica sobre un corpus armado por “elecciones personales arbitrarias” (LG, I, 1: 10) necesariamente debe plantearse como a contracorriente: se escribe *a pesar de todo*. La tradición en la que busca inscribirse *La Giralda* es claramente la de las vanguardias históricas: lo hacen explícito en algunos de los párrafos o copetes de presentación de las notas, aparecen como el movimiento frente al cual piensan las prácticas estéticas del presente, y se corrobora esa afinidad electiva con la publicación en su número 1 –bajo el rótulo de *polémica*– de una charla registrada en 1928 entre un grupo de surrealistas franceses –André Bretón, Antonin Artaud, Jacques Prévert, Raymond Queneau y Marcel Duhamel, entre otros– que dialogan sobre sexualidad. Pero si esa es la tradición con la que busca dialogar, lo hace con la fuerte conciencia de lo imposible de tal proyecto. En un momento en el que –como hemos citado ya– “los movimientos han derivado en dispersión y las vanguardias parecen haber retrocedido, dejando lugar a los reciclajes cosméticos de la posmodernidad” (LG, I, 1: 10), sólo se puede escribir –según se deja leer en *La Giralda*– desde la necesaria premisa de “asumir su fracaso” *a priori* (LG, I, 1: 15).

Me interesa detenerme, para cerrar el panorama de opciones que realizan las publicaciones literarias en los años noventa frente al estado de cosas que perciben como característico del campo cultural, en una de las revistas comentadas, la revista *Paredón y después (mejor hablar de ciertas cosas)* (Mar del Plata, 1993–1998 –*Paredón*, en adelante), que, también en el contexto de los años noventa y articulándose alrededor del diagnóstico del *retramiento* del lugar social de la literatura, postulará su programa: un programa que rearticula una posible *tradición* en frontal discusión con los agentes institucionales que participan en el tenso campo de lucha por la definición de *lo literario*.

Señalábamos antes que, en el número 3 de la revista, Gustavo Bombini publica un artículo sobre la enseñanza de literatura en la escuela media que funciona como la síntesis del movimiento general que se lee en *Paredón*. El copete con el que es presentado ese artículo –y pensemos, para leer revistas en general, y en particular por cómo funcionan en *Paredón*, a los copetes como un modo de diseminación de la voz editorial que tiñe a los artículos según el modo de presentarlos–, el copete, decíamos, anunciaba:

La literatura como objeto desprestigiado o prestigioso; ¿quién es el *asesino*?, ¿los *adolescentes*, *la televisión*, *la escuela*, *la universidad*? Algunas puntas de este problema, que sirven para desandar el *sentido común* sobre la lectura, son puestas en escena por Gustavo Bombini, en el intento de reconstruir una trama muy compleja que tiene que ver con modos de circulación y legitimación, y con la aparición de *otros objetos culturales como el graffiti*, *el rock* o *la historieta*. (*Paredón*, II, 3: 8 –las cursivas son nuestras)

La pregunta que se hace Bombini para cerrar su texto es por las imágenes sociales de la literatura que han de venir, y arriesga como respuesta, bajo el subtítulo “Esos raros objetos nuevos”:

la relación de los adolescentes con lo escrito se solidifica fuertemente a través de *otros soportes*: una letra de rock, un guión de historieta dominical o las ingeniosas sentencias de los graffittis callejeros¹² (...) Las posibilidades de circulación y consumo de lo escrito se *amplían*, se *diversifican*, *alargan sus dominios* (...) *Nuevos objetos culturales* que golpean la puerta de la escuela mostrando la pérdida de exclusividad de la cultura letrada (...) *Nuevos objetos portadores de textos, de sentidos y de seducciones*. (*Paredón*, II, 3: 10 –las cursivas son nuestras)

Ante el *retraimiento* del lugar social de la literatura, la propuesta de la revista será, entonces, la *ampliación* de la mirada lectora a *otros soportes*, a *nuevos objetos* para la mirada crítica: ante la imposibilidad de una articulación crítica acerca de la literatura, cuyo *valor* específico ya no es el de los que se ven como “dorados años sesenta”, según percibe Bombini, o que ha dejado de ser un espacio “en que se jueguen contradicciones sociales definitivas”, como decía Caparrós, la revista propone no un *abandono de la literatura*, sino un *ensanchamiento de lo legible como literario*.

