

## El objeto Sade

Genealogía de un discurso crítico:  
de *Babel, revista de libros* (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971)

WOUTER BOSTEELS Y LUZ RODRÍGUEZ CARRANZA

*A Oscar del Barco*

### 1. "Veinte años no es nada"

La historia de la crítica literaria argentina, y particularmente la de sus conflictivas relaciones con los modelos franceses, se parece mucho a una letra de tango: historia de seducciones y culpabilidades, de fascinación y de cuestionamientos morales. Resulta significativo que el panorama de Nicolás Rosa (1993) se llame, con resonancias gardelianas, "Veinte años después". Después de la sofisticación creciente de los 'modelos teóricos', de la eclosión del estructuralismo y del psicoanálisis lacaniano en el Río de la Plata. Después de las autocríticas políticas de los setenta. Después de la dictadura. Después de la democracia, del "punto final" y de la frivolidad massmediática.

Veinte años parece ser también el alcance de la mirada retrospectiva de todos los analistas que estudian la situación actual de la crítica argentina. En esos estudios se distinguen, sobre todo, dos orientaciones a partir de los '70. El populismo cultural "de larga tradición en la Argentina contemporánea" (Avellaneda, 1991:75), tuvo su apogeo entre las dos dictaduras militares (1973-1976) pero su rechazo de las influencias teóricas foráneas en el marco del discurso de la dependencia (Panesi 1985) su antiintelectualismo y su esfuerzo por borrar la plusvalía simbólica (Gilman s.d.) motivaron su distanciamiento de la discusión especializada. Los historiadores se interesan mucho más en la creciente importancia de otro grupo, más atractivo por la abundancia de su producción y por su alto nivel teórico, que se ha ido adueñando gradualmente de la condición de "intelectual": los críticos, filósofos, sociólogos y politicólogos que se preocupan por reflexionar sobre la cultura y la historia del país, la situación social y su propia incidencia política. Entre ellos, Beatriz Sarlo es

una figura paradigmática, como lo son las revistas en las que ha dejado su huella, *Los libros* y *Punto de Vista*.

En el período de veinte años que se deslinda en los estudios sobre la crítica argentina existe también otro discurso: es el de aquellos ensayistas que leen a Blanchot, a Bataille, a Barthes y a Sollers con delectación, y que importan de Francia el placer de la escritura y la amoralidad del juego del lenguaje. A principios de los '70 estos críticos —entre los cuales se encontraba Nicolás Rosa— mezclaban gozosamente el erotismo del texto y el del cuerpo, Barthes y Marcuse, Lacan y el "flower power", Blanchot y el "cordobazo". Las urgencias políticas impusieron sin embargo a los ensayistas la tarea de relacionar más claramente sus búsquedas textuales con las revolucionarias, al tiempo que, gradualmente, las declaraciones sobre la autonomía de la escritura fueron silenciadas por la exigencia ideológico/moral —frecuentemente *autoexigencia*— de la práctica política. En las lecturas retrospectivas de fines de los '80 el silencio continúa: esos esfuerzos, que fueron precursores del deconstruccionismo en el Río de la Plata, son aún clasificados, con o sin matices, como una "prehistoria estructuralista" completamente superada.

La situación de los intelectuales en Buenos Aires entre 1989 y 1991 tiene algo en común con la que se plantearon los de 1969-1971: el debate sobre su función en la sociedad, y la necesidad creciente de actuar, rebelándose contra el papel decorativo y frívolo —cuando lo tienen— que les otorgan los discursos oficiales. En ambos períodos este protagonismo desplaza a otra concepción del intelectual que prefiere distanciarse, que desconfía seriamente de sus posibilidades de incidencia, y que, además, se niega a imponer sus concepciones y sus "puntos de vista" al conjunto de la sociedad. En ambos casos, también, los "pasivos" se dejan integrar sin lucha por el discurso arrollador de los "activos", porque, como lo afirma Maresca "La mayoría de los intelectuales, artistas y pensadores argentinos, no puede renunciar definitivamente, sin grandes conflictos, a influir en la vida de su comunidad" (1993:482). A principios de los noventa, sin embargo, el grupo de jóvenes críticos que ejercita la escritura y el ensayo y que lee intensamente a Blanchot y a Barthes no intenta justificarse. Estos jóvenes evitan la batalla abierta, se niegan a las identificaciones, y encuentran la manera de reivindicar un sujeto que disfruta derridanamente del placer de la escritura, integrándose, gracias a nuevos marcos teóricos que actúan de bisagra —la recuperación de Benjamin, por ejemplo— en el campo intelectual dominante, sin culpabilizaciones políticas y sin despertar susceptibilidades.

La comparación entre nuestros análisis previos de la primera etapa de *Los libros* (W. Bosteels, 1992 y 1995) y de *Babel, revista de libros* (L. Rodríguez-Carranza, 1992a y 1992b) nos ha indicado que los puntos de contacto entre ambas publicaciones son muchos. El objetivo de este artículo es, pues, además del deseo de rendir homenaje al trabajo pionero y vanguardista de del Barco, Schmucler, Rosa y García, explorar algunos hilos discursivos que convierten a los redactores de *Babel* en herederos creativos de aquéllos, y no sólo de Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia o Carlos Altamirano. Nos referimos concretamente a ciertas argumentaciones que retoman algunos enunciados "afrancesados" de los años 69-71, tan olvidados que son considerados nuevos y propios de posmodernos de fin de siglo. Nuestra comparación nos sugirió, además, que ese discurso hedónico sigue causando problemas, aunque los malestares se resuelvan de manera diferente. A modo de conclusión, pues, analizaremos los textos que, en ambas revistas, se ocupan de la figura francesa más seductora, sulfurosa, subversiva e insoportable para muchos ensayistas argentinos: la del ilustr(ad)ísimo Marqués de Sade.

## 2. Genealogías

"De veinte años a esta parte, los críticos aparecen cada vez más jóvenes" constata Nicolás Rosa (1993:184), al final de su voluminoso panorama de la crítica literaria argentina de 1970 a 1990. Pese a esa afirmación, su estudio prefiere ocuparse de las figuras consagradas: Romano, Sarlo, Ludmer y él mismo. Es sólo en un pequeño párrafo final, titulado sugestivamente "Coda", donde Rosa agrega:

En esta novela familiar de la crítica vemos en el horizonte brumoso de la pampa argentina, encabalgada entre Martín Fierro y Don Segundo Sombra, una aparición casi fantasmagórica, una mixtura shakesperiana y una imaginera benjaminiense, la figura del joven crítico, una figura deformada, hecha de retazos y de hilachas discursivas, casi alucinatoriamente un fantasma de cuerpo parcelado, mutilado por la intrínseca incompletud de la figura (1993:185).

Entre los críticos consagrados que Rosa integra en su "novela familiar", aquellos nacidos en la década de 1940 y los "jóvenes críticos", que tienen treinta años en los noventa, hay, efectivamente, una diferencia de edad importante, que explica su desconcierto, pero Rosa no se detiene en la causa obvia de esta distancia, ni en las consecuencias que tuvo para las

relaciones entre ambos grupos. Es evidente que hay pocos representantes de la "generación intermedia" —la de los nacidos en la década del cincuenta, aquellos que tenían poco más de veinte años en 1976— en el campo cultural argentino.<sup>1</sup> La brecha provocada por la dictadura ha tenido como consecuencia la creación de relaciones muy particulares entre los críticos literarios "adultos" y los "nuevos". En efecto, no hubo "conflicto generacional": los jóvenes fueron los alumnos de Josefina Ludmer y de Beatriz Sarlo en los grupos de estudio o grupos de reflexión "subterráneos" que éstas y otros organizaban durante la dictadura, fuera de la universidad. La relación era de respeto y de cordialidad, sin intermediarios y exenta de los rituales y de las distancias del marco académico: muchos de los jóvenes iniciaron sus investigaciones y tesis de doctorado en este contexto, y se incorporaron posteriormente como becarios o jefes de trabajos prácticos en las cátedras de sus profesores durante el regreso a la democracia, estimulados y apreciados por ellos. Ocuparon, así, espacios institucionales complementarios: la distancia curricular entre "maestros" y "discípulos" y el inmenso poder simbólico, académico y político de los primeros diluyeron la competencia profesional.<sup>2</sup>

Ahora bien, ¿quiénes son los jóvenes? "Digamos el cuerpo", dice —fiel a sus metáforas de los '70— Nicolás Rosa: "Mónica Tamborenea, Adriana Rodríguez Pérsico, Luis Chitarroni, Daniel Link, Alberto Giordano, Graciela Montaldo, Sergio Cueto, Bárbara Crespo, Dardo Scavino, Américo Cristófalo" (1993: 185). Andrés Avellaneda (1990) había utilizado también las etiquetas de "jóvenes críticos" y de "nueva crítica argentina" para referirse a los colaboradores de *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916—1930)*, tomo VII, dirigido por Graciela Montaldo, de la *Historia Social de la Literatura Argentina*.<sup>3</sup> Casi todos los nombres de las listas de críticos establecidas por Avellaneda y por Rosa forman además parte de

<sup>1</sup> Sería necesario un análisis de la actividad de la "generación perdida", tanto en el exilio como en el "insilio", y de su difícil reinserción en el discurso crítico argentino. Aquellos que sobrevivieron —en el país o en el extranjero— eran demasiado jóvenes para haber adquirido ya un lugar en las universidades antes del golpe y, con contadas excepciones, no regresaron. Pero eso es tema para otra investigación.

