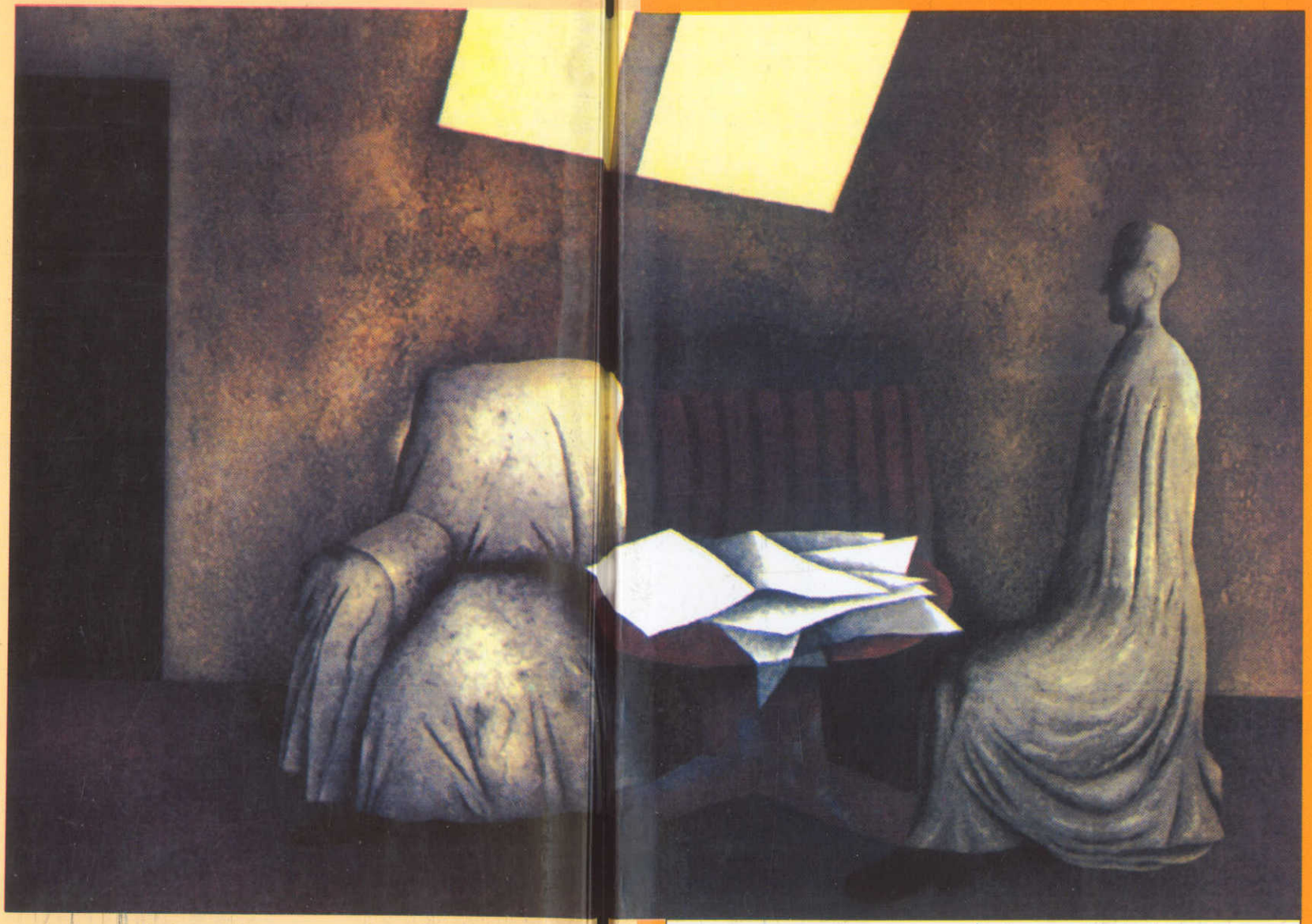
C.C. 1191 - Córdoba
T.E.:(051) 89-6060 / 23-2106 / 71-0363
FAX: (54) (51) 68-3589
E - MAIL: tramas@doxa.olm.net
Internet: http://doxa.olm.net/tramas

TRAMAS

PARA LEER LA LITERATURA ARGENTINA

Primeras Jornadas sobre Literatura Argentina a Fin de Siglo



Lecturas políticas / Políticas de lectura (I)

Vol. V - Nº9 - 1998

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

planeta GRAFICO

Donde se imprimen las ideas

Castro Barros 30
Tel: 051-741929
e-mail: planeta@orenet.com.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Tramas

para leer
la literatura argentina

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Lecturas Políticas
Políticas de Lectura

– Primera Parte –

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Consejo Editor Propietario
Néstor Aguilera
María Soledad Boero
Carlos Gazzera
Andrea Guiu
Tania Mastronardi
Carlos Perna

Director
Carlos Gazzera

Consejo Consultivo
Abelardo Castillo
Ricardo Piglia
Andrés Rivera

Dirección
Néstor Aguilera
Ana García Armesto
María Soledad Boero
Carlos Gazzera
Jorge Guglielmelli
Andrea Guiu
Tania Mastronardi
Alvaro Montanari
Candelaria de Olmos
Carlos Perna
Daniela Spósito
Marina Villarroel

Secretariado de Redacción
Néstor Aguilera
María Soledad Boero
Andrea Guiu

Suscripciones
Daniela Spósito
Candelaria de Olmos

Tramas Bibliográficas
Carlos Gazzera

Corrección
María Soledad Boero
Andrea Guiu
Candelaria de Olmos

Ilustración de Tapa
«Awaiting»
de Karl Korab

Arte y Diagramación de Tapa
Guillermo Daruiz

Diseño de Interior
David R. Smaldone

Corresponsales
- En Buenos Aires-
Laura Limberti
Carlos Perna

-En La Plata-
Laura Juárez

-En Bahía Blanca-
María Celia Vázquez

-En EE. UU.-
Emilce Cordeiro

-En España-
María Bermúdez Martínez

Relaciones Institucionales
Néstor Aguilera
Claudio F. Díaz
Daniela Spósito

Asesoramiento Contable
Ana Cabanillas

Asesoramiento Técnico Informático
David Peker

Web Site en Internet
http://doxa.olm.net/tramas

-Diseño de página en Internet-
Rodrigo Rapela
Pablo Mereshian

TRAMAS... se edita bajo la supervisión del Area de Publicaciones del

C.I.L.S.

Centro de Investigaciones Literarias y Sociales

Asociación Civil Sin Fines de Lucro Expediente en Trámite Nº22217
Caseros 690 1º 16 (5000) Córdoba - Argentina
E-mail: cils@doxa.olm.net
CUIT: 30-69846861-7

Registro de la Propiedad Intelectual: En trámite
ISSN: *0328-2309*

TRAMAS... recibe correspondencia en:
C.C. 1191 – (5000) Córdoba
Teléfonos: (54) (51) 89-6060 / 23-2106 / 71-0363
Fax: (54) (51) 68-3589
E-mail: *tramas@doxa.olm.net* - **Dirección:** *cgazzera@ffyh.unc.edu.ar*

Direcciones Corresponsales:
En Bs. As.: (54) (1) 982-4496 / 932-6360
En Bahía Blanca: (54) (91) 56-0812
En La Plata: (54) (21) 22-2828
En EE.UU.: e-mail: cordeiro@wpi.edu
En España: (34) (98) 525-4671
Fax: (34) (98) 510-4677 (Universidad de Oviedo)

*Todos los artículos publicados en **TRAMAS...** pueden ser reproducidos total o parcialmente, remitiendo a la Dirección de la revista dos copias de los mismos. Quedan exceptuados los trabajos cedidos especialmente por las editoriales en calidad de "adelantos" o de "publicaciones especiales".*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Presentación

La ilegalidad *necesaria*

"He llegado a entender que lo que nosotros llamamos libertad del individuo no es el privilegio de un intelectual a escribir lo que le guste escribir, sino de ser una voz que puede hablar a los que están callados"

[Stephen Spender]

"El desierto crece"
[F. Nietzsche]

En la "espectral" sociedad globalizada en la que fatalmente convivimos con la hiperconcentración de los valores económicos, políticos y simbólicos, algunos pocos juegan a hacernos creer que la libertad no es una mera ilusión, que la promesa de la estabilidad y el "mercado", inexorablemente, nos lleva a una sociedad mejor, casi edénica. Y en este juego ya no alcanza con señalar que hay responsables y cómplices. Todas las representaciones han estallado y las "figuras" a las cuales antes se solía echar mano para responsabilizar (el *J' acusse* de Zolá vía Clemenceau fundó la tradición a la que nos referimos) a quienes "tenían" una/alguna/toda (la)responsabilidad se nos aparecen hoy deconstruidas. Teorizar se vuelve, en esta lógica, casi una voluntad epistémica de un viejo y cansado *logos*; un lugar en donde la teoría se vuelve, caprichosamente, un topos de fuerte reminiscencia estructuralista: un *lugar* en donde no hay más-lugar: es ese no-lugar en el cual las aporías sustituyen las posibles apologías de las diferencias. La sociedad civil se cristaliza en una estructura reproductora de un mero "dejarse estar".

Sabemos, en este sentido, que arrancarle a la crítica su alcance "ético" es quitarle su radicalidad, esa capacidad de demoler las certezas de un

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

conocimiento metafísico, de un conocimiento "revelador", útil y al servicio del *status quo*. Esa restauración del orden de la metafísica por la separación del método crítico del objeto ya no sólo ha resemantizado los discursos sociales, políticos y mediáticos de la Argentina neocapitalista de hoy, sino que se ha vuelto una práctica que deviene en una hermenéutica que aspira a desplazar las lecturas políticas, las lecturas de la fragmentariedad como metodología. Y es, en los últimos dos o tres años, esta práctica de lo llamado "académico" la que ha penetrado en la Universidad pública y la corroe desde sus cimientos más honorables, más auténticos y más legítimos. Y como nunca, la paráfrasis a Hamlet recupera su aura radical: *"Algo huele mal..."*. Y es que el "silencio/olor" de los claustros devuelve a la Universidad su anterior estado *confesional*: el de la pre-Reforma; un tiempo, un nuevo tiempo en donde la lógica de su funcionamiento será, como bien ha señalado Horacio González, *inquisitorio*, con los nuevos fuegos y los nuevos *inquisidores*. Y la *inquisición* ya no es en este "presente" una figura alegórica, una postulación fantasmagórica: está aquí, opera en los concursos, en los criterios de evaluación de tesis y tesinas, de becas y categorizaciones, de lo que se decide financiar como líneas de investigación. El claustro se convierte hoy, con el silencio de los "mandarines" de turno, un espacio en donde el trabajo intelectual no está puesto en general conocimiento sino en producir esquemas de circulación del poder para sostener el poder y no el conocimiento. Y un poder donde el conocimiento no tiene gravitación sabemos que es más fácil que las aspiraciones mesiánica reverberen. Y en esta inversión, el saber restituye una lógica peligrosa para Occidente: el totalitarismo, el saber mesiánico de los técnicos. Una *tecné* de viejo y nuevo cuño pende sobre la sociedad contemporánea.

La idea de hacer las Jornadas de Carlos Paz en mayo de este año, organizadas y publicadas ahora en este número de **TRAMAS...** surgió en los pasillos, en los márgenes de esa Academia de claustros inquisitorios, mientras se llevaba a cabo en Río Cuarto, el Congreso de Literatura Argentina. Surgió, decíamos, como una necesidad y como un desafío a estas nuevas formas de poner en escena la i-racionalidad de esta nueva razón: ¿podíamos construir un espacio distinto a esa pista de *zapping* que vivenciámos en ese y en casi todos los Congresos? ¿Podíamos garantizar aquello que todo Congreso mantiene como supuesto —un espacio de diálogo—, al margen de una "organización" académica? ¿Podíamos reunirnos al margen de los "padres" y construir un encuentro de "pares" y decretar el inicio de un trabajo de duelo? El interrogante final: ¿podíamos romper aquella sordera que impone el silencio de los claustros?

A la luz de lo que ustedes podrán leer en estas páginas, los interrogantes vueltos como horizontes de trabajo, se concretaron en parte. Las prácticas institucionalizadas que funcionan como grilletes que *su*-jetan a los sujetos a la institucionalidad minaron la disposición y el esfuerzo para pensar, en términos de especificidad, el tema propuesto como eje convocante: *"políticas de lectura/lecturas políticas"*. Sin embargo, quienes participaron –y es necesario reconocerlo, con un título tan ambiguo—pusieron en evidencia que lo que realmente estábamos pensando era un conjunto de problemas *valorativos* de nuestro propio rol, de nuestra propias tradiciones, de nuestra propia interacción académica. De una u otra manera, quienes participamos de estas Jornadas lo hicimos transversalmente respecto al conocimiento académico –no en un sentido topológico/estructuralista— y discutimos, quizá no muy conscientes que, tras esas ponencias, esos papeles de trabajo previamente presentados para la discusión, estábamos discutiendo(nos), quebrantando la imposibilidad de una Ley: producir fuera de la Institución. Por eso, las Jornadas fueron *ilegales* en el sentido de que quebraron la práctica hegemónica del modelo académico de los congresos: una negación a las voces legitimadoras, a los padres espectrales, a los conferencistas "magistrales", a las comunicaciones "mediáticas", al monologismo, a las certezas de la retórica académica... Al silencio de los que callan en los congresos... El debate fue lo que derrotó aquel "poder de visera" de quienes se asumen como "*pater noster*" y reproducen el academicismo que nos (auto)excluye.

Ahora que las Jornadas han pasado y hemos sedimentado alguna que otra conclusión respecto a sus alcances, respecto a su eficacia y/o su significancia más íntima o personal, que hemos podido elaborar un discurso más allá de lo que *sentimentalmente* significaron para quienes trabajamos, primero en su concreción, luego como anfitriones y finalmente en la edición de estas páginas, no podemos dejar de señalar que aquella búsqueda de la horizontalidad del debate no era otra cosa que la escenificación de una vigilia epistemológica/metodológica, en donde la preocupación por el intercambio y la puesta en circulación del conocimiento se transformó en un programa *des-programable* y cuya verificación buscaremos, no sólo en la epidermis de nuestros interlocutores, sino hasta llegar al "hueso", y no precisamente, aquel del que hablaba Hegel.

Carlos Gazzera

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Texto inaugural de las Primeras Jornadas sobre Literatura Argentina a Fin de Siglo

¿Qué pueden aportar a nuestra reflexión sobre las relaciones entre el saber y la sociedad civil unas jornadas como éstas ?

Nuestro encuentro en este fin de semana de fines de siglo en Carlos Paz constituye una política de escritura, una opción política. Opción que se erige no sólo frente a las políticas intramuros de la academia, opción que abre un campo a la presencia de otras voces, voces políticas, en tensión, en disputa permanente. Disputa que nos interesa plantear no ya sólo con la academia sino con la sociedad civil que conformamos.

Nos interesa, como intelectuales, poder encontrarnos para la construcción de nuevas relaciones políticas con otros sectores, en torno a reclamos reivindicativos que tienen que ver con la reapropiación del espacio público. Creemos que las ideas de Estado y de clase tienen que ser repensadas, pero también la idea de sociedad civil, la cual corre el riesgo de reproducir los efectos autoritarios del esquema representativo clásico.

Nuestras tramas valen por sus espacios vacíos, los cuales pretenden invitar a la construcción de redes, potentes a la hora de imaginar otras prácticas. Desde esta posición es que estas Jornadas se abren hoy, dispuestas a pensar una nueva configuración a partir del intercambio con los aportes de los compañeros de otros puntos cardinales.

Desde la ciudad de Carlos Paz, un llamamiento de guerra. Un deseo en pie de guerra contra aquellas políticas que esgrimen la posibilidad como justificativo para alimentar la propia parálisis ante las sombras. Un deseo compartido de que esta primera convocatoria sea la piedra angular para otras tantas en otros lugares del país, donde podamos seguir construyendo tramas reforzadas, cimentando trincheras para la resistencia, apostando a mantener vivo el entusiasmo que esperamos genere este encuentro.

Una primera pregunta para abrir estas Jornadas, las últimas de este siglo : ¿Para qué nos estamos juntando hoy, nosotros, este grupo de jóvenes, poniendo nuestros cuerpos en esta pequeña ciudad, en los bordes de la gran ciudad, a su vez en los bordes de los grandes centros de producción intelectual de Occidente ?

Desde esta situación de frontera, un interrogante nos conmueve :

¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de enunciación de nuestros saberes, saberes diagonales, condicionados por su misma posición fronteriza respecto a los mercados cultural, editorial y académico ?

Y también : ¿Son producto estos pensamientos de una auténtica reflexión colectiva, o bien, intentos individuales y desesperados de acumulación de capital simbólico para posicionar la propia voz en un mercado editorial que se erige hoy como el lugar ontologizante por excelencia ? Sabemos que hoy ser es aparecer en los medios, estar categorizados en la Universidad, presentar periódicamente *papers* adaptados a los requerimientos de la lógica del sistema empresarial, acotar nuestros discursos a las reglas de los medios de comunicación.

Frente a esta situación, nos preguntamos :

¿Desde dónde escribimos hoy ? ¿Para qué lo hacemos ? ¿Para quiénes ?

¿Cómo ejercer efectos sin subsumirnos a las leyes del mercado que garantizan la eficacia y la masividad ? ¿Escribimos para la mayoría ? ¿Para los amigos ? ¿Para cambiar la sociedad ? ¿Para ser legitimados por el mercado ? ¿Para ganar prestigio ? ¿Cuáles son los efectos de politizar nuestras prácticas de escritura ? ¿Cuáles los efectos de animarnos a imaginar una nueva esfera pública ?

Un profundo malestar nos recorre en estos tiempos políticamente correctos, tiempos en que muchos intelectuales optan por entrar en la carrera de categorizaciones que imponen las leyes de la academia, tiempos en que los discursos se hacen cada vez más asertivos, cortos y efectistas, acordes a la lógica mediática que produce intelectuales específicos que pueden hablar sobre absolutamente todo en tres minutos, ofrecer un mensaje claro y sencillo y dejar conforme a la audiencia. Mensajes vacíos de reflexión producidos por prolijos intelectuales massmediáticos que traducen magníficamente lo ya pensado pero que están imposibilitados, por las mismas condiciones de los medios de interrogar más allá de los límites de lo pensable.

Desde Tramas nos preguntamos cómo mantener el desajuste permanente, la discusión, la deliberación colectiva de los problemas que afectan la vida pública.

Se trata de discutir los déficits de nuestra propia actividad intelectual.

Estamos en la ciudad al borde, en este encuentro que se erige contra el ideal de estabilidad que inunda estos tiempos. En este encuentro en la ciu-

Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dad al borde queremos compartir con ustedes esta inestabilidad que nos asalta cada vez que nos hacemos estas preguntas : ¿Qué entendemos por política ? ¿Qué por intelectual ? ¿Cuáles son las conexiones entre el intelectual y el tiempo que le toca vivir ? ¿Sigue vigente el ideal moderno que define al intelectual como quien intenta "pensarnos a nosotros mismos en esta actualidad" ? ¿Sigue siendo el intelectual aquel que intenta observar los límites de lo tolerable para pensar más allá de ellos ? ¿Qué tenemos para aportar nosotros, posicionados en un campo fragmentado en tensión con múltiples voces oficiales que piensan esta Nación ya desde la academia, el mercado editorial, los medios? ¿Cómo dejar escuchar estas voces diagonales, no legitimadas desde los lugares que determinan lo que debe ser escuchado ?

Consideramos que el desafío, en estos tiempos sombríos, de miseria política, de ruinas y faltas de certezas, de necesidades materiales acuciantes, es el de aumentar la crítica, politizar nuestros debates, discutir con los otros, volver a la vieja práctica de la polémica, construir polémicas, animarnos a la aventura de pensar, aún sabiendo que frente a este tipo de acciones, sobrevendrá la sanción, el ninguneo. Ese es el riesgo en estas épocas profesionalistas, técnicas, utilitarias, épocas de expertos competentes. Tiempos burócratas y faltos de imaginación.

Y frente al riesgo, apostamos a repolitizar el mundo de la cultura, ampliar los espacios públicos donde se puedan discutir nuestra memoria, problemas actuales, nuestros destinos.

Los aquí reunidos, en este espacio de fronteras, no podemos sustraernos a una evidencia: buena parte de nuestra formación y posición es producto de la academia. A partir de esta situación, nos preguntamos, ¿qué hacemos con todo esto que hemos aprendido ? ¿Cómo hacer para que nuestro saber trascienda los límites impuestos por la academia, para que no sea impotente frente a los tiempos que nos tocan vivir ? La clásica pregunta hoy cobra nueva fuerza: ¿Cómo transformar, construir mundos a través de nuestras teorías y prácticas ?

¿Cómo y para qué investigar y construir teorías en esta coyuntura, teorías que nos piensen a nosotros mismos en esta actualidad, teorías que se animen a atisbar lo intolerable, que puedan interrogar lo intolerable y ampliar el campo de lo posible y lo imaginable ? Lejos de creer que la teoría debe ser subestimada en favor de la práctica, consideramos que ambas dimensiones deben alimentarse mutuamente, por eso apostamos a una práctica teórica reflexiva que piense, porque afirmamos : la teoría produce realidad, construye mundos.

Estos tiempos de fragmentación invitan a inventar nuevas estrategias de

lucha, a descifrar los códigos políticos que puedan interpelar a nuestra sociedad,

Desde este lugar postulamos una práctica que dé primacía al debate, la sospecha, una práctica que no acepte obviedades ni desazones.

Esperamos que en esta reunión podamos conocernos, ver en qué andamos. Nos preguntamos si estarán dadas las condiciones para configurar un campo de producción de saberes que sean resultado de una reflexión colectiva, deseante, impugnadora y heterodoxa. Nuestra propuesta es comprometernos con el saber no desde un lugar que se dispute por la hegemonía, sino desde un lugar que dispute los conceptos de verdad, con los cánones vigentes y los por venir a través de una práctica de forzamiento permanente de los textos, de los cuerpos.

En estos tiempos sombríos nuestra forma de resistencia pasa por la politización de nuestras prácticas de escritura, por la invención de hipótesis que franqueen los límites de lo que hoy se nos aparece como lo único posible. Sabemos que sólo una apuesta colectiva puede configurar redes que permitan pensar el futuro, construirlo, transformarlo.

Daniela Spósito

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Primeras Jornadas sobre Literatura Argentina a Fin de Siglo

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

Sábado 23/5

9:30 **Inauguración de las Jornadas**

PANEL Nº 1:

10:00 **Temor y Temblor**. Ética de la lectura y morales de la crítica.
Autor: Alberto Giordano (UNR).
Comentador: Néstor Aguilera y Carlos Gazzera (Córdoba)

10:40 **Más que abrazarlas, quiero... hablar con ellas** (una lectura política de ***Pubis Angelical***).
Autor: Graciela Golchluk (UNLP).
Comentador: Soledad Boero (Córdoba)

11:20 **Ensayo de una Moral de la Crítica** (sobre el libro ***Escenas de la vida posmoderna***, de Beatriz Sarlo).
Autor: María Celia Vázquez (UNS).
Sin comentador.

12:00 **Sarlo y la Crítica Literaria**
Autor: Alicia Capomassi (UNS).
Comentador: Sergio Pastormerlo.

12:40 **Juan José Saer en el Sistema de Lecturas de *Punto de Vista*.**
Autor: Margarita Merbilhaá (UNLP)
Comentador: Candelaria de Olmos (Córdoba)

PANEL Nº 2:

15:30 **Ficción y Realidad**: ***1) Los relatos desencantados.***
Autor: Germán Pinque (UNC).
2) El Estatuto Ficcional en el Universo Televisivo.
Autor: Jimena I. Castillo (UNC).

3) Los nuevos pactos de Credibilidad después de la crisis de la idea de representación. El cine "social" y los contratos de lectura.
Autor: María Eugenia Boito (UNC).
Comentador: Miriam Chiani (UNLP).

17:00 **La palabra ficcionalizada pretende "leer" la realidad mediata e inmediata**
1) Género No-Ficción. Un nuevo pacto de lectura.
Autor: Analía Lorenzo (UNC).
2) La novela histórica.
Autor: María Paulinelli (UNC).
Comentador: Geraldine Rogers (UNLP).

18:00 **La tradición nacional: una continuidad en el pasado.**
Autor: Fabio Espósito (UNLP).
Comentador: María Paulinelli (UNC).

18:40 **Notas a la Causa Justa de Osvaldo Lamborghini.**
Autor: Sandra Contreras (UNR).
Sin comentador.

19:20 **Mientras "yo" agoniza** (sobre Osvaldo Lamborghini).
Autor: Adriana Astuti (UNR).
Comentador: Verónica Delgado (UNLP).

Domingo 24/5

PANEL Nº 3:

9:00 **El deseo, el relato, el juicio.** Sobre el "retorno a los setenta" en el debate crítico argentino, 1996-1998
Autor: Miguel Dalmaroni (UNLP).
Comentador: Daniela Spósito (Córdoba).

9:40 **Lenguas políticas y estudios literarios.** De códigos, discusiones y conflictos de interpretación.
Autor: Jorge A. Bracamonte (UNC).
Comentador: Alberto Giordano (UNR).

10:20 **¿Una poética política? Perspectivas críticas sobre Saer.**
Autor: María Elena Torre (UNS).
Comentador: Margarita Merbilhaá (UNLP).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PANEL N°4:

16:00 **Campo intelectual, lectores, medios de comunicación en la década del '70 a través del análisis del Suplemento de Cultura del diario *La Opinión* (1971-1981)** Discusiones preliminares para el inicio de la investigación.
Autor: Gabriela Baby (UBA).
Comentador: Tania Mastronardi (Córdoba).

16:40 **Contorno: *Novela y Política*.**
Autores: Analía Capdevila y Nora Avaro (UNR).
Sin comentador.

17:20 **J. R. Wilcock: Silencio, exilio, astucia.**
Autores: Judith Podlubne (UNR).
Comentador: Cecilia Reyna (UNC).

18:00 **Ese algo suyo, es tan suyo** (Sobre ***Inolvidables veladas*** de Marcelo Cohen.
Autor: Miriam Chiani (UNLP).
Comentador: Adriana Astuti (UNR).

18:20 **Para leer a Boedo** (sobre el problema del valor).
Autor: Sergio Pastormerlo (UNLP).
Comentador: María Celia Vázquez (U.N.S.)

18:40 **El teatro: un espacio de posibilidades para la literatura arltiana.**
Autor: Laura S. Juárez (UNLP).
Comentador: Jorge Bracamonte (UNC).

Lunes 25/5

PANEL N°5:

9:00 **Todavía tiene oficio la palabra.** (José Martí, la obra, la política, la poesía)
Autor: Mónica Bernabé (UNR).
Sin comentador

9:40 **Una canción que sea menos que una canción.** La constitución de una tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thenon y Diana Bellessi.
Autor: Anahí Diana Mallol (UNLP).
Comentador: Jorge Guglielmelli (Córdoba).

10:20 **La lección de Groussac en la *biblioteca*: la organización cultural.**
Autor: Verónica Delgado (UNLP).
Comentador: Ana García (Córdoba).

11:00 **Caras y Caretas en 1900**: La lógica de la integración.
Autor: Geraldine Rogers (UNLP).
Comentador: Dafne García Lucero y Analía Lorenzo (UNC).