Ya en su primer editorial se anunciaba: “*Paredón* y *después* pretende, con la ambición del que no tiene nada, dar lugar a *variados discursos* que creemos no están tan lejos de la literatura o, por lo menos, no tienen por qué no relacionarse con ella” (*Paredón*, I, 1: 3). Y si en *V de Vian* señalábamos la apertura a lo ecléctico desde una prosa que ampliaba¹³ su registro hacia el periodismo cultural, y si en *La Giralda* escuchábamos un eco de la “ambición del que no tiene nada” en la propuesta de escribir asumiendo a priori la idea de “fracaso”, en *Paredón* lo que se propondrá será también abordar otros discursos, pero sosteniendo las herramientas de un sistema de lectura *literario*, acaso acercándose a lo que en esos años se iría legitimando bajo el rótulo de los *estudios culturales*¹⁴. Se especifica la apuesta en el editorial del número dos, donde se presentan nuevas secciones para la revista: “*La malquerida* es el espacio de los géneros /discursos /decires que por alguna extraña razón no tienen cabida en la Academia” (*Paredón*, II, 2: 1). *La malquerida*, entonces, será el espacio que se dé la revista para poner como interlocutor explícito a *la Academia*, la institución que, al menos imaginariamente, ejerce por definición los protocolos de la crítica literaria;

institución sobre la que ya, implícitamente, se opera además al tomar sus herramientas de lectura y orientarlas hacia otros objetos significantes.

Pero *la Academia* no entra en *Paredón* como en *V de Vian*, que organizaba su ficción identitaria mediante la práctica de un discurso repetidas veces declarado *antiacademicista*, más ligados a la tradición del escritor maldito y contestatario, sino que ingresa como un interlocutor a *modificar* mediante la puesta en práctica del programa de la revista. No es raro, sabiendo esta configuración del diálogo, encontrar en las notas biográficas que gran parte de los editores y colaboradores tienen participación creciente también en distintos ámbitos académicos: Ana Porrúa, Fabiola Aldana, Osvaldo Aguirre, Fabián Iriarte y Miguel Dalmaroni son sólo algunos de los nombres que reaparecen.

La Academia como interlocutor se registra atravesando los textos ya desde el comienzo de la revista. En un ensayo sobre la narrativa de Aira que Dalmaroni publica en el primer número, se incluye un significativo paréntesis:

(Aquí no está de más repetir que en Aira y en algún otro narrador de estos años –la lista es magra– se justifican de sobra algunas teorías post, acaso nunca mejor canibalizadas, a diferencia de la recitación ritual con que se las honra –supremo y narcotizado culto del tedio– en algún *claustró universitario*, por y para la gilada) (*Paredón, I, 1: 16*)

En ese mismo primer número, Ana Porrúa eslabona en un cálido texto un análisis del libro *Gelman: antología personal*¹⁵, en donde concluye:

Juan Gelman propone, a partir de sus antologías una lectura retrospectiva de la poética argentina del '60 que sería algo bastante distinto a lo que *la crítica* generó hace tiempo y aún hoy circula como **sentido común** sobre la producción de la década. (*Paredón, I, 1: 29* –el resaltado es de la autora, cursivas resaltadas, nuestras)

Como la enseñanza media, *el claustró universitario* y *la crítica* serán interlocutores de la revista en su voluntad de definir su relación con la tradición, la *literatura* y los modos de leerla. Y si la enseñanza media, el claustró universitario y la crítica son los interlocutores propuestos desde su primer número, esto será por ser éstas instituciones organizadoras de los límites de *lo literario*: utilizando sus modos de lectura en un recorte de objetos diferentes, lo que la revista propone y practicará es el *ensanchamiento* de esos límites.

También en ese mismo número 1, Adriana Bocchino reseñaba¹⁶ *La imaginación técnica*¹⁷, de Beatriz Sarlo, y comentaba sobre ese libro: “aparecen lecturas sobreimpresas que tienen que ver con la literatura pero también con otras cosas. Sin duda, se ponen en juego las maneras de trabajar los materiales *llamados* literarios, pero se apunta sobre otros discursos.” (*Paredón, I, 1: 19*). Así, en las palabras de Bocchino

podemos también leer sintetizado el modelo crítico del *ensanchamiento* de los objetos a *ser leídos* que se anunciaba en la editorial del número uno y continúa hasta el final: *maneras de trabajar* reorientadas.