<sup>2</sup> Agradecemos a Graciela Montaldo, Claudia Gilman y otros jóvenes críticos sus informaciones sobre los difíciles años de resistencia intelectual.

<sup>3</sup> Este tomo, dirigido por David Viñas y Eva Tabakián (Buenos Aires, Contrapunto, 1989) es, hasta la fecha, el único aparecido de la *Historia Social de la Literatura Argentina* dirigida por David Viñas. Los "jóvenes críticos" mencionados por Avellaneda (1990: 12—13, nota 2) son, además de la directora Graciela Montaldo, Raúl Antelo, Nora Domínguez, Claudia Gilman, Aníbal Jarkowski, Carlos Mangone, Carlos Dámaso Martínez, Jorge Monteleone, Delfina Muschiatti, Alan Pauls, Graciela Speranza, Isabel Stratta.

la plantilla de redactores de *Babel*, revista de libros, publicación porteña que parece haber canalizado entre 1988 y 1991 las preocupaciones literarias y críticas de todo un grupo. Sin embargo, cuando uno de los directores de *Babel* recuerda en 1993 la creación de la revista, sitúa curiosamente su punto de partida en *Shangai*, "un grupo literario que no existió cuando existía; sí antes, y quizá después": un grupo de escritores, y no de críticos:

*Shangai* se había formado casi como un acto de defensa, cuando un grupo de escritores entonces jóvenes y ligeramente éditos, un poco amigos, descubrimos que solíamos ser blanco de ataques sorprendentes. Nos tildaban de dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses. En realidad, siempre sospechamos que gente de la generación anterior, la atacante, estaba mortalmente ofendida porque nunca la atacábamos, no le rendíamos el homenaje del patricidio (1993:526).

Este primer grupo, que se componía de "Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Jorge Dorio y yo. Como se ve, mayoría de narradores y mayoría de hombres" (Caparrós, 1993:526) constituirá, con la adhesión de los jóvenes críticos mencionados por Rosa, el equipo de redacción de *Babel*. La distinción entre creadores y críticos será imposible: todos los narradores —y también los poetas— escriben artículos, y casi todos los reseñistas se dejan tentar también, tarde o temprano, por la literatura. Esta "doble tarea" es uno de los ejes contradictorios del discurso de la revista (y del de *Los libros*), como veremos luego. Por otra parte nos interesa subrayar la falta de agresividad de los "jóvenes" frente a los "maduros" que se desprende de la declaración de Caparrós: el grupo se vio casi obligado a existir porque los "otros" los consideraban diferentes. Lo hicieron sin demasiado entusiasmo<sup>4</sup> y su primer número evita declaraciones de principios, reivindicando la heterogeneidad y la contingencia.

Las miradas retrospectivas, sin embargo, insisten en las identificaciones de estos "jóvenes": ya que no es posible atraparlos en manifiestos o declaraciones de conjunto, el camino es el de la filiación, precisamente por la ausencia de distanciamiento o de críticas respecto a generaciones anteriores. Inmediatamente después de su presentación del grupo actual, Avellaneda establece una genealogía que arranca desde comienzos de la década del setenta, definiéndose por el principio de que "hacer crítica es

<sup>4</sup> "La idea de publicar una revista no llegó a entusiasmarlos sobremanera. [...] Algo, sobre todo, que acortaría el verano" (1993:526).

también hacer política" (1990:13); esta línea pasa por la revista *Punto de vista* como resistencia cultural a la Argentina de los militares, hasta *Babel* o *Espacios de crítica y producción* a fines de los ochenta (1990:18). Francine Masiello caracteriza la crítica durante el Proceso como un esfuerzo por "devolver una identidad a los intelectuales, preservando un lugar para una verdadera oposición que aquellos podían reclamar como propia" (1987:22). En este trabajo identitario *Punto de vista* es absolutamente central, y, además, "este proyecto revisteril [fue] en realidad una continuación de *Los libros*" (ibid). Masiello se refiere claramente a la "segunda etapa" de aquella publicación, desde la entrada en el Consejo de Dirección de Altamirano y Piglia (noviembre 1971) y de Sarlo (mayo 1972): cuando el subtítulo pasa a ser "Por una crítica política de la cultura" y el formato cambia, adoptando un *layout* que será, efectivamente, retomado por *Punto de Vista* a partir de 1978.

En 1993 Martín Caparrós relaciona a su vez *Babel* con *Los libros*, pero no menciona el "paso" genealógico por *Punto de Vista*:

Hacía quince años que no había en la Argentina una revista de libros. *Los libros* había desaparecido a principios de los setenta, engullida por la política, y desde entonces los suplementos culturales se habían hecho cargo de la crítica. (1993:526).

Este comentario recuerda a la primera "Los libros", dirigida por Héctor Schmucler (de 1969 a 1971), cuando el subtítulo, *Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo* todavía no se refería a la política, y cuando el formato era tabloide, como el de *La Quinzaine Littéraire*. No pretendemos inferir aquí ninguna "toma de posición" de Caparrós, actitud, como lo hemos dicho, ausente de las manifestaciones de la "nueva crítica". La revista de Beatriz Sarlo sigue existiendo, y no es necesario recordarla; la presencia de los redactores de *Punto de Vista* es frecuente en las páginas de *Babel*. Pero es evidente que hay también un recuerdo de "aquella" *Los libros* que "desapareció engullida por la política", y esto se manifiesta en algo más que un simple formato tabloide.

### 3. *Los libros, un mes de publicaciones en Argentina y en el mundo (1969-1971)*

En las descripciones de *Los libros* siempre se ha insistido mucho en la división en etapas, división establecida por la revista misma y que se refleja tanto en su forma como en su contenido.<sup>5</sup> Sin embargo, el peso en estos artículos lo lleva la segunda etapa, *Para una crítica política de la cultura*, mientras que en cuanto a la primera, *Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo*, la crítica se limita a un breve comentario en el cual se resumen las diferentes disciplinas reunidas en estos veinte primeros números y se señala la influencia estructuralista predominante. Panesi utiliza el discurso de *Los libros* para ilustrar lo que él llama "el discurso de la dependencia" y menciona la primera etapa sólo como punto de arranque para su análisis (1985). A pesar de esta insistencia en una división, leemos sin embargo en la editorial que anuncia la segunda etapa, una voluntad de llevar *más allá* el proyecto de la revista como crítica de textos. El concepto de 'texto' simplemente se extiende y va incluyendo ahora "no sólo los textos que ofrece la escritura sino también esos otros textos que constituyen los hechos históricos, sociales" (LL 21: 3). Cualquier fenómeno, a condición de que genere significación y de que, en consecuencia, sea susceptible de una decodificación, puede entrar en el campo de estudio de la nueva etapa. El elemento invariable es el concepto de 'texto', aunque reciba interpretaciones distintas, pero nos limitaremos aquí a su empleo en la primera etapa de la revista.

*Los libros* efectuó la organización de los nuevos saberes europeos y más particularmente del estructuralismo francés en la Argentina de finales de los años sesenta. Su concepto de texto manifiesta la obvia influencia de Bataille y de Blanchot, y de los 'Telqueliens' como Barthes y Sollers, trasfondo permanente de la revista. Los redactores se habían formado en este clima francófilo: Nicolás Rosa es el autor de las primeras traducciones de las obras de Barthes en el Río de la Plata, Verón, como señala Terán, fue ya en 1963 "la cabeza visible de quienes en la universidad metropolitana militaban en la nueva corriente [estructuralista]" (1991:112) y Schmucler había cursado los seminarios de Barthes en París antes de fundar la revista.