11:40 **Puig, el *'Frente de liberación homosexual'* y la izquierda, y una polémica inadvertida.**
Autor: Julia Romero (UNLP).
Sin comentador

12:20 **La palabra como "documento" enturbia la lectura de la realidad inmediata mediante la inclusión de la ficción:**
1) El pacto de credibilidad en torno a las noticias internacionales.
Autor: Dafne García Lucero (UNC).
2) El Nuevo periodismo.
Autor: Eduardo de la Cruz (UNC).
3) La construcción de la realidad en una nota periodística de Martín Caparrós.
Autor: Cecilia Sozzi (UNC).
4) La representación del pasado en el periodismo gráfico.
Autor: Diego Dávila (UNC).
Sin comentador.

13:45 Conclusión

Córdoba: Integrantes de Tramas...
UNC Universidad Nacional de Córdoba
UNS Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca)
UNR Universidad Nacional de Rosario
UNLP Universidad Nacional de la Plata
UBA Universidad de Buenos Aires.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

I. Trabajos Teóricos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Temor y temblor
Etica de la lectura y morales de la critica

Por Alberto Giordano
(UNR - CONICET)

Acaso creamos un vínculo lector para confirmar nuestra realidad en el mundo de la idea moral?

Si así fuera, el lector sería una categoría más del deber moral.

[Horacio González, ***Arlt, política y locura***]

I. Las obras literarias pueden representar al mundo. Todas, de alguna forma, lo hacen. Pero sólo algunas pueden hacer que, más allá de cualquier representación, en un tiempo y un espacio sin presencia, el mundo se transforme en mundo.

Todas las obras, para poder construirse, para darse un armazón verbal, operan con representaciones convencionales tomadas de algún capítulo de la vasta enciclopedia contemporánea en la que se acumulan, ordenados por el sentido común, saberes de la más variada procedencia sobre los distintos aspectos del mundo. En este sentido, no hay obra que no pueda ser llamada a dar testimonio, aunque más no sea sobre algún aspecto mínimo, de la consistencia del mundo, es decir, del sistema de valores morales que presenció su aparición. Pero sólo algunas consiguen desembarazarse de la pesada carga moral que arrastran las convenciones, desprenderse de las pinzas discursivas que las atan a una determinada época y, en ese vacío de representación, hacer aparecer al mundo desde un punto de vista nuevo. Cada vez que esto ocurre, y ocurre rara vez, nuestros hábitos intelectuales y estéticos se ven sacudidos por la presencia imprevista de un mundo nuevo, no de una nueva versión del mismo mundo, el mundo de siempre, el nuestro, sino de una nueva forma, absolutamente diferente, de la mundanidad: un mundo sin origen ni fin y sin duración, un mundo siempre en estado de comienzo, un mundo inminente que se anuncia, sin códigos, sin referencias, en la descomposición y la fractura de las representaciones que nos identifican con el mundo, el de siempre, el nuestro.

Los discursos críticos pueden representar a la literatura. Todos, de alguna forma, lo hacen. Pero sólo algunos pueden hacer que, más allá de la estabilidad que producen los conceptos y las metodologías convencionales, a fuerza de inquietud y de invención, la literatura se transforme en literatura. Todas las tentativas críticas, cualquiera sea el punto de vista que sitúa sus operaciones, proponen o reproducen conceptos y valores que representan lo específicamente literario. En el análisis o el comentario de una obra, de las obras de un autor o del dispositivo institucional (social e histórico) que individualiza obras y autores, los críticos definen, ya sea que las enuncien o que las presupongan, representaciones de lo que es la literatura en tanto objeto de conocimiento o de saber. De acuerdo con las rotaciones que hace posible el consabido e inevitable vaivén entre lo general y lo particular, esa rutina metodológica sostenida en lo que César Aira llama "la lógica del ejemplo", las intervenciones críticas recorren (ida y vuelta) el camino que va desde un conjunto de representaciones a otro: desde los conceptos teóricos que representan lo literario a la representación de esos conceptos en determinadas coyunturas textuales o institucionales. Pero a veces, raras veces, cuando la presión de algún afecto irrepresentable se obstina en la búsqueda de su inscripción, cuando una emoción sin nombre y sin valor que arrebató al crítico en la lectura amenaza con desbordar los diques conceptuales, ocurre una metamorfosis que sólo puede ocurrir cuando la experiencia literaria toca al discurso crítico. Horacio González[1] la describe en estos términos (los que expresan, según él, "el motivo final e inconfeso de la crítica"): el objeto pasa nuevamente a ser sujeto. La literatura deja, momentáneamente, de ser un objeto de reflexión o de descripción para transformarse en el sujeto de una enunciación inaudita, silenciosa, que habla a través de las representaciones del discurso crítico.

II. En un trabajo anterior[2], del que este no pretende ser más que una reescritura, evaluamos —en el sentido nietzscheano del término— las supersticiones morales que orientan la práctica de la llamada crítica ideológica en una dirección cualitativamente diferente a las de las búsquedas literarias que suelen servirle de pretextos. A propósito de una escena imaginaria, en la que un lector de *"El jorobadito"* de Arlt se desentiende de la conmoción que experimentó en el encuentro con ese relato para poder ejecutar, con tranquilidad, las operaciones de contextualización e interpretación *desde* el contexto que prescribe la crítica ideológica; a propósito de esta escena en la que, en nombre de valores sólidamente admitidos (los que propician la asimila-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ción de la eficacia política con el mito de la desmitificación), el lector se transforma en crítico negando el vínculo apasionado y, en el límite, misterioso que lo unió a la literatura de Arlt, identificamos tres supersticiones básicas. Una *superstición política,* que consiste en creer que la literatura es socialmente útil porque cumple una función crítica, de desenmascaramiento de los poderes ideológicos, al servicio de una causa justa; una *superstición sociológica*, que consiste en creer que la literatura es homogénea a los discursos sociales y las prácticas culturales, que se mueve en su mismo medio de generalidad y que sólo actúa sobre ellos, reaccionando críticamente, en tanto los padece; una *superstición histórica*, que consiste en creer que el sentido de la literatura es contemporáneo del de los discursos sociales y las prácticas culturales, que las morales que informan a esos discursos y esas prácticas funcionan como contexto, es decir, como límite del sentido de la literatura. El crítico que reconstruye el funcionamiento discursivo e ideológico del tópico de la prueba de amor en el discurso periodístico y cultural de la década del 30, y justifica, desde ese contexto, la existencia de *"El jorobadito"* en tanto crítica desideologizante de ese funcionamiento, reduce la literatura a un *discurso* social entre otros, con un funcionamiento retórico y moral semejante al de los discursos que le son contemporáneos, y niega, en consecuencia, las potencias que libera el *acontecimiento* literario en tanto afirmación intransitiva, irreductible a cualquier sentido moral e histórico establecido (el poder de lo inútil, el poder de lo singular, el poder de lo inactual). Movido por un deseo de certidumbre y estabilidad axiológica (que no podemos dejar de leer como una reacción a los disparates morales, a las ocurrencias inexplicables de los personajes y de la escritura de Arlt) este crítico sacrifica, en los altares de la representación, los restos del encuentro intransferible de su subjetividad con el universo de pasiones anómalas de "El jorobadito", esos restos que el olvido pule como piedras preciosas y que son, para el discurso crítico, la única reserva de intensidad.

III. Una breve reseña de las operaciones críticas que realiza José Amícola en su libro ***Astrología y fascismo en la obra de Arlt***[3] podrá servirnos, no sólo para insistir en la evaluación de las supersticiones morales en las que se respaldan quienes buscan en los textos literarios una respuesta a los conflictos políticos e ideológicos en sus mismos términos, sino también para avanzar, desde el reconocimiento de sus límites, hacia formas de pensar la eficacia política de la literatura en sus propios —siempre equívocos e inquietantes— términos.

Gracias a un riguroso y paciente trabajo de investigación, del que quedan huellas en las numerosas, extensas y eruditas notas a pie de página, Amícola reconstruye el contexto histórico y político contemporáneo a la publicación de las obras de Arlt para poder demostrar, en un segundo momento, cómo aparece representada en ***Los siete locos*** y ***Los lanzallamas*** esa trama de intereses sociales en conflicto. Así, en cada miembro de la sociedad secreta reunida en torno al Astrólogo, Amícola reconoce, encarnadas, personificadas, las distintas tendencias ideológicas y políticas que confrontaban sus apetencias de poder en la sociedad argentina en los años en que Arlt escribía sus novelas (el fascismo, el conservadurismo, el radicalismo, el comunismo y el anarquismo). A la luz de las numerosas correspondencias que su lectura va postulando entre el contexto histórico y el universo ficcional, Amícola sostiene que la literatura de Arlt debe ser interpretada como una "parábola" escrita a partir de una serie de hechos "concretos" que pertenecen a la realidad histórica —como quien dice, a la realidad real, a la realidad verdadera— contemporánea: la conspiración de la oligarquía agraria argentina, en alianza con los militares, contra el liberalismo político representado por Yrigoyen.

Como advierte que no alcanza con reconocer el poder de representación de una obra para sancionar sus méritos políticos, sino que, además, hay que demostrar el carácter progresista de la intervención de esa obra en los conflictos ideológicos que representa, Amícola da un paso más. Después de señalar la relevancia ambigua que cobra en ***Los siete locos*** y ***Los lanzallamas*** la figura del "personaje autoritario", figura que despierta a un mismo tiempo atracción y rechazo, sigue el despliegue de esa afectividad doble en la fascinación que los personajes experimentan ante la presencia del Astrólogo y en la fascinación del propio Arlt por las tácticas y los mecanismos (aunque no por las teorías) de la "penetración" fascista. La insistencia, en la obra y en su autor, de la tensión entre el repudio que provocan los interes fascistas y la atracción que ejerce el prodigioso imaginario que esos mismos intereses producen le permite formular a Amícola su tesis central, la que resuelve, en unos términos moralmente aceptables, el problema que (de Larra a Piglia, pasando por *Contorno* y Masotta) acosó a toda la crítica arltiana de izquierda: el del valor político (que se quiere progresista) de una literatura demasiado interesada en las monstruosidades morales surgidas de las más autoritarias y perversas voluntades de poder. En tanto muestran los intereses fascistas tan excecrables como seductores, las novelas de Arlt cumplen, según Amícola, una "función profética": permiten vislumbrar los horrores que desencadenarán, unos años después, los siniestros engrana-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

jes del nazismo. Gracias a su poderosa "intuición artística", Arlt habría actuado como un extraordinario "sismógrafo" político: interpretó "en qué direcciones se desarrollarían los elementos latentes de la situación que él estaba viviendo", descubrió en las capas subyacentes de su realidad social el futuro de barbarie que caería sobre el mundo.

Si nos permitimos ironizar, podríamos decir que esta clase de lecturas parecen estar más interesadas en promover la candidatura de las obras a alguna suerte de magistratura política (tanto se ocupan de publicitar su legitimidad y su eficacia), que en experimentar sus posibilidades estéticas. Basta con considerar el lugar al que queda relegado lo artístico en la interpretación de Amícola: al de una servicial "intuición". Como lo señala Horacio González, no para proponer certidumbres morales alternativas, sino para invitarnos a considerar estos problemas desde un punto de vista ético, el andamiaje argumentativo de las interpretaciones ideológicas "reposa sobre un equivocado concepto de la literatura, del lector y de la representación ficcional de ideologías políticas"[4].

IV. Lo mismo que el extraordinario ensayo de César Aira publicado hace algunos años en **Paradoxa**[5], el libro de Horacio González no sólo presenta una nueva lectura de Arlt, sino que produce un desplazamiento general y definitivo de las condiciones de toda lectura futura. Después de Aira y de González, ya no es posible leer a Arlt como los afanes de la crítica ideológica nos enseñaron a hacerlo: disolviendo en el ácido de los valores trascendentes los cuerpos extraños de su literatura. La invitación de González a interrogar las novelas de Arlt desde una perspectiva ética, experimentando lo que pueden en la afirmación de su absoluta extrañeza, se expresa en una fórmula que encontramos en la página cuarenta y nueve de su libro: en literatura, "las ideas políticas en juego no *hacen* política, *hacen* ficción, y sólo en tanto *hacen* ficción, *hacen* política". Para apreciar los alcances de la intervención política de una obra es necesario pasar (hacer que el discurso crítico pase) por el corazón del acontecimiento que la singulariza: la transformación ficcional del mundo en mundo, la transformación del mundo moral, y de sus imágenes convencionales sobre el poder, en mundo *onírico*, mundo "incorpóreo —escribe González— donde la historia pierde su gravidez y las ideologías se personifican de un modo demoníaco".

González practica una modalidad de la crítica que consiste en "*pegarse*" a la obra de Arlt para dejar que esta actúe sobre su subjetividad de lector, desprendiéndola de las supersticiones morales, transformándola en una suerte de membrana dispuesta a registrar vibraciones desconocidas, indescriptibles, hasta ese momento inexistentes. Si la transformación del mundo en mundo requiere la intervención de la literatura, de la literatura transformada en literatura por la intervención de la lectura, la lectura tiene que transformarse en "un oficio incierto" (el devenir-lector del crítico) para que esta metamorfosis múltiple ocurra. González escribe sobre Arlt para encontrarle respuestas a la pregunta más simple, la que se hacen los lectores que experimentan "el temor insidioso" e "inaudible" que causa su literatura[6]: "*¿qué habrá querido decir?*". Esta pregunta, de una simplicidad extrema (y un inadvertido anacronismo[7]), requiere, para que su enunciación sea posible, la suspensión momentánea de todas las competencias críticas. González tuvo que olvidar todo su saber de sociólogo, todos sus conocimientos de historiador de las ideas políticas, para poder descubrirse a sí mismo, como una subjetividad sin sujeto, en la inquietud que el deseo de lo desconocido imprimió a su pensamiento. Después, "señoreada" por el temor y el temblor, la enciclopedia de referencias filosóficas y políticas encontró una nueva eficacia: amplificar las resonancias ambiguas de las invenciones arltianas.

"Pegándose" a la obra de Arlt, González propicia su desprendimiento del contexto histórico y político, borra, para que se haga sensible lo equívoco de su escritura, "la marca de ganado" que las certidumbres de la época imprimieron sobre "la epidermis de toda obra". Con el libro de González volvemos a aprender que si la contextualización es imprescindible, no lo es porque sirva para acorralar y reducir el sentido de una obra, sino, por el contrario, porque nos permite apreciar cómo actúa la literatura sobre lo que la condiciona, cómo lo atraviesa, cómo lo transforma, cómo lo excede. *"En Arlt —escribe González— la mímesis actúa por recepción de ecos, señales o voces de la historia, que se inscriben como vetas dramáticas de actualidad en el mundo de las marionetas"*. Las referencias históricas y culturales que encontramos dispersas en la superficie de las narraciones arltianas son como una suerte de restos diurnos: lo que quedó del mundo después de su transformación ficcional. Pretender explicar el sentido de esas narraciones con los códigos que identifican a esos restos sería tan banal (aunque también tan factible) como querer interpretar un sueño en el que nos acecha una bestia prehistórica como una manifestación del poder del imaginario hollywoodense. El desplazamiento de la moral a la ética, la ruina de las tres supersticiones, permite lo inédito: en lugar de reconocer en los personajes de Arlt la representación de las ideologías políticas de la época, seguir las "incesantes búsquedas de puntos de intensidad, entrecruce y fusión" a las que quedan sometidas esas ideologías por obra de la escritura arltiana. Arlt no sólo mezcla ideologías contradictorias, no sólo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

introduce antagonismos insoportables, sino que además usa los estereotipos ideológicos con tal intensidad novelesca como para que en lugar de servir a la transmisión de un juicio moral dejen entrever un "abismo insondable de manías sin nombre". En el discurso bolchevique o en el discurso fascista, o en la perturbadora mezcla de ambos, Arlt descubre puntos "transideológicos" en los que se produce un "aniquilamiento del sentido literal", puntos en los que se quiebra "la norma de *representación* en la que reposa todo el universo político". En el mundo de Arlt, tal como González lo imagina, el discurso político es sometido a la prueba de la ficción, es decir, a la experiencia de la locura.

¿Pero por dónde pasa para González la locura en la obra de Arlt? Dicho de otro modo, ¿qué nueva imagen de la locura, la que corresponde a un mundo nuevo, contornea su lectura? Para González, Arlt es fundamentalmente un narrador de diálogos, de lo que acontece en los diálogos, de los diálogos como acontecimientos, y su versión de la locura pasa, precisamente, por la experimentación con los "mundos ignotos que viven replegados en los dobladillos de la conversación", esos mundos que corroen desde su interior y amenazan con hacerlo estallar el mundo de los intercambios verbales, de las transacciones intersubjetivas. La locura, en Arlt, "es un acontecimiento que se produce *en* el diálogo, *dentro* del diálogo, *por* el diálogo". De las tres, la última preposición es la decisiva: en las novelas de Arlt la locura ocurre cada vez que un personaje es *poseído* por un discurso diabólico que lo empuja hasta las proximidad con otro personaje para que, frente a él, estalle en palabras disparatadas e incomprensibles. La locura arltiana, la de sus personajes, la de su escritura, no se manifiesta como un estado de falta de razón sino como un resquebrajamiento del discurso que deja entrever los fundamentos secretos de la razón, lo que la razón niega cuando adopta el "ropaje de convivencia y civilidad" que le garantizan las palabras comprensibles: su falta de fundamento.

No hay lector de ***Los siete locos*** y de ***Los lanzallamas*** que no haya experimentado una atracción singular por el discurso del Astrólogo, ni crítico de Arlt que no haya querido encontrar en este discurso una cifra del modo en que la literatura y la política se articulan en esas novelas. Donde la crítica ideológica lee una representación de la ideología fascista (o, como puntualiza Amícola, una retórica que recuerda a la de Mussolini), González descubre, como quien descubre un tesoro que le estaba secretamente prometido, una serie extraordinaria de acontecimientos discursivos que entredicen un sujeto enigmático, un foco inaccesible de enunciados contradictorios y extravagantes. La locura en el discurso del

Astrólogo pasa por la imposibilidad de establecer un interlocutor, una orientación y una fuerza definidas para sus palabras. Afiebrado por una "indeclarable ansiedad interna", el Astrólogo hace de sus diálogos con los otros conspiradores un encadenamiento de "monólogos que se bifurcan, se quiebran, se deshacen, se contradicen y recomienzan otra vez. Ensaya permanentemente el poder del asombro, la superación de los límites de lo tolerable, la hipnosis por la fuerza de lo espantable, que paraliza en la fascinación a los auditorios".

En el acontecimiento ambiguo de la locura, que lo pone a cada paso en la necesidad de preguntarse "*¿pero es o se hace?*" y de aceptar, no sin inquietud, la imposibilidad de una respuesta, González localiza el modo en que las novelas de Arlt hacen política en tanto hacen ficción: provocando la suspensión del *juicio moral*. Desembarazado, por la indiferencia de su pasión, de la voluntad de querer explicar y justificar las anomalías arltianas, de querer identificar su ocurrencia con alguna causa justa con la que poder identificarse, González experimenta lo que la literatura de Arlt puede por "la fuerza inagotable del equívoco": despertar en el lector un deseo de sentido que sólo puede satisfacerse con el consumo de valores morales y sustraerle, en el mismo acto, el acceso a esos valores. Como toda pasión, la del lector arltiano se alimenta de la distancia que el exceso de proximidad pone con su objeto. *"Juzgar —escribe González— es lo que siempre estamos en vías de cometer [mientras leemos a Arlt] y nunca cometemos."* En esa suspensión gozosa, en la que la inminencia y el aplazamiento vibran estrechamente unidos, como la proximidad de una revelación que nunca se realiza, la literatura se transforma en literatura, el mundo en mundo.

V. Tal vez porque, en última instancia, nos interesa menos caracterizar el trabajo crítico que definir las condiciones de la crítica que nos gustaría practicar, la crítica que responde afirmativamente a la atracción y los sobresaltos que provocan en nuestra conciencia de lectores determinadas obras literarias; tal vez porque no podemos dejar de reducir la ética de la lectura a otra moral de la crítica (la nuestra, la que nos identifica polémicamente); o tal vez por una falta de sutileza en la sintaxis argumentativa que nos impide distraernos de la lógica de la oposición cuando queremos ceñir una diferencia; por alguna de estas razones, o por todas, creemos haber planteado por momentos la distinción que nos ocupa en términos de alternativa, de opción, y no, como nos parece más conveniente, de ocurrencia.

De nuestro recorrido por las lecturas de Arlt podría inferirse que así como identificamos trabajos escritos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

según cierta moral crítica (el de Amícola), identificamos otros escritos según la ética de la lectura (el de González) y que así como nos distanciamos de la primera opción, adherimos a la segunda. Aunque esto no es por completo falso, es sí erróneo. Todo trabajo crítico, por pensarse como trabajo, es decir, como producción de sentido, y por quererse crítico, es decir, una intervención condicionada por las presiones de un determinado contexto polémico, adhiere a alguna moral en uso, se recuesta, confortable o incómodamente, sobre una red de valores establecidos que, por trascenderlo, lo justifican. El desprendimiento de la moral en la afirmación ética es un acontecimiento que puede o no ocurrir en el discurso crítico: no es el resultado de una decisión, sino de un encuentro imprevisible en el que la objetividad de la obra y la subjetividad del crítico, simultáneamente, vacilan o se transfiguran. Todo trabajo crítico se individualiza en un sentido moral. A veces, raras veces, las redes de la moral se debilitan, la individualidad se torna equívoca, y el crítico se descubre interpelado por una voz desconocida que habla a su singularidad desde la singularidad de la obra.

Reseñando el libro de González, encontramos una fórmula de inspiración deleuzeana que intenta decir lo que ocurre cuando en el discurso crítico ocurre una afirmación ética: *el devenir-lector del crítico*. No se trata, desde luego, de una regresión desde las competencias del crítico a la supuestas inocencias del lector común. El acontecimiento al que aquí nos referimos concierne exclusivamente a la subjetividad de un lector entrenado en los rigores y los placeres de los saberes especializados y, conviene repetirlo, se debe conceptualizar en términos de desdoblamiento y no de duplicación. Todos los lectores de Arlt a los que hicimos referencia son críticos competentes, es decir, todos se apropian de la obra de Arlt y la usan con inteligencia: la hacen hablar en la lengua teórica e ideológica en la que ellos hablan. A veces, a fuerza de talento y disponibilidad para dejarse afectar activamente por lo desconocido, algún crítico necesita sacrificar su poder de afirmación, su poder de juzgar moralmente (esos poderes que lo apartan de la pasión de la lectura), para que en su escritura se afirme la inminencia de lo nuevo: lo que en su lengua extraña la obra de Arlt le dice.

Notas

1 En **Arlt, política y locura**, Buenos Aires, Ed. Colihue, 1996.

2 *"La supersticiosa ética del lector. Notas para comenzar una polémica"*, en **La muela del juicio** No. 5, La Plata, diciembre de 1994 - abril de 1995; pág. 21.

3 Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.

4 Op.cit.; pág. 65.

5 César Aira: *"Arlt"*, en **Paradoxa** No. 7, Rosario, 1993.

6 *"Un temor invisible —agrega González— y más imponente en la medida que se halla emancipado de la voluntad del lector, que aún cree que leer es dominar una materia, y no como sucede a diario, ser señoreado por ella."*

7 La pregunta de González se manifiesta anacrónica cuando se la confronta con la actualidad deleuzeana de las lecturas que, como la de Alan Pauls (*"Arlt: la máquina literaria"*, en **Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina VII**, Bs. As., Ed. Contrapunto, 1989), parten de la ecuación *literatura=máquina* y formulan, en consecuencia, los problemas críticos en términos de funcionamiento y no de sentido. Para Pauls, que repite al pie de la letra el gesto con el que Deleuze y Guattari desvían a Kafka de las apropiaciones hermeneúticas, "a la pregunta '¿qué quiere decir?', Arlt opone ésta (...): '¿cómo opera?', y al enigma oracular '¿qué significa?', la interrogación consigna '¿para qué puede servir?'" (pág. 311). Indudablemente, González no ignora las trampas de la interpretación, de la búsqueda piadosa de un sentido verdadero, pero, por fidelidad a su ética de lector apasionado, prefiere apostar, antes que a la ruptura, al resquebrajamiento y la extenuación del horizonte hermeneútico: antes que situarse, desde un principio, en un más allá de la interpretación, experimenta, paso a paso, dramáticamente, su imposibilidad.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COMENTARIO AL TEXTO

"Temor y Temblor. Etica de la lectura y morales de la crítica"

Por Néstor Aguilera y Carlos Gazzera

Creemos que sería posible iniciar este comentario de atrás hacia adelante. Es decir, comenzar por una declaración que se vuelve clave, según nuestro entender, para comprender algunas de las problemáticas que este texto presenta. En palabras de Giordano, este trabajo se propone entre "la crítica que nos gustaría practicar" más que el "caracterizar el trabajo crítico". Y aquí nuestra inversión a los términos de Giordano -como una práctica nada inocente- opera también como una deconstrucción que pretende mover los términos para conceptualizarlos en sus justos alcances: estamos frente a un texto que se re-dimensiona desde lo "confesional". Confesión que, unida a la preferencia del texto de Horacio González (caracterizado como una "ética de la lectura") sobre el de José Amícola (nominado como una "moral crítica"), cimienta una perspectiva que nos parece el centro de nuestro "interrogarnos".

Tres nucleos de discusión podríamos enunciar como "cascada" para comenzar desde allí:

1. Giordano cuestiona los "usos" de la obra de Arlt (imputa a Amícola en esta generalidad) y propone a Horacio González y César Aira como renovadores de la tradición.
2. Construye una "polémica" entre Amícola y González sobre la base de sus lecturas sobre Arlt y él mismo se inscribe en una "tradición". La confesión final es el religamiento propio sobre esta "tradición".
3. En la base de la polémica maneja conceptos problemáticos como "ética" y "moral" sin dar definiciones que nos permitan dar cuenta de lo que está queriendo hacer polemizar.

En primer lugar, es necesario aclarar que la idea de polémica que instaura Giordano entre Amícola y González le sirve a él no para discutir a Arlt sino para operar sobre el único tema que tiene esta ponencia: la eficacia política de la crítica literaria. Raro porque no se pregunta sino muy lateralmente sobre por qué es Arlt el "canibalizado" en estos textos. No se cuestiona por qué es Arlt el que propone estas divergencias en la crítica de "izquierda" (la adjetivación le pertenece a Giordano). Es cierto: hay una gran diferencia entre Amícola y González; diferencia, sin embargo, que no alcanza a deconstruirse del todo en este trabajo de Giordano (y esto no es una falta sino un exceso del trabajo). En principio, porque creemos que Amícola y González parten de dos epistemes diferentes que tienden a dos "usos" diferentes de la obra de Arlt. Ambos, sostenemos, válidos pero incompatibles para una "polémica". No vemos antagonismos sino relaciones de continuidad entre Amícola y González.

Giordano caracteriza bien esta continuidad cuando habla de "Moral" (entendemos: el aparato codificado, reglado de una visión axiológica "de un deber ser" al que se une una sociedad) al que sin duda echa mano Amícola y de "ética" (la puesta en práctica individual de ese código del deber ser por el cual el sujeto "se hace" social) en que se sostiene -bajo la categoría de lector- el ensayo de González. La diferencia epistémica, entonces, no se debe buscar en los diferentes "usos" de lo "Etico-Moral" sino en las consecuencias que se desgranan de las tradiciones críticas elgidas por Gonzáles y Amícola.