En la tapa del primer número se leía “Juan Gelman, Reseñas: Lamborghini, Sarlo, Moreno, González; Poesía; Cuento; Reportaje a Mario Levrero; Mansilla y Sarmiento en Aira”. En lo que va a la tapa del número 2 se evidencia y consolida el giro que se continuará hasta el último número. Se lee en esa segunda tapa: “Las historietas de Pratt – Reportaje a Perla Miguelí¹⁸ – Cine y literatura – Poesía Gay Inglesa y Norteamericana – Rock: Fito Páez – Poesía”. En los siguientes números se incluirán indiferentemente (indiferencia en un doble sentido: por la alternancia y porque no se diferencian las herramientas de lectura requeridas) análisis de programas de TV junto a un dossier sobre Juana Bigozzi, *lecturas* de *Los Simpsons* junto a *lecturas* de Andrés Rivera, convivirán bajo la misma mirada crítica el esoterismo y *la cultura redondita*, las letras de Manal y la literatura de Copi: Oesterheld, la escuela secundaria, Elvio Gandolfo y la crítica literaria se *leerán* desde el mismo lugar. De nuevo: ante el diagnóstico del *retraimiento* del *valor específico* de la *literatura* en la sociedad, se propone un *ensanchamiento* de lo que *leen* las instituciones literarias.

En el número 4, Osvaldo Aguirre analiza desde una perspectiva narratológica a la popular serie de dibujos animados *Los Simpsons*. Se lee allí: “las características de los personajes aparecen mostradas, no dichas, lo cual define, a la vez, las características formales de la serie (...) Lejos de las fórmulas tradicionales, en *Los Simpsons* la pluralidad de personajes es un recurso para la narración” (*Paredón, III, 4: 1–2*). El procedimiento continúa en todo el texto: se *lee* un dibujo animado con las categorías de la crítica literaria. En el número siguiente, Aguirre explicita la operación. En un *dossier* dedicado a la *crítica literaria*, espeta:

La pregunta por el *ser* de la literatura puede ser motivo de un seminario sin que se obtengan respuestas concluyentes. Pero a la hora de redactar un programa, se sabe qué es literatura y sobre todo qué textos no son literatura. La crítica académica ignora que Héctor Oesterheld y Carlos Sampayo son dos de los grandes narradores de este siglo, y no podría decir qué significó el cine en la obra de Horacio Quiroga (*Paredón, III, 5: 15*)

La revista abre los límites de canon y tradición literaria para poder *leer* los *diversos* objetos ensanchando lo literariamente legible. Ejemplificando: Ana Porrúa practica esta operación al analizar las marcas de “*estilo*” que impone el “*género* aviso clasificado” como relación entre “un *escritor* y un *lector*” en las revistas de contactos íntimos (*Paredón, III, 4: 35–37*). María del Carmen De Luca lo hace cuando propone

pensar los subtítulos de las películas como “*las escrituras* de la parte baja de la pantalla” (*Paredón*, III, 5: 9). Fabiola Aldana, al leer los mecanismos de *ficcionalización* de lo judicial en los informativos (*Paredón*, IV, 6: 36–39). Y el consejo de edición lo practica al escandir indiferenciadamente un dossier sobre TV alrededor de poemas y fragmentos de Raymond Carver, Heriberto Muraro, Enrique Lihn, Beatriz Sarlo, Luca Prodan y Juana Bignozzi (*Paredón*, IV, 7, 9–24; y *Paredón*, V, 8: 9–31). Como coherente cierre, se practica esta forma de la lectura en el último número de la revista, dedicado totalmente a la obra completa de H.G. Oesterheld, que es presentada como “el trabajo de un escritor que dominó como pocos el arte de la narración” (*Paredón*, VI, 9: 1)

En su texto “Marginales en la noche”, de 1997, Jorge Panesi, pensando principalmente en *Escenas de la vida posmoderna*¹⁹, de Beatriz Sarlo, escribe:

en otro lugar he hablado de un volverse literatura de una parte de la sociología argentina, paralela a un des-literarizarse de la crítica literaria que, alternativamente, o bien se ha vuelto hacia el archivo, convertida en archivera, o bien, encandilada por la pretendida eficacia cultural de los *mass-media*, usufructúa la distancia que la separa de tal eficacia. Se propondría, en este último caso, ***un programa de ensanchamiento del campo de los objetos posibles para la crítica literaria. Sin que a la literatura le importe demasiado***, será la crítica, por cada objeto que lea, la que defina en el interior de su propio discurso el lugar que le asigne a lo literario. (341)²⁰