En su artículo inaugural, *Los libros* justifica ideológicamente sus inquietudes teóricas presentándolas como una 'desacralización'. Esto implica desenmascarar las falsas pretensiones de la "crítica burguesa",

<sup>5</sup> Avellaneda (1990), Crivelli (1992), Panesi (1985), Montaldo, Speranza y Jarkowski (1990), Masiello (1985) y Warley (1993).

identificada sobre todo con la revista *Sur* y, en menor medida, con las revistas *Primera Plana*, *Mundo Nuevo*, *Libre* y *Nueva Crítica*.<sup>6</sup> La crítica llamada burguesa se servía de dos concepciones literarias fundamentales que *Los libros* intenta refutar: el escritor como dios, dueño del sentido de su obra y el carácter expresivo y representativo del lenguaje literario: "El lenguaje [en su concepción burguesa] es una mediación muerta que obedece a la omnipotencia de quien lo maneja, o sea, el escritor para quien cada palabra es como un trozo de arcilla o de mármol en manos de un escultor. Si la palabra es 'arcilla', su materialidad es insignificante hasta que es trabajada por el novelista-dios que otorga la significación, a la vez que usa de este sentido para construir su estatua" (LL 11:10). La revista intenta aplicar a la literatura argentina y latinoamericana los conceptos que le habían otorgado los textos de los estructuralistas franceses. Se opone entonces la literatura tradicional, 'burguesa' a la que escribe un grupo de jóvenes autores que parecen cumplir con las exigencias de la 'nueva crítica': Lamborghini, Saer, García, Skármeta, Martínez.

Como todo intento innovador, *Los libros* necesita crearse un discurso opuesto, un enemigo que pueda destruir después.<sup>7</sup> Hace falta un autor para declarar su muerte, hace falta un lenguaje-instrumento para proclamar la capacidad generadora de la escritura. Sin embargo, constatamos que la revista destruye las concepciones burguesas reemplazándolas por un discurso no menos sacralizador: la autonomía del texto y la autosuficiencia de la escritura.<sup>8</sup> El texto no representa nada, no transmite nada, "el mundo es un texto que se escribe en el acto de escribir" (LL 1:13) como dice Oscar del Barco. Esta resacralización se traduce en una serie de metáforas que se condensan en dos mayores: *el texto como organismo vivo* y *el texto como vacío o silencio*. La primera metáfora se puede explicar por un lado

<sup>6</sup> Véase LL 10: 27; LL 12: 30-31; LL 15/16: 4-6.

<sup>7</sup> Seán Burke (1992) analiza el mismo procedimiento en los textos de Roland Barthes acerca de la muerte del autor.

<sup>8</sup> El propio Michel Foucault señala este proceso de resacralización en la crítica de principio de los setenta: "in order to break with a number of myths, including that of the expressive character of literature, it has been very important to pose this great principle that literature is concerned only with itself. If it is concerned with its author, it is so rather in terms of death, silence, disappearance even of the person writing. But it seems to me that this was only a stage. For by keeping analysis at this level, one runs the risk of not unravelling the totality of sacralizations of which literature has been the object. On the contrary, one runs the risk of sacralizing even more. And this is indeed what happened, right up until 1970. You will have seen how a number of themes originating in Blanchot or Barthes were used in a kind of exaltation, both ultra-lyrical and ultra-rationalizing, of literature as a structure of language capable of being analyzed in itself and in its own terms" (Foucault 1988:309).

como única posibilidad de otorgarle al texto algún elemento humano y, por otro lado, como intento de cargarlo con las funciones y responsabilidades que anteriormente se atribuían al autor, como única instancia generadora de significación. La segunda metáfora es la consecuencia de la ausencia de un referente directo, lo cual provoca aparentemente un malestar al hablar del sentido de los textos: encontramos enunciados como "el espacio literario está allí como un vacío incalificable" (LL 5: 20) o "la novela misma es negada, no concluye; es puesta entre paréntesis, relegada al mutismo de lo innombrable que la reenvía al silencio" (LL 3: 3). El mismo del Barco es quien va elaborando en un artículo sobre *El espacio literario* de Maurice Blanchot la fuerza desencadenante de la escritura ficcional. Sigue para ello la distinción que hace Blanchot entre la palabra bruta y la palabra esencial/poética. Ambas se apoyan en el silencio, en el vacío, pero la diferencia está en la utilidad de cada una, o mejor, en la falta absoluta de utilidad de la palabra esencial/poética: "La primera [la palabra bruta], aún alejándose de lo que menta, está cargada de utilidad y sirve al comercio de los hombres [...]. La palabra esencial/poética no sirve para expresar nada, se cierra en su propio ser, 'tiene su fin en sí misma', 'ya no somos remitidos al mundo', 'el mundo retrocede y los fines desaparecen', 'en ella nadie habla... parece que la palabra sola se habla': se trata de la apertura de un espacio 'soberanamente autónomo'" (LL 5: 20).<sup>9</sup>

En la palabra esencial el escritor, dice del Barco, no existe, salvo como-medio: "la soberanía de la obra literaria libera las viejas determinaciones del autor como dueño del sentido, del lector como paciente y extraño, de la obra como mediadora, cargada de utilidad, entre la sociedad y el hombre y de los géneros como dominación de una idealidad clasista sobre el salvajismo liberador del texto" (LL 5:20). La obra literaria es una obra sin trascendencia, sin origen ni destinatario, que sólo remite a su propio esplendor, un esplendor sin sentido que impide la monumentalización del mundo. Encontramos exactamente la misma idea

<sup>9</sup> "La parole immédiate est peut-être en effet rapport avec le monde immédiat, avec ce qui nous est immédiatement proche et notre voisinage, mais cet immédiat que nous communiquons la parole commune n'est que le lointain voilé, l'absolument étranger qui se donne pour l'habituel, l'insolite que nous prenons pour coutumier grâce à ce voile qu'est le langage et à cette habitude de l'illusion des mots [...]. La parole poétique n'est plus parole d'une personne: en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance; il devient l'essentiel; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle" (Blanchot 1993 [1955]: 40-42).

en un artículo de Eduardo Gudiño Kieffer acerca de los graffiti, escritura caracterizada precisamente por esos rasgos:

La desaparición de autor y lector hacen que los graffiti valgan como puro lenguaje, gracias a la ausencia de un detestable 'yo' y de un no menos detestable 'tú'. Son así absoluto significante, arte del tatuaje, pictograma equidistante de la literatura y de la pintura, puerta abierta hacia una escritura (o 'escritura') casi somática, todo dentro de sí misma. [El grafitómano] está inaugurando un monumental silencio, o formulando una pregunta que nadie contestará acerca del mundo y de su estar-en-el-mundo (LL 1: 27).

La autonomía de la obra literaria y su negación de lo estable, de lo durable, de la verdad constituyen su fuerza desencadenante: la creación de un espacio sin referente directo que invierte el orden ilusorio de la palabra bruta. Esta creación de *otro orden* rige la lectura que hace Schmucler de 62. *Modelo para armar* y de la misma manera se lee *Sagrado* de Tomás Eloy Martínez. Santiago Funes se pregunta precisamente por la referencialidad de la novela: "Hay un referente de *Sagrado*, es explícito: Tucumán, [...] ¿qué relación entre ese referente y el significante que podría ser el texto? [...] ¿si no se trata de un mero significante, si no se trata de una relación pensable, de una correspondencia, sino de una homología entre dos espacios que no se tocan, que no pueden definirse uno en relación con el otro? [...] Aparece entonces esta revolución: la obra no transmite nada (transmitiendo), sólo instala un otro del mundo que se pensaba como referente en donde todo ha terminado por ausentarse" (LL 7:24). La escritura aislada, autónoma crea pues "un mundo regido por leyes propias que se agrega —o se opone— al mundo real" (LL 3:24). La palabra esencial, es decir la construcción de un mundo regido por sus propias leyes, no se deja dominar por la razón, por el *logos*, precisamente porque no revela nada, porque habla de sí misma y se funda en la ausencia. En este sentido podemos entender el título del artículo sobre Blanchot, "La escritura desencadenada", una escritura incontrolable que implica necesariamente una lectura incontrolable. "Leer es escribir y escribir es leer" —dice del Barco y continúa— "ha sido necesario desencadenar la escritura del Logos para encontrar la archi-escritura. [...] el texto es esa apertura donde reina la metamorfosis, donde *todo es posible*" (LL 7:20). Allí reside también, dice Nicolás Rosa, la fuerza de la pornografía. La letra permite, según él, una diferencia liberadora en la interpretación individual. La "absoluta intimidad de la conciencia del lector" y la polivalencia de la letra conllevan la imposibilidad de controlar la lectura. De ahí la necesidad en la sociedad occidental de una censura: si no se puede prohi-

bir la lectura, por lo menos se puede prohibir su objeto, la obra: "No se equivocan los censores: es la letra —en su doble carácter de libertad y contaminación— la que puede albergar un legítimo despliegue de la actividad pornográfica" (LL 3:7).