Por fin, el achaque a Amícola de efectuar una crítica ideológica redimensiona con cierta reversibilidad la cuestión de la lectura política y la política de la lectura. Como señala Andrés Avellaneda en la contratapa -y este lugar no deja de ser provocativo- la lectura política se muestra en toda su dimensión: un proyecto crítico que propugna un proyecto de orden (posible) de una "ética" del sentido. ¿Es posible "leer" desde fuera de lo "político", de lo "ideológico" y de lo "histórico-sociológico"? Decimos, con Jamenson, que no: "la perspectiva política no como un método suplementario, no como un auxiliar optativo a otros métodos interpretativo... sino más bien como el horizonte absoluto de toda lectura y toda interpretación[1]. Pero el problema es, entonces, ¿cómo se formula la "articulación"? Si reducimos estas esferas (la política, la ideológica y la histórica-sociológica) a la mera categoría de "supersticiones" ¿no corremos el riesgo de reducir nuestra mirada crítica a una zona oscilante y tardo-romántica? Cuánto de "moderno" es posible rastrear en la idea de superstición, cuánto tiempo esta noción se sostiene como categoría crítica? Acaso, ¿la formula de la "suspensión de todas las competencias críticas" de Giordano no se semeja a la conjura faustica? ¿Cómo no leer en esa instancia del crítico "despojado" al Fausto como el proto-antecedente del crítico que se ubica en el "más allá del bien y del mal", más allá del "lector"? Cómo no recordar que ese "pacto fáustico" se sostiene por un hombre que busca ir más allá de la razón y se cree un ser "superior"? ¿Cómo no recordar que esa conjura nos acerca, peligrosamente, a la noción que desde Goethe hasta la caída del Muro de Berlín ha teñido el horizonte más reaccionario de la modernidad: el *Übermensch*? Como bien ha analizado Marshall Berman, el pacto de Fausto escenifica la "tragedia del desarrollo" de la modernidad[2]. Y ese es, creemos, el conflicto que como un espectro recorre los pasillos de la academia

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

argentina de hoy que se desvanece en el aire de sus propias lecturas, y en donde la pregunta de Giordano -y nuestra también- (¿cuál es la eficacia política de la crítica literaria?) no puede aún asimilar que un fáustico *Übermensch* "superhombre" aún no anda por allí.

Notas

1 Jamenson, Fredric: ***Documentos de Cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico***, Visor, pág. 15.

2 Marshall Berman: ***Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad***, Siglo XXI, Cap. I.

El deseo, el relato, el juicio. *Sobre el "retorno a los setenta" en el debate crítico argentino, 1996-1998*

Por Miguel Dalmaroni
(U.N.L.P.)

Nota preliminar

El trabajo que presento es el primer avance sobre la última hipótesis del proyecto *Políticas literarias y políticas del Estado: rasgos y fases del campo literario argentino del siglo XX*, que comenzamos a desarrollar este año con un grupo del Centro de Estudios (integrado por Verónica Delgado, Sergio Pastormerlo, Margarita Merbilhaá, Geraldine Rogers, Fabio Espósito y Silvia Loustalet).

La última hipótesis del proyecto trabaja sobre el problema del lugar de lo narrativo, lo literario y lo estético en los debates más o menos recientes acerca de la cultura política argentina de los años setenta.

La idea que tenemos en este momento es organizar un corpus que se ocupe principalmente de ficciones literarias (por ejemplo ***Glosa*** de Saer) y de revistas que ponen en foco la relación entre estética y política en la historia cultural argentina reciente (***Punto de vista, Confines, El ojo mocho***), pero también de testimonios narrativos (por ejemplo ***La voluntad*** de Anguita y Caparrós); o de textos como ***Atravesando la noche*** de Andrea Suárez, una colección de relatos de sueños de una integrante de H.I.J.O.S.[1] Quisiera destacar el caso de este último título, porque su género -relatos de sueños- hace que se nos presente como un lugar donde las narrativas de los movimientos de derechos humanos (que serían narrativas de mezcla) aparecen, por lo menos en términos relativos, muy desprendidas de los procedimientos y de las retóricas de control ideológico o moral que suelen ser tan fuertes en esta clase de *testimonios*. Por otra parte, la posición de enunciación de H.I.J.O.S. me parece muy significativa -y esto es, por ahora, apenas una conjetura- por varias razones, entre las que se destacarían, por una parte su particular permeabilidad -en el conjunto de los discursos políticos radicalizados- para incorporar elementos (retóricos, imaginarios, etc.) tanto emergentes como residuales, relativamente novedosos unos, anacrónicos otros; por otra parte, porque se trata de una práctica discursiva social intensamente estetizada que inutiliza de un modo particular oposiciones del tipo cultura letrada/

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cultura popular (y tal vez otras del tipo vanguardia/posvanguardia).

En este contexto, el trabajo que presento intenta avanzar sobre los modos en que lo estético, lo literatio y lo narrativo quedan *reducidos*, en ciertos debates actuales sobre los modos legítimos de recuperar el pasado, a una práctica autonomizada de representación del deseo, práctica que resulta de una inactualidad irreductible para la cultura política neodemocrática y que por tanto conduce a esta cultura a admitir su condición *alienada*.

El interés que dio lugar al trabajo se fue organizando, entre otras cosas, gracias a las incitaciones que de diferentes maneras, me produjo el contacto con la experiencia y las preocupaciones de Margarita Merbilhaá, Ana Lenci y Teresa Basile (y en menor medida, también de Horacio González y Beatriz Sarlo).

> *"A veces, a fin de rebatir una sola frase es necesario contar toda una vida (...). Si se pudiera dar un nombre a todo lo que sucede, sobrarían las historias. Tal y como son aquí las cosas, la vida suele superar a nuestro vocabulario. Falta una palabra, y entonces hay que relatar una historia".*
>
> John Berger

Dos endecasílabos

En septiembre de 1996 la revista ***Confines*** de Buenos Aires publicó un número encabezado con siete ensayos sobre "*Memoria y terror en la Argentina 1976-1996*". El primer artículo, de Héctor Schmucler, comenzaba citando un texto de Hanna Arendt de 1946 donde se describía "*con rara intensidad*", anunciaba Schmucler, la aniquilación de los judíos por el nazismo[2]. Estoy tentado de repetir una vez más la cita. Digo una vez más, porque cuando la leí hace casi dos años fue lo primero que hice: la reproduje lo más rápido posible en la nota editorial que envío semanalmente a un diario para el que colaboro. En su número siguiente, de julio de 1997, ***Confines*** incluía un trabajo de Ricardo Forster que se dejaba tentar: a poco de iniciado citaba a Schmucler y transcribía completa la cita de Arendt[3].

El ensayo de Schmucler llevaba como título la última frase de la cita de Arendt en la que se describe el despojamiento extremo a que fueron sometidos los prisioneros antes de ingresar a las cámaras de gas: "*Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello*". ¿Por qué Schmucler, Forster, yo mismo, no podíamos sustraernos a la repetición de ese texto que, para decirlo del modo en que lo pensé en ese momento (un modo que podía resultar moralmente vergonzante), describía tan *bellamente* el horror? De tanto repetirlo, de tanto repetir esa última frase de la cita de Arendt, un módico descubrimiento acrecentaba la inquietud: en su traducción castellana, la frase compone dos endecasílabos. Quien esté algo familizarizado con la historia hipercodificada de esa medida prestigiosa, conjetura más o menos rápidamente que al traductor[4] se le impuso, por decirlo así, la respiración metafísica o grave del endecasílabo. Los genocidas no les dejaron a sus víctimas "*Ni siquiera un rostro donde la muerte / hubiera podido estampar su sello*". La acentuación no es la más usual, pero la resonancia del verso, su "*rara intensidad*" están allí.

Las estéticas del horror y el horror al relato

Puede que para entender el episodio uno acuda a una vieja tesis que casi forma parte de cierto sentido común estético y político: para conjurar el horror y a la vez para diferenciarse de él de un modo rotundo, la enunciación se embellece. Sin embargo, la historia de los totalitarismos está tan repleta de estrategias sistemáticas de embellecimiento que el supuesto explica poco (o lo confunde todo), y sólo vale preguntarse cómo funciona en cada caso, de qué estrategias se trata. Pero además, si el horror se cree bello y se engalana; y si, sobre todo, se construye como arte, ya no para enmascararse sino todo lo contrario, entonces puede parecernos que el único conjuro firme para que nuestro modo de hablar del horror del pasado no termine por embellecer al horror mismo (para que no termine causándonos placer ni alivio) está en el retorno a la Razón: nada de endecasílabos, ni de relatos ni de mitos que no harán sino repetir los errores de la historia en lugar de aprovecharlos como aviso del porvenir, o peor aún, que confundirán nuestras retóricas con la de los verdugos. Beatriz Sarlo es una de las voces que han sostenido de modo más frontal esa postura. Ya en 1984, Sarlo escribió que en su *"Carta a Viky"*, Rodolfo Walsh estetizaba la muerte de su hija, y que las páginas de la poesía del exilio de Juan Gelman estaban ensopadas en melancolía. La crítica más reciente de Sarlo sobre libros como ***La voluntad*** o ***El presidente que no fue***, o todo el número de ***Punto de vista*** sobre los setenta en que se demanda una relectura racional y des-mitificada del pasado testimonian la fidelidad hacia aquellas franquezas que repugnaron a muchos y revelaron a tantos otros que la izquierda argentina no sabía bien en qué términos debía recuperar el pasado reciente, es decir con qué retóricas podía narrarlo[5].

El punto de vista narrativo como problema moral

Cuando usa la cita de Arendt, Schmucler reúne dos contextos históricos -el holocausto nazi y los desaparecidos por

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la dictadura- sobre la base de que lo que tienen en común es del orden de lo estético: lo que denuncian Arendt y las siluetas vacías de los movimientos de Derechos Humanos es la supresión de la *apariencia*, esa categoría hegeliana que para Peter Bürger no conviene abandonar porque a través de la apariencia -aspecto sensible de la obra de arte- y sólo a través de ella, se constituye la significación (Bürger dice para la obra de arte lo que Arendt y Schmucler para la muerte humana: resultarían imposibles sin su apariencia)[6].

Así, creo que el debate en que interviene ***Confines*** incluye por lo menos dos problemas.

El primero parece de orden general, y podría resumirse así: si es o no es posible encontrar una ética capaz de reconocer y de evitar el deslizamiento hacia las estéticas del horror cuando de lo que se trata es de acudir al efecto estético para conjurar el horror pasado -restituir la aparienia del horror como único modo de significarlo, es decir de no suprimirlo de la experiencia-. O dicho de otro modo: qué apariencia, que estética del horror es capaz de significarlo desde la posición de la víctima.

Ana Lenci, comentando la trilogía de Primo Levi sobre sus años en un campo de exterminio nazi, ha planteado el problema en estos términos, poco después retomados casi literalmente por el artículo de Forster ya citado: Levi cuenta, meramente, lo sucedido "*muestra todo el tiempo*", sin "*sobrecargar de belleza o información*" lo que muestra, propone Lenci. En los términos del propio Levi, escribe la mirada del testigo, no la de la víctima. Lenci se pregunta si una cuestión como esa, el punto de vista narrativo, puede pensarse como una cuestión moral. Está claro, por lo pronto, que para Primo Levi lo fue[7].

¿Contar o juzgar lo sucedido?

Pero el debate acerca de los riesgos de estetizar la historia está entre nosotros a causa de una experiencia en particular. Mis hipótesis sobre eso que llamamos "*los setenta*"-la agitada cultura revolucionaria de los setenta y el horror que le siguió- son hasta el momento las que siguen:

1) no puede pensarse esa experiencia prescindiendo de su dimensión estética (en ese caso, no estaríamos hablando de la cultura política de los setenta); me refiero tanto a las narrativas de la guerra, o del amor y la guerra, de las organizaciones revolucionarias, como a su persistencia en las narrativas del horror posteriores, las de los movimientos de derechos humanos, que introdujeron por otra parte figuras y retóricas del todo novedosas e intensamente productivas.

2) No puede ignorarse la eficacia que la narración o más aún la literaturidad tienen para explicárnosla; sobre todo si la cultura dispone ya de una ética para una narrativa de la violencia y del horror, es decir una forma de restituir su apariencia que produzca una significación *verdadera* (la de las víctimas), y que debería por lo tanto aparecérsenos como un foco posible para un debate que no se podría evitar. Para Lenci es la de Primo Levi; para Sarlo, la de ***Shoah*** de Claude Lanzmann y no la de Spielberg en ***La lista de Schildler***.

3) Pero esa inevitabilidad de la apariencia, es decir de la esteticidad o de la narratividad de la historia de los setenta queda *reducida*, en ciertos debates actuales sobre los modos legítimos de recuperar el pasado, a una práctica autonomizada de representación del deseo, práctica que presenta una inactualidad irreductible para la cultura política neodemocrática y que por tanto obliga a esta cultura a admitir su condición *alienada*.

Lo que sigue son algunas notas por ahora fragmentarias que comienzan a explorar estas hipótesis: •

Esa experiencia que llamamos "*los setenta*" tuvo, como decía, una dimensión estética, narrativizada o mítica que la constituía y sin la cual hubiera sido muy otra cosa. En eso, la experiencia argentina se enlaza en una tradición que conocemos bien: las revoluciones -las francesas, la rusa, la República española, la cubana- fueron poderosísimas tramas de narración y figuración, y de afiebradas políticas culturales, literarias y artísticas.

Ahora bien:) cómo se recuperan hoy, en medio de "*la moda de los setenta*" y de la moda acerca de la moda de los setenta, aquellas experiencias? Hay ciertas recuperaciones, se ha repetido, que son, o tienen algo de, efectos del menemismo: de la política militar prolongada del menemismo, porque de hecho se retorna a los setenta cuando, a pesar de las fisuras (Scilingo, Astiz, Bussi, la prisión de Videla) las consecuencias del Punto Final, la Obediencia Debida y el Indulto están bien asentadas; o efectos del mercado menemista, como también se ha repetido. Es cierto que la narrativización editorial de los setenta a que estamos asistiendo tiene que ver con eso, pero sería un error iluminista suponer que con esa observación se cierra el problema. Porque la narrativa estetizante de ese pasado es un modo eficaz, y tal vez contextualmente imprescindible de recuperarlo. Para explicarme mejor, voy a concentrarme brevemente en el libro de Anguita y Caparrós[8].

La voluntad es un libro con, según cómo se los mire, defectos o recursos más o menos evidentes. Uno de los más notables está en el punto de vista, es decir en su opción por el estilo indirecto libre: los autores transfirieron los relatos de los entrevistados a un narrador en tercera persona, cuya voz, así, se hace cargo de las diversas subjetividades enunciativas de los protagonistas. De este modo, los tonos nostálgicos, reivindicatorios o a veces casi sacralizantes de ciertos hechos pasados

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que se narran son los tonos a los que sucesiva e intermitentemente se va entregando el narrador del libro. No obstante, la contracara de esa aparente ausencia de distancia está en la previsible variedad de tonos, retóricas e ideologías, que precisamente se hace más llamativa por el estatuto del narrador: hay, por ejemplo, más diferencia que semejanza entre el relato de Graciela Daleo, sobrecargado de retóricas sociales cristalizadas, y el de Alejandro Ferreyra, que por su poética de la narración podría llevar el título de la segunda parte de ***Operación masacre***: "*Los hechos*".

En este sentido, la negativa o la imposibilidad para leer la complejidad estética o narratológica de textos en apariencia tan simples o automatizados como ***La voluntad*** conduce al error de impugnarlos como reivindicaciones, a tratarlos sólo como reivindicaciones. Pienso sobre todo en algunos artículos del número 58 de ***Punto de vista***, donde se habla por ejemplo de ***La voluntad*** -que reúne una veintena de testimonios de muy variada jerarquía histórica, política e ideológica- y del libro de Bonasso sobre Cámpora (***El presidente que no fue***) -que es la voz de un testigo jerarquizado- como de un mismo conjunto.

Cuando razonan los setenta, los trabajos menos ligeros o menos panfletarios de esa entrega de ***Punto de vista*** señalan como un dato innegable la dimensión estética del fenómeno histórico mismo. No obstante, resultan llamativas dos cuestiones:

1) que en una revista como ésta, que difundió durante años el valor de la ficción, de la imaginación y del relato como formas de conocimiento histórico (lo que podríamos llamar su prolongada operación culturalista), se vire tan drásticamente a la impugnación de esas formas como modos de escribir la historia argentina más o menos reciente;

2) que en una revista como ésta, que durante la dictadura organizó la importación de las teorías de Raymond Williams y del materialismo cultural inglés, y que razonó explícitamente esa operación como estrategia para reconectar política y cultura, se registre como inevitable la separación actual entre una y otras *esferas*, y por tanto se renuncie a la utopía moderna -vanguardista o, mejor, *habermasiana*- de reconexión o intercambio entre arte y praxis política o moral (renuncia que aparece explícitamente, sobre todo en el artículo de Oscar Terán que abre la entrega, como renuncia al deseo o al deseo político, a la utopía "*el deseo de una ciudad*"- entendida como apropiación de la política por parte del deseo).

En esa nota, titulada "*Pensar el pasado*"[9], Terán cita a modo de epígrafe un breve relato de Italo Calvino en el que un hombre asaltado por el deseo de una ciudad que en su sueño "*lo contenía joven*", está finalmente en la ciudad pero "*a edad avanzada*", cuando "*sus deseos ya son recuerdos*"[10]. Terán agrega a la cita de Calvino, con la misma marginación del epígrafe, como si lo estuviera completando, corrigiendo o asegurando su interpretación, que "*Pensar el pasado es todavía más complejo cuando se desconfía de aquellos deseos*". Pero antes de ese agregado, Terán ha eliminado de la cita aquello que la vuelve irreductible a las lógicas de la política: en el texto de Calvino, el deseo del hombre -quien más que pensar desea, y que de viejo mira el deseo de los jóvenes, y recuerda- se cumple: Isadora, la ciudad a la que llega, es "*la ciudad de sus sueños*".

En el artículo de Beatriz Sarlo incluido en el mismo número de la revista, "*Cuando la política era joven*", también la política piensa o sabe por vieja, mientras la estética puede seguir fijada a un juvenilismo deseante[11].

El texto de Sarlo identifica con claridad los efectos históricamente productivos o necesarios de libros como el de Miguel Bonasso sobre Cámpora o el de Anguita y Caparrós: "*Bonasso se equivoca en casi todos sus juicios históricos, pero hay algo del clima de aceleración, que llevaba a muchos del periodismo a la casa de gobierno, que está en su libro.*" (pág. 17) Aunque no salga de la "*visión montonera*", ***El presidente que no fue*** cumple con la utilidad del testimonio por su "*actualidad pretérita*", como una colección de periódicos de la época o, mejor, como una novela o unas memorias. Un registro del pasado según los códigos del pasado, que la narración ha sido capaz de proporcionar.

En el último apartado de su artículo Sarlo transcribe una "*apología del régimen democrático*" de Carlo Donolo a partir de la cual razona sobre el supuesto de que cada régimen político tendría su estética o su retórica de la narración. Y allí traza una oposición entre políticas estéticas (novelescas, épicas, vanguardistas) y políticas prosaicas. Según ese modo de razonar la relación entre ética de la política y ética de la literatura, no habría lugar para el arte en la política del presente. Pero Sarlo agrega que, "*por otra parte*", "*hay necesidad de historia* (...) *y el atractivo o la repulsa del pasado* [de los 70] *no pueden ejercerse sino contra un horizonte de discursos*" (pág. 19).

En la sintaxis distributiva del último tramo de su arículo -por una parte la política prosaica, estéticamente plana de la democracia, por otra la necesidad de relatos del pasado- Sarlo señala con franca precisión una contradicción problemática y no resuelta, pues son los sujetos de esa política sin literatura quienes desean las narraciones de un pasado político *bello*. El registro de la contradicción como fenómeno presente hablaría entonces de una imposibilidad de la política finisecular, que ha abandonado las pretensiones armonizantes del proyecto moderno o de su versión *habermasiana* por alcanzar un intercambio equilibrado entre las esferas autónomas del arte y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la praxis. En relación con ese presente, entonces, lo que resulta señalado en la distribución de Sarlo es cierto efecto irreductible de la literaturidad experimentada como registro del deseo, y que podríamos llamar efecto de inactualidad.

Sospecho que las reflexiones que he propuesto parten de una inadecuación o de un pasaje inadecuado. Ese pasaje inadecuado o incómodo consistiría en leer una concepción de lo estético como la de Schmucler según una teoría de la esfera estética y según una moral de su especificidad, como la que circula en ***Punto de vista***. Creo haber mostrado, no obstante, que esa diferencia y la polémica que contiene forma parte del debate y de sus principales tensiones, y no sólo para el caso de la historia argentina reciente: si lo estético es una dimensión de la experiencia que *ocurre* tanto en eso que la cultura llama arte como en la política o en la vida cotidiana, o si en cambio debe pensarse como esfera autorregulada que negocia modos de convivencia con la política y la moral, es, como sabemos, un dilema central de nuestra condición histórica. Las confrontaciones que he intentado establecer o describir en las notas precedentes quieren subrayar, entonces, cómo la historia no permite que olvidemos ese dilema.

Notas

1 Andrea Suárez Córica. ***Atravesando la noche. 79 sueños y testimonios acerca del genocidio.*** Bs. As. Ed. De la Campana. 1996

2 Héctor Schmucler. *"Ni siquiera donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)"*, **Confines**, año 2, NE 3, Bs. As., sept. 1996, pp. 9-122.

3 Ricardo Forsters, >*Las almas de los muertos*=. **Confines**, año 3, NE 4, julio 1997, pp. 35 y sigs.

4 Schmucler cita una traducción francesa del texto de Arendt, de modo que podemos presumir, aunque él no lo anote, que la traducción le pertenece. La cadena, que nos aleja de la prosa de Arendt, prueba que se trata del modo en que aquí y a nosotros se nos impone hablar de ciertas cosas.

5 ***Punto de vista***, año XX, NE 58, Bs. As., agosto 1997; en tapa, el único titular dice: *"cuando la política era joven: Eva Perón, años setenta, democracia, populismo"*.

6 Peter Bürguer, *"Sobre la apariencia"*, **Confines**, año 3, NE 4, julio de 1997, pp. 195 y sigs.

7 Ana Lenci, *"Volver, comer, contar lo sucedido"*, ***La muela del juicio***, año IV, NE 6, La Plata, 1996, pág. 27.

8 Eduardo Anguita y Martín Caparrós, ***La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966 - 1973.*** Bs. As., Ed. Norma, 1997.

9 Oscar Terán, *"Pensar el pasado"*. ***Punto de vista***, año XX, NE 58, pp. 1 y 2.

10 El texto de Italo Calvino, *"Las ciudades y la memoria"*, pertenece a su libro ***Las ciudades invisibles***, Madrid, Ed. Siruela, 1994, pág. 23.

11 En ***Punto de vista***, NE 58, cit., pp. 15-19. Las citas paginadas que siguen corresponden a este artículo.

COMENTARIO AL TEXTO

"El deseo, el relato, el juicio. Notas para el debate sobre estética y política en la Argentina, 1996, 1998"

Por Daniela Spósito

¿Cuáles son los efectos de elegir un modo de resignificar las experiencias de nuestro pasado reciente desde una mirada que reconecte política y estética, un pasado que, en nuestro caso, está cargado de horror y muerte? ¿De qué manera puede el efecto estético, a través de la construcción de nuevas retóricas, implicar una operación política ? ¿Es esta una apuesta irracional ? ¿Cuáles son los supuestos implícitos en una lectura de la historia desde la razón desmitificada a la que alude ***Punto de Vista***-nueva época, para evitar, tomando una frase de Raúl Beceyro "los ramalazos (...) una oleada del aire frío del sepulcro"?

Si la apuesta por el tratamiento narrativo fuese una cuestión moral, ¿cuál es la moral que sustenta aquellas posiciones que defienden este tipo lectura racional del pasado como opuesta a una lectura narrativa–literaria–estetizante? ¿Qué tipo de operaciones reductivas operan sobre el campo de la estética relegando su especificidad al campo de la política, es decir, anulando la tensión entre estos dos campos ? ¿Cómo volver a plantear hoy, a fin de siglo, esta vieja discusión entre literatura y política ? ¿Es posible entender este ejercicio de recuperación de la memoria apelando al plano estético para continuar otorgándole un sentido como parte de un planteo ético ?

La crítica de ***Punto de Vista*** apunta a ciertos tonos sentimentales que adopta la ficción (entendiendo aquí ficción en el sentido de construcción narrativa) en las relecturas de la experiencia Montonera en los libros de Bonasso y Caparrós y Anguita. ¿Qué sucede cuando el género testimonial adopta un tono intimista, sentimental? Sarlo denuncia como anacrónicos estos textos testimoniales a los que considera parte de un discurso heroico, épico y vanguardista, con pretensiones mesiánicas. Distingue de esta retórica "revolucionaria", una retórica "democrática", la cual se define por las características mismas de este sistema político: la lentitud, la rutina, la indecisión (puesto que "la democracia debe considerar una red de instituciones antes de adoptar definiciones").

A la hora de elegir cuál es la manera más indicada para dar nuevos sentidos a los significantes vacíos de nuestro pasado político, Sarlo entiende que el género testimonial debería ser más racional que mítico.

El artículo de Dalmaroni, gira en torno a la relación estética y política, centrándose en ciertas prácticas de re-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

vistas culturales argentinas en los 90. ¿Cómo se lee en los 90 la relación entre estética y política, este binomio típico de las discusiones de las prácticas críticas de los 60 y 70s ?

¿Cuáles son los efectos de actualizar este interrogante ? ¿Cuáles las respuestas que se sostienen hoy desde las distintas posiciones del campo cultural local ?

La postura del grupo de estudios que coordina Dalmaroni entiende que la literatura histórica permite la restitución de "una significación verdadera". Es decir, entiende la ficción no como algo opuesto a la verosimilitud sino como una construcción estética, y en el caso de la narrativa histórica, una construcción estético-política a través de una recuperación de la apariencia, entendiendo ésta como lo sensible de la obra de arte, apariencia que permite la constitución de la significación. Apariencia en el sentido de estetización de la historia, que puede acercarnos a la apropiación del pasado, a la construcción de una significación resistente a las significaciones hegemónicas que intentan sellar lo que fue bajo el amparo de una pretendida verdad racional. Para Dalmaroni esta recuperación de la experiencia a través de la apariencia es una estrategia eficaz de apropiación del pasado. Lectura política de la historia, a través de la invención (en el sentido nietzscheano) de hipótesis, a la hora de hacer inteligibles discursos y prácticas inscriptos en el pasado. ¿Implica el punto de vista narrativo una elección moral, un posicionamiento político ?

Frente a la necesidad de no suprimir el horror del pasado de la experiencia actual, Sarlo acusa a quienes estetizan la muerte. Pero, se pregunta Dalmaroni : frente al riesgo que supone el embellecimiento del horror, ¿cuáles son los fundamentos que se esgrimen para ver en la vuelta a la razón la única posibilidad de conjuro, como la única forma de diferenciar el discurso propio del de los responsables de ese horror ? ¿Será posible significar el horror desde la posición de la víctima, sin resignar el tono estetizante-narrativizante ? La respuesta que se dé a este interrogante supone un claro posicionamiento ético.

Causa extrañeza, sostiene Dalmaroni que la revista que apostó al valor de la ficción narrativa como forma de conocimiento histórico y pensó desde sus páginas la reconección entre política y cultura, registre hoy como intevitable la separación entre una y otra esfera.

¿Es posible dar cuenta, observando la trayectoria de ***Punto de Vista***, de las razones de este viraje en su propuesta ?

¿Está cuestionando ***Punto de Vista*** la relación entre política y estética o bien, un cierto tono sentimental, estetizante de leer el pasado ?