En 1994, en ese “otro lugar”²¹ que menciona, había dicho:

Si en los años sesenta y setenta la crítica literaria también hacía crítica cultural (los objetos, la moda, el develamiento de la ideología, los semióticos carteles Panzani de Barthes) quería parecerse a la lingüística, ¿a qué quiere parecerse hoy? Respondemos: a una crítica de las costumbres, a una historia de las maneras (75–76)

La interpretación de Panesi sobre el *ensanchamiento* del objeto de la crítica literaria pareciera semejante a la que recortábamos en el reseña de Bocchino sobre Sarlo como clave de lectura del programa de *Paredón*: “se ponen en juego las maneras de trabajar los materiales llamados literarios, pero se apunta sobre otros discursos” (*Paredón*, I, 1, 19). Sin embargo, Panesi no toma en cuenta el contexto específico en el que esta operación se inscribe²². Porque la propuesta de *ensanchamiento* de los materiales sobre los que opera la crítica literaria no se pretende practicable en las revistas “sin que a la literatura le importe demasiado” –como señala Panesi–, sino que se practica, como hemos repuesto, pensando en las *imágenes sociales de la literatura que han de venir*: “la que puedan construir los adolescentes de hoy, sobre qué elementos residuales del antiguo manual de Loprete” (*Paredón*, II, 3, 10). Porque la operación que

postula *Paredón* no se define en relación a la crítica cultural que la crítica literaria pudo practicar en los 60 y 70, como propone Panesi, sino que, participe activa de su presente, como *autobiografía* de la literatura, la revista nos deja leer en sus fechadas páginas las marcas de la percepción de un importante *retramiento* del lugar social de *lo literario* y la correlativa dificultad –como señalábamos al principio con Caparrós– de articular una crítica sobre ese espacio en el que dejaron de estar comprometidas las contradicciones sociales básicas. Y es entonces en ese contexto que debemos buscar el horizonte de significación de la propuesta del *ensanchamiento* como una forma de construir la posibilidad de la continuidad de la *crítica literaria*.

Igualmente, en las mismas páginas de *Paredón* podemos leer una reflexión que podría ser pensada como una autocrítica del programa que la revista despliega.

En el número cinco de la revista, Miguel Dalmaroni publica un furioso texto, como parte del dossier sobre *crítica literaria*. Allí, discutiendo con las posiciones teóricas sostenidas en que “todo es verbal, nada es real” (*Paredón*, III, 5, 20), se pregunta por las implicancias y las posibilidades de una crítica como práctica ligada a las ideas de *verdad y moral* que pueda “decir por qué un libro o una práctica son buenos o malos, cómo un discurso o una práctica se ligan con la verdad de lo real y con el presente, con la coacción y con las resistencias” (*Paredón*, III, 5, 21).

Dalmaroni cerrará su texto señalando nuevamente el movimiento de *retramiento* de la literatura que la revista (o mejor dicho: que las revistas de los noventa) insiste en señalar, y dando cuenta del correlativo *ensanchamiento* de los materiales que la *crítica* que se promueve desde la revista puede buscar leer. Pero el señalamiento, en este caso, incluye un momento de insatisfacción ante esta respuesta al estado de las cosas:

para entendernos: si el otro problema de la crítica es que ya no tiene objeto porque las **letras** mismas y su incidencia en la cultura finisecular asisten a su tal vez irremediable ocaso, jugar todas las fichas a la ampliación disciplinaria, lo que probablemente no está del todo mal y es inevitable, es, lisa y llanamente, pifiar el blanco principal y creer que ganaremos la partida con sólo comer peones o hacer gambeta” (*Paredón*, III, 5, 21 – resaltado en el original)

El tono de *aullido* de su texto, la sintaxis crispada y las propuestas que apuntan a la confrontación directa, parecen ser la modalidad necesaria para decir lo que dice: por un lado, una crítica radical a la *doxa* teórica que se recluye en una limitada inutilidad institucionalizada, y, por otro lado, el señalamiento de la validez al tiempo que de los límites del movimiento de *ensanchamiento* como estrategia de resistencia.

En el texto de Dalmaroni, en sus propias páginas, la revista *Paredón* y después encuentra su autocrítica más potente, porque recae en uno de los ejes centrales de su

programa: un programa que permite leer el repetido señalamiento sobre el estado de *retramiento de lo literario* y la invención de las posibilidades –y de los límites– de la *crítica literaria* en los años 90.