El peligro de la letra está intrínsecamente relacionado con el nuevo orden regido por leyes propias que hace visible lo diferente. 62 dice Schmucler es "un sistema indescriptible para las pautas de la lógica corriente". Esa estructura posee un sistema de referencias absolutamente interno: un orden diferente. Pero ese sistema no es ajeno al mundo, aunque lo sea para los mecanismos del pensamiento de occidente: ese texto "dice" la verdad de sí mismo y no 'representa' al mundo exterior: participa de ese mundo y proclama —negándola— la ideología que lo piensa" (LL 2:11). El orden de la obra literaria muestra lo innombrable del mundo pero, dándole cuerpo, transformándolo en objeto, lo opone a la lógica racional (burguesa) que no se puede permitir aceptarlo.

El texto no sólo es el núcleo en los artículos, también es la forma que los rige. *Los libros* se construye en su primera etapa casi exclusivamente alrededor de la letra escrita: la reseña es el género predominante en los artículos. No se aborda pues la realidad de manera directa, todo pasa por un filtro textual, todo es metalenguaje. La reseña, el texto sobre el texto, es la forma que justamente permite reunir una variedad de disciplinas, característica de la primera etapa que ya señalaron los críticos.<sup>10</sup> La eliminación de las fronteras entre ficción y crítica constituye un criterio de valor en la crítica literaria propiamente dicha. Se aprecia, por ejemplo, que "El Fiord [de Osvaldo Lamborghini] dificult[e] en cada línea la división de tareas que confiere sólo al crítico la condición de privilegiado 'bricoleur'" (LL 5:24); Josefina Ludmer indica cómo Miguel Barnet se acerca "como escritor, al estatuto específico del crítico y a las relaciones que éste mantiene con su lector" (LL 3:6) y en una reseña de *Cicatrices* de Juan José Saer se insiste en la autorreferencia de la novela donde "el lector encuentra que en otro nivel del relato, los personajes o el narrador se explayan sobre la novela, hablan explícitamente de la técnica o aluden a ella" (LL 3:5). Esta eliminación la encontramos también en una rúbrica de pequeñas reseñas publicada en los números 5, 6 y 7 de la revista, que parece constituir un espacio privilegiado donde los escritores favoritos se presentan a sí mismos.

<sup>10</sup> Un excelente estudio de la relación entre las disciplinas y el surgimiento del texto al final de los sesenta, se encuentra en John Mowitt (1992).

Sin embargo, la palabra esencial/poética es el privilegio exclusivo de la ficción y no puede aparecer en la crítica, no puede contagiarla: aquí aparecen las primeras distancias. Nicolás Rosa, que en otros artículos escribe sobre el espacio autónomo de la literatura, ataca la contaminación que caracteriza la obra crítica de Severo Sarduy, sombrero fetiche de *Tel Quel*. "Sarduy —dice Rosa— construye una verdadera hipertrofia de la crítica donde todo se juega por metaforización: el texto es el cuerpo, la escritura un tatuaje, el acto de escribir ¿un renovado y empobrecido coito ineficaz? La fetichización de la literatura se ha desplazado no ya al discurso crítico, sino que atravesándolo alcanza como una saeta —valga la transparencia de la imagen— el propio cuerpo de Sarduy" (LL 2:4). Efectivamente, la imagen es transparente. La crítica —Barthes— ha despedazado a Sarduy, poseyéndolo, porque ella no puede servirse de la palabra esencial, es secundaria y deudora de la literatura a la que se consagra: "La crítica es siempre adventicia, en un cierto sentido, puesto que se alimenta de las obras, pero no puede reemplazarlas ni reescribirlas. Una crítica sin literatura es impensable: es un escándalo lógico." (LL 2:5).

La crítica al servicio de la literatura obedece a ciertas exigencias. En un artículo sobre la compilación de Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana*, Rosa señala la necesidad de la rigurosidad, lo cual se traduce por ejemplo en una aplicación correcta y totalizante de los métodos utilizados. Si uno decide aplicar una lectura estructuralista, "se estructuraliza todo o corremos el riesgo de jugar con elementos o niveles diversos sin distinguir claramente su inserción estructural" (LL 1:7). Este rigor obliga a la tarea crítica a desplegar todas las significaciones implícitas en la obra y sus derivaciones y proyecciones en el contexto pero a partir y dentro de la escritura que es tal y cómo se muestra (LL 1:6): Rosa distingue claramente entre el texto de ficción, con toda su (posible) fuerza desencadenante y el texto crítico que se ubica, y debe quedarse, en otro registro.

Curiosamente, Josefina Ludmer, a quien Rosa se refiere en el artículo mencionado, escribe una reseña de *Crítica y significación* ... del mismo Rosa, recurriendo a estos criterios. Situando primero a Rosa en la tradición crítica argentina, describe uno por uno los artículos publicados en el libro, distinguiéndolos por su 'rigor' intrínseco. Igual que Rosa en su reseña de Lafforgue, Ludmer suscribe una crítica metodológicamente coherente y concreta. Así el análisis de *Tres tristes tigres*, "analítico, inmanente y concreto", contrasta con el estudio de las novelas de David Viñas puesto que en el primero "los aciertos [de Rosa] son los aciertos de una crítica que aplica una metodología específica al estudio del cómo del objeto (puesto que sabe que el cómo es el *por qué*) al estudio de sus

diferencias, de sus detalles si se quiere, de su especificidad" (LL 9:4). En el análisis de las novelas de Viñas, el paso a las síntesis, en combinación con el "barroquismo verbal" y las "series lingüísticas alusivas, en las que resuenan términos de las más variadas disciplinas, cada uno con su carga y su tradición específica" (ibid) puede implicar el riesgo de una crítica abstracta. La crítica, concluye Ludmer, debe acercarse lo más posible a la denotación, es decir alejarse de la palabra esencial/poética.<sup>11</sup> Otra vez, encontramos la clara oposición entre ficción y crítica, entre palabra esencial y bruta. El (nuevo) orden de la obra de ficción se lee en el orden de la palabra denotativa, la contaminación que se había destacado en las novelas de Lamborghini, Barnet o Saer no se puede invertir, la ficción se sirve de todos los registros que encuentra, crea todos los órdenes que puede, pero la crítica se limita al orden de la palabra bruta. Rosa es perfectamente consciente de esto cuando analiza a los demás, pese a las críticas de Ludmer, y precisa claramente sus distancias con el empleo excesivo de los modelos franceses:

El inconsciente considerado como un lenguaje (Freud-Lacan), el 'fondo' de la obra considerado como un vacío (el silencio: Mallarmé-Blanchot), o el 'contenido' como metáfora de la ausencia (Barthes) nos liberan de la tentación realista, pero pueden conducirnos —por premura, por incompreensión, por renunciamiento— a la 'agramaticalidad', una derisión de la escritura que se solaza y se encanta en el peligro de la pura 'foné' (LL 2:5).