Leemos en un artículo de ***Punto de Vista*** antes citado a Sarlo, quien asegura categórica que "*la democracia, a no dudarlo, produce historias menos novelescas (que las que cuenta Bonasso)*". ¿Es posible encontrar en la postura Sarlo una crítica que vaya más allá de un cuestionamiento a las relecturas de la experiencia Montonera por parte de Bonasso y Caparrós y se extienda a una particular manera de abordar el género testimonial desde un tono estetizante?

Para terminar :

¿Cómo pensar hoy el deseo, desalienándolo del lugar del mero recuerdo de como dice Sarlo : "cuando la política era joven". En la cita que inicia la nota de Terán en ***Punto de Vista*** 58 leemos lo siguiente :

"Italo Calvino imaginó una ciudad de la memoria : "Isidora es, puse, la ciudad de sus sueños ; con una diferencia. La ciudad soñada lo contenía joven ; a Isidora llega a edad avanzada. En la plaza hay un murete desde donde los viejos miran pasar la juventud : el hombre está sentado en fila con ellos. Los deseos ya son recuerdos", Terán remata : "Pensar el pasado es todavía más complejo cuando se desconfía de aquellos deseos".

¿Cuáles son los efectos de renunciar a la apropiación de la política por parte del deseo ? Y en las antípodas, ¿cuáles serían, en tiempos en que cualquier exceso libidinal es compelido a atenerse a los límites de una racionalidad técnica los efectos de apostar a una literatura histórico-política deseante ? ¿Hablará en nombre de esa lógica racional técnica el artículo posterior al de Sarlo, firmado por Raúl Beceyro quien afirma que ***La Voluntad*** de Caparrós y Anguita "es más útil que el de Bonasso porque, antes que utilizar sólo procedimientos "premeditadamente literarios", proporciona, simplemente, información" ?

Cabe pensar cuáles pueden ser, frente a esas miradas sobre la historia, los efectos de la apuesta a una política deseante que signifique y recupere el pasado a partir de operaciones de estetización, es decir, qué implicancias políticas conlleva la elección de una narrativa estetizante abierta a resignificaciones otras sobre lo ya vivido.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Lenguas políticas y estudios literarios: de códigos, discusiones y conflictos de interpretación

Por Jorge Alejandro Bracamonte
(UNC)

Para ver diversas posibilidades de articulación entre literatura y política, hay que partir de las maneras en que las conocemos en tanto manifestaciones discursivas. Se puede partir del *socius*, que es lo más habitual. Desde teorías de la sociedad, la política o la historia se lee literatura. Nuestro punto de partida es el contrario: para comprender más profundamente cómo los lenguajes políticos se articulan con el lenguaje llevado a su máximo nivel de despliegue, o sea la literatura, empezamos interrogándonos qué entendemos por literatura. Una vez realizado este acercamiento apreciamos cómo lo literario se articula con la diversidad de lenguajes políticos y cómo dicha articulación redefine la relación. Como críticos apuntamos a construir un objeto de estudio. Josefina Ludmer en ***El género gauchesco. Un tratado sobre la patria***. realiza un aporte eficaz en esta dirección; señala cómo el objeto define en última instancia la crítica, es decir indica la materia de indagación que se recorta y el sentido que se le da a dicho recorte. El objeto se constituye por procedimientos de restricción, construcción y sentido: en su caso, opera una restricción a un género literario, busca los componentes que posibilitan la constitución del mismo y lee en él de cierta manera. El género, dice Ludmer, es *lo* que se lee; la crítica *la* que lee. Al leerlo, la crítica (re)define el cuerpo del género y sus límites; se pregunta una vez más qué entendemos por literatura y qué entendemos por contextos. Al ensayar la construcción de un contexto y un objeto -en su caso el contexto del s. XIX, y, centralmente, el objeto género gauchesco-, todos los elementos se reacomodan. Construir de cierto modo el objeto literatura redefine a la vez la construcción del objeto contextos. Al pensar las articulaciones entre literatura y política desde el lenguaje y al conformar el objeto de estudio de esta manera y no de otra, se reformulan todos los posibles elementos que entran en juego en dicha relación. Al mostrar la constitución, lógica y desarrollo de la gauchesca, la autora piensa qué importancia ha tenido ese género en la conformación de una lengua literaria en el país. Y si bien (re)construye sus condiciones de emergencia (el momento original: la invención de Bartolomé

Hidalgo), su lectura a la vez la actualiza, resulta contemporánea. Su examen, que se concentra en el uso y emergencia del género literario (lo ubica en sus contextos históricos de producción), lo hace inevitablemente desde un presente –fines del siglo XX– que ya es futuro de ese género cuyo desarrollo central ocurrió en el siglo XIX y cuando ya dicha forma se ha convencionalizado como literatura. Esto posibilita el ingreso por la lógica constitutiva del género.

Al recorrer lo que constituye el género gauchesco y cómo esto ocurre, llega al punto donde se articulan lo oral y lo escrito, la voz y la escritura, lo popular y lo culto, lo literario y lo político. Esto, específico en el análisis, puede ser tomado para proyecciones mayores en nuestros estudios: esta crítica ingresa por las categorías que posibilitan pensar un género literario, de eso que está escrito pasa a rastrear las voces, y, al analizar los límites y fronteras entre ambos lados del género, puede detectar un punto de articulación posible entre literatura/política, pero en términos de lengua literaria/lengua política, ya que le da importancia al uso político de las voces y los cuerpos en la literatura y sus implicaciones histórico-políticas (el modo en que se conformó el Estado Argentino, por ejemplo), o implicaciones militares, sociales, sexuales, económicas, etc.

¿Qué entiende Ludmer por lenguas literarias y políticas? Señala: *"La ficción teórica de coyuntura como elemento exterior-interior (el género es un género agujereado), representa por lo tanto la variable en las posiciones de locución y acción, y sus relaciones en los textos. Las coyunturas afectan situaciones, circuitos de interlocución, jerarquías, grados de antagonismo, tipos de relato y personajes: integran una multiplicidad de datos en el sistema complejo del género"* (Ludmer, 1988:153). Lo anterior define qué componentes están actuando en la lengua literaria, y cómo ésta se relaciona con lo exterior.

La lengua es la alianza entre lo oral/escrito; los códigos que conforman la lengua diferencian, definen otros que hablan en los textos. La lengua son los códigos. Ahora bien, entre los distintos códigos existen dos tipos que son fundamentales: los de la lengua literaria y los de la lengua política.

Si Josefina Ludmer va hasta la voz-posición del sujeto para analizar la articulación en cuestión, David Viñas recorre pasajes entre distintas representaciones textuales e interpreta así las diversas conexiones entre lo literario y lo político (Viñas, 1995-1996). Viñas no discute el funcionamiento de un género; lo da como supuesto. Antes bien, presta atención a cuestiones como lo que se representa en los textos: en su caso es como si lo verosímil fuera el elemento determinante del análisis de lo literario/político. Y al leer, lee teniendo en cuenta cierta complejidad

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

del corpus cultural argentino. Al decir complejidad nos referimos no sólo a la vastedad de textos literarios -conocidos, poco conocidos e ignorados; centrales, periféricos y marginales- sino también a los textos que pertenecientes a otras esferas de las prácticas históricas -históricos, documentales, médicos, jurídicos, periodísticos, etc.- entran en correlación dinámica con los textos literarios. Esto le permite conformar una descripción de los distintos momentos históricos, instalando allí la tensión que le preocupa.

Partir de los componentes del mundo representado en las narraciones le posibilita a Viñas relacionar lo anterior con los distintos escritores, su ideología, su inserción sectorial y de clase, su posición, su trayectoria y etapas, y a la vez contactar esto con el momento histórico, principal horizonte que el crítico describe. Al historizar el análisis lo politiza. La política en Viñas resulta impensable sin el entramado de discursos históricos. Relacionando lo representado en los textos, los escritores autores de los mismos y los entramados históricos, conforma un circuito analítico-dialéctico. Si bien el horizonte histórico es el que define en última instancia su lectura, el punto de partida está en la especificidad literaria. Y parece privilegiar la siguiente lógica: ante acontecimientos históricos que suceden, se producen respuestas desde los distintos ámbitos, en particular el específico ámbito de lo literario historizado. La categoría de *respuesta* es importante para analizar la relación literatura/historia, y, en gran medida, su reelaboración en la crítica argentina contemporánea -aquella crítica que se define más claramente a partir de la experiencia del grupo ***Contorno***- es tributaria del uso sugerido por Viñas, entre otros. El trabajo con la categoría de *réplica* que realiza Andrés Avellaneda en ***El habla de la ideología (Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea)*** se emparenta con aquella otra categoría.

Viñas constituye un circuito de examen para sus problemas que, asentado en una explícita posición política del crítico, recorre articulando en su lectura autores - textos literarios - textos culturales - historia. Por ahora, podemos admitir a grandes rasgos que los textos producidos por los autores, según el crítico, son respuestas a marcos históricos. La historia ayuda a pensar políticamente la literatura (lo que implica a la vez leer políticamente los textos, y ver en los textos lo histórico-político).

Trabajar con lengua literaria y lengua política exige que otorguemos importancia a lo que podemos incluir en el ámbito de las tradiciones literarias y políticas (argentinas, latinoamericanas e internacionales; en ese orden). Viñas entabla una relación polémica con las tradiciones literarias, críticas y políticas argentinas que se han conformado históricamente, en tanto enunciaciones posicionadas en distintas coyunturas. Su recorrido es un recorrido histórico-político de dichas tradiciones. Él, a su vez, forma parte ya de una de ellas. Sus propias enunciaciones críticas son réplicas que toman como principal materia de examen las diversas respuestas que, desde la literatura y la cultura, se han realizado y se realizan frente a los distintos marcos históricos: lee políticamente lo literario desde una lógica mayor que son los marcos históricos que construye y con respecto a los cuales toma posición.

Es notable el desvío de Ludmer respecto a Viñas al tratar el eje que nos interesa. En cambio Avellaneda, en cierta manera, da una elaboración especial a ciertos planteos de este crítico, a la vez que también, por supuesto, desarrolla una serie de cuestiones que en Viñas quedan pendientes, sugeridas o que no son agotadas. Avellaneda ha realizado numerosos trabajos sobre la relación literatura-ideología-política, algunos referidos a la literatura argentina de la etapa 1975-85. Pero en cierta manera, al detenernos en el ***El habla de la ideología***, observamos cómo aquí logra dar forma a un modo de leer la política en la literatura. Toma como punto de partida uno de los elementos subrayados a propósito de Viñas: aquel de que la literatura, el texto literario, surge como respuesta a lo que ocurre históricamente. Retoma dicha categoría y a partir de la misma formula la de *réplica* en su propio método crítico.

La literatura puede ser pensada como réplica a partir de numerosos factores. Por ejemplo: las clases que proveen grupos de cohesión social, cultural y política. Otro: el impacto de las sucesivas y nuevas circunstancias históricas. El tercer factor: cómo asimilan culturalmente estas circunstancias tales grupos. Avellaneda deslinda dos dominios que, a nuestro entender, son básicos como punto de partida para un examen interesante de las vinculaciones posibles entre literatura/política. Nos referimos a los dominios cultural-literario e histórico-político.

"...A partir de rasgos de habla, de costumbres, de situaciones específicas de discurso [se organiza] *una especie de gramática o código que sólo puede ser advertido en* [la] *literatura a condición de pasar de una lectura del texto aislado a una lectura del texto en conexión con otros textos, lo cual provee una retícula que permite otorgar sentido y estructura a elementos que de otra manera quedan sujetos a la relatividad interpretativa"* (Avellaneda, 1983:39). Hay una propuesta de interpretación integral en el método del crítico. Existe una complejidad de factores a considerar en el análisis de lenguaje a partir de lo literario historizado. Por eso llega a esa *"especie de gramática o código"* donde leer (o para ser más precisos: re-leer) la ideología;

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

gramática o código que se advierte de manera óptima en lo literario.

¿Qué importancia adquiere la reconstrucción de los extratextos según esta propuesta? *"Desplegar el extratexto es una condición necesaria para reconstruir el código que emplearon tanto el emisor como los receptores, y para intentar verificar su coincidencia con el que opera en los textos en cuestión"* (Avellaneda, 1983:39). Los códigos que permiten vincular en distintos aspectos, dimensiones y con complejos matices textos/extratextos ayudan a definir pasajes entre dominios y las diversas modalidades de réplicas: *"La réplica ideológica que* [las] *obras representan, entonces, se organiza en el doble plano del discurso literario y no literario, en la intersección de una producción de significado llevada a cabo en la serie literaria con otra realizada en la serie social. No menos importante para el objetivo de analizar esta réplica ideológica es la consideración del extratexto de las obras, o sea la tradición literaria a que ellas se adscriben, la situación real del escritor en el mundo y en la historia, y los materiales ideológicos que aquel implementa, elementos todos que también se construyen como un código para la obra misma"* (Avellaneda, 1983:39). Un concepto-maestro en este análisis es el de *código*, que nos instala directamente en el centro del problema de la lengua, que resulta una materia fundamental para construir el objeto de estudio donde se piense literatura/política.

En la conformación del examen puntual de Avellaneda confluyen materiales de la literatura y crítica de distintas corrientes y épocas y crítica sobre otras zonas históricas. Los diversos elementos sociales y políticos entran así en correlación con rasgos formales y semánticos de los textos en un análisis que, si bien toma de manera muy fuerte lo social, no lo muestra condicionando la lectura de lo literario. Examina las relaciones cultura/ideología y literatura/política, pero tras conformar una teoría del texto (lo cual posiblemente siempre implique una teoría de la realidad).

Los críticos analizados exponen un abanico de posibilidades de conjunción en la práctica crítica de lo que es el trabajo concreto sobre diversos corpus literarios y diferentes teorías de la sociedad y la política. Sus entradas acontecen, centralmente, por una esfera de lo literario redimensionada, revaluada en tanto objeto específico de estudio, en relación con otros niveles u objetos rearticulados en el análisis, centralmente aquellos objetos que definimos en general como restantes esferas discursivas de la vida social, y, particularmente, la esfera donde se disputan las hegemonías sociales, es decir la de las tensiones, luchas y transacciones políticas. Antes de arribar a las conclusiones de este trabajo interesa realizar un comentario sobre un texto

ejemplar de un cuarto crítico, el uruguayo Angel Rama. Nos referimos a su ensayo *"La narrativa en el conflicto de las culturas"* (Rouquié y otros, 1982:249-279). En dicho texto, el analista agrega un componente que es importante considerar al momento de evaluar la articulación de los códigos de los lenguajes literarios y los lenguajes políticos: las relaciones de oposición entre las culturas dominantes y las culturas dominadas y la particular inserción, llena de tensiones y contradicciones, de los intelectuales-escritores en esas relaciones. Cabe aclarar que la oposición mencionada no es planteada sólo en términos dicotómicos, sino que dentro de dicha dicotomía se examinan las interrelaciones complejas e historizadas entre los diversas subculturas de grupos y sectores que conforman los distintos estratos de las clases sociales. Siguiendo a Antonio Gramsci, Angel Rama detecta, por ejemplo, cómo en Argentina -sobre todo a partir de los '40 con la emergencia del peronismo-, y en otros países latinoamericanos -menciona ejemplos de Cuba, México, Uruguay, Chile-, los escritores ubican sus prácticas sociales (las funciones intelectual y político-social) y sus prácticas discursivas específicas (las poéticas, las prácticas genéricas y los textos que realizan) en posiciones donde intentan dar resolución textual y extratextual a los conflictos sociales que los atraviesan. Para Rama los distintos bloques hegemónicos que es posible describir históricamente y cómo los escritores se posicionan respecto a los mismos, adquieren un valor central en el examen. En gran medida la valoración de estos posicionamientos es lo que permite pensar por un lado cómo lo político-social se puede leer en las figurativizaciones textuales, y por otro, cómo las prácticas y acontecimientos contextuales se relacionan, en un complejo entramado de mediaciones, con lo anterior.

Si consideramos lo comentado respecto a cómo los géneros articulan lo interior y exterior a partir de la literatura (Ludmer), cómo luego lo literario deviene respuesta a un horizonte histórico (Viñas), y cómo esta respuesta histórica al ser pensada como réplica debe ser considerada en tanto proceso de codificación/decodificación que abarca tanto al escritor como al lector en un marco de discursos sociales (Avellaneda), Rama agrega un componente importante: la evaluación de lo socio-político, en particular el problema de la hegemonía, en la consideración historizada de lo específico literario. Y si bien la categoría de *hegemonía* merece ciertas puntualizaciones a la luz de los desarrollos de ciertas teorías políticas coetáneas, el componente que agrega es clave si se pretende observar con mayor precisión las diversas modalidades de articulación entre las enunciaciones de la esfera literaria y las de la esfera política.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los autores críticos que hemos recorrido en esta mirada analizan en los textos comentados escritores que han construido poéticas complejas y de relevancia y los ponen en relación con otros escritores de menor valor literario, con ámbitos específicos de la producción literario-intelectual (estados de campo), con ámbitos mayores (centralmente la industria cultural), y, finalmente, las instancias discursivas fundamentales de las respectivas esferas histórico-políticas que se articulan con aquellas otras esferas. Las principales instancias discursivas de lo histórico-político que detectan son dos: los distintos Estados-Nación que se vinculan con sus respectivos análisis y las coyunturas históricas. El examen de las coyunturas otorga la posibilidad de evaluar tanto el componente de referencialidad que lo político siempre proyecta de alguna u otra manera en lo literario como la reflexión concreta, anclada, acerca de cómo acontecen las conexiones menos evidentes pero más efectivas entre las muy diferenciadas enunciaciones literarias y políticas. Respecto al alto valor que tiene la consideración de la coyuntura en la articulación entre lo literario y lo político, adquiere particular relevancia el trabajo que con la categoría de *coyuntura* realiza Josefina Ludmer en el texto comentado.

Estos estudios ingresan de manera diferente a una misma cuestión. Piensan el tema en dos caras. La cara de la reflexión metacrítica, donde confluyen las elaboraciones de las diferentes experiencias de lectura y las teorías literarias, políticas y socio-semióticas; la otra cara que se relaciona directamente con los corpus de las literaturas nacionales, que son ellos mismos construcciones socio-históricas y político-culturales de la crítica. Una gran constelación de textos, pretéritos y coetáneos, tocan cuestiones cercanas a las que ellos abordan; pero optamos por una reflexión puntual sobre los citados trabajos a los efectos de ubicar términos para una discusión desde el campo de la literatura en sus diversas conexiones con los campos de los estudios sociales[1]. Si Fredric Jameson, por ejemplo, revalúa con su teoría de lo *"inconsciente político"* el horizonte último de la interpretación literaria, y, por otro lado, teorías políticas como las de Ernesto Laclau repiensan la categoría clásica de *hegemonía* para conectarla con las teorías más innovadoras del análisis discursivo, los trabajos puntuales que hemos comentado nos vuelven a instalar, desde el campo de los estudios literarios, pero en una apertura que necesariamente resulta *interdisciplinaria* (para ir, sospechamos, hacia una *transdisciplinariedad*), en la demanda de revisar cuidadosamente las modalidades particulares por medio de las cuales las discursividades literarias se articulan con las discursividades políticas. Al ser lo literario lo simbólico, que se conecta por un lado con las condiciones reales de existencia, y, por otro, con lo imaginario (las ideologías) del conjunto social, deviniendo simultáneamente, en calidad de tal, aquello que pone en crisis de manera radical ese vaciamiento de los significantes políticos que se observa, según Laclau, en la discursividad social, resulta posible pensar que una reconsideración específica de lo literario a partir de un tratamiento multivalente de sus códigos -según el Barthes de **S/Z**-, asumiendo en el mismo movimiento el texto como un complejo espacio dialógico, bivocal, que se abre con toda esta riqueza al examen de lo social y político que está en su horizonte histórico, puede resultar a su vez una perspectiva que, a partir de problemáticas particulares, radicalice la exigencia de realizar en el análisis de lo literario y cultural un riguroso ejercicio de la libertad en tanto necesidad pulsional e histórica, y en el examen de lo político una profunda revisión crítica en contextos que contrariamente intimidan hacia el conformismo.

Bibliografía

AUERBACH, E. ***Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.*** Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires. 1950.

AVELLANEDA, A. ***El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea.*** Sudamericana, Bs. As., Argentina. 1983.

BAJTIN, M. ***Estética de la creación verbal.*** Siglo XXI, México, México. 1989.

BAJTIN, M. ***Teoría y estética de la novela.*** Taurus, Madrid, España. 1989.

BARTHES, R. ***S/Z.*** Siglo XXI, México, México. 1980.

JAMESON, F. ***La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo.*** Ariel, Barcelona, España. 1980.

JAMESON, F. ***Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico.*** Visor, Madrid, España. 1989.

JAMESON, F. ***El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado.*** Paidós, Barcelona, España. 1991.

LACLAU, E., MOUFFE, Ch. ***Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia.*** Siglo XXI, Madrid, España. 1987.

LACLAU, E. ***Emancipación y diferencia.*** Ariel, Bs. As., Argentina. 1996.

LUDMER, J. ***El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.*** Sudamericana, Bs. As., Argentina. 1988.

RAMA, A. *"La narrativa en el conflicto de culturas"*. En Rouquié y otros, **Argentina, hoy.** Siglo XXI, México, México. 1982.

ROWE, W., ***Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural.*** Beatriz Viterbo Editora/ Mosca Azul Editores, Rosario, Argentina. 1996.

VIÑAS, D. ***Literatura argentina y política (tomo I).*** Sudamericana, Bs. As., Argentina. 1995.

VIÑAS, D. ***Literatura argentina y política (tomo II).*** Sudamericana, Bs. As., Argentina. 1996.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Nota

1 En Argentina desde la generación de 1837, pasando por lo trabajos de Ricardo Rojas, Ezequiel Martínez Estrada y varios revisionistas, hasta llegar a las producciones de la revista ***Contorno*** y otros críticos hoy un tanto olvidados para la discusión como, por ejemplo, Juan José Hernández Arregui (quienes emergieron en particular a partir de la década de 1950) o la crítica sociológica de los '60, la reflexión sobre las relaciones entre literatura y política fue importante. Al respecto, durante las últimas décadas, a parte de los críticos tratados en estas páginas, resultaron y resultan significativos, entre otros, los aportes de Noé Jitrik, Adolfo Prieto, Oscar Masotta, Nicolás Rosa, Beatriz Sarlo, Saúl Sosnowski, Graciela Montaldo, Francine Masiello, José Amícola, Ricardo Piglia, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, Aníbal Ford, Alberto Giordano, Fernando Reati, etc, con sus diversos grupos de investigación. En otros países latinoamericanos los ejemplos son numerosos. Destacamos,a modo de ejemplo, a Ángel Rama (Uruguay), Hernán Vidal y Ariel Dorffmann (Chile), Antonio Cándido (Brasil), Antonio Cornejo Polar (Perú), etc.

COMENTARIO AL TEXTO

Lenguas políticas y estudios literarios:
de códigos, discusiones y conflictos de interpretación

Por Alberto Giordano

Alberto Giordano: Me imagino que con Viñas, y con el resto de la serie, se te puede haber presentado el siguiente problema: si la consigna es pensar la relación literatura/política desde la literatura - y, en este sentido, rever las articulaciones tal como ya fueron planteadas -, si ésa es la consigna, ¿cómo sostenerla? Quiero decir: cómo no oponerse a Viñas, ¿no? Cómo sostenerla en una lectura de los textos de Viñas cuando parecería que en Viñas la relación estaría pensada desde la historia, no desde la literatura. Es decir, la historia es la que fundamenta, la historia es la que justifica, la historia es la que sitúa, la historia es la que explica. Está pensado en todos los sentidos fuertes de la palabra. Yo creo que hay una tentativa de resolver el problema y me parece que ahí es donde más se tensiona y donde aparece una zona muy interesante para charlar, cuando decís, a propósito de Viñas: *"si bien el horizonte histórico es el que define en última instancia su lectura, el punto de partida está en la especificidad literaria..."*. Mi pregunta sería: ¿hasta dónde la especificidad?, -por lo que implica el concepto de especificidad-, puede ser un punto de partida. Y, en este sentido, si hablar de especificidad no supone siempre que el punto de partida ya está en otro lugar, en alguna generalidad de la cual lo específico se desprende. Yo creo que por ahí se puede volver a colar la historia, ¿no? Vos pensás la especificidad en términos de respuesta y es eso lo que te va a permitir el pasaje a Avellaneda. Ese momento de la serie, me parece a mí, es como el más consistente porque parecería que Avellaneda, -como decís vos-, amplía, sitúa algunos de los problemas de Viñas, por este camino de la respuesta/réplica, ¿no? En otro momento vos decís -para insistir con esta cuestión de si la historia provee, digamos, un marco o si la historia fundamenta- : *"la historia es la que ayuda a pensar políticamente la literatura"*. Yo ahí también volvería a preguntar ¿si la ayuda a pensar o, en todo caso, es la que hace posible pensarse, genera como una condición de posibilidad?

El tercer término es Avellaneda. Como decía recién creo que, -tal como vos lo situás-, Avellaneda amplía y especifica algunos de los postulados de Viñas. Me da la impresión de que Avellaneda te resulta una propuesta muy interesante porque plantea el problema de la relación texto/contexto, -la articulación literatura/política-, en términos de código. Quiero decir, en térmi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nos "lingüísticos", -entre comillas-, y a vos justamente te interesa pensar no tanto literatura/política como lenguas-literarias y lenguas políticas. Entonces, -como decís vos-, para Avellaneda, el concepto maestro es este de código. Supongo que también puede serlo para vos. Acá destacaría, -no sé si como problema o simplemente como señalamiento-, que la concepción de lenguaje que subyace en Avellaneda es una concepción comunicacional: emisor, receptor, código, procesos de codificación. Es decir, se podría pensar desde otro lugar, se podría pensar desde otra perspectiva del lenguaje, ¿no? Manteniendo esta consigna: voy a pensar la relación desde la literatura, desde el punto de vista del lenguaje.Finalmente, lo de Rama también me parece que es como una articulación muy feliz con relación a lo de Avellaneda porque especifica todavía más este carácter del contexto, digamos, esta relevancia del contexto-, al pensarlo en términos de oposición entre culturas dominantes/ culturas dominadas; en términos de luchas de dominio. En este caso, esa respuesta o réplica específica que sería la literatura se plantearía como modos de resolución a esos conflictos. Esta sería, más o menos, la serie tal como vos la vas transitando y las cosas que yo estoy encontrando en el recorrido.

La referencia a Jameson, el concepto de inconsciente político, -como decías vos y retomando un poco la charla anterior-, también yo creo que tiene la voluntad de trascender el problema de la autonomía, ¿no? de las esferas de la autonomía. Tratar de pensar algunas esferas transversales de encuentros. Habría que ver, entonces, cómo se articula con posiciones como las de Viñas y Avellaneda, donde el problema es de la articulación, de la representación y desde uno de los términos. Creo que ahí terminaría el comentario, lo que me queda es como una especie de cosa rara, así como de extrañeza a propósito del final de tu trabajo, cuando vos introducís esta distinción entre lo simbólico, lo real, lo imaginario... Yo no leí a Laclau, a lo mejor con leerlo estaría la respuesta. Esa articulación, me suena a una transposición de la distinción lacaniana, ¿no?: real, simbólico, imaginario. Sobre todo por cómo está pensada la relación entre lo imaginario y lo real: imaginario como ideología y lo real. No soy un especialista lacaniano ni mucho menos, pero de tanto oír la cháchara me quedó que lo real es lo imposible: ¿en qué sentido si lo real son las reales condiciones de existencia...? Yo diría: no tiene nada de imposible. Puede ser imposible de soportar, pero quiero decir, no imposible en el sentido de irrepresentable, de imposible de conocer. Entonces ahí, no me cierra mucho la transposición. En realidad esto es algo que he pensado muchas veces a propósito de Althusser, ¿no? O sea: en realidad, no sé hasta qué punto se puede transponer ese trípode lacaniano -real, simbólico, imaginario- al problema de la ideología, creo que sería esa la cuestión. Se asimila ideología e imaginario porque implican un desconocimiento de la realidad, pero, la realidad que se desconoce en la ideología, en otro lugar se la reconoce. Quiero decir: estrictamente no tiene nada de imposible. Hay una realidad cierta, verdadera y definida, por ejemplo la que la teoría describe, y es eso lo que en lo imaginario se desconoce. Digamos: en el psicoanálisis, lo real es imposible por definición, es irrepresentable de ésta o aquélla manera. Digamos: toda ideología es desmitificable, lo imaginario en psicoanálisis no es des/imaginalizable... Supongo que sería terrorífico si ocurriese... Bueno... no escribí, pero viste que leí. Me lo tomé tu trabajo muy seriamente...