–4–

En un viejo artículo de Ricardo Piglia, éste proponía:

La historia de la literatura quizás no sea la historia de las obras, sino más bien la historia de una función diferencial, la historia de una cierta relación entre la práctica estética y sus condiciones de producción que son –al mismo tiempo– el espacio de su desciframiento (Piglia, 1974: 121)

La televisión, o los medios audiovisuales en general, el mercado, la dificultad para publicar en las editoriales grandes, el quiebre que significa la dictadura del '76 en términos políticos, sociales, económicos y culturales, los ajustes económicos del neoliberalismo, la apatía de los lectores o la escritura que abandona lo que a éstos les interesaría leer son distintas respuestas que escritores o colectivos editores de distintas revistas dan para justificar lo que perciben como una *pérdida* del lugar social de la literatura en los noventa. No sería difícil demostrar las aristas de verdad ni de ineficacia explicativa de cada uno de esos factores. Pero no es lo que interesa acá tomar partido por una u otra explicación, sino señalar que esa insistente percepción del lugar de *lo literario*, y específicamente concebido como *pérdida* en la constante comparación con el lugar que se entiende que lo literario ocupaba en los años sesenta y setenta, incluso más allá de si es *verdadera o no*, esta percepción, decía, es un eje central de la constitución del campo literario alrededor de la cual cada publicación y cada práctica literaria debe posicionarse para constituir su lugar en el campo.

Esta percepción del lugar social de la literatura es parte de las condiciones de producción de la literatura argentina de los noventa y es un elemento crítico que no debería ser desdeñado a la hora de pensar “el espacio de desciframiento” de la literatura de esa década, así como también a la hora de pensar las fuertes diferencias específicas que la definen frente a la democrática y desencantadora década del ochenta y al período que se inicia luego del 2001.

Revistas referidas:

(Con) *V de Vian*
El Desierto
La Giralda
Magazín Literario
Maniático textual
Mercado Negro
Paredón y después, mejor hablar de ciertas cosas
Revista Guía
Revista La Biblioteca
Suplemento Primer Plano, (14 de enero de 1996)
Suplemento Primer Plano, (28 de enero de 1996)
Teatro XXI

Bibliografía referida:

- AAVV (1993) “El rol de las revistas culturales”, (Debate). En: *Espacios de Crítica y Producción*, N° 12, jun.– jul. de 1993. Reproducción de fragmentos de las intervenciones de N. Jitrik, N. Rosa y B. Sarlo en la mesa redonda titulada “El rol de las revistas culturales en el contexto de la democracia y de las nuevas políticas massmediáticas” (Buenos Aires, Nov. 1992). (Coordinación a cargo de Carlos Dámaso Martínez.)
- Benzecry, Claudio (1998) “Con una ayudita de mis amigos: apuntes hacia la comprensión de la sociabilidad en las presentaciones de libros”, *Revista Apuntes*
- Berg, Edgardo Horacio (1998), *La joven narrativa argentina de los 90: ¿Nueva o novedad?* En RIB (ONU, EEUU), n°2 vol. XLVIII: 473–480
- Bocchino, Adriana (1994 –primer semestre) *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad de Mar del Plata*, Año 3, Número 3
- Bombini, Gustavo (1991): *La trama de los textos. Problemas de la enseñanza de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho
- Borges, Jorge Luis (1995), *Borges en Revista Multicolor de los Sábados 1933–1934: obras, reseñas y traducciones inéditas*, Investigación y recopilación: Irma Zangara, Buenos Aires, Editorial Atlántida
- Castillo, Abelardo (1997): *Ser escritor*, Buenos Aires, Perfil Libros
- Chacón, Pablo, y Fondebrider, Jorge (1998): *La paja en el ojo ajeno*, Buenos Aires, Colihue
- Cousido, Diego (2008): “*Magazín Literario*: un episodio del malestar de la cultura”, actas del IV Encuentro Nacional de *estudiantes* de Letras, 20 al 22 de noviembre, Universidad Nacional de Cuyo.
- Cousido, Diego y Hernaiz, Sebastián: Entrevista a Daniel Link, en *Revista elinterpretador.net*, Número 32, Diciembre de 2007
- Díaz, Esther (1993): “Sujeto, medios de comunicación y rock”, en Fingueret, Manuela (compiladora) (1993): *Jóvenes en los noventa. La imaginación lejos del poder*. Buenos Aires, Editorial Almagesto
- Hernaiz, Sebastián (2007): “Revistas literarias de los 90”, Presentación y entrevistas a Ana Porrúa, Osvaldo Aguirre, Sergio Olguín, Marcos Herrera, Daniel Link y Raúl Brasca a cargo de Sebastián Hernaiz, en *Revista elinterpretador.net*, Número 32, diciembre de 2007
- Olguín, Sergio (2004), en AA.VV (2004), *Lo que sobra y lo que falta (en los últimos veinte años de la literatura argentina)*, Buenos Aires, Libros del Rojas
- Piglia, Ricardo (1974): “Mao Tse–tung: práctica estética y lucha de clases”, en AAVV (1974): *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo
- Prieto, Adolfo (1956): *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Editorial Leviatán
- Rivera, Jorge B (1995): *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós
- Román, Claudia (febrero de 1997, mimeo) *1983–1993: Revistas literarias de Buenos Aires en los años de la democracia* (Informe final de investigación de la beca de la Universidad de Buenos Aires)
- Rosa, Nicolás, (1995): “Las revistas literarias son la autobiografía de la literatura”, en Rivera, Jorge B (1995): *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós: 206–209