#### 4. *Babel*, revista de libros (1989-1991)

*Babel* se propone decir "todo sobre los libros que nadie puede comprar", como afirma irónicamente su portada tabloide, distanciándose del mercado omnipotente. Es nuevamente una revista de reseñas, y su objeto es el mismo que el de la revista de los setenta: el *texto*, y más particularmente, el texto literario, aunque varias rúbricas se ocupen de otros libros, y en ellas, otro discurso, más ansioso de eficacia política, se abra paso gradualmente. La literatura de la que hablan estos reseñistas es exactamente la misma que les interesaba a los redactores de *Los libros*: aquella que niega

<sup>11</sup> "La crítica es sobre todo creación de un lenguaje y ese lenguaje, según mi opinión, debe acercarse lo más posible a la denotación [...] destruir la retórica, pero no erigir una antirretórica, sino una arretórica" (LL 9:5).

el sentido único, y elimina a su artífice: el autor autoritario, el narrador omnipotente "que todo lo sabe porque todo lo ve" (B 9:18).<sup>12</sup>

La metáfora del texto como *vacío*, que destacamos en *Los libros*, reaparece ampliamente. Perlongher explica que la labor poética apunta "a la médula del sentido, de los sentidos codificados, instituidos. Hasta dónde llega el vaciamiento, en qué vacuola resplandece el vacío" (B 9:35). Esta metáfora adquiere sin embargo aquí implicaciones contextuales, porque la necesaria destrucción del significado incluye no solamente la identidad unívoca de un autor, sino también la aceptación indispensable del desierto referencial en que se ha convertido la Argentina en 1990.<sup>13</sup> El vacío enlaza aquí con una nueva metáfora necesaria: la del *olvido*. La literatura que interesa es la que no se engaña; la que admite escribir desde la nada y para nada, estimulando el olvido y no la memoria, tanto de la historia oficial como de las otras máquinas interpretativas. "La única verdad es el relato", es el título paródico de la reseña que escribe Héctor Schmucler sobre *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez<sup>14</sup>:

La Argentina es un país de relatos. Pero de relatos que preceden a la historia, que la hacen. País sin mitos fundadores, sin pasado para recordar, sin lugar de regreso, construye permanentemente su realidad. Cada día el país parece concluir; cada día se inventa. Los argentinos ofrecen permanentemente una sensación de naufragio y por eso mismo el olvido se ensaña con particular rigor. Es imposible recordar —acumular en el corazón— catástrofes cotidianas y seguir viviendo sin enloquecer o, al menos, sin una sensación insostenible de ridículo. El olvido nos salva del ridículo (B 9:28).

Los escritores que interesan son, además, aquellos que no pretenden comunicar: aquellos que, como Mishima, han comprendido que no hay

<sup>12</sup> En los textos de Saer el fracaso de las máquinas interpretativas "es la materia misma de toda la novela" (B 4:5), porque hay carencia de sentido único, y "lo que abunda son azares, confabulación de coincidencias, nudos de encuentros, opacas indeterminaciones" (ibíd).

<sup>13</sup> Sarmiento, quien había creado en 1880 "la conciencia del vacío" vuelve a ser evocado con fuerza en un "dossier" especial (B:22-29), que constata que en la actualidad el desierto ha sido logrado por tres "procesos" paralelos. Por una parte, el de la destrucción y el fracaso de aquellos textos autoritarios que llenaron la historia; en segundo lugar, la eliminación en la práctica, como en el siglo XIX, de los inconvenientes: el desierto que nos rodea es el de los cuerpos mutilados y ocultados de los desaparecidos, de los que *Babel* decide no hablar, cuestionando la obscenidad de aquellos que "en los setenta y ochenta lavaron las manos de sus conciencias hablando, parloteando de ese inefable" (B 10:45). El desierto es, finalmente, el del exilio, situación definitiva de los que regresaron y, al haber perdido la creencia en los relatos nacionales encontraron solamente el vacío.

<sup>14</sup> La frase parodia la repetida expresión de Perón, "la única verdad es la realidad".

mensaje posible (B 9:14), y que es la *escritura* del texto lo que logra la mayor riqueza de significados. Publican el texto de Barthes, "Variaciones sobre la escritura", atacando una vez más la pretensión de la transparencia de los signos: "Estamos habituados, en virtud de los valores democráticos (tal vez cristianos) a considerar espontáneamente la comunicación como un bien absoluto, un progreso. Como si fuese un progreso aplanar el signo escrito (voluminoso en el pictograma y el ideograma)" (B 9:42). El autor sigue bien muerto: escribir no es una búsqueda de identidad, sino la "disección de los sucesos para perderse en el deleite de su mecanismo" (B 11:8); se construye una maqueta, no un reflejo de lo real. Los libros favoritos de *Babel* se destacan claramente en "El libro del mes", la rúbrica que abre cada ejemplar de la revista.<sup>15</sup> Reaparece en ella un escritor dilecto de *Los libros*, Osvaldo Lamborghini —a quien se le dedica la rúbrica principal de la revista, "El libro del mes" en junio de 1989— preocupado por la performatividad de los estereotipos, "esa formación donde la lengua hace oír su poder, su formidable facultad de decir-hacer" (B 9:4-5).

"El estereotipo se inscribe sobre un cuerpo", afirma Pauls: "Siguiendo a Nietzsche, que a menudo lo visita, en Lamborghini todo es cuerpo" (B 9:5). La metáfora del texto como *organismo vivo*, correlativa a la anterior<sup>16</sup>, permite expresar también en términos de *goce* el placer de la escritura. Hay que evitar las explicaciones referenciales, la razón identificadora que produjo monstruos que hay que lograr olvidar con una minuciosa tarea de vaciamiento, y lograr "imágenes perdurables" que transmitan la vida, inmediata. Los pictogramas barthesianos (que Gudiño Kieffer había descubierto en los graffiti) permiten conocer de otra manera, a través del placer. "El conocimiento no es en nada superior al goce, aun-

<sup>15</sup> Esta rúbrica incluye generalmente un fragmento del libro destacado y uno o dos artículos. Es interesante enumerar los autores y los críticos: Kundera (Pauls-Martínez); Gombrowicz (Pauls, Di Paola); Saer (Chejfec, Pauls); Eco (Pauls); Ludmer (Bari); Barthes (Grüner); Montaldo e.a. (Gilman, Jarkowski, Mayer); Lamborghini (Pauls, Chitarroni); Hawking (Schwarz); Molina (Cristóbal, Feiling); Laiseca (Bari, Aira); Carrera (Link, Cristóbal); Lukács (González, Tarcus); Copi (Sánchez, Aira); Derrida (Link); Chejfec (Pauls, Feiling); Guebel (Link, Pauls); Pauls (Katz, Chitarroni); Fogwill (Carrera, Fresán, Pérez Largo); Aira (Pauls, Feiling); Sloterdijk (Guariglia, Abraham).

<sup>16</sup> La escritura es de naturaleza "gerundial", dice Oubiña, quien para describir su autonomía invierte la sintaxis: "proceso de literaturización de una escritura", o bien "literatura que no es otra cosa que el mero funcionamiento de la escritura" (B 11:8). Es así como un poema adquiere "un sentido no fijo, no definitivo, no endurecido en una inmovilidad mineral, sino viviente como un organismo" (B 11:7).

que el sentido común lo crea así".<sup>17</sup> Se trata de "despojar a la literatura de sus armas de persuasión más patentes, arrinconar las "técnicas" y renunciar a las tradiciones genéricas para que la escritura hable de algo — la vida conociéndose a sí misma — que de otro modo quedaría oculto bajo el brillo del artificio" (B 13:16).

El crítico joven quiere también *escribir*, y participar en primera persona del juego libre y creativo del lenguaje. Se escriben reseñas: cada texto reflexiona sobre otro, pero haciéndolo habla también, de soslayo, de sí mismo, describiendo su propia actividad contradictoriamente y por retazos, evitando definirse e intercambiando frecuentemente los roles: los autores se deslizan sin conflicto del papel de crítico al de escritor y viceversa, como puede verse claramente en "El libro del mes", rúbrica, además, en la cual los "textos" analizados son frecuentemente textos críticos<sup>18</sup>. El placer del texto es una de sus principales preocupaciones. Estos críticos, comenta Marcos Meyer al reseñar el libro coordinado por Graciela Montaldo, parten de la convicción de que "la lengua, sus figuras, la retórica que no esquiva la metáfora ni la construcción sirven a ese perverso y deseable fin de la escritura: la seducción. Ese estilo [...] resulta de un merodeo cercano al vértigo, el de circular por una zona fronteriza, donde la crítica es y no es la literatura" (B 8:5).