Bracamonte: Gracias, por el comentario. Hay una serie de cuestiones que, básicamente, yo planteo como problemas. ¿Por qué? Porque si bien lo que estoy pensando, coyunturalmente, puntualmente, parte de una serie de textos- el corpus de análisis de mi investigación-, que son textos producidos o conocidos durante la década del '80 – '90, el problema que se me planteó es el siguiente: considero que gran parte de la crítica que ha abordado la narrativa producida durante la dictadura o que remite a la etapa de la dictadura, todas las revisiones culturales-políticas que se inician a partir de esta producción literaria y las lecturas que de ella se han realizado, -legítimas y muy estimulantes y, que además han aprehendido una serie de problemas-, han tenido, salvo excepciones, un fuerte corte de lectura sociológica, de recorte sociológico, tanto en un sentido restringido como en un sentido amplio. Es decir: desde lecturas más apegadas a lo que dicen las teorías sociologistas hasta aquellas que han planteado o han intentado indagar cómo se lee lo socio/histórico en los textos literarios. Ahora bien, cuando voy a formular la investigación, ya tengo ese precedente. El tema es cómo replantear esas articulaciones a partir de lo que vos decías: lo que sería la producción simbólica literaria específicamente, tratando de poner en entredicho ciertas lecturas, que se hacen en función de leer en la literatura qué pasó en la dictadura, qué pasó durante el proceso socio-histórico en Argentina, etcétera. En mi caso se trata de descentrar un poco esas lecturas. Por eso planteaba al principio que, si bien no estoy hablando sobre lo que estoy analizando específicamente, ese análisis específico me exige esta reflexión. Llegado ese punto, la vía de acceso que le veo es esta: la de pensar en términos de articulaciones de lengua. En ese sentido, los distintos textos que tomé, a modo de textos ejemplares, me permitían descentrar esas cuestiones; tratar de buscar ciertas zonas conflictivas. Por ejemplo: la resolución crítica cuando vos estás leyendo ciertas cuestiones en los textos y, más, ciertas cuestiones histori-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cas que hacen a la historización de los textos. Entonces, el hecho de tomar a Josefiina Ludmer y confrontarla con Viñas -que yo creo que por más que no trabaje la literatura contemporánea, casualmente lo que ha planteado es la construcción de la política como lo que permite leer la literatura en Argentina... En cierto modo, si querés, en mi trabajo yo describo o intento llegar a una noción que describa lo que creo que hace Viñas. De todas maneras, creo que hay un punto más a fondo en Viñas que es el tema de la especificidad literaria, los pasajes, ciertas nociones que uno puede ver: cómo entiende lo verosímil, en el sentido de aquello que ficcionaliza en una cuestión histórica, en una dinámica histórica. Eso está leído desde el principio, políticamente. Básicamente, el punto de partida es generación del '37, romanticismo, problematización. A partir de ahí, él intenta plantear una línea, un modelo de cómo se lee la literatura argentina que yo creo que es muy sugestiva y que no ha sido agotada en los efectos polémicos que tiene, inclusive si uno piensa cómo pensar eso para leer los contemporáneos, por ejemplo. Sería todo un problema, ¿no? Sería todo un problema. Tomo eso de Viñas en el sentido que este punto de la especificidad literaria y el tema de la respuesta tienen que ver con estas condiciones de posibilidad que son condiciones de posibilidad histórica, pero por esa construcción política que el crítico realiza desde el inicio, es decir, acá lo político permitiría leer el resto de las representaciones. [...]

Con respecto a la cuestión de Ludmer, yo me concentré en lo que es, -podríamos decir -, un elemento para pensar las mediaciones...

Giordano: Claro, es el problema al que yo estaba apuntando porque el problema al que me interesa apuntar, siempre, es, precisamente, el de la mediación. Me parece que tanto en el caso de Viñas, como en el de Avellaneda, como en el de Rama, -digo, no en referencia a ellos, sino a tu trabajo-, la mediación entre la historia como fundamento y la política como respuesta es la ideología. Es decir, hay una mediación que comunica dos instancias heterogéneas. Por eso yo te decía que la especificidad, -que siempre se determina por mediación-, nunca puede ser un punto de partida porque, precisamente, hay una instancia que la justifica, que la explica y, en este caso, esa instancia es la historia. Quiero decir: lo específico nunca puede ser punto de partida, esa es la idea. No tiene por qué serlo; no creo que a Viñas le interesase que lo sea, para nada, Simplemente lo señalo porque, por ahí, abre a otros planteos que quizás son los que más me interesan a mí.

Bracamonte: A mí, lo que en todo caso me interesaba dejar planteado en este trabajo, - que es como un documento-, no tiene otra función que ésa: volver sobre un elemento que creo que

no se repiensa. Por ejemplo, no es que Viñas le dé importancia a la especificidad literaria, pero no deja de tenerla en cuenta, en función de lo otro que yo marcaba recién, por lo menos desde mi punto de vista, es decir: que la política está en el inicio de toda lectura. Eso sería un elemento. Por otro lado, esta cuestión de dar importancia a los textos que verosimilizan la historia, yo creo que tiene que ser entendida en función de esa lectura política y en función de que lo específico literario hay que discutirlo, hay que cuestionarlo, -estamos acá, en cierta medida, para discutir esto-, y es cuestionado desde el arranque por esa perspectiva política que lo atraviesa. Quizá lo que yo observaría en Viñas es que, - casualmente porque no le interesa-, la especificidad literaria pasa a ser un elemento subsidiario en su sistema. En cierta manera, la especificidad literaria, lo que entendemos por género, o lo que podemos plantear como modalidad discursiva, al ser pensados políticamente tienen que adquirir otra reevaluación, aún con aquellos elementos que los definen hasta en términos clásicos, por ejemplo las nociones de género, retórica, especificidad literaria, ¿se entiende? Por ejemplo, pensaba recién en los textos que se comentaban en la charlas anteriores: ¿por qué esta cuestión de lo sentimental, del sentimentalismo como una cuestión peyorativa no puede ser pensada, a partir de lo estético, como una voluntad de escritura política? Es decir, lo plantearía con ese ejemplo. Inclusive, es un tema de Ludmer. O sea, yo atiendo ahí a la interioridad/exterioridad, las relaciones...

Giordano: Claro, lo que te iba a decir es que tengo la impresión de que Ludmer quería de alguna forma despegarse de la cuestión de la mediación, tratar de pensar relaciones más inmediatas.

Bracamonte: Sí.

Giordano: Esa sería un poco mi impresión. Y en ese sentido creo que se desliga. [...] Ella piensa el género como una suerte de máquina, como una suerte de agenciamiento de factores heterogéneos incidiendo unos sobre otros inmediatamente, más que una heterogeneidad sujetada en última instancia a un término. Quiero decir que más que mediación me parece que lo que hay son proximidades, encuentros, subordinaciones. [...] No se trata meramente de trabajar la serie y algo específico de la serie que se articularía con otra serie..., no: es como si diera saltos de una cosa a otra. Pero esto es una impresión, nunca la trabajé...

Bracamonte: Yo lo que creo es que donde ella logra dar una resolución más interesante es en un prólogo a ***Juvenilia***, de Miguel Cané, donde plantea la cuestión de posición de sujeto. En esto estaría también la articulación con las voces, es decir, los códigos del texto escrito, las voces que por ejemplo cuestiona o que critica o que a partir de allí empieza a indagar en el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

género gauchesco y la posición de sujeto como una cierta manera de pensar la historización. Ahora, el elemento que yo veo ahí como problemático es qué pasa con eso, -que en los '80 y en los '90 se relativizó tanto-, que es el conflicto social, la concentración social: las clases, los sectores sociales, en tanto agentes culturales que disputan la sociedad. Por eso introducía polémicamente a Rama, porque, en cierta manera permite agregar otro elemento a los que configuran el sistema en términos de Ludmer. Es decir, Ludmer dice: *'yo veo al género como un sistema'*, y es como un sistema funcional: vos podés leerlo como un elemento funcional donde se articularían los códigos, las voces, las posiciones de sujeto... Pero, entonces, ¿qué pasa con los conflictos históricos, es decir, con las confrontaciones históricas que [...] se han relativizado tanto en el debate de los '80 y '90? Y yo creo que ahora es un momento interesante para volvérselo a plantear. Por otro lado, estoy de acuerdo con lo que vos señalás respecto de la matriz comunicacional en el planteo de Avellaneda. No obstante yo creo que ahí lo que me interesó es una cierta entrada para ver esta cuestión de las mediaciones. Quizá en otros textos él lo plantea en términos más cercanos a Jameson, pero no en éste. En cierta manera, lo anterior está en función de generar estas problematizaciones. A la primera parte de este escrito yo la trabajé en el Congreso de literatura argentina de Río Cuarto, pero el final, -que es nuevo-, es el que, en cierta manera, vendría a agregar la inclusión de Jameson y de Laclau. Cuando yo hablo de la cuestión de lo real, imaginario y simbólico, la pienso en términos de Jameson, es decir Lacan leído por Jameson. En Lacan toda esta cuestión de lo real como imposible tiene su costado, -si querés-, conservador, porque a él le interesa la cuestión funcional, digamos el lenguaje como funcionalidad en la medida en que permite leer lo inconsciente... Entonces, acá sería, Lacan a partir de Jameson. Quería llegar a esa aclaración: el punto de Jameson en Laclau. Obviamente no son lo mismo, pero, en cierta manera, Jameson plantea esa reevaluación del paradigma marxiano o postmarxista, o marxista dentro de la atmósfera postmarxista, retocando la cuestión de cómo lo psicoanalítico posibilita leer lo real, cómo lo psicoanalítico permite leer lo político, ¿no? Y, en el caso de Laclau, bueno, lo que dejé planteado ahí como una cuestión problemática: la articulación entre significante/significado. (...)

Ficción y Realidad

Por Germán Pinque,
Jimena I. Castillo,
María Eugenia Boito
(UNC)

Los relatos desencantados

Por *Germán Pinque*
(UNC)

Existen nuevas condiciones sociales y culturales de producción, circulación y consumo de textos. El dogma que en el pasado regulaba la selección de las lecturas y brindaba una continuidad ideológica ha perdido su poder. A su vez, la manipulación del mercado y las restricciones del autoritarismo son fenómenos de menor influencia con la institucionalización de la democracia. Actualmente, podemos encontrar y obtener en el mercado toda clase de mercancías intelectuales, las tradicionales y las novedosas; y observando superficialmente, las veremos conviviendo como dioses y demonios desconcertados.

El presente no conduce ni a dios, ni a la revolución. De una u otra forma, nos hallamos todos en el desierto de la incredulidad. Los grandes relatos son inofensivos, pero como dice Habermas, cuando se seca el oasis utópico se extiende el desencanto y la banalidad. Aunque la ingenuidad perdida no se recupera, nos motiva todavía la animosidad suficiente como para retornar a los textos que generaron en nosotros la exaltación de una certeza o la reconfortante ilusión de una explicación. Pero profundamente sabemos que es en vano, el pensador muere de confusión, es incapaz de aferrarse a un principio y se transforma en un pensador híbrido. Hasta el prejuicio se torna una actitud vacilante.

Cruje entonces el estrado de las teorías, y cruje también la sociedad. Ante unas necesidades culturales y sociales cada vez más heterogéneas y dinámicas, el intelectual sólo sabe de la aceptación de su trabajo a través del consumo. Pero ni siquiera este consumo le asegura los efectos de poder presupuestos en las mercancías. El destino de un texto es desconocido: puede fragmentarse y servir a los fines más disímiles, rechazarse aún cuando expresa intereses reales de un grupo determinado, condicionarse para servir a aspiraciones contingentes, o pasar desapercibido por aquellos a quienes se dirige. En este contexto, parece que lo que motiva las lecturas de la mayor parte de la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sociedad fueran necesidades inmediatas y acusantes, tal como las traduce e interpreta la industria cultural. Mientras que una minoría dinámica y conectada de manera privilegiada al mercado filtra cada vez con más coherencia aquello que le es útil para asentarse con legitimidad sobre su poder.

La indagación formal de los productos culturales, la investigación de la recepción y la producción cultural encuentran regularidades y un principio unificador que se ha dado en llamar posmoderno o neobarroco.

La posmodernidad parece una zona incompatible con la fábula, con la identidad y con la historia. Los narradores siempre tuvieron la realidad allí, habrá sido un reino o una selva, pero nunca esa realidad fue tan estéril como en el presente y el narrador tan sabio e inteligente. Pero la sabiduría de esta época no se parece a un hogar ni configura un lugar desde el cual hablar. Si no hay historia, resulta difícil concebir una respuesta a la pregunta *"quien eres"*. A lo sumo, podrá inventarse una máscara.

No hay referencias a grandes relatos, como sentencian ciertos filósofos; no hay centro, ni categorías trascendentales, ni punto de partida, ni meta. Es comprensible, entonces, que se desdibujen los límites entre historia y fábula o entre realidad y ficción, y que, además, esos límites sean objeto de exploración y experimentación por un hombre con más motivaciones teóricas que artísticas.

¿Qué nos puede decir el narrador hoy, cuando todo es acción, *shock*, video clip, fragmentos, velocidad? ¿Qué decir cuando todo lo que posee sentido y recompone un hogar se disuelve en el aire ante el aliento de una razón hipertrofiada?

El estatuto ficcional en el universo televisivo

Por *Jimena I. Castillo*
(UNC)

Referirnos a la televisión supone, en primer lugar, considerar su condición de discurso global en tanto se integra de múltiples fragmentos que constituyen una única programación.

Abordar el discurso televisivo global en relación con la ficción supone la consideración de variadas formas discursivas que se entrecruzan, en diferentes estratos incluyentes, modificando el imaginario posible para este universo televisivo.

Un primer acercamiento a esta problemática permite visualizar la disolución –al menos, una transición en la reorganización de nuevas categorías- de la división entre programas ficcionales y aquellos orientados a la versión más convencionalmente aceptada de lo real.

Varios procesos se entrecruzan al respecto. En primer lugar y ligado a una característica propia del discurso televisivo como tal, la autorreferencialidad se erige como la primera forma dentro de las propuestas televisivas, que se orienta hacia un establecimiento de un constructo de realidad diferente al del propio programa. Excedidos los límites del mismo, la autorreferencialidad ofrece distintas posibilidades que tensan la relación con lo ficcional. Muchas veces se limita sólo al traslado de imaginarios de un programa a otro, señalando una suerte de meta-televisión (algunas propuestas en las cuales los personajes participan de otro programa televisivo, presentado como tal), lo que supondría un intercambio entre estratos dentro de la misma ficción. Este procedimiento se complejiza en propuestas que incorporan a figuras públicamente conocidas, quienes arrastran consigo las características con las cuales son conocidas más allá del programa, o bien los roles que cumplen en otras producciones televisivas. Este rasgo excede al discurso televisivo remitiendo a una circunstancia externa a sí como lo es, por ejemplo, la cercanía entre la televisión y el *star system* ligado a ella pero, asimismo, tensa las fronteras entre lo real y lo representado, al incorporar la figura de personajes que, más allá de su falta de relación con el universo del espectáculo, protagonizan situaciones que bien podrían pertenecer al dominio de lo imaginativo-ficcional. Aquí lo real surge como remisión implícita y lejos de propuestas anteriores como **El precio del poder** en donde lo real debía ser nombrado para acusar su ingreso, circula ahora en el imaginario colectivo con tal fuerza que hace obligatoria la referencia a ciertos acontecimientos o personajes. No es azaroso que luego del crimen de José Luis Cabezas y de sus consecuencias a nivel institucional aquellas series ficcionales de alguna forma relacionadas con el universo del crimen adoptaran la leyenda indicadora de su carácter ficcional respecto al cual *"su relación con la realidad es mera coincidencia"*.

Estos acontecimientos repercutieron en la construcción de un verosímil social considerando, junto con Saer que la verosimilitud es una categoría histórica, cuyo carácter proteico está intimamente ligado a lo que se considera "apto para ser aceptado como el producto de una coherencia interna e intencionada"(Saer, 1997). Es decir, ni lo real ni el referente conforman el verosímil sino los procedimientos mediante los cuales accedemos a ello.

Ahora bien, dentro del verosímil construido, resulta oportuno hablar de un verosímil televisivo ligado a estos acontecimientos, que atraviesa varios géneros distantes en su relación con lo real y los aglutina, de modo tal que la división actual más pertinente dentro del universo televisivo, parece ser la oposición entre lo alusivo a la realidad y lo deliberadamente fantástico antes

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que el enfrentamiento entre ficción y no ficción. En relación con lo primero, preciso es recordar que, también a partir de 1997, reingresa a la programación televisiva el género fantástico en propuestas enteramente dirigidas a ello o bien evocadoras, en algunos de sus recursos, de este universo alternativo (***El garante, El signo, La condena de Gabriel Doyle***).

Por otra parte y dentro del paradigma opuesto ligado a las construcciones de lo pretendidamente real, las propuestas ficticias se confunden con su tradicional contrapartida. Noticieros, *talk shows*, series, dan cuenta de un único referente implícito y de una similar forma de producción del sentido. Este reagrupamiento supone la ampliación del espectro de los géneros orientados a la búsqueda de la verdad, paradigma al que anteriormente adscribían casi exclusivamente el periodismo, el policial y, sobre el fin de la década del 50, la no-ficción. Actualmente, constituye un eje de referencia para una mayor variedad de conformaciones discursivas, en ello participan diversos procedimientos que se confunden con la categoría de lo ficcional y obligan a su reconsideración. Así, ciertas puestas en escena, la notable insistencia en la reconstrucción de casos, de historias particulares en programas extra-ficcionales remiten a la narración o a la espectacularización como formas colindantes con la ficción.

La confusión entre estas tres categorías explica en parte la calificación de "ficcional" para gran parte de la producción televisiva que sin embargo no participa de ello. Así –y siguiendo a Ford (Ford, 1994) en esta tripartición de procedimientos expresivos- narración como recurso cognoscitivo-comunicacional no implica necesariamente lo ficcional en tanto construcción ligada a lo posiblemente imaginado o alternativamente real. Asimismo la espectacularización puede sumarse o no a las dos anteriores, sin que el proceso de distanciamiento producido a partir de la mostración deliberada, enfática y excesiva de lo presentado devenga necesariamente en ficción.

No obstante, el problema consiste no tanto en reconocer la instancia narrativa o bien espectacular que atraviesa el universo televisivo y los medios en general, sino establecer si a éstas se suma la ficción, acordando qué entendemos actualmente por ficción en tanto excedente del imaginario de lo real o percibida como potencialmente inventada, creada.

El carácter insólito de lo real, lo extremo de sus peculiaridades asisten al posible espectador al momento de discriminar políticas de lecturas. Estas, por su parte, están estrictamente ligadas a regímenes de verdad que son atribuibles a determinadas propuestas sin que deliberadamente se las haya presentado como tales.

Ya en la asunción misma de las remisiones intertextuales dentro del universo programático, se recupera un saber que el potencial espectador no ignora sino que, por el contrario, activa en la propia construcción de la autorreferencialidad televisiva. A su vez, se parte de ello para generar estrategias que permiten establecer nuevas competencias de lectura. Desde la decisión del carácter con el cual se recupera determinado personaje público en un programa ajeno a su espectro, pasando por el régimen de veridicción, hasta el establecimiento de un verosímil que permita reevaluar cada propuesta, el espectador se ve urgido a generar estrategias que evidencien la creación de competencias alternativas.

Pero son justamente estas competencias generadas las que, al momento de establecer el carácter real, ficticio, construido de un producto televisivo, vuelven sobre cada propuesta, modificando su posibilidad de creación de sentido.

Esta circularidad entre televisión y teleaudiencia, entre productores-consumidores en un rol intercambiable, exhibe la urdimbre, la gestación de un nuevo verosímil donde ciertos acontecimientos revisten tal carácter ubicuo que se constituyen en referencia obligada de la oferta programática, donde mundos posibles imposibles o, al menos, aún inverosímiles, parecen ser la única opción para escapar de esta omnipresencia.

Los nuevos pactos de credibilidad después de la crisis de la idea de representación. El cine "social" y los contratos de lectura

Por *María Eugenia Boito*
(UNC)

Antes de referirnos al tema específico de este trabajo, nos centraremos en el interrogante articulador de nuestros pensamientos, en el eje de indagación que actuó como disparador de las investigaciones particulares.

El primer objeto de reflexión constituye, entonces, la explicitación de las implicaciones que subyacen en el enunciado mismo que nos ha convocado.

La pregunta es la siguiente:

¿Cuál es el pacto de credibilidad que compete a lo "convencionalmente" considerado como ficcional / a lo "convencionalmente" considerado como informativo en este fin de milenio?

El término "convención", etimológicamente, deriva de "convenir", que significa "ir a un mismo lugar, juntarse". "Convención" remite a la construcción social de un acuerdo, de un consenso sobre los criterios que se utilizan en la distinción información / ficción.

Partir de esta palabra, plantear de esta forma la pregunta articuladora de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

las reflexiones, inscribe nuestros pensamientos en modalidades post - modernas de entender la relación sujeto - mundo.

Precisemos. La crítica que destruye los cimientos de la modernidad es el ácido y corrosivo golpe nietzcheano a la concepción representacionista del lenguaje. El fin o la crisis de los grandes metarrelatos es el derrumbe necesario y consecuente de un tipo de racionalidad que se sustentaba en una confianza y transparencia entre el hombre y el mundo, entre las palabras (los signos) y las cosas.

La de - construcción de los aspectos más profundos y esenciales de la racionalidad moderna supone animarse a caminar por el alambre del lenguaje y desgarrarlo, aceptando dejar de pensarlo como portador de la verdad. (Nietzsche, el primer crítico de la modernidad, nos previene: *"La 'razón' en el lenguaje oh, qué mujer vieja y engañosa! Temo que no nos libramos de Dios porque creemos todavía en la gramática"*)[1].

El hombre se ha engañado representándose como ser racional, cuando en realidad es un ser artísticamente creador. Toda la historia de la humanidad se presenta así como una creación estética y se explica por el impulso a la elaboración de metáforas.

Sin embargo, cada sociedad pacta, acuerda o impone, por un lado, que ciertos lenguajes se produzcan, circulen y se reconozcan "como si" representaran las cosas (o sea, "como si" ciertos signos tuviesen la capacidad de informar sobre el mundo); por otro, que otros lenguajes se muestren sin máscaras ni disfraces como fabulaciones.

Los circuitos de producción - circulación y reconocimiento de los discursos informativos y ficcionales no están separados; por el contrario, las fronteras se muestran difusas, permeables. Los conceptos de "hibridez", "heterogeneidad", "mezcla de géneros" dan cuenta de las crecientes dificultades para precisar y distinguir lo informativo de lo ficcional, por la existencia de cruces e intercambios de modalidades y estrategias de construcción discursiva.

En el universo audiovisual, las instancias informativas que se presentan y asumen la función de remitir a "lo real' (los teleinformativos, por ejemplo), adoptan de manera creciente técnicas expresivas que desnudan su incapacidad de "reflejar", de "transparentar" el mundo. El ámbito cinematográfico, como el lugar de la fábula y la ficción por excelencia, nos sorprende con el resurgimiento y una nueva vitalidad del "cine social". En la cinematografía nacional, durante el año '97: ***Buenos Aires Viceversa*** (Agresti) ; ***Pizza, Birra y Faso*** (Stagnaro y Caetano). Como ejemplo de películas extranjeras: ***El Odio*** (Francia, 1995. M. Kassovitz); ***Kids. Golpe a golpe*** (L. Clark).

¿A qué tipo de lectura nos interpelan estos relatos cinematográficos? ¿Cuáles son las claves del nuevo "cine social"? ¿Sobre qué bases se justifica el pacto de credibilidad construido? Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente:

Las claves del nuevo cine social, cuya expresión paradigmática es el film ***Pizza, Birra y Faso***, no deben ser interpretadas como una re-actualización o una re-edición del neo-realismo. El prefijo "neo", aunque indica novedad, vincula estas producciones con formas de ver "antiguas", que se basaban en la posibilidad de re-presentar el mundo. No estamos ante la presencia de un movimiento que puede dibujarse como un giro o una vuelta. Por el contrario, se trata de un acontecimiento, del surgimiento de una nueva relación entre el sujeto y el mundo, motivada por un cambio gnoseológico.

A nivel de la filosofía de la idea de representación hace crisis, la racionalidad moderna llega a su límite, se abisma y se repliega. Es el fin de la más "profunda ilusión", la clausura de un "sublime delirio metafísico". El nuevo cine social hace suya esta imposibilidad de representación a través del lenguaje. Los ecos de esta conmoción en el plano estético se visualizan en el abandono o en la pérdida del peso relativo de estrategias de creación basadas en la "mostración" sórdida de la realidad afílmica. El contrato de lectura no construye relatos creíbles sosteniéndose en la posición neorrealista de la "imparcialidad de la cámara", o en el reflejo de fragmentos de "realidad bruta".

El sujeto no puede representar el objeto, no hay lenguajes ni mecanismos para portar la verdad. El nuevo cine social resuelve, ética y estéticamente, de la manera más lúcida, este dilema gnoseológico.

El sujeto-director no se enfrenta a un objeto (la pobreza, la marginalidad, la exclusión). Lo que es objeto en la mirada moderna se subjetiva, se hace sujeto/s con capacidad de hablar. Sujetos dicentes a los que escuchamos referirse en sus términos, con sus lenguajes y expresiones (***Pizza, Birra y Faso; Kids, Golpe a golpe***). El lugar de enunciación no es lo que está en primer plano, no es la mirada o le punto de vista del autor-director lo que da razones para la credibilidad del film; por el contrario, la instancia enunciadora pretende pasar desapercibida, tanto a nivel de lo que se narra, como de la forma en que se lo hace (esto se traduce, por ejemplo, en el escaso cuidado de la prolijidad de la filmación, la utilización de cámara en mano). La credibilidad no se sustenta en la representación, sino en el hecho de que la ficción que se presenta puede ser verosímil. Es una metáfora que persuade, una estructuración retórica que convence.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En el film de Stagnaro y Caetano, la actuación de los directores se traduce en borrar las huellas de su intervención y en un abrir la cámara, generar un espacio para que nos sea posible conocer una historia.

Los directores no están al margen ni por encima de la película; no hay distanciamiento ético ni estético con los protagonistas. Los cinco jóvenes participantes en la historia "hablan", no son hablados. Son ellos incluso quienes nombran al film.