- Saïtta, Sylvia (2004): “Un mapa *casi* literario: crítica literaria y crítica cultural en *V de Vian* (1990–2001)” ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 18 a 20 de agosto de 2004 y luego publicada en Revista *El Matadero*, N° IV, 2005 (Directores Marcela Croce y David Viñas)
- Saïtta, Sylvia (2004): "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983–2003), en Marcos Novaro y Vicente Palermo (compiladores), *La república y su sombra*, Buenos Aires, Edhasa
- Sarlo, Beatriz (2000), *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma
- Williams, Raymond (2010) *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta

Notas

1 [Citamos las revistas según (sigla, año, número: página)]

2 Nicolás Rosa lo expone como centro en Rosa, Nicolás, (1995): “Las revistas literarias son la autobiografía de la literatura”, incluido en Rivera, Jorge B (1995): *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós: 206–209), pero ya lo esbozaba de igual forma, por ejemplo, en AAVV (1993) “El rol de las revistas culturales”, (Debate). En: Espacios de Crítica y Producción, N° 12, jun.– jul. de 1993. Reproducción de fragmentos de las intervenciones de N. Jitrik, N. Rosa y B. Sarlo en la mesa redonda titulada “El rol de las revistas culturales en el contexto de la democracia y de las nuevas políticas massmediáticas” (Buenos Aires, Nov. 1992). (Coordinación a cargo de Carlos Dámaso Martínez.)

3 Tomo la expresión de una de las revistas (“Editorial”, año 1, número 1, p.3) que atraviesa la década de los noventa casi en su totalidad, la revista (*Con*) *V de Vian*, que sale entre 1990 y 1999. Para un análisis pormenorizado de esta publicación, ver Román, Claudia (febrero de 1997) 1983–1993: *Revistas literarias de Buenos Aires en los años de la democracia*, Informe final de investigación de la beca de la Universidad de Buenos Aires (mimeo) y de Saítta, Sylvia (2005): “*Un mapa casi literario: crítica literaria y crítica cultural en V de Vian (1990–2001)*”, Revista *El Matadero*, N° IV. Una versión anterior de ese trabajo había sido presentada en el IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 18 a 20 de agosto de 2004.

4 Los escritores invitados a opinar son Guillermo Saccomanno, Charlie E. Feiling, Abelardo Castillo, Rodrigo Fresán, Juan Sasturain y Juan Forn. Los textos responden todos a tres preguntas solapadas: ¿Qué diferencias existen entre el lugar social que ocupaba el escritor de los años sesenta y setenta y el que ocupa el de los noventa?; ¿si existe en la actualidad ese sitio o si la idea fuerte del mercado hizo desaparecer la no tan fuerte del compromiso? y ¿analizar cuál sería el espacio ideal para el narrador de este fin de siglo?

5 Las polémicas sobre la narración de historias y la relación con el mercado organiza el debate existente sobre finales de los ochenta y principios de los noventa entre los grupos denominados “babélicos” y “planetarios”. Como señala Claudio Benzecry, esta polarización encuentra algunos puntos de enfrentamiento *in crescendo* para luego diluirse en la cortesana convivencia a mediados de los noventa. Cf: Benzecry, Claudio (1998) “Con una ayudita de mis amigos: apuntes hacia la comprensión de la sociabilidad en las presentaciones de libros”, Revista *Apuntes*; y sobre la disputa estética entre ambos grupos, Berg, E. H. (1998), La joven narrativa argentina de los 90: ¿Nueva o novedad? En RIB (ONU, EEUU), n°2 vol. XLVIII: 473–480.