*Es y no es*. La posición del joven crítico es difícil, y Mayer se lo recuerda. También los redactores de *Los libros* se preocupaban por las relaciones entre crítica y ficción, y era entonces Nicolás Rosa quien se encargaba de precisar los límites, aunque Josefina Ludmer consideraba que en *Crítica y significación* Rosa no los respeta e insistía en la denotación. En 1990 Mayer considera que los jóvenes tienen a su favor "la rara felicidad de no haber aspirado los efluvios estructuralistas" (B 8:5). Gra-

<sup>17</sup> Los ejemplos contrapuestos, en *Babel*, son el escritor español Julián Ríos y la brasileña Clarice Lispector. Chitarroni declara que lo que le fastidia sobremanera en *Larva*, de Ríos, es la exhibición altisonante y mecánica de sus procedimientos, y "su omnímoda capacidad para producir efectos de autoexplicación". Para Clarice Lispector, en cambio, "el entendimiento se logra al precio de la desorganización [...] aceptación de la vida tal cual es [...] por un individuo que hasta entonces sólo había podido relacionarse con ella clasificándola" (13:16). El artículo de Cohen sobre Lispector abunda en descripciones de este placer sin explicaciones: "Comí —dice la narradora— con la honestidad de quien no engaña a lo que come. Comí la comida aquella y no su nombre" (ibid). Fernando Savater se entusiasma con *Sandokán*, de Salgari, porque "su gesta fue luminosa, solar [...] No la lastremos con severos trascendentalismos, cuya seriedad siempre pierde de vista que la gozosa ligereza es lo más importante" (B 12:15).

<sup>18</sup> Los de Kundera (B.1), Eco (B.5), Ludmer (B.6), Barthes (B.7), Montaldo e.a.; (B.8); Derrida (B.16).

ciela Montaldo, en "Algunas ideas sobre la crítica" insiste en eliminar los prejuicios que ven a la academia como productora de textos críticos y especializados, en "disolver dicotomías del tipo 'academia versus literatura', o 'críticos frente a escritores', en favor de una mirada menos binaria, más personal, capaz de poner en un mismo nivel de gozosa perplejidad a escritores, críticos y lectores" (B 12:20).

El límite con la "literatura", sin embargo, aunque imperceptible, existe, y no se puede transgredir. Es, también, el límite que les permite a los jóvenes tomar distancias y mantener su equilibrio con la crítica de otros intelectuales. El precio es el parricidio —el único de la revista— de aquel que ejerce la escritura de manera demasiado impúdica: Nicolás Rosa, con sus propuestas de discurso "autónomo" en relación "dialógica" con el objeto literario y en su "mismo rango de ficcionalidad". Fernando Murat, reseñando *Los fulgores del simulacro* (B 7:17), ataca la "estética de la escritura crítica", y la "crítica como una de las bellas artes" de Rosa. Aparentemente se trata sólo de una cuestión de lenguaje, como lo señalaba en 1970 Josefina Ludmer, pero hay algo más. Lo que propone Montaldo ahora es una mirada *personal* que no es, de ninguna manera, la del "autor", sino la de una figura nueva que viene a reemplazarlo: el *lector*, que juega sin imponerse, que escribe *ensayos* y no teorías, lecturas fragmentadas, interpretaciones múltiples de textos que pierden todo sentido único. Para Pablo Bari, quien reseña un libro de Josefina Ludmer<sup>19</sup>, hay en el trabajo de Ludmer un "plan de operaciones, un programa constituido a partir de sus alcances manifiestos en la propuesta de construcción de un contexto —un aparato (subjetivo, necesariamente subjetivo) para dejar leer lo que se quiere leer— para desarrollar otra historia" (ibid). Ludmer usa a Wittgenstein para enunciar los problemas de la crítica, y "escribe en primera persona para decir que no existe la crítica objetiva". La crítica es perspectiva personal e intransferible, construcción subjetiva de un contexto "para dejar leer lo que se quiere leer". Ludmer, al analizar el género gauchesco, escribe también sobre Lamborghini; Pauls, al hablar de este escritor algunos meses más tarde, no puede evitar la yuxtaposición de las dos escrituras.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, primer texto crítico que recibe los honores de "El libro del mes" en *Babel* (B 6:5).

<sup>20</sup> "sin duda es un confabulado azar que *Novelas y cuentos* aparezca cerca en el tiempo de *El género gauchesco/Un tratado sobre la patria*, ese gran libro en el que Josefina Ludmer (*Babel* n°6) escribe sobre Lamborghini y sobre la lengua y sobre la ley: si la ecuación lengua-ley formaliza un universal literario, como sugiere Ludmer en su tratado, Osvaldo Lamborghini, que nunca dejó de ponerla en acto demuestra por qué, al leerlo, su literatura parece tocar un fundamento de la literatura, lo que la hace posible y lo que augura

La relación entre esta reseña sobre el libro de Ludmer y las discretas tomas de posición de Montaldo es evidente. "Un crítico o un escritor" —dice ésta— "es un lector que al escribir deja que se muevan todas las palabras en su cabeza o en sus manos", porque "no parece ser posible hacer crítica sin activar un circuito de textos" y construir "un sentido que no necesariamente tiene que ser sobre el texto que critica". Se trata de "una intervención", "menos en su sentido quirúrgico que en el de "tomar parte" o partido por algo y exponerse por ello" (ibid). La tarea es la de proponer relaciones, *pasearse* entre los textos, escoger y elaborar una perspectiva propia. No hay autor dueño de un sentido definitivo: la nueva instancia sacralizada es el *sujeto-lector* benjaminiano, presencia arrolladora en todos los ensayos rioplatenses de principios de los '90. Este sujeto se explaya en *Babel* a través de rúbricas como "Historias de Vida", ("un texto o un documento que implica una colaboración que involucra al investigador y al sujeto" (B 6:18)), y en *dossiers* que reivindican la perspectiva personal y el ensayismo: "Autobiografías: la tentación de explicarse a sí mismo" (B 7) y "Últimas funciones del ensayo" (B 18). Este lector puede ser marginal —de hecho, la figura del "looser" es una de las favoritas— pero tiene capacidad de elección, interviene, toma partido y se expone, como dice Montaldo, asumiendo su propio destino no como una fatalidad, sino como una opción permanente.

Aunque repudie los "compromisos" como la estafa de la que siguen viviendo los intelectuales de la generación anterior, y aunque "haga de su práctica una escritura", el crítico-lector de *Babel* no olvida en ningún momento que está eligiendo y definiéndose, y esto le permite trabajar armónicamente con los "activos", los que siguen preocupándose por incidir —democráticamente, ahora— en la sociedad. Filósofos, sociólogos y politicólogos escriben también en la revista, sin que se advierta demasiado la distancia que existe entre la rúbrica de "El libro del mes", territorio de la escritura "que no sirve para nada", y los "Dossiers" que reúnen a lo más granado de los ensayistas porteños en torno a los temas importantes: Benjamín (B 4), Sarmiento (B5), Viena fin de Siglo (B 6), el peronismo (B 10), entre otros. O Sade.

su desaparición. Aconsejo (no está de más, espero) leer juntos los dos libros: algo saldrá, tal vez una chispa, de esas dos espadas solitarias." (B 9:5)

## 5. "Y cada tanto, Sade"

Así se intitula el artículo de Germán Leopoldo García en el *dossier* de *Babel* sobre el divino Marqués. García es el único redactor que se interesa aún por recordar lo que significó Sade a fines de los sesenta:

Sade, en ese momento, era lo que decían de sus libros gente como Blanchot, Klossowski, Sollers, Barthes [...] Sade era la *escritura* —eso decíamos— la imposibilidad referencial y la potencia combinatoria. Pero también era un "subversivo", alguien que sumaba su voz. (B 19:25)

Sade era entonces el "desencadenamiento" y la libertad<sup>21</sup> y, efectivamente, llegaba a través de la fascinación por los críticos franceses. De Barthes (1970, 1972) se retomaba la deconstrucción de las figuras de la retórica de Sade, y la concepción del texto como generador de placer; de Bataille (1961), el erotismo que sacraliza el horror y muestra el Mal para aceptar la lucha entre la razón y el deseo. Del Barco analizaba la obra de Bataille en los términos que recuerda García: afirmando que se inscribe en la línea nietzscheana de lo dionisíaco, rechazando el "sistema" hegeliano, que "en su punto final era la conciliación entre el concepto y el ser" (LL 9:14-15). El "concepto" es la ideología burguesa, "y las fuerzas que se convocan contra ella son la revolución, la escritura, el erotismo" (ibid). La relación con Sade se efectúa en el único ensayo sobre él de *Los libros*, escrito también —y no es casual— por el mismo Del Barco quien compara explícitamente al Marqués con Marx:

La destrucción que Marx propone a nivel de estructuras, Sade la realiza a nivel del texto [...] La comparación entre Sade y Marx se impone. Ambos, en una sociedad alienada hasta las raíces, organizan la destrucción, ejercen el odio, se niegan a todo *deber ser*, descubren, por debajo de las apariencias, por debajo de

<sup>21</sup> Sade estaba "en el aire del tiempo" para todos, y no sólo para la izquierda. En *Primera Plana* su presencia era arrolladora ya en 1966, cuando la revista comentaba fascinada el *Marat/Sade*, de Peter Weiss, "resolución teatral del enfrentamiento entre el extremo y hedónico individualismo del arquetípico Sade [...] y la utópica revolución imaginada por el personaje Marat" (PP 179:74) o cuando se traduce el prólogo de Apollinaire a una antología de Sade, "el espíritu más libre que hasta hoy haya existido" (PP 180:81). Para algunos análisis del discurso de *Primera Plana*, puede verse Rodríguez Carranza (1993) (1994) y (1995). En Francia, la "moda Sade" alcanzó su punto culminante con las obras de Bataille (1961), Lévy (1965), Lacan (1966), Klossowski (1967); el Coloquio *Le Marquis de Sade*, en Aix en Provence (1968), Barthes (1970) y Sollers (1971).

la Razón de la sociedad burguesa, el bulbo negro de la sinrazón más despiadada, ambos descubren el crimen y la tortura de una sociedad criminal (LL 5:13).