Para dar cuenta de estos cambios, la película ***El odio*** puede pensarse como contrapunto, ya que en la misma subyacen algunos rasgos de la gnoseología moderna. Como sabemos, para la razón moderna el discurso científico, es el decir de la mirada privilegiada, absoluta, sobre el mundo: es la ciencia. Para informar, entonces, para presentar al "gran público" el documental. La película está filmada en blanco y negro; en el marco de esta idea cobra sentido la elección estética realizada.

Otro rasgo que remite a la forma de mirar moderna es el lugar que ocupa la idea de representación en la elección de los personajes: un negro, un judío, un árabe son los sujetos de la acción, quienes son "representativos" de las tres etnias prototípicas, de grupos sociales minoritarios, excluidos y discriminados en Francia.

Por otra parte, la vigencia del principio de autor (autor - director) posibilita rastrear el lugar desde donde se enuncia. Hay un juego o una tensión de cercanía del autor con los personajes (por el tema tratado, por ciertas características de la trama argumental) y de lejanía (por la prolijidad y habilidad estética) que puede culminar generando un hiato, una distancia entre el sujeto y su obra.

Para concluir, podemos decir que, después de la crisis de la modernidad, en el nuevo cine social no hay desencantos: ya no hay certeza, representación ni verdad, pero emergen infinitas posibilidades de creación y no es necesario el simulacro de la transparencia entre el lenguaje y las cosas para construir un relato creíble.

Nota

1 *"La 'razón' de la filosofía"*, en ***El crepúsculo de los Ídolos***.

COMENTARIO AL TEXTO

Ficción y Realidad

Por *Miriam Chani*

Miriam Chiani: Los tres parecen trabajar sobre la textura de los límites o la disolución de la división entre géneros ficcionales y géneros orientados hacia la presentación convencional de lo real.

Esta disolución de límites, creo, en los tres casos se presentan como una especie de avasallamiento o avance del imaginario de lo real sobre la ficción, sobre el campo de lo ficcional. En el primer caso, como realidad cultural que caracterizada en forma bastante negativa, es decir una realidad cultural dominada por la industria cultural, por la cultura audiovisual y por la pérdida de certezas, obstruye directamente la posibilidad de la ficción, esto está presentado como constatación. Y en los otros dos casos se presenta como una decidida ampliación de género con remisión a lo real y se presenta más que como constatación como una cuestión disparadora de análisis de las estrategias de la construcción de un nuevo verosímil, en lo cual se reabre la cuestión no sólo de la relación entre realidad y ficción sino la tensión problemática entre ficción y representación. Con respecto a este punto me interesaban dos cuestiones, sobre todo para que desarrollaran un poquito más, con respecto al trabajo sobre el discurso televisivo, me interesaba que te explayaras acerca de las relaciones entre espectacularización y narración en relación con lo ficcional, cómo a partir de esa relación se podría remarcar o demarcar lo ficcional. Y, en tu caso, que ampliaras las relaciones entre este nuevo cine social y el neorrealismo, comparación que vos hacés con otro tipo de cine con el que se lo ha asociado, por ejemplo, la etapa mexicana de Buñuel o cierta zona de la filmografía de Fabio para ver si efectivamente está tan marcada la imposibilidad de la representación en este nuevo cine social.

Castillo: Con respecto a tu pregunta yo las viví como tres formas colindantes en lo que puede ser una definición de ficción pero que no necesariamente se superponen al momento de definir ficción. Puede haber narración o espectacularización como aclaraba en el trabajo sin necesidad de que sea ficción, porque hay una tendencia general de la televisión, aún fuera de los géneros ficcionales, que tiene que ver con la puesta en escena o la mostración exhibida como tal sobre todo en los talk-shows por ejemplo, hay una cierta forma de poner en espectáculo a las escenas incluso en los noticieros.

Boito: ...incluso programas considerados serios con esta remisión a lo real periodístico, también un programa como el de Grondona tiende a la es-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pectacularización en el sentido de farandulización con presentación de estrellas televisivas y eso no vuelve dificultosa la vinculación entre ese plano y un plano más serio de presentación de problemas.

Castillo: ...claro, ese recubrimiento no necesariamente afecta a lo real en términos de ficción, es lo que yo quería aclarar, que si bien está presente con voz de mercado no lo afecta en ese sentido. Y con respecto a la narrativización lo veía como una forma alternativa quizás a la argumentación, por ejemplo, como forma de establecimiento de lo verdadero de alguna forma. La división, la fuerte diferenciación la tomo de Ford, él hace hincapié en esta insistencia del discurso televisivo de los casos, digamos los casos como forma de argumentación, es decir, narrar un hecho puntual sirve como forma de exposición de una verdad. Esa narrativización la vimos muy marcadamente en el caso de María Soledad, por ejemplo, cómo esa forma de contar algo sirvió a su vez para hacer tambalear todo un esquema institucional no necesariamente ficticio, es decir puede generar esquemas ficcionales pero el hecho de ponerlos en narración no los implica como ficción.

Boito: Bueno, básicamente lo que planteo es que la idea de representación hizo crisis y esto se traduce en el plano estético. Comparo ***El odio*** y ***Pizza birra y faso*** como dos ejemplos alejados, como dos puntos de una línea donde en uno es posible ver con más claridad el peso, la estrategia de creación basada en la representación y en el otro caso, asumiendo como ficción. Obviamente están presente también alguna idea de representación pero no hace falta construir una imagen de imparcialidad de la cámara o recurrir a formas tradicionales de presentar la verdad para hacer un relato creíble.

Yo decía que el nuevo cine social resuelve ética y estéticamente un dilema gnoseológico que si entre el sujeto y el objeto no hay transparencia, no hay representación, el lenguaje no es portador de verdad ¿qué es posible hacer entonces para hacer cine social?. Yo decía que lo que hace es transformar en sujeto lo que para la mirada moderna es objeto. Esto se inscribe también en asociaciones que desde otro lugar se vienen dando en lo que podemos llamar los estudios culturales que implica que aquello que es hablado comienza a hablar, dejar escuchar y por lo tanto la credibilidad va a pasar por una historia contada por otros no escuchados que puede llegar a persuadir. Y, para mí, esta nueva forma de presentarla, de subjetivar lo que había sido objetivo, el hacerse cargo, hacerse eco de la crisis de la modernidad no genera desencuentros, creo que ese es un punto fuerte. Podemos construir lenguajes, podemos construir ficciones que puedan interpelarnos sin pensar o sin apoyarnos en nociones tan fuertes como verdad y representación. (...)

La Palabra Ficcionalizada

Por *Analía Lorenzo, María Paulinelli* - U.N.C.

Género: no ficción. Un nuevo pacto de lectura

Por *Analía Lorenzo*

Walsh, Capote, Mailer, Wolfe fueron sus iniciadores. Fue durante finales del 50 y principios del 60, fue en Argentina o en Estados Unidos. Fue cuando el relato puso en jaque las categorías de ficción y de realidad, que comienza a nombrarse el género de *no ficción*.

La *no ficción* es una incoherencia para el implícito de que todo relato es ficción y a su vez, para la certeza de que tampoco es ficción pues sucedió en el plano de lo real. Algunos sabiendo de esta premisa, han preferido nombrar al género como relatos documentales o testimoniales.

El género surge como autónomo a partir de estas dos imposibilidades: no es ni tan ficción, ni tan realidad. La ficción se entremezcla con hechos reales documentados o vividos y la realidad se narrativiza, se vuelve ficción, se matiza con elementos propios de la narración "*el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza*"[1]. El género se construye tensión que genera la destrucción de la ilusión ficcional y la destrucción de la realidad periodística.

La *no ficción* plantea una particular relación entre el testimonio y la construcción narrativa. Y, tácitamente, respeta la existencia de una serie de materiales que puedan ser comprobados (documentos) y no puedan ser modificados por exigencia del relato, esto se acepta como condición básica para la existencia del género.

La *no ficción* no se quiere objetiva, se reconoce "*construcción discursiva producida por los sujetos*"[2]. Se separa del periodismo: destruye la pirámide invertida y lo efímero de la noticia. Diluye las jerarquías, se constituye como un género impuro, ambiguo, escandaloso. Transgrede el cánon literario y el periodístico.

La *no ficción* propone un *juego ambiguo* de lecturas: fusiona y destruye los límites entre los géneros, entre el arte y el periodismo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Suele abordarse el estudio del género desde el periodismo, un nuevo periodismo con una nueva búsqueda en torno a la verdad de la información. No obstante los iniciadores de este nuevo periodismo fueron escritores. Por lo cual es plausible nombrar al género desde la literatura, una literatura que cuaja con los medios de comunicación y con la ficcionalización mediática de los sucesos. Una literatura imbricada desde el escritor hacia el periodismo.

Amar Sánchez desmitifica los términos ficción y realidad, planteándolos como "*construcciones que dependen de convenciones y de criterios de evaluación*" y agrega "*no hay motivo por el cual las estrategias lingüísticas o estilísticas de la construcción de la realidad en la ficción deben diferir de las estrategias para la construcción de la realidad en la no ficción, entonces se impone una lectura de los relatos no ficcionales que abandone esa oposición*"[3]

Tomando la ficción como construcción, Amar Sánchez dice: "*los textos son el resultado de un trabajo particular sobre un material testimonial: la ficcionalidad es un efecto del modo de narrar*"[4]

El crítico inglés Richard Hoggart dice: "*No confíes en el narrador, confía en lo narrado*" [5] Y, ¿qué es lo narrado?, se pregunta: "*El sentido de la experiencia personal, familiar, la presión de la política, el sentido de una nacionalidad*"[6] En otro párrafo que un hombre se pone a escribir básicamente porque quiere llegar a entender sus propias experiencias y, sólo en un segundo momento, para comunicar a otros su texto. "*Puede parecer que lo que se escribe es, en apariencia, no social, pero siempre revela mucho sobre lo que se piensa y las nociones que se poseen sobre la realidad*" [7]

Citando a la licenciada Paulinelli, "*la narrativa de no ficción aparece como una nueva de forma de construcción del relato de hechos reales*"[8], ni más ni menos válida, agrego.

La literatura permite un nuevo discurso, "*abrirse en la fisura*", dice Feimman, "*conjeturar con la realidad*"[9]. "*La novela es una investigación acerca de lo real*"[10], opina Martini. "*No hay versión inocente de la historia*", continúa Feimman. Tomemos a Feimman, "*la literatura no va a transformar el mundo ni lo va a reflejar. lo que si puede es descubrir las aristas no reveladas, exaltar elementos silenciados, descubrir nuevos puntos de vista*"[11]

A partir de estas afirmaciones no queremos aseverar la pertenencia de la *no ficción* a la literatura, pero sí reconocer que, por lo menos, no se repelen. El género escandaloso se construye en la fisura y con asentimiento del lector.

El género, entonces, se puede abordar desde la literatura o desde el periodismo. En ambos casos existe un contrato que propone el escritor/periodista al

lector. El género funciona con un contrato por el cual el escritor asume una nueva objetividad inmersa en la subjetividad constante y el lector asume la postura de comprender al género. El lector sabe cómo leer el texto y asume sus precauciones. De allí que el género permite la reconstrucción narrativa por parte de un lector que acepta las pautas que propone la *no ficción*. El texto se vuelve a generar partiendo de un relato narrativizado derivando en otro relato construido por el lector pero que no le quita *sesgo de realidad* sino que se enriquece al sufrir la injerencia del nuevo punto de reflexión.

El que lee conoce que la escritura del otro no es ingenua, lo sabe porque explícitamente el escritor lo dice, de allí que el lector asume la responsabilidad de reconocer la base real y tomar postura ante el escritor y su texto. El lector puede rebatir o adherir a la ideología que cubre al texto.

Silvia Nicolini plantea que "*en principio, el contrato tácito entre el escritor y su público es de naturaleza social, ya que socialmente se definen las reglas de recepción y consumo de la obra ... la credibilidad del texto es un capítulo, formal, de las convenciones culturales y la intensidad y cualidad estética de la ilusión literaria son, en lo fundamental, rasgos históricos/ideológicos y es en este sentido que deben ser investigados*"[12].

En la *no ficción* la autoridad del texto tiene relación directa con la confiabilidad en quien lo escribe. La credibilidad del texto se sostiene, pecisamente, en la relación que el autor establece al organizar sus materiales, entre sus ideas, su portavoz textual (el narrador) y un lector que, de antemano, conoce las leyes que han generado el relato.

La objetividad es al periodismo, lo que la credibilidad es a la *no ficción*.

Existe un sesgo de fe en el lector completando el círculo que propone el género. Uno cree en lo que lee, aun cuando las formas pertenezcan a la ficción.

Antonio Marimón, escritor cordobés, plantea en su libro ***El antiguo alimento de los héroes***: "*Ya sea que represente a la ficción o a la historia -la cual nunca deja de ser ficción- nosotros depositamos una dosis de fe en lo narrado, que en tanto materia del lenguaje es y será real*"[13].

Raymond Williams dice que "*la relación entre literatura y sociedad es de tal naturaleza que la literatura no ocupa un segundo orden respecto de lo social ... la literatura es esa actividad formativa que ocurre en el interior de la sociedad*"[14].

Pero a su vez, el género es tan irregular que ni siquiera los medios de comunicación lo terminan de asimilar. Es así que se confunde a la *no ficción* identificando con ella exclusivamente a los textos periodísticos sobre realidad política. O, por el contrario, abarcando desde la realidad política hasta realidades metafísicas o de otra índole.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Vuelve entonces a ponerse en evidencia este pacto de lectura que propone el género por el cual unos aceptan una determinada obra como de *no ficción* y otros la rechazan con igual contundencia.

Valga este ejemplo: en el suplemento *Radar libros* del diario ***Página 12*** (03/05/98), se postulan bajo la columna de libros de *no ficción* a ***La voluntad*** de Anguita / Caparrós y a ***Pases mágicos*** de Castaneda; quedando fuera de este listado ***Plata quemada*** de Piglia.

El suplemento de libros de ***Clarín*** (30/04/98), por su parte combina bajo la *no ficción* a ***El burgués maldito*** de María Seoane con ***El caballero de la armadura oxidada*** de Robert Fisher (éste último es un libro de autoayuda) y también excluye a ***Plata quemada***.

Entonces se reconoce que el criterio que permite seleccionar la pertenencia o no al género, actualmente, tiene la ortodoxia del cristal con que se mira.

Retomando la visión desde la literatura y el periodismo, sería interesante retomar ciertas reflexiones del iniciador del género, Rodolfo Walsh. Periodismo y literatura se alimentan y se realimentan continuamente son, dice, como *vasos comunicantes*. Una novela sería así como una "*representación de los hechos, yo prefiero su simple presentación*"[15]. El libro es el efecto que produce. En la máquina de escribir "*tenés un arma, según como la manejás es un abanico o una pistola ... podés mover a la gente en grado incalculable ...*". Subvertir, esa es la misión que encuentra Walsh en la literatura.

Testimonio y denuncia son tomadas como categorías artísticas. La novela era la literatura de la burguesía y el periodismo la posibilidad de la revolución. Es por ello que el género testimonial se erige como forma literaria en conjugación con un nuevo periodismo y una literatura vital.

En definitiva para unos el género existe, tiene sus propias características, exige una actitud frente a la información, un compromiso desde el autor y un trabajo particular y distinto del texto: la creación de situaciones, la búsqueda de fuentes no convencionales, la inclusión de diálogos, un cambio en los conceptos de objetividad y biografía. Y acepta, además, la recepción activa sin discusión por parte del lector.

Para otros la *no ficción* es un artificio poco digerible. Un híbrido sin sustento teórico que no acepta el estatuto de género y mucho menos la inclusión ni en la buena literatura, ni en el buen periodismo.

Para ser complacientes, la tercera posición plantea al género de *no ficción*, como un género mezquino: no existe literatura que no haya sido construida sobre la base de un hecho real.

Según se sabe, en latín las palabras *inventar* y *descubrir* son sinónimas. Inventar y descubrir es recordar, cuenta Borges refiriendo a la doctrina platónica. No hay ficción que no surja de algún remoto lugar del escritor mismo, en el irónico plano de lo real.

La Novela Histórica

Por *María Paulinelli*

A partir de la delimitación del concepto de novela histórica en *cuanto "diversas manifestaciones posibles de ficcionalizar la Historia"* se articulan tanto las relaciones entre enunciados ficcionales y documentales, como las instancias discursivas, es decir las posibilidades de enunciación de dichos enunciados. De allí su construcción entre dos órdenes -presuntamente antagónicos- que se apoyan en la legitimidad del imaginario social, en cuanto sistema entrecruzado de textos y experiencias de cada contexto. Por lo tanto, en la construcción de cada relato intervienen -conjuntamente con la selección y ordenamiento de hechos ocurridos- el sentido de la representación de lo real que emerge de la relación entre los hechos y su configuración narrativa.

Cada época establece condicionamientos específicos para narrar y relatar, pauta criterios de verosimilitud y plausibilidad. Esto explica las diferencias -o mejor aún-, las transformaciones de la novela como género. Pero, cada época -a su vez- establece la legitimidad de la verdad histórica en cuanto confiere validez a determinados criterios para evaluar, reconocer, creer, representar los hechos. De allí que, la narrativa particulariza más aún esta relación con el contexto, señalando perentoriedades específicas. Así, en este final de siglo, la verdad inobjetable ancla sus cimientos en la multiplicidad de formas de enunciar. Esto explica la relación con la crisis del saber histórico y los ambivalentes márgenes de posibilidades de referenciación de una verdad. Todos estos aspectos inciden en la conformación de esas diversas manifestaciones y permiten revisar las distintas maneras de "escribir" y de "leer" que se explayan en un determinado horizonte de significados y diseñan los contratos entre escritor/lector.

La novela histórica también puede ser definida como una posibilidad de explicar el presente a través del pasado o como formas de conjuración del futuro. Podemos afirmar, sí, que esa ficcionalización del pasado remite al presente y se proyecta al futuro en una relación dinámica. La perspectiva del presente desde el cual ficcionalizar el pasado histórico, se manifiesta en el "recorte" como en la interpretación del momento a ser ficcionalizado; tanto como en el modo de representación. Pero, esta búsqueda obedece a dos pulsiones: a) la tendencia del individuo a reconocerse en un proceso de grandes transformaciones o acontecimientos históricos cuya racionalidad no es cla-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ra. b) La necesidad de buscar una definición de la identidad que -a causa de ciertos hechos políticos de fuerte peso histórico- está fuertemente cuestionada.

En la respuesta a estas pulsiones se enmarca la novela histórica en Argentina. Pero a su vez, nos remite a dos contextos precisos: los últimos dos fines de siglo.

A la importancia dada a la identidad como Nación propia de la narrativa histórica tradicional a fines del siglo XIX, se trasvasa ahora en esa tendencia del individuo a reconocerse en acontecimientos históricos cuya racionalidad no es clara. Esa inserción en un nuevo orden, ese ''otro territorio'' que configura la mundialización remite a las representaciones del relato histórico en la actualidad.

a) Los enunciados privilegian la vida cotidiana de los protagonistas de la Historia, tanto en la reelaboración de los documentos existentes, como en la concreción de nuevas e imaginarias referenciaciones de los enunciados. El Castelli, el Rosas de las novelas de Rivera propondrían un nuevo y posible recorrido sobre la existencia de los ''héroes''. (***La Revolución es un sueño eterno - El Farmer***).

b) La enunciación emerge como la posibilidad de ordenar un fragmentario y diluido referente (***La novela de Perón***) y constituirse como realidad de discurso en las instancias del performativo (***Santa Evita***, también de Tomás Eloy Martínez). De allí la importancia que su elaboración supone y que significa variadas y disímiles propuestas de reconocimiento, más aún, de construcción de una verdad. Es que la verdad de la Historia no está en los testimonios o documentos, ni tampoco en la referenciación de determinados acontecimientos. La "verdad" está en el discurso sobre ellos.

De esta manera, nace una escritura que no opera como intermediación entre otras voces, sino como voz creadora de una realidad de discurso que reemplaza al referente real. Desde cada voz, desde cada enunciación, emerge la posibilidad de construcción de una verdad.

Los relatos no apuntan a un imaginario compartido a partir de determinados principios sustentadores de una sociedad, sino que intentan mostrar las posibilidades de toda búsqueda -infructuosa, a veces; desconcertante, otras- de una racionalidad histórica difusa o inexistente (***El fin de la Historia***, de Liliana Heker). Por eso la recuperación de lo implacablemente humano que es lo individual, lo cuestionable, lo inverificable, lo perecedero del hombre. Esa es la novela histórica actual: la virtual transgresión de sus componentes. Ficción y documentación.

Notas

1 Ana María Amar Sánchez: ***El relato de los hechos***. Rosario. Viterbo Editora. 1992. Pág. 23.

2 Ana María Amar Sánchez: íd., pág. 144.

3 Ana María Amar Sánchez: íd. pág. 25.

4 Ana María Sánchez: íd. pag. 92.

5 Esta frase es de D. H. Lawrence.

6 Beatriz Sarlo: Revista ***Punto de vista***. N° 6. Julio de 1979. Pág. 17.

7 Beatriz Sarlo: Revista ***Punto de vista***. íd. Pág. 16.

8 María Paulinelli: *Los nuevos discursos de los medios de comunicación como respuestas éticas de la contemporaneidad.*

9 José Pablo Feimman: *'La literatura es otra historia'*. Revista ***Crisis***. Pág. 39.

10 Juan Carlos Martini. Revista ***Crisis***, íd. Pág. 37.

11 José Pablo Feimman: Revista ***Crisis***, íd. Pág. 39.

12 Silvia Nicolini. *'¿Cómo leer literatura?'* Revista ***Punto de vista***. N° 2. Mayo 1978. Pág. 4.

13 Antonio Marimón: ***El antiguo alimento de los héroes***. Ed. Punto Sur. 1998. Pág. 118.

14 Beatriz Sarlo: *'Raymond Williams y Richard Hoggart sobre cultura y sociedad'*. Revista ***Punto de vista***. N° 6. Julio 1979. Pág. 10.

15 Rodolfo Walsh: ***Ese hombre y otros papeles personales***. Ed. Seix Barral. 1996.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COMENTARIO AL TEXTO

La palabra ficcionalizada

Por *Geraldine Roger*

Roger: Teniendo en cuenta el problema de los límites planteados en esta mesa como discurso entre el discurso ficcional y el discurso que se define más bien ligado a la documentación periodística. La primera pregunta que aparece es ¿cuál sería la línea de separación entre un género de no-ficción y otro tipo de escritura? Detrás de ese nombre que agrupa a un conjunto de textos pareciera mantenerse el presupuesto de separación entre lo real y los signos. Amar Sánchez, que vos citás en tu trabajo, señala en algún lugar que ***Operación masacre*** y ***Quien mató a Rosendo***, y cito entre comillas: *"trabajan con un material proveniente de la realidad"*, uno se puede preguntar si esa no es una condición propia de todas las obras. Acá mismo se leyó hoy, en la ponencia de Giordano lo siguiente: *"Las obras literarias pueden representar al mundo, todas, de alguna manera lo hacen. Toda obra da cuenta de algún aspecto de la enciclopedia contemporánea."* La clasificación de ciertas obras como obras de no-ficción, aunque en la primera ponencia se expresan ciertas prevenciones contra ese nombre al que se reemplaza tal como hace Amar Sánchez por el de relatos documentales o testimoniales, de todas formas, esto no hace más que reponer la problematicidad del asunto ya que parece seguir en primer plano la representación de un mundo extraliterario o incluso, yendo más allá, hasta extrasemiótico. Me parece que hay que pensar que en lugar de un momento real o de una base real en sí que daría lugar a los textos, lo que se puede pensar es que hay una trama semiótica de la que los textos entran a formar parte. El concepto de delito por ejemplo, o el de crimen político en los textos de Walsh es ya una trama semiótica en la cual encuadramos ciertos "acontecimientos" que no son nunca el acontecimiento en sí, sino la construcción del acontecimiento. Ya está señalado en la segunda ponencia, me parece, el tema de la construcción de la verdad. En esta frase de Amar Sánchez el hecho de que Rodolfo Walsh *"trabaja con un material proveniente de la realidad"*, es desde el punto de vista de nuestro sentido común absolutamente comprensible, digamos, uno separa determinados textos que tienen un contenido que viene de lo real y otros que son pura invención. Sin embargo, desde el punto de vista epistemológico resulta insostenible salvo que se lo fundamente teóricamente. Me parece que lo más interesante que plantean estos trabajos es el hecho de reponer la problematicidad de estos géneros y la necesidad de su fundamentación. Yo pensaba, por ejemplo, cuando se habla de no-ficción habitualmente se habla en el caso de Walsh, de ***Caso Satanowsky***, ***¿Quien mató a Rosendo?***, ***Operación masacre***, yo pensaba en un texto como *"Esa mujer"* que no esta encuadrado, me parece o yo nunca lo vi, como género de no-ficción pero uno puede pensar si no podría encuadrarse o qué cosa hace que lo sea o no lo sea. Walsh mismo dice en la nota prólogo de este cuento que no todo allí es mentira o no todo allí es invención y, por los corrillos, se comenta que Walsh tuvo efectivamente una entrevista con el coronel Rumore Quenin, digamos, esos chismes o esas cosas que se conocen fuera del texto cómo funcionan al momento de definir el género.

Con respecto a la segunda ponencia yo me preguntaba si la historiografía ha asumido en parte la historia como relato literario en la medida en que se constituye sobre la base de procedimientos retóricos, la pregunta que podría hacerte es si entonces la novela histórica hoy, en la Argentina, digamos contemporánea, sería una especie de desenmascaramiento o puesta en evidencia de esos procedimientos.

Lorenzo: Con respecto a la no-ficción obviamente es un género que a pesar de que tiene varios años es muy discutido y discutible. Si tomamos lo que yo planteo como una tercera posición que es la que dice más o menos lo que comentaba ella, que hay muchos textos que tienen algo sobre la base de lo real, consideraremos no-ficción a la Biblia y a Platón y no es así. La no-ficción tiene sus características particulares, digamos, surge en un período histórico determinado y, a la vez, tiene una intención marcada. La no-ficción surge en un punto como intención de contrato y por otro lado lo que el escritor plantea en sus novelas no ficcionales siempre tiene un asidero de documentación, no es un hecho real. Me viene a la memoria ***El antiguo alimento de los héroes***, que cité, de Antonio Marimón, digamos, si bien, él hace en su primera parte del libro, un recuento de su estadía como preso político, se puede considerar dentro del género no ficcional porque existe un documento histórico como el ***Nunca más*** y los ***Juicios a las Juntas***, digamos un hecho histórico que respalda lo que Marimón plantea. Para plantear algo más nuevo digamos ***Plata quemada*** de Piglia a mi entender también empezaría en la no-ficción, parte de un hecho real, de una crónica policial, y está completamente documentado, entonces la no-ficción tiene un asidero básicamente en eso, se permite narrativizar sobre los documentos y ***Plata quemada*** es una de las novelas no-ficcionales más prolijas, me parece.

Paulinelli: Yo creo que hay muchos textos no-ficcionales distintos, incluso hay una diferencia entre ***Operación masacre***, ***Caso Satanowsky*** y ***¿Quién mató a Rosendo?*** en la elaboración, en la inclusión de la documentación. Yo quería transmitirles

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

algo que el grupo discutía y que decíamos como, lo que Analía señalaba, el contrato entre el lector frente a ese texto, frente al enunciado que se le presenta, es importante. Nosotros decíamos, creemos a Walsh, pero si lo hubiera escrito Suárez Lastra ¿le creeríamos?. Si Busi, en este momento, escribe una novela sobre la represión en Tucumán ¿le creeríamos?. Es decir, creo que esta cuestión de la no-ficción, el testimonio, está ligado ideológicamente al posible contrato que se vaya a hacer entre quien lo escribe y quien lo lee. Esa es una cosa que nos sigue sumiendo, una serie de preguntas que nos estamos haciendo en esa ambigüedad o en esa intersección que se esta dando entre lo ficcional y lo testimonial. Espacios que corresponden a lo ficcional de repente no son tan claros ni son tan transparentes.