6 Al año siguiente, Castillo reproduce, bajo el título “Lugar del escritor”, el texto que en el suplemento *Primer Plano* había titulado “La crisis universal del sentido”. Cfr. Castillo, Abelardo (1997): *Ser escritor*, Buenos Aires, Perfil Libros

7 Hemos conversado con los editores de algunas de estas revistas sobre las estrategias, consciente o inconscientemente desarrolladas desde la especificidad de cada publicación, en el dossier dedicado a la literatura y cultura durante los años noventa en la revista *elinterpretador.net*, “Revistas literarias de los 90”, número 32, diciembre de 2007 (entrevistas a Ana Porrúa, Osvaldo Aguirre, Sergio Olguín, Marcos Herrera, Daniel Link y Raúl Brasca)

8 La revista se postula como inscripta en la tradición de la revista francesa, de la que compran los derechos de publicación para toda Latinoamérica. Sin embargo, desde el primer número (como ya anticipaban en su número 0), *amplian* el objeto de la revista: si la edición francesa es específicamente literaria, la edición local requiere abarcar otras zonas de la cultura para pensarse como un proyecto viable y agregan como subtítulo *mapa mensual de la cultura*. Para un análisis detallado de esta revista ver: Cousido, Diego: “*Magazin Literario: un episodio del malestar de la cultura*” (ponencia presentada en el IV Encuentro Nacional de *Estudiantes de Letras*, 20 al 22 de noviembre de 2008, Universidad Nacional del Noreste, Facultad de Humanidades) y Cousido, Diego y Hernaiz, Sebastián: Entrevista a Daniel Link, en Revista *elinterpretador.net*, Número 32, Diciembre de 2007

9 Dice Enrique Pavón Pereyra, el Director de la Biblioteca Nacional entonces, en una página titulada “Augurios” : “Atrás ese adiós a la casona de la calle México iniciamos una búsqueda del

nuevo estilo que coincide con el aire renovador de la República. Para empezar auspiciamos una prosapia renovadora de medios de comunicación, grácil y al mismo tiempo amena, con el lanzamiento de 'BIBLIOTECA', órgano de este campamento de letras y de sueños asentado entre Agüero y Las Heras. (...) Pocas veces la proyección internacional del país ha sido tan brillante, tan cuajada. Por otro lado, nos movemos con absoluta libertad de prensa. El comercio de las ideas no tiene otro límite ni antídoto que dar más libertad (...) el gobierno del doctor Menem logró que se realizara la esperada apertura y puesta en funcionamiento de la Biblioteca Nacional de la Argentina (...) Ahora pondremos alas a la imaginación y la dotaremos, en el quinquenio próximo, de recursos técnicos modernísimos (...) La Biblioteca Nacional despierta de su sueño de frustración". (LB I, 1: 4)

10 Como señalamos respecto al argumento de la relación entre la televisión y el lugar social de la literatura, respecto al gusto de los lectores, que se orienta más al consumo de periodismo que de literatura, hay que señalar que no es tampoco una percepción específica de esos años. Baste recordar en ese sentido la "Ocurrencia" de Oscar Wilde que Borges traduce en el número 47 de la *Revista Multicolor* del 30 de junio de 1934: "¿Qué diferencia hay entre la literatura y el periodismo? El periodismo es ilegible, y la literatura no es leída". (Borges, 1995: 432)

11 Claudia Román (1997) lee inteligentemente en este gesto una "operación sobre la mirada", operación que no hace otra cosa que señalar la necesidad de un *plus* para que una revista literaria generara alguna *resonancia*. La dificultad para generar "resonancias" articula también la posición del psicoanalista Germán García al hacer un *racconto* del campo intelectual desde el retorno de la democracia hasta la estabilización estatal kirchnerista, en "Conversación sobre intelectuales, política y democracia", en la revista *Confines* (Nº 14, Junio de 2004).