Lo subversivo de la obra sadiana era, para Del Barco, la imposibilidad de leerlo y de definirlo porque su obra no propone referentes exteriores sino que *existe* en el espacio autónomo de la *escritura*. En el texto, el Marqués establece un nuevo orden, el "mecanismo de lo imaginario", que institucionaliza lo impensable, que se libera en las palabras y en sus relaciones. Esta maquinaria se independiza completamente del autor, quien desaparece, mero conducto a través del cual irrumpe el enigma. La escritura de Sade es intolerable, porque significa la destrucción de los fundamentos, de la referencialidad burguesa, de la dualidad etnocéntrica, del Bien y el Mal. La obra es el monstruo, ruptura y posibilidad de un mundo completamente nuevo, fuera de los límites de la representatividad admitida.<sup>22</sup> Pero no es un peligro que aparece de una sola vez: es un peligro latente, una bomba de tiempo descontrolada que puede ponerse en actividad en cada lectura, cada vez que un irresponsable la descubra y la actualice. Como lo dice Rosa (cfr. supra), el erotismo y la pornografía son imposibles de controlar, porque se inscriben en la conciencia del lector (LL 3:7).

"Se leía entonces el ataque al sistema", dice García, pero "la subversión vino desde donde nadie la esperaba y el llamado terrorismo de Estado hizo retornar el referente excluido por la "escritura" (B 19:25). La "escritura" no había excluido ese referente, aún poco visible en Argentina, en todo su horror, en la lógica de aquellos años. Sade hablaba de un impensable que se actualizó durante el Proceso: el de la insondable monstruosidad del ser humano. Veinte años más tarde resulta aún necesario, por lo visto, hablar del Marqués e interpretarlo, vale decir, controlar una vez más su lectura. *Babel* compone un *dossier* con "artículos importados de la misma Francia y textos de fabricación vernácula". Los "vernáculos" que escriben en el *dossier* han impuesto otra bibliografía después del retorno del referente: la presencia de la escuela de Frankfurt es arrolladora — más precisamente, la de Horkheimer y Adorno— y sirve para explicar que Sade *no es revolucionario*, y que su obra *no* implica una superación del iluminismo burgués. García indica que "la explotación del cuerpo como sustancia

<sup>22</sup> "sabemos ahora que existe un espacio propiamente textual, y que los textos no representan nada [...] la escritura fuera de la representación ha merecido la cárcel, la persecución, el silencio: leer a Sade es, para la sociedad del encierro, atisbar fuera de sus límites. Y esto ha sido y es, por esencia, lo Prohibido" (LL 5:13).

gozante" de Sade coincide con el "objeto patológico" excluido por Kant, y que no es más que el desenmascaramiento de la equívoca "autoconservación" kantiana. Y cita la *Dialéctica del iluminismo*:

Los conceptos de Kant son equívocos. La razón, como yo trascendental supraindividual implica la idea de una libre convivencia de los hombres en la cual éstos logren constituirse como sujeto universal y superar la discordia entre razón pura y razón empírica en la consciente solidaridad del todo... Pero al mismo tiempo la razón representa la instancia del pensamiento calculador, que organiza el mundo para los fines de la autoconservación y no conoce otra función que no sea la de la preparación del objeto para convertirlo, de mero contenido sensible, en materia de *usufructo* [...] la obra del Marqués de Sade muestra el intelecto sin la guía del otro, es decir, al sujeto burgués liberado de la tutela (B 19:25).

Sade desnuda la ficción jurídica de la Razón y de la Revolución francesa, dice Grüner, quien también estructura su artículo sobre *Dialéctica del iluminismo*, y sobre textos de Hanna Arendt<sup>23</sup>: entre los "derechos naturales" está el de imponer el propio poder, porque "No hay Ley universal, sino "universalización" (por la fuerza) de leyes (de los) particulares" (B 19:27). La utopía negativa de Sade conduce, metafísicamente, a un proyecto de desorganización de la nación, de la sociedad, del gobierno, en nombre del Crimen: asumirla como un proyecto político ha conducido a una suerte de anarquismo estetizante absurdo. "Lo cual" —agrega el articulista— "no es ni malo ni bueno (desde una perspectiva estrictamente literaria yo creo que es más bien bueno) salvo que se pretenda fundar sobre ella una política" (ibíd.). Sólo la "orfandad teórica actual" explica que se pueda posmodernizar al Marqués, hacer de él un deconstruccionista político que propone el mero desorden o el azar. El orden del goce de los sadianos es estrictamente interior, "egoísta" y esto imposibilita cualquier sumisión a un deseo colectivo: "por eso Sade no puede ser un 'revolucionario', pero tampoco un 'fascista' a la Passolini" (ibíd.).

Los pocos textos del *dossier* que analizan la actividad política de Sade la presentan como absolutamente opuesta al desorden: sólo se destaca su preocupación por la educación pública y su oposición a la pena de muerte,

<sup>23</sup> Los ensayistas de *Babel* no se molestan demasiado en proporcionar referencias, y las bibliografías brillan por su ausencia. Tampoco se precisa de qué obras originales provienen los textos de Jean-Jacques Brochier o Alain Robbe Grillet ni se proporciona el título original de una edición cordobesa de Michel Foucault (*El lenguaje al infinito*, Las ediciones de Diana, Córdoba, 1986). En el caso de Robbe Grillet, se efectúa un mosaico sin referencias a páginas ni capítulos. La revista disimula muy bien sus relaciones con la academia.

actitudes democráticas y razonables si las hay.<sup>24</sup> Oscar del Barco había señalado, sin embargo, que el 'realismo' de Sade no era el verdadero problema: lo insoportable no era su relación con las instituciones, ni su denuncia más o menos democrática del Terror, sino el hecho de mostrar lo "no representable": lo Prohibido. Para Grüner, aparentemente, no hay ningún problema: el de Sade es un proyecto exclusivamente *estético* y de ninguna manera político, vale decir, estrictamente personal. Es por ello que el *dossier* se inicia rindiéndole un homenaje literario, y traduciendo —ahí sí— textos cuidadosamente seleccionados de "franceses" que siguen diciendo lo mismo —poco más o menos— que Blanchot. Brochier recuerda la frase de Apollinaire —"Sade fue el espíritu más libre que hasta hoy haya existido"— pero ya no se habla de Marx, ni de revolución, ni de utilidad política. Robbe Grillet —"El orden y su doble"— llama la atención sobre el hecho de que este "enemigo declarado de las reglas establecidas" estuviera "obsesionado por la imperiosa necesidad de crear disciplinas, instituciones, estatutos" (B 19:22). Pero su sueño se consume en un texto, en una creación *solitaria*, como la del erotómano, y pasa exclusivamente por las palabras: "todas las relaciones incestuosas de pasmosas complejidades sólo pueden explicarse por las "palabras" [...] Sabemos que la *escritura* según la definición dada por Barthes es precisamente una intervención ejercida sobre el lenguaje" (B 19:22).