Roger: A partir de esto que decís, en el caso ***Operación masacre*** creo que primero fueron textos publicados en el ***Semanario C.G.T.*** en forma de publicaciones periódicas que tenían una relación concreta con el tiempo de los hechos que ocurrían, entonces a partir de lo que decís, del pacto de credibilidad o lectura, habría que pensar también cómo se modifica eso con el tiempo, cuando esto pasa a ser un libro con un nombre unificado y donde posiblemente estos procedimientos de ficcionalización se profundizan o se harán mayores que cuando fueron publicados en forma de periódico.

Paulinelli: Sí, yo creo que en eso radica la grandeza de Walsh y la trascendencia que no hay que perder de vista. Walsh trabaja con el lenguaje, cada palabra, si hacen ustedes las respectivas reediciones, qué buscaba, qué significaba, una especie de economía del lenguaje para ser más contundente. El *Cross a la mandíbula* de Roberto Arlt aparece aquí. Entonces, él, reelabora una y otra vez el texto porque piensa que a través del valor de la palabra va cerrada la contundencia de su denuncia y también del testimonio que quiere brindar, por eso creo que ahí, la literatura, la estética está al servicio de una causa política, por eso me parece importante que pueda llegar a ser ese el rótulo, digamos así, que marque lo que en un principio quiso ser la no-ficción , que hay formas bastardeadas no neguemos. Ahora, el mercado todos los meses saca textos no ficcionales o de periodismo de investigación sobre los temas de actualidad. Los libros que más se publican en la Argentina en este momento a nivel de cantidad de libros no son los ficcionales sino son los no-ficcionales, pero por una cuestión de mercado. Como también nos cabe una reflexión, hasta qué punto los ensayos sobre la realidad nacional están siendo copados por este otro tipo de textos. Es algo que nos preguntamos nosotros. Está bien, acordamos que los espacios de lectura dentro de la vida cotidiana de las personas son cada vez menores. Acordamos que los medios ocupan mayor tiempo de consumo para la información pero no dejemos de reconocer también que estos textos sobre la realidad inmediata parecieran que esconden o atraen en forma particular y de alguna manera tratan de contestar preguntas que están dentro del imaginario social.

Roger: La pregunta que leí era, ya que la historiografía ha asumido de alguna manera que es (por lo menos cierta parte de la historiografía) un relato literario, o algún tipo de relato literario ya que se estructura en base a procedimientos retóricos. Me pregunto que pensás sobre esto de la novela histórica ahora. Si sería como un desenmascaramiento o una puesta en evidencia de estos procedimientos al hablar de la historia.

Paulinelli: Esta tensión de la historiografía esta reconocida que es un discurso, por lo tanto, está mediatizada a través de la palabra pero a su vez también la historiografía ha entrado en crisis porque sabe que la verdad no es única. Entonces, de alguna manera desde la literatura es como si se pretendiera arrojar luz o encontrar otras versiones distintas, por eso yo hablaba de dos pulsiones, ahora, en un momento en que la historia es una racionalidad difusa e incomprensible casi, nosotros, a través de la recreación ficcional o a través de estas novelas históricas, tratamos de dar una respuesta a esto que no está tan claro. Yo creo que, por ejemplo, ***La revolución es un sueño eterno*** plantea el sentido de aquella revolución dentro del concepto de nación dentro del país. Pero a su vez también sirve para replantearnos a nosotros, hoy a finales del siglo XX, qué pasa con el sentido de revolución, ¿es posible aún la revolución? ¿es un sueño? Con la ventaja de que es eterna puede ser ¿no?.

Roger: Concretamente con respecto a esta novela ***La revolución es un sueño eterno***, se me ocurre que la presentación de una subjetividad fragmentada para relatar una historia que también aparece como fragmentada es mostrar como no hay ya posibilidad de narrar una historia desde un sujeto y una historia completa que de cuenta de una especie de unidad, de totalidad.

Paulinelli: Sí, pero mirá que paradójico, Rivera dijo cuando apareció ***La revolución***..., la literatura dice la verdad. Lo afirmó enfáticamente como si fuera posible a partir de ese discurso, de esa enunciación de discurso que es el Castelli que dice "*yo escribo y un cáncer me corroe la lengua, yo escribo en esta ciudad*" y sigue insistiendo sobre esa realidad de discurso pareciera que esa es otra verdad desde la cual tratar de reconocer nuestra historia, nuestro pasado y nuestro presente por supuesto. (...)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La tradición nacional: una continuidad en el pasado

Por *Fabio Espósito*
(U.N.L.P.)

El concepto de *subordinación estructural* es muy fructífero para analizar la situación de los literatos a partir de la reforma del Estado inaugurada en 1880 con la presidencia de Julio A. Roca, donde las instituciones del Estado actúan como instancias mediadoras entre los literatos y las posiciones dominantes del campo del poder.

En efecto, durante esta presidencia fueron editadas por el estado las obras completas de Sarmiento y la *Historia de la Revolución Argentina* de Lucio V. López, fue financiado el viaje de Mitre a la región de Cuyo, para completar la documentación referida a su *Historia de San Martín*. Es decir, la relación entre el Estado y los intelectuales no se agota en una sociedad simbólica, sino que es ante todo, una relación material, que puede suscitar, en consecuencia, relaciones simbólicas de diverso tipo.

Estas mediaciones resultan esclarecedoras en la medida en que se pueda señalar una correspondencia entre las relaciones con el Estado, que confirman la autonomía incipiente de los literatos, y las elecciones estéticas e ideológicas implicadas en aquellas producciones intelectuales.

A la luz de estos conceptos pueden ser estudiadas figuras tales como las de Joaquín V. González, Bartolomé Mitre, Miguel Cané y Domingo F. Sarmiento.

Joaquín V. González, letrado funcionario del gobierno de Roca, canaliza en cierta medida esta relación entre Estado y élite letrada. Miguel Dalmaroni visualiza en la figura de Joaquín V. González *la voluntad de uno de los sectores más dinámicos del roquismo por orientar políticas culturales y, más específicamente políticas de la literatura*[1]. Así, de su vinculación con Lugones resulta no sólo ***El imperio jesuítico*** sino también ***La guerra gaucha***, puesto que en ***La tradición nacional*** reconoce en Güemes al paradigma del héroe épico de las guerras de la Independencia, modelo en consecuencia de la literatura nacional. Dalmaroni observa que esta vinculación, leída en los términos de la demanda de una épica que cimentara la identidad nacional, ha sido indicada por Guillermo Ara y María Teresa Gramuglio, entre otros.

En ***La tradición nacional***, publicado en el año 1888, Joaquín V. González promueve un programa cultural basado principalmente en el uso político de la tradición. La tradición es un tesoro del pasado, una herencia, que es popular, oral y poética; sin embargo son los letrados quienes deben transformarla en materia literaria.

En primer lugar, González distingue el pasado tradicional del pasado histórico; mientras que este último es un territorio de rupturas y, sobre todo, de cortes, el pasado tradicional es un espacio de continuidades, un lugar donde los conflictos políticos se desvanecen, o mejor dicho, una zona propicia para que desde el poder político se instrumente una operación fundada en la ficción de la mezcla cultural. De este modo, si la historia testimonia un conflicto insuperable entre el elemento indígena y el conquistador español o entre la sociedad colonial y la sociedad modernizada; el sincretismo de las leyendas populares se ofrece como un terreno apto para las conciliaciones. En esta clave puede ser leída la carta del General Mitre, incorporada por González como prólogo a partir de la edición de 1912. Mitre rescata en primer lugar el valor de *La tradición nacional* como *producto literario y trabajo del pensamiento bajo las inspiraciones sanas de su patriotismo ilustrado*[2]. Señala a continuación sus diferencias respecto de lo que considera la tesis fundamental del libro: los hispanoamericanos son descendientes genuinos de los americanos de la época precolombina. Para Mitre, el pasado americano se debe leer, antes que como una fusión, como un antagonismo de razas[3]. Mitre, con esto, opone a las tesis "literarias" de González sus propias tesis, que caracteriza como históricas.

*La **Historia de Belgrano*** de Bartolomé Mitre es principalmente el relato de la conformación del Estado nacional. Es una narración que busca en el pasado los orígenes y la legitimidad de la organización política y económica del presente. Ahora bien, los diversos factores de esta narración están articulados bajo la idea providencial de progreso. El crecimiento económico, el progreso, es el motor de la Historia; en consecuencia, ir en contra del progreso, más allá del perjuicio al bienestar general, es ir en contra de la Historia, y más aún, en contra de las leyes de la naturaleza, que son el marco y la condición de posibilidad del proceso histórico.

Mitre supone que la Historia tiene un sentido, una dirección que le otorga legitimidad al orden político, que puede ser valorado en consecuencia según el criterio de si favorece el desarrollo de la Historia o, por el contrario, si lo obstaculiza. El orden político que limita el desarrollo del progreso conduce irremediablemente al fracaso,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

porque el sentido de la Historia, para Mitre, es inexorable.

Mitre organiza el relato del pasado a partir de la alternancia de dos procedimientos narrativos: por un lado la estructuración de los acontecimientos a través de la relación causa/efecto: es una historia que narra las causas, los obstáculos superados y los efectos del progreso de la humanidad; por otro lado la elaboración de una Edad de Oro, una sociedad orgánica, en la cual ya estaban en germen los valores del presente.

En el pasado colonial, los hijos de los españoles nacidos en América, los criollos, son la nueva raza sobre cuya iniciativa se apoya la acción civilizatoria ejercida en el Nuevo Mundo[4]; los españoles, en cambio, conquistadores antes que verdaderos colonizadores,[5] han sido desplazados y encarnan sólo acciones que entorpecen el paso de la Historia, como es el caso de las medidas monopólicas implementadas en América. Al monopolio comercial, herramienta del dominio español en el mundo colonial, se le opone el contrabando practicado por los criollos, legitimado como el ejercicio del pleno derecho a vivir y crecer, derecho que, como las especies en el seno de la naturaleza, tienen todas las sociedades en el seno de la Historia.[6]

Ahora bien, en esta historia de acontecimientos del pasado colonial, los encargados de imponer ese derecho que toda sociedad tiene de participar en el orden ecuménico del progreso, por sobre los intereses de la metrópoli imperial, son las sociedades civiles emergentes en el seno de las ciudades, encabezadas por criollos y organizadas a través de las instituciones políticas municipales. Más aún, los territorios menos favorecidos por la política virreinal, como es el caso del Río de la Plata, son los actores principales de las nuevas políticas y los destinados a encabezar el nuevo orden. De esta manera, la cadena de acontecimientos narrados por el General Mitre va delineando y legitimando la supremacía en el nuevo orden político de la burguesía ganadera y comercial de la ciudad de Buenos Aires.[7]

Pero la legitimación de la primacía de la sociedad civil de Buenos Aires en el orden político nacional no sólo es sostenido por el relato de las causas de la emancipación americana y la formación de las nuevas naciones. También es sustentada por un relato fragmentario que atraviesa toda la ***Historia de Belgrano***, que es la representación de una sociedad orgánica, situada en los orígenes del proceso histórico en el cual se concentran los valores más altos del presente. De esta manera, la sociedad criolla del Buenos Aires colonial aparece como igualitaria, austera, democrática y liberal. Es tanto la cuna de los héroes de la Independencia, como la principal protagonista de la defensa de la soberanía frente a las Invasiones Inglesas. Estos orígenes no están inscriptos en la temporalidad lineal del proceso histórico sino en el recurrente tiempo de los mitos.

El protagonismo de la ciudad de Buenos Aires en la narración del pasado nacional elaborado por la historiografía romántica tiene como resultado un relato con demasiados cortes y antagonismos como para erigirse en la gran narración que identifica, contiene y concilia a todos los componentes de la nación. Publicada su edición definitiva en 1887, la ***Historia de Belgrano*** está pensando en un Estado diferente al construido a partir de 1880 por el presidente Julio A. Roca. En el nuevo orden, ha perdido funcionalidad.

Dotar a los literatos de una nueva funcionalidad dentro de las instituciones del Estado es la voluntad de Jaoquín V. González[8], que son así encomendados desde el poder político para una tarea que la historiografía no ha podido realizar: elaborar una continuidad en el pasado. Donde la historia no encuentra más que una pesadilla, la literatura debe vislumbrar un sueño, que es un sueño de grandeza.

Todos los pueblos de la historia sienten la necesidad de sublimizar una época de su historia, y ésta es aquello en que fundaron su nacionalidad, en que fundaron sus altas virtudes resplandecieron, y en que sus dioses, sus manes sagrados, sus ilustres antecesores, se reunieron o resucitaron de sus sepulcros para darles la bendición de la inmortalidad[9]

Este programa cultural es una asignación de tareas y, por lo tanto una delimitación de territorios. No sólo especifica la relación de los literatos con el campo de poder y con el resto de los intelectuales, sino que también fija los límites entre lo que puede denominarse "la poesía de los letrados" y "la poesía popular".

La poesía y la tradición primitivas son los labriegos que conducen los frutos que más tarde han de alimentar el espíritu humano. Dejémosla en su tarea rústica, con sus cantares de las faenas que mantienen el entusiasmo, y la paz de la vida; otros trabajadores más instruidos completan la obra de la industria, como los sabios se encargan de formular las reglas que gobiernan las sociedades[10]

El componente popular de la cultura, que es oral, colectivo y tradicional debe pasar por el tamiz de la subjetividad de los letrados para incorporarse a la cultura nacional. Por este motivo, el modelo de esta simbiosis que González propone es el ***Santos Vega*** de Rafael Obligado.

Por otra parte ***La tradición nacional***, es un texto que se compone a partir de mezclas genéricas: combina narración histórica, interpretaciones sociológicas, relatos de intimidad, crítica literaria, opiniones políticas. Esta diversidad genérica se sostiene me-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

diante la puesta en escena de una subjetividad capaz de cohesionar tal variedad de materiales. De este modo, el sujeto que sostiene ***LTN***, está cruzado por rasgos que comparte con el literato romántico, el científico positivista y el político liberal. ***LTN*** construye un sujeto coincidente con la imagen pública de González y lo presenta como el único apto para vincularse con el pasado de manera que resulte provechoso en el presente, es decir con una utilidad manifiesta para el Estado.

Sarmiento en ***Conflictos y armonías de las razas en América***[11] al tiempo que imagina para sí una posición fuera del Estado -más imaginaria que real-, construye un interlocutor en la Carta- dedicatoria a la Sra. Horace Mann-, incluido en un grupo de intelectuales fuera de la élite letrada nacional. Para Sarmiento, esa autoexclusión imaginaria del Estado conlleva la autoexclusión de la élite intelectual nacional.

Numerosos y de diversa naturaleza son los movimientos efectuados por Sarmiento mediante el Prólogo-dedicatoria de ***Conflictos y armonías de las razas en América***. Dedicado a la Sra. Horace Mann, es un intento deliberado de adjudicarse un espacio en la comunidad intelectual de los Estados Unidos. Esta estrategia se vehiculiza mediante los siguientes procedimientos:

- Cita de la edición americana de sus obras.
- Mención explícita de relaciones amistosas e intelectuales con sus pares americanos, que son presentados en carácter de interlocutores. Cabe agregar por otra parte que los debates intelectuales tienen lugar sólo en el interior de esta esfera.
- Diseño de una genealogía de origen anglosajón de su propia obra: Wilson, Prescott
- Aclaración de que la documentación de la obra fue recogida en "buquerías" de viejos en los Estados Unidos

De esta manera, al tiempo que Sarmiento se imagina a sí mismo como parte de la tradición intelectual norteamericana, se coloca fuera de las instituciones que conforman el estado nacional. En efecto, el vacío que debe ser llenado en ***Conflictos y armonías de las razas en América*** presenta un doble aspecto: cultural y político. En función de este vacío Sarmiento construye la imagen del intelectual como un viajero. Es decir que para colocarse fuera del estado debe colocarse fuera de la élite letrada.

Estos hechos obligan a realizar dos observaciones:

Por un lado, el manifiesto desajuste suscitado entre las relaciones objetivas de los intelectuales con el poder y la conciencia que tales relaciones provocan en los protagonistas.[12]

Por otro lado, la imposibilidad de pensar una tradición intelectual que no forme parte del Estado o que, al menos, no presente fuertes vínculos con él.

De este modo, este intento de insertarse en la comunidad intelectual norteamericana obedece antes que a la carencia de una élite intelectual vernácula, a la imposibilidad de arrogarse un lugar en esta élite sin establecer, al mismo tiempo, fuertes lazos con el Estado. Dicho de otro modo, para alejarse del estado roquista debe salirse de la élite intelectual.

En la formulación de esta hipótesis, cabe agregar una última observación:

Podría objetarse que este maridaje entre los intelectuales y el estado es antes que nada una característica peculiar de Sarmiento que no puede dejar de pensarse más que como político y, por lo tanto, sería un rasgo residual de las relaciones entre los intelectuales y la esfera política en los nuevos tiempos de 1880, máxime si se tiene en cuanta la edad de Sarmiento al publicar la que sería su última obra. Sin embargo, hay algunos datos en la dedicatoria que nos inducen a pensar que se está concibiendo antes que nada como un intelectual. En especial sobrevuela en la dedicatoria una omisión: su presidencia, de la cual hay una alusión implícita al comparar las rentas de 1880 con las de 1873 y una mención indirecta, accesoria, donde ni siquiera es el protagonista, cuando recuerda que un editor americano, Hill, no lo pudo venir a saludar cuando era Presidente; como contrapartida abundan las referencias a sus obras.

En ***Juvenilia*** de Miguel Cané también está presente el tópico de la relación de los intelectuales con el Estado, que resurge deformado por los procedimientos de ficcionalización propios del género. Como ha señalado Ludmer en este libro de memorias se ficcionalizan los temas de la agenda política del estado roquista: la educación, la relación entre la Iglesia y el Estado, etc.

En el espacio de la ficción, los límites del Colegio Nacional, hay "como en la penumbra del *boudoir* coqueterías intelectuales exquisitas". Las acciones se desarrollan intramuros y, cuando se sale o se regresa inmediatamente - la aventura del robo de sandías- o se recurre a la protección del Vicepresidente de la Nación, es decir siempre en los límites del Estado.

Asimismo, el Colegio, creado por el Ministro de Instrucción Pública del gobierno de Mitre es tanto el espacio del enuciado como el de la enunciación - el narrador memorialista evoca sus experiencias infantiles cuando regresa al Colegio, no ya como alumno sino como profesor examinador, es decir como agente del Estado. Y más aún,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

al evocar en el prólogo compañeros "malogrados" sus biografías respectivas se desarrollaron también en los límites del Estado: la Aduana, la Policía, el Ejército.

En resumen el destino de los intelectuales y su propia identidad como grupo no se concibe más que en el interior de las instituciones estatales.

Por otra parte, si en ***La tradición nacional*** hay un propósito manifiesto de construir un pasado épico y por lo tanto que funcione como el origen y la legitimación de los valores de la comunidad que posibilitan la grandeza del presente y del porvenir. En ***Conflictos y armonías de las razas en América*** se apela al pasado, en cambio, para encontrar la razón de los males del presente. Es una explicación que adopta entonces la forma de una fatalidad trágica. Como en Tebas, se debe buscar el origen de los males del presente en los excesos del pasado.

En efecto, ciertos vicios constantes en la organización política de la América española, tienen según Sarmiento, un origen común: el orden político y social implantado por España en sus colonias americanas. Así, el espíritu separatista y beligerante del Paraguay encuentra su causa fundamental en la política de colonización de los aborígenes llevada a cabo por los jesuitas. Del mismo modo, los efectos perniciosos de la Inquisición perviven hasta el presente bajo nuevos modos de intolerancia y de rechazo a la formación de una opinión pública, base de las instituciones democráticas.

Como vemos, tanto en la serie inaugurada por González y cuyo legado recibe Lugones en ***La guerra gaucha,*** como en aquélla de ***Conflictos y armonías de las razas en América*** ambos usos del pasado se oponen antes que por los contenidos, por la forma que adopta la narración: epopeya en el primer caso; tragedia en el segundo. Estas dos formas narrativas guardan un estrecho correlato con la proximidad o la distancia de la posición ocupada por los literatos respecto del campo del poder político.

Notas

1 Dalmaroni, Miguel. *"El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher"* en ***Cuadernos Angers-La Plata***. Año I, N° 1. La Plata, FHCE-UNLP, 1996, p.70 nota 4.

2 Mitre, Bartolomé. ***Historia de Belgrano***. Buenos Aires, 1927. Tomo I. p.23

3 Dice Mitre: *"El antagonismo estaba latente en el seno de estas razas. la raza criolla hizo su revolución en 1810 en nombre de otro principio y otras aspiraciones, y conquistó por sí y para sí la Independencia y la libertad, imprimiéndole el carácter político, moral y social que entrañaba la nueva raza, que no se proponía ni continuar a los indios, ni restaurar el Imperio Americano (como usted parece insinuarlo), sino fundar esa civilización, continuación de la europea, sin sus privilegios y bajo el principio de la equidad humana".* Mitre, 1927, Tomo I, p.25

4 *"Así se ve que a los treinta y ocho años de ocupado el Río de la Plata, los hijos de los españoles y de las mujeres indígenas, eran considerados como españoles de raza pura y constituían el nervio de la colonia. Ellos reemplazaban a los conquistadores envejecidos en la tarea, a ellos estaban encomendadas las expediciones más peligrosas, con ellos se fundaban las nuevas ciudades, como sucedió en Santa Fe, ellos tomaban parte de las agitaciones de la vida pública inoculando a la sociedad un espíritu nuevo. De su seno nacían los historiadores de la colonia, los gobernantes destinados a regirla, los ciudadanos del embrionario municipio, y una individualidad marcada con cierto sello de independencia selvática, que presagiaba el tipo de un pueblo nuevo, con todos sus defectos y cualidades".* Mitre, 1927, Tomo I, p. 23

5 *"Así pues, si se exceptúa a Valdivia en Chile y Martínez Irala y Garay en el Río de la Plata, fundadores de las más oscuras y pobres colonias del nuevo mundo, puede decirse que la conquista española no cuenta con verdaderos colonizadores, en el sentido de poblar y civilizar un país desierto y bárbaro, y dotarlo de elementos de vida propia."* Mitre, 1927. Tomo I, p. 26

6 *"En condiciones tan violentas, el contrabando tenía necesariamente que corregir tamaños errores y tantas injusticias, reivindicando e legítimo derecho de vivir; y así fue como empezaron a difundirse las ideas sanas del buen gobierno, a formarse ese espíritu de resistencia, y a establecerse por la vía natural la corriente comercial que debía engrandecer al Río de la Plata, preparando la insurrección económica."* Mitre, 1927. Tomo I, p. 49.

7 *"Así se enriquecía, se poblaba, se regeneraba y se educaba por el manejo de los propios negocios y por su contacto con el mundo, este núcleo robusto de nación futura, al cual algunos han llamado 'poderosa aristocracia' y otros 'inteligente burguesía'. Era simplemente una asociación libre de estancieros y mercaderes, en que los agricultores no dejaban de figurar en segunda línea, en que bajo el pie de una igualdad que la dignificaba, gozaban todos a la par de los dones gratuitos de la naturaleza y del trabajo remunerador, constituyendo una democracia de hecho, que se organizaba en la vida civil, y se desarrollaba espontánea y selvática en las campañas, con un templo de independencia genial."* Mitre, 1927. Tomo I, p. 66.

8 Dice Jorge Panesi: *"Está claro que Sujeto, Espíritu, desarrollo tecnológico y Pedagogía forman parte de una misma constelación. El espíritu de las letras, el espíritu nacional, debe formarse a la medida del sujeto, debe personificarse. La Nación misma como fuente de identificaciones subjetivas es un Sujeto, requiere de un carácter y de una individualidad moldeadas en la arcilla del Sujeto. Si el nacionalismo (como algunos teóricos del tema subrayan), debe fabricar sustitutos laicos de la religión y formar arquetipos que funcionen como marcos de identidad individual, lo que una Nación exige a su literatura es la invención de nuevas mitologías que tengan la apariencia añeja de la eternidad. Los arquetipos son, en la literatura nacionalista, arquetipos de subjetividad."* Jorge Panesi: "Borges nacionalista: una identidad paradójica", en *Revista Paradoxa* N° 7. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

9 González, Joaquín V. ***La Tradición Nacional***. En: *Obras Completas*. Tomo XVII. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1936, p.178.

10 González, Joaquín V. ***La Tradición Nacional***. En: *Obras Completas*. Tomo XVII. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1936, p.85.

11 Sarmiento, Domingo Faustino. ***Conflictos y armonías de las razas en América***. Buenos Aires, Editorial Intermundo, 1946.

12 Uno de los orígenes de este desajuste sería, como ha sido señalado por Altamirano y Sarlo, el carácter periférico de las sociedades latinoamericanas, donde los agentes culturales tienen en su horizonte a las metrópolis culturales. En el caso de Sarmiento, tampoco debe desestimarse su edad, 72 años, al publicarse ***Conflictos y armonías de las razas en América***.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COMENTARIO AL TEXTO

La tradición nacional: una continuidad en el pasado

Por *María Paulinelli*

La ponencia se plantea caracterizar, analizar, pormenorizar los procesos culturales de fines del siglo XIX en Argentina. A partir de 'ejes' determinados: el surgimiento de la industria cultural y la delimitación de nuevos espacios legitimadores, se especifican los procesos de emergencia del campo intelectual y la multiplicidad de visiones trasuntadas en opciones estéticas e ideológicas. Ejes que confluyen y posibilitan la consolidación del Primer Nacionalismo Cultural. En una prolija revisión de los protagonistas y particularizando en las propuestas específicas, se estipulan los alcances de ese fin de siglo, señalando su carácter primordial; la continuidad con el pasado en esa configuración de la tradición nacional.

Es entonces que, en una traslación a la realidad cultural actual, podemos establecer -siguiendo a Oscar Terán- similitudes en estos dos fines de siglo. Similitudes que a su vez, implican la consideración del carácter de "proceso" y que permiten desde ahora "leer" el antes. Es decir, realizar nuevamente una lectura de rastreo y recuperación, que nos lleve a indagar desde hoy, la continuidad o ruptura con el pasado. De ésta manera, se virtualizan las relaciones en un dinamismo constructivo acerca de nuestra posibilidad de estar y de ser, es decir de nuestra identidad.

El fin del siglo XIX buscó conformar la Nación a partir de la educación generalizada, el crecimiento de la industria y la expansión de las ciudades. Todo esto supuso la importancia de los medios de comunicación, tanto en la emergencia del campo intelectual como en la conformación del Estado Nación. Conformación apuntalada en un imaginario compartido -activamente instrumentado desde los centros de poder- y paradójicamente en un proceso de desterritorialización para aquellos inmigrantes capaces de integrarse. De allí, la necesidad de recuperación de una tradición como soporte, como recurso englobante.

Este fin de siglo, coincide con la importancia de los medios de comunicación en la construcción de la realidad social. Pero además, ratifica esa importancia en la trascendencia con que operan en una sociedad -llamada de la comunicación- donde la información y el conocimiento reemplazan a los productos industriales en la oferta y la demanda. A su vez, han generado los procesos de transnacionalización con sus correlatos de globalización económica y mundialización cultural que

ponen en crisis la idea del Estado Nación.