12 Propio de otro tipo de trabajo podría ser verificar cómo es continuada esta propuesta con el tiempo por el hoy titular de Didáctica Especial para la carrera de Letras de la UBA. En cualquier caso, en los noventa Bombini esbozaba ya las mismas hipótesis en Bombini, Gustavo (1991): *La trama de los textos. Problemas de la enseñanza de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho. En particular: "Habría que pensar en leer estos textos (los graffitis) en la escuela secundaria" (63). Similar idea sostiene también Eduardo Rocenzvaig analizando la literatura dentro de la cultura de los noventa: "la literatura de este tiempo es el punk barrial, el videoclip y los video games" (Rocenzvaig, Eduardo (1998): *Vidrios espejados (cultura de la posmodernidad colonial)*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 30 y ss.).

13 La diferencia es sutil, pero radical, ya desde sus primeros editoriales. Mientras que por un lado (*Con*) *V de Vian* propone "una revista más o menos relacionada con la literatura" (*V de Vian* I, 1, 3), con lo que debe ampliar su registro para entender a un mundo que incluye a la literatura y que va y viene de las series norteamericanas de los 60 o 70 a la literatura de Elvio Gandolfo; por otro lado, *Paredón y después* propone no cambiar de registro para abarcar *más que literatura*, sino *ensanchar* los objetos que se pueden prestar a la mirada *literaria*. *Paredón* plantea trabajar "*discursos que creemos no están tan lejos de la literatura*", acercándolos, al leerlos *con los modos de leer literatura*, mientras que *V de Vian* trabaja ampliando su registro y sus modos de leer para poder abarcar no sólo literatura, sino *discursos más o menos relacionados* con ella. En la elección tomada desde sus primeros editoriales y en la modalidad que se establece en los siguientes números alrededor de esta divergencia, *Paredón* se separa de *V de Vian*.

14 Sobre el cambio que en la legitimidad académica e intelectual ocupan este tipo de estudios resulta una buena síntesis de la percepción de época el prólogo a la reedición de *La era de los sentimientos* de Beatriz Sarlo. La primera edición del libro es de 1985. La segunda es del 2000. En el prólogo de esta última, escribe la autora: "En 1985 casi no se escuchaba en ninguna parte la fórmula *estudios culturales*. Si este libro saliera hoy por primera vez, casi todo el mundo lo llamaría un *estudio cultural*", Sarlo, 2000, p. 12)

15 Gelman, Juan (1993) *Antología personal*. Buenos Aires, Desde la gente. Instituto movilizador de fondos cooperativos

16 No en vano debemos señalar que en el semestre siguiente, el primero de 1994, en el Año 3, Número 3 de la Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad de Mar del

Plata, Adriana Bocchino publica “Beatriz Sarlo: en trabajo sobre la década del ’20” (pp. 199–208), donde expande el texto publicado en *Paredón* (I, 1: 19). Dice Bocchino allí: “Lo que me interesa ahora marcar, reconstruir si se quiere, los objetos que esta crítica trabaja en esa redefinición (de la vanguardia), las operaciones que produce, el recorte que realiza, el lugar que el sujeto crítico, finalmente, se propone para, e en, esa redefinición. Ello implica (...) una manera de hacer crítica diferente de lo institucionalmente entendido como crítica literaria. Los textos de Sarlo, sin embargo, hablan de literatura, pero lo hacen a contrapelo, oblicuamente. Por eso mismo, entonces, hablan de la crítica y de sus operaciones” (199) La doble inclusión –en la revista *Paredón* y al año siguiente en la revista académica de la Universidad de Mar del Plata– del trajo crítico de Bocchino aparece como fuerte señalamiento de uno de los espacios de diálogo y discusión que atraviesa a *Paredón*, y el modo en que se orientan desde allí estos diálogos y discusiones.

17 Sarlo, Beatriz (1992): *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión

18 Perla Miguelí es una gitana de Mar del Plata que escribe una historia de los gitanos en Mar del Plata (*Vida y costumbres de los gitanos en la República Argentina*, Fundación Osvaldo M. Zarini, Tandil, 1991), libro por el cual Ana Porrúa y José A. Román le realizan una entrevista

19 Sarlo, Beatriz (1994): *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel

20(Originalmente publicado en *Boletín de la Escuela de Letras*, Rosario, 1998)

21 Se refiere al artículo “Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina” (Panesi 2000: 65–76, originalmente publicado en *Boletín de la Escuela de Letras*, Rosario, 1995)

22 Lo que sí hace, en cambio, al pensar el *volverse literatura de cierta sociología* al señalar que el movimiento se inscribe en el giro de “la historiografía, que ha rescatado la literariedad, la retoricidad literaria y la ficción del relato histórico” (Panesi, 2000: 70)