Como hemos visto en *Los libros*, para Schmucler, como para Del Barco, Sade —la escritura— tiene un poder inmenso: el de transgredir el sistema existente que se adjudica la verosimilitud de la representación, obligando a las palabras a "presentar" lo otro, lo prohibido. En 1991 el lenguaje estético, la escritura, ya no asusta a nadie, y no hace falta controlarlo. El orden que se instaura es absolutamente personal: el erotismo es un gesto solitario y gratuito.<sup>25</sup> El *solitario* es admitido, y puede jugar sin molestar y sin que se lo moleste: pero no se admite al *amoral*, al anarquista. Ferrer explica esta distinción con *Leviathan*, definiendo al solitario como un "entomólogo aficionado, un observador curioso del manicomio

<sup>24</sup> "Y no pude encontrar al monstruo" declara Néstor Silva, "encontré al hombre que se pronuncia por la igualdad de derechos y libertades para la mujer y el hombre, que defiende la educación para todos en escuelas públicas, al que, en fin, en un gesto de indiferencia más parecido al amor que a otra cosa, da la espalda a sus enemigos y no firma ninguna sentencia teniendo los instrumentos legales para consumir su venganza" (B 19:26). No podemos evitar pensar que estas palabras vaticinaron, quizás inconscientemente, el "democrático" indulto de los asesinos militares.

<sup>25</sup> "el erotismo no gesta niños, es un puro movimiento del espíritu, un puro movimiento creador que, como el seductor Kierkegaard, atraviesa el mundo —es decir, la nada— sin dejar trazos" (B 19:25).

urbano" (B 19:23).<sup>26</sup> Esta figura del observador, del paseante solitario es la bisagra con el discurso que integra a Walter Benjamin para la crítica, el marco teórico que legitima a este sujeto que como Sade "ha terminado con la minoridad que, en palabras de Kant, 'es la incapacidad de valerse del propio intelecto sin la guía del otro'" (B 19:25). El joven crítico es adulto y, entre la escritura y la lectura desde los márgenes, puede ejercer una visión transversal. Ese es su espacio, el de su mirada. Pero lo colectivo no le corresponde: es la tarea de aquellos que no juegan con bombas de tiempo, los que quieren y pueden construir el Estado, y que en 1991 no se molestan siquiera en ocuparse de los "estructuralistas" o de los "posmodernos".

Cabe preguntarse, sin embargo, por qué, si el espacio de la escritura y el del desorden están delimitados, y si los solitarios son cirujas con computadora, "losers" y marginales que no tienen otro espacio que el de la errancia, cultivando cándidamente su escritura, resulta aún necesario un *dossier militante* —porque ése es el adjetivo que conviene— que "ponga en su lugar" al Marqués de Sade. El desorden, la destrucción, la violencia, el "vale todo", son una realidad cotidiana que ningún "activo" puede ignorar, y que no es patrimonio exclusivo del sujeto burgués. El "amoral", el anárquico "desencadenado" está en todos los niveles sociales y escapa a todo control. El oscuro reverso de la trama, el "objeto patológico" de Kant, es hoy un anti-Tlön, un agujero negro que no puede ser pensado: el ser humano, el monstruo, Gregorio Samsa. Efectivamente, a la "orfandad teórica" actual que intenta desesperadamente salvar la Razón a través de la ética de un Sujeto post-kantiano, este monstruo se le escapa, pero sería hora de que se lo "pensara", y de que se buscaran los elementos comunes entre la "estética" —los pictogramas, las muñecas descuartizadas de '62— la "realidad" —los torturadores— y nosotros mismos. Las palabras y la escritura, desde luego, no alcanzan. En 1970 Oscar Del Barco, sin embargo, se atrevió a darle un nombre a Behemoth —el "objeto Sade"— e intentó describirlo:

el mecanismo de lo imaginario que da al hombre la monstruosa fuerza del desencadenamiento [...] el objeto Sade es lo que esta sociedad ha ocultado y oculta como el secreto de los secretos, el punto negro de sí misma [...] por debajo del muñeco-hombre, el fuego, la posibilidad del fuego, el "todo es posible". [...] En otras palabras, el objeto Sade puede resumirse en la terrible visibilidad de lo invisible". (LL 5:13).

<sup>26</sup> "Leviathan reconoce, entre sus súbditos, dos aberraciones morales intolerables: el solitario, quien no necesita de la sociedad para existir por haberla expulsado de sí, y el amoral, quien no pretende mejorar la vida comunitaria sino agravar sus males" (B 19:23).

## Bibliografía

- AAVV. 1995. *Literatura y Poder (Actas del Coloquio Internacional, Leuven-Antwerpen, octubre 1993)*. C. De Paepe, N. Lie, L. Rodríguez Carranza y R. Sanz (eds.). Leuven: Leuven University Press.
- Avellaneda, Andrés. 1990. "Estado actual de los estudios literarios: el caso argentino". *Hispanamérica* 56/57, 11-19.
1991. "Marcos ochentistas en la historiografía latinoamericana. Un repaso de la cuestión". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 33, 69-77.
- Barthes, Roland. 1970. *Sade, Fourier, Loyola*. París: Seuil.  
1972. *Le plaisir du texte*. París: Seuil.
- Bataille, Georges. 1961. *Les Larmes d'Eros*. París: Pauvert.
- Blanchot, Maurice. 1993 (1955). *L'espace littéraire*. París: Gallimard.
- Bosteels, Wouter. 1992. "Los libros, 1969-1974". *América (Cahiers du CRICCAL): Le discours culturel dans les revues latinoaméricaines de 1970 à 1990*. París.
1995. "Análisis de un discurso enamorado. Barthes y Althusser en *Los libros*" en AAVV 1995.
- Burke, Seán. 1992. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Caparrós, Martín. 1993. "Mientras Babel" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993), 525-528.
- Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-diciembre 1993). *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*.
- Colloque Aix-en-Provence. 1968. *Le Marquis de Sade*. París: Armand Colin.
- Crivelli, Miriam. 1992. "Intelectuales y política en la Argentina de los años 70. El caso de la revista *Los libros* (1969-1976)". *América (Cahiers du CRICCAL): Le discours culturel dans les revues latinoaméricaines de 1970 à 1990*. París.
- Foucault, Michel. 1988. *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings 1977-1984*. L. Kritzman (ed.), A. Sheridan (trad.). Londres/Nueva York: Routledge.
- Gilman, Claudia. s.d. "El antiintelectualismo. Tópico de los intelectuales en los 70". (ms.)

- Klossowski, Pierre. 1967. *Sade, mon prochain*. París: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1966. *Ecrits*. París: Seuil.
- Lély, Gilbert. 1965. *Vie du Marquis de Sade*. París: Pauvert.
- Ludmer, Josefina. 1988. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Maresca, Silvio Juan. 1993. "¿Por qué Nietzsche, en la Argentina, no es (solamente) posmoderno?" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993), 477-483.
- Masiello, Francine. 1985. "Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse". *Latin American Research Review* 20/1, 27-60.
- Mowitz, John. 1992. *Text. The Genealogy of an Antidisciplinary Object*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Panesi, Jorge. 1985. "La crítica argentina y el discurso de la dependencia". *Filología* 20, 171-195.
- Rodríguez Carranza, Luz. 1992a. "Las destrucciones de Babel". *América (Cahiers du CRICCAL): Le discours culturel dans les revues latinoaméricaines de 1970 à 1990*. París.
- 1992b. "Discursos literarios, prácticas sociales (*Babel*, revista de libros 1988-1989)". *Hispanamérica* 61, 23-40.
1993. "Buenos Aires en el discurso cultural de Primera Plana". *Marche Romane*, XLIII, 1/2, 205-221.
1994. "Crónica de un golpe anunciado. Las columnas de Mariano Grondona (Primera Plana, 12 de abril a 30 de junio de 1966)". *América (Cahiers du CRICCAL): Les formes brèves*. París.
1995. "Los demonios inútiles. El discurso sobre la juventud en *Primera Plana* y *Los libros*" en L. Area, L. Pérez, P. Rogieri (comp.), *Fin de un siglo: las fronteras de la cultura*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones. (en prensa)
- Rosa, Nicolás. 1970. *Crítica y significación*. Buenos Aires: Galerna.
1993. "Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 1993, 161-186.
1987. *Los fulgores del simulacro*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral.

Speranza, Graciela, Graciela Montaldo y Aníbal Jarkowski. 1990. "El estado de las cosas; veinte años de crítica argentina". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 31/32, 9-38.

Sollers, Philippe. 1971. *L'Écriture et l'expérience des limites*. París: Seuil.

Sosnowski, Saúl. 1987. "Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas". *Cuadernos Hispanoamericanos* 443, 143-159.

Terán, Oscar. 1991. *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.