Asimismo, generan procesos de desterritorialización en cuanto 'otros territorios' - en la terminología de Renato Ortiz- conformador de otros imaginarios y también en un desvanecimiento de los límites políticos. Nuevas maneras de agruparse, otras formas de reconocimiento que implican -a su vez- la resistencia de otra tradición distinta a la permanencia del pasado contrapuesta a la organización de las sociedades: una tradición de la Modernidad.

Queda entonces, iniciar ese recorrido dialéctico (no en cuanto búsqueda de síntesis, sino tránsito de opuestos) para revisar ese periplo en el que se demarcan nuevas posibilidades para ser y estar en el mundo. Quizás, ahora, desde el espacio de la Nación Latinoamericana.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

II. Operaciones sobre la Crítica y el Canon

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ensayo de una nueva moral de la crítica (Sobre las " Escenas de la vida posmoderna" de Beatriz Sarlo)

Por *María Celia Vázquez - U.N. del S.*

La sugestión de que las ***Escenas de la vida posmoderna***[1] representan un punto de inflexión en el programa crítico de Beatriz Sarlo nos permite volver a estos ensayos como al lugar en el que se efectúa la puesta en forma de una reconfiguración anunciada en el prólogo ***a Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930***.[2] Si en el momento en que Sarlo escribió estas líneas -que paradójicamente prologan su mejor texto crítico- el asomo de esta confesión permitía leer un estado de insatisfacción con la crítica literaria, la orientación de la producción posterior aclara los términos de este cuestionamiento referido menos a un ajuste de cuentas con la crítica literaria (pensemos que Sarlo básicamente produjo crítica cultural) que a los modos de relación entre lo académico y la crítica literaria/cultural.

Cómo escribir, mejor, cómo seguir escribiendo crítica cuando las prescripciones impuestas por lo académico modelan un perfil "estridentemente tecnocrático"[3] pareciera ser la pregunta implícita en el asomo de esta confesión.

Sin embargo, creemos que el disgusto provocado por los caprichos de la moda académica resulta insuficiente a la hora de explicar los motivos de la insatisfacción experimentada por Sarlo. Porque cuestiones de orden político más general anidan en este planteo, su resolución promueve una serie de desplazamientos significativos en torno al lugar y la forma de la crítica y a la figura del crítico.

Nos proponemos dilucidar la cuestión de por qué -para Sarlo- lo académico deja de funcionar primordialmente como ocasión para la crítica (como lo fue hasta ***La imaginación técnica***) y se convierte en resistencia cuando huye de las fuerzas restrictivas de sus prescripciones a pesar de seguir reconociendo a las destrezas de la crítica literaria como las más válidas para "mirar" los objetos culturales.[4]

¿Qué se juega en esta huída que inaugura un momento diferencial en la cadena historiográfica de la crítica sarliana? verdadera línea de fuga respecto de la moral de la crítica anterior (nos resulta fácil recuperar la sensación de extrañeza provocada por la forma de las ***Escenas*** en nuestra primera

lectura, esta forma inaugura un estilo cifrado por la mezcla de los tonos narrativo y autobiográfico en un lenguaje casi coloquial que difícilmente remitiría hasta entonces a la firma de Sarlo.

Creemos que lo que se juega -que lo que está en juego- en este momento crítico es el sentido de la eficacia de la intervención social de la crítica literaria/cultural. Desde siempre, Sarlo ha otorgado un fundamento moral a su práctica crítica y ha concebido su función en tanto *"superstición política"*[5], es decir, como desmitificadora al servicio de una causa justa. En este sentido, las ***Escenas*** trazan una línea de continuidad reiterando el pacto de la crítica sarliana con cierta *doxa* política que determina su sentido, por un lado, y que mide la eficacia de su poder en términos de intervención en los debates sociales y culturales impuestos por la agenda política del momento. Sin embargo, su singularidad depende no tanto del hecho de enfatizar estas condiciones típicas de la crítica de Sarlo sino de la relación que los ensayos traman con el presente.

En sus lecturas sobre la cultura modernista, el presente está mediatizado por el pasado en un juego elíptico de evocaciones indirectas. Por ejemplo, la reconstrucción de la cultura y la sociedad de la década del 20 puede leerse como el espejo que descifra el modelo de presente al que se aspira. Sarlo reconoce este juego de reflejos especulares entre pasado y presente al decir: *"Yo creí ver en los 20 un momento importante de esa sociedad moderna que quisimos reencontrar en los 80. No sé si no lo he sobreactuado..."*[6] En los términos en los que se modeliza el presente se juega la estrategia política de la crítica de Sarlo, estrategia más o menos funcional al discurso político del estado alfonsinista.[7]

En cambio, en la crítica sobre la posmodernidad, Sarlo, con una franca voluntad de intervención política mira de frente al presente y absorbe sus urgencias bajo la forma de interrogaciones críticas que aspiran más a la construcción de una perspectiva crítica que a encontrar respuestas.[8]

La omisión de una perspectiva histórica en su proyecto de indagar las condiciones de la democracia actual quizás de la medida exacta de hasta qué punto el presente toma por asalto a la crítica. Esta omisión se vuelve doblemente significativa si atendemos, por un lado, a la situación paradójica creada por la formulación de enunciados tales como: *"La pérdida de sentidos no tiene que ver sólo con el estallido presente sino con la sombra que lo acompaña: el olvido de la historia y la experiencia de un tiempo histórico 'que ha dejado de ser tiempo histórico' y, en consecuencia, no mantiene lazos con el pasado ni hace promesas de continuidad futura"* (pp.194) y el olvido de la historia en su análisis del estado actual de las cosas en esta *"nación fracturada y empobrecida"*. Por otro lado, este olvido deviene flagran-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

te porque la *"reconstrucción de la memoria"* fue parte del programa crítico de Sarlo en épocas de transición democrática cuando las pesadillas de la historia reciente eran el tema de la agenda política.

Desde el comienzo mismo de las ***Escenas*** se registra que están marcadas a fuego por *"el estallido presente"*. El enunciado que abre este texto (*"Estamos en el fin de siglo y en la Argentina"*) a la par de su rabiosa declaración de contemporaneidad encierra la sugestión de las condiciones de enunciación que remiten simultáneamente al lugar de enunciación y al pacto de intersubjetividad con sus lectores-conciudadanos.

Apremiada como nunca antes por las urgencias de la agenda política, Sarlo decide intervenir en un escenario más amplio y se desplaza de los confines académicos al ruedo social y massmediático. Ensaya una voz estentórea que practica la histeria de la contestación a la vez que exhibe una manifiesta voluntad de interpelación desde un lugar intersticial entre la cultura letrada y el periodismo que nos impone la pregunta acerca de quién habla en estos ensayos. La figura de crítica -en tanto sujeto crítico- construida por Sarlo durante más de una década se ve excedida esta vez por los imperativos morales y políticos de la lectura. Por esta razón se produce el desplazamiento hacia la representación del intelectual, figura puesta en jaque por los vientos posmodernos.

Identificada como una intelectual argentina de fin de siglo y como una figura convulsionada por lo que ya no puede ser (una intelectual moderna) y por lo que nunca sería (otra posmoderna), Sarlo localiza el dilema que se les plantea a los intelectuales que aspiran a *"un ideal igualitario y democrático"* (pp. 179) a raíz de la caída de la figura clásica y la permanencia de las *"injusticias que dieron impulso al fuego donde se impugnaron poderes absolutos y legitimidades basadas en la autoridad despótica y la concentración de riquezas"* (pp. 179).

Representada como una intelectual *"espoleada por compromisos que sobrepasan ampliamente los estrechos límites de su carrera profesional"*[9] Sarlo asume el desafío de ensayar un modo de intervención en una esfera pública más amplia que el área recortada por los muros académicos, para plantear algunas de las cuestiones morales y políticas que afectan a la democracia argentina actual. Como una amateur, por decirlo con palabras de Said[10], Sarlo corre los riesgos de escribir para un público más amplio y sin el resguardo de la academia.[11]

Retomemos, entonces, el planteo inicial. Cómo escribir estos ensayos que se enuncian desde un posicionamiento que adhiere a *"políticas culturales hacia los públicos ampliados"*[12] que inducen a medir la distancia en milímetros que los separa del *"entendimiento cotidiano"*.[13] Coincidimos con Horacio González en que: *"Beatriz Sarlo ha configurado una política de escritura y de reflexión que pone como parte de su propia experiencia intelectual, la cuestión de la inteligibilidad"*[14]

Lejos de Barthes, para Sarlo en este texto, lo legible es una aspiración que se traduce en una política de escritura de un texto continuo -que renuncia a las marcas topológicas y tipográficas de la crítica académica- y que postula un *"efecto de transparencia"*. Si bien, este renunciamiento es insoslayable por su espectacularidad, sería erróneo pensar que la constitución de esta nueva moral de la crítica no atañe, no compromete, a las condiciones del lenguaje crítico. Violentado por *"el apremio para encontrar el punto mediador en un conflicto polarizado de comprensiones culturales"*[15], el lenguaje de estos ensayos se desentiende de cualquier pretensión de ser puesto en crisis.

Tributario de esta política que postula la legibilidad, el lenguaje político de Sarlo se recuesta en su carácter representativo, por el que *"las palabras (...) están casi mágicamente unidas a su eficacia real"*[16]. Este lenguaje en el que gravita la confianza en la fuerza de los enunciados sella un pacto con el poder que "naturaliza" la lengua y la vuelve difícilmente perceptible acercándola a la *doxa* y por esta proximidad al lenguaje de los medios.

La naturalidad de su lenguaje -sin claroscuros ni tensiones entre las fuerzas que aspiran a lo inteligible y las otras que intentan socavar este efectonos coloca en una dimensión paradojal, planteando una encrucijada entre el valor constatativo de los enunciados a través de los cuales Sarlo proclama su ubicación por fuera del mito y las condiciones de enunciación que reenvían a la crítica a sus dominios, postulando una política de la intermediación.[17] Ni con el lenguaje de los expertos ni con el de los intelectuales-comunicadores, Sarlo se ubica en un pretendido "justo medio" que sin embargo no logra equidistar de la cultura letrada y de la massmediática.

Desatendiendo los rigores impuestos por las prescripciones de lo académico a la vez que suturando los tonos autobiográfico y narrativo, Sarlo ensaya una voz que amplificada en grito aturde con la voluntad de interpelación y cuyas nervaduras se massmediatizan a fuerza de responder a la ansiedad por lograr la inteligibilidad pública, ejecutando una política de negociación entre la cultura letrada y la de los medios.

Sabemos lo que Sarlo ganó con esta nueva moral: visibilidad cultural y cierto agenciamiento en los medios y el mercado, pero también intuimos las sombras que acechan a esta moral de la crítica que desdeña el poder de poner(se) en crisis que tiene el lenguaje y que opta por plegarse a la reproducción de valores.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Notas

1 Beatriz Sarlo : ***Escenas de la vida posmoderna ; intelectuales, arte y videocultura en la Argentina***. Buenos Aires,Ariel, 1994.Citaremos por esta edición en este trabajo. En adelante, mencionaremos el texto como **Escenas**.

2 *"La insatisfacción frente a mi actividad como crítica , de la que a veces hago responsable a la crítica y a veces a mí misma, había alcanzado un punto que me imponía alguna decisión. Drásticamente, pensaba: dejo la crítica literaria para salvar mi relación con la literatura. Pero después de esta resolución, ¿qué? Renunciaba a lo que creía saber, porque ese saber no me interesaba; me veía en la situación de no ser ya una crítica literaria, en sentido estricto, pero entonces, ¿qué era?"* op. cit, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988. pp.7.

3 Al proponer este sintagma jugamos con una reciente alusión de Sarlo a la crítica literaria académica de los 90 en el reportaje realizado por Graciela Speranza a propósito de su último libro, ***La máquina cultural***: *"La crítica literaria de fin de siglo se ha tecnificado de modo estridente"*. (***Clarín***, Buenos Aires, 9 de abril de 1998, Suplemento *Cultura y nación*, pp.2). En ***Una modernidad periférica*** también había reivindicado *"la libertad de interrogación frente a discursos diferentes; sobre la cultura, la literatura y el arte se puede hablar de muchos modos, en contra de las disposiciones de una policía epistemológica que opere en nombre de la estética, el erotismo, el poder del lenguaje y cualquier otra aura moderna o postmoderna"* (pp.9, los subrayados son nuestros).

4 *"... los instrumentos de trabajo, con los que estas instantáneas fueron captadas, vienen de la literatura y del análisis de la cultura... Criticar la pista audiovisual exige una mirada cercana (una mirada propia de la crítica literaria, diría) sobre su estética"* 8-9), Beatriz Sarlo : ***Instantáneas; medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo***. Buenos Aires, Ariel, 1996.

5 Alberto Giordano: ***Roland Barthes, Literatura y poder,*** Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1995,pp. 28.

6 ***Pensar la Argentina***, pp. 177.

7 *"Aunque profunda en la historia cultural del país y ampliamente debatida a partir de Gino Germani y sus discípulos, la problemática de la modernización ha sido uno de los ejes de discusión del proyecto de transformación del alfonsinismo. Lanzado oficialmente en el famoso discurso de Parque Norte en diciembre de 1985, el Presidente abrió las compuertas de un sinnúmero de opiniones, comentarios, artículos, publicaciones sobre la cuestión. Tal vez la más importante para el gobierno radical, pues, además, se articulaba con el proyecto de convergencia democrática, con el del tercer movimiento histórico, con el de reforma constitucional , con el de la nueva capital. A la vanguardia de otros proyectos de cambio alternativos, el de ciertos ideólogos del alfonsinismo-por ejemplo- pareció una utopía realizable. Lanzado desde el espacio político pero diseñado previamente en ámbitos restringidos, se reintrodujo, a su vez, rápidamente en otros discursos. ¿De qué modo el literario se hizo cargo?"* Podría pensarse que la modelización del presente de Sarlo es uno de los modos por los que pregunta Alfredo Rubione en su artículo *'La crítica literaria argentina reciente' (notas de lectura)*, **Syc**, n. 1, Buenos Aires, nov. 1989, pp.91.

8 Sarlo dice programáticamente: *"Acá parece oportuno plantearse por lo menos algunas preguntas, aunque se sepa de antemano que no se darán las respuestas"* (pp.10) en el comienzo del libro.

9 Edward W. Said, ***Representaciones del intelectual***, Barcelona, Paidós,1996; pp. 95.

10 *"El intelectual debería ser hoy un amateur o aficionado, alquien que considera que el hecho de ser un miembro pensante y preocupado de una sociedad le habilita para plantear cuestiones morales que afectan el fondo mismo de la actividad desarrollada en su seno (...) Actuar como un amateur significa escoger los riesgos y los resultados inciertos de la esfera pública -una conferencia, un libro, un artículo, que circulen sin trabas- por encima del espacio cómplice controlado por expertos y profesionales."* Ibidem, pp. 90 y 94.

11 Sarlo misma nos ha alertado acerca de que la cuestión de los intelectuales es doble: *"la cuestión doble de quién habla y cómo se habla no ha sido liquidada definitivamente, pese a la crisis de la figura intelectual clásica"* (pp.187).

12 Horacio González: *'Nuevos relativismos culturales'*, en: ***El ojo mocho***, 9/10, Buenos Aires, otoño de 1997, pp. 136.

13 Michael Walzer, ***La compañía de los críticos; intelectuales y compromiso político en el siglo XX***. Buenos Aires, Nueva visión, 1993., pp.18.

14 op. cit, pp.136.

15 Horacio González: op. cit., pp.136.

16 Roland Barthes, *"La división de los lenguajes"* en: ***El susurro del lenguaje***, Barcelona, Paidós, 1987.,pp.126.

17 Recordemos que en su intento por construir un nuevo emblema para los oficios del intelectual, Sarlo propone una cartografía de los intelectuales argentinos de fin de siglo (sin cuyo trazado no estarían dadas las condiciones de posibilidad para su propia ubicación) cuya línea demarcatoria está representada por el mito. Dentro de sus dominios, se mueven los "neoliberales", los "neopopulistas de mercado", los "expertos" y los "intelectuales massmediáticos"; por fuera de él, los intelectuales críticos como ella, que están dispuestos a poner en estado de interrogación a la "variada gama de determinismos"(técnico, de mercado, neopopulista).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sarlo y la crítica literaria

Por *Alicia Capomassi*
(UNS)

Lo que me propongo plantear es de una obviedad y una transparencia, que me da pereza desarrollarlo porque para hipotetizar sobre lo obvio y sus recónditas consecuencias seguramente recurriré a intrincadas elaboraciones discursivas para comprobar -sin originalidad alguna- que lenguaje no es igual a pensamiento, que acordar con algunas formas de lenguaje retóricamente impecables y semánticamente indiscutibles (acompañadas además, por cierta visibilidad en la acción pública) pueden configurar un gesto que se deje leer como representación de lo contestatario cuando en verdad engrosan las filas de toda forma de conservadurismo cultural y político. Tal es el caso de Beatriz Sarlo, nuestra *vedette* intelectual. Pensar de esta manera y al mismo tiempo confesar que no podría sostener el menor diálogo con ella en relación a la literatura argentina porque no poseo un porcentaje significativo de su información literaria, es poner de manifiesto una intención polémica. De esta información dependerá la atención, que ustedes quieran prestarle a mi planteo.

En otra serie de intervenciones en Congresos y Jornadas he trabajado -siempre en asombrados diálogos con María Celia Vázquez, profesora de Teoría y Crítica en la UNS (lugar que por remoto permite elaborar discrepancias arriesgadas sin riesgo)- la producción de Sarlo como crítica de la cultura. Su libro sobre Borges parece demostrar que puede instalarse en la sede de la crítica literaria como un gesto de libertad académica soslayando que también se trata de meticulosa especulación.

Lo político no escapa -como todas las problemáticas culturales- a la historicidad de todo lo que significa, sin embargo esto no es obstáculo para considerar otras dimensiones de término. Pensando en participar en un *Encuentro* donde se confrontarán posiciones con respecto a lecturas políticas y políticas de la lectura, me propongo realizar algunas observaciones y el punto de partida será el libro ***Borges, un escritor en las orillas***. Sorprende el título del Capítulo VII y provoca curiosidad "*La Cuestión política*": *"Borges se resistió siempre a un uso político de la literatura"* dice Sarlo, aún así ella iniciará un camino -aquí menciona a De Ipola- una lectura de las formas literarias de esa problemática. Analiza en algunos cuentos que *"según todas las reglas pertenecen a la más pura tradición de la literatura fantástica"* las condiciones de existencia de una sociedad con relación a una tácita idea de orden. La pertinencia de esta perspectiva filosófica de lo político va a sostener con fuerza su propuesta, a la vez que la simultaneidad de las dos perspectivas: lo remoto de ese sentido y la de la literariedad de la estrategia ficcional, proponen una forma distinta e inteligente de trabajo y da lugar a las significancias sutiles cuando sutura los dos niveles con relación a la *"Historia de Rosendo Juárez"* apunta *"Lección compositiva sobre el desplazamiento del punto de vista"*. El registro y aproximaciones que hace al texto desde un saber de la sociología –socio-política– mantiene su trabajo crítico próximo a la ficción en la puesta en forma -siempre poética- que Borges hace de nuestros procesos de configuración cultural.

Efectivamente la cuestión del orden, del buen orden está desde siempre en la reflexión filosófica de lo político y Sarlo la traduce en una serie de asépticas preguntas en la página 194-195 que termina: *"finalmente, ¿cómo responder al deseo impulsado por la utopía de poseer, al mismo tiempo, felicidad y justicia?"*.

Dije asépticas porque manifiestan una forma de pensamiento que se instala en el artificio situado entre la noción de sociedad y de Estado o poder que debe suturar ese vacío con la fundación de una orden. Bien mirado desde esas preguntas grandilocuentes el territorio que se construye puede ser variado y enrarecido porque disipan la consistencia de lo político.

Lo político no se reduce a los "lazos sociales" como una y otra vez se lo entiende en estos trabajos, aunque alguna salvedad suelta por ahí lo atenúe, sus aspectos son múltiples. La resultante de una lectura tan direccionada puede ser una concepción política de reaseguro que intente anular diferencias y contradicciones tratando de construir representaciones que sirvan para la unificación impresecindible para *mantener* el orden de la sociedad. Entiendo que este discurso crítico cuida que no se produzcan mutaciones incontroladas en el sistema de la lengua y así controla el estallido de la literatura.

A partir de aquí nos es imposible seguir manteniendo solamente el texto sobre Borges como único centro de reflexión sobre políticas de la lectura, porque lo político en torno a la figura de Sarlo y su producción plantea la necesidad de deslindar registros para densificar el análisis y desmultiplicar -en mi posible- la operatoria que despliega en el campo de la socio-política cultural.

Su actividad permite ser pensada como:

a) crítica de lo político y la política, es decir como crítica literaria y como crítica militante. Creó espacios editoriales alternativos que la constituyeron en sujeto/referente con diseño contestatario.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

b) política de la crítica, es decir su apuesta al discurso crítico.

c) política como crítica, fenómeno muy interesante para pensar desde la mediología.

Para aproximarme en lo que anuncio en el punto c), me valdré de una cita *"La justeza de una lectura crítica está en la convicción de su fuerza"* dice Jorge Panesi y es posible atestiguar que esa convicción funciona en Sarlo como sujeto de la crítica: es en la creencia que pone en marcha donde instala el poder de su discurso porque ella misma actúa por esa compulsión, de allí la fuerza ilocutoria de su trama discursiva. En esta creencia en el poder irreductible que la crítica tiene elabora una retórica en la que acumula prerrogativas que actúan como contraseñas, es decir hacen bajar la guardia al receptor. A modo de ejemplo, en el libro sobre Borges: *"...como sea, las conferencias en la Universidad de Cambridge me enseñaron eso (que ya debía haber sabido antes) y pude..."*, *"...lo que digo no es novedoso y puede ponerse a la cuenta de una provinciana ingenua..."*, *"Contra todo fanatismo la literatura de Borges... (y que los intelectuales de izquierda hemos tardado más tiempo del imprescindible en descubrir)..."*.

La apuesta fuerte de preservar en cada texto su identidad como sujeto cultural en relación a la crítica como institución académica. No asegura la "justeza" en el sentido positivo que creo leer en la cita de Panesi porque en su caso transforma la inmediatez de lo político que es pensamiento en acto, en una intervención que entiende por inmediatez formar parte de lo que ya está reconocido o *consensuado "...hablar de Borges hoy, cuando la fama custodia su obra..."*. Hay algo así como "ajustarse a", no justeza.

No estoy en condiciones de pronunciarme en relación al laberíntico recorrido de las estrategias políticas que hicieron de ella una crítica ineludible de citar. Sólo formulo algunas preguntas o alguna conjetura.

Hace un par de meses leí en un suplemento literario del diario ***Clarín*** una entrevista que Graciela Speranza le hace a Susan Sontang. Ella se refiere elogiosamente al trabajo que Beatriz Sarlo escribió sobre Borges. Mi escepticismo con relación a la verdad de lo que se publica en general, no me impide ver algo que sí, efectivamente, es verdad: el *stock curriculum* de la figura de Sarlo se materializa con operaciones mediológicas varias como formas de acrecentar su poder para intervenir como intelectual en distintos ámbitos de nuestra sociedad. Debray sugiere atender a las diferencias entre "comunicar" y "transmitir": desde allí se pueden hilvanar de otra manera algunos hechos relacionados con la reproducción de los modelos culturales.

DEBATE POSTCOMENTARIO

Sarlo y la crítica literaria

Alicia Capomassi: Ya en otros trabajos también me planteé qué posibilidad tendríamos, - y yo particularmente-, de salir de ese esquema; de creer estar apoyando una postura contestaria, que en realidad va a ser nada más un drenaje quirúrgico como para mantener al enfermo como está, ¿no? Me refiero a cómo está culturalmente nuestra sociedad. El hecho de que sea Sarlo el objeto del trabajo no tiene que ver con una cuestión personal. En ese sentido, no estoy en condiciones, –con toda la formación e información que ella tiene– de juzgar su capacidad académica, pero sí de pensar lo que hace con eso. La entiendo como un emergente que todos nosotros hacemos posible; entonces, no se trataría tanto de *'disparar contra Sarlo'*, si no de ver cómo -desde el ámbito académico- no damos con condiciones de viabilidad de una figura de intelectual que sea realmente movilizadora. Porque entiendo que en toda la producción de Sarlo y en la parte de crítica cultural, hay, verdaderamente, una apuesta más a la *inmovilidad* que al *cambio*. Me parece que no es solamente problema de Sarlo sino que, si se puede viabilizar ese tipo de figura, bueno, mucho tiene que ver o mucho tenemos que ver los que estamos en ese ambiente y en otros. Entonces, no es contra ella o contra su producción, sino que es, digamos, lo que me permite pensar en eso y todavía no llegar a un plano de abstracción como al que pueden llegar otros pensadores. Eso es una salvedad con respecto a lo personal. Por otra parte, Sarlo es una de las críticas literarias que más me movilizó, en su momento, con sus trabajos. Lo otro, me lo tendrías que repetir, Sergio, porque no me acuerdo lo que me planteaste.

Pastormerlo: No, creo que era eso. Me parece que me contestaste las dos preguntas.

María Celia Vázquez: No sé si me puedo meter pero no entiendo muy bien qué querés decir sergio cuando te referís a este género *'disparemos contra Sarlo'* y preguntás si hablamos de Sarlo o no. ¿Por dónde pasa la duda de si el objeto de reflexión o el objeto de estudio es Sarlo o no?

Pastormerlo: Me preguntaba si se hablaba sobre Sarlo o, en general, sobre la figura de un intelectual muy consagrado. Simplemente eso. Quiero decir: es muy difícil no sospechar en el género *'disparemos contra Sarlo'*, el gesto de saquémonos de encima a Sarlo.

Néstor Aguilera: El problema realmente es la consagración de un intelectual o incluso cierto residuo que significa la legitimación de un intelectual en el campo político, en el campo in-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

telectual. O sea: a mí me da la sensación de que este género que supuestamente se está mencionando aquí, más que hablar de Sarlo, habla, creo yo, de una traición o, - habría que verlo -, en qué medida Sarlo...

Vázquez: ¿De una traición?

Aguilera: Claro, ¿por qué Sarlo? ¿Porqué Sarlo está pegada a la primavera alfonsinista? ¿No hay algo de eso? ¿No hay algo de este cambio en la figura de Sarlo? Aunque no se pueden oponer textos, parece que hay que hacer un quiebre: los textos de antes y los textos de ahora. A lo mejor la pregunta va dirigida a vos, María. ¿Qué pasa con este nuevo posicionamiento, en una nueva escena massmediática que propone la no-intervención del intelectual? ¿Es eso lo que, en cierta medida, produce rechazo: las mitologías de esa nueva participación, de esa nueva inserción en el espacio público mediatizado?; ¿o tiene que ver con la historia misma de Sarlo como intelectual?

Vázquez: No sé. En mi caso particular, el énfasis mayor de mi trabajo sobre Sarlo no está en censurar en términos ni políticos ni morales lo que ella hace. A mí me parece que es un fenómeno muy interesante porque es muy complejo y porque de algún modo condensa los gestos de ella: los gestos como intelectual, los gestos como crítica. Uno puede leer ahí como una puesta en escena de una serie de desplazamientos que se vienen dando en relación a la crítica literaria, en relación a la figura del intelectual... no sé cómo llamarlo, si canónico o... Bueno, digamos: ¿qué pasa con la figura del intelectual a partir de la crisis de la figura del intelectual moderno? Me parece que la producción de Sarlo y las intervenciones públicas de Sarlo son un buen lugar para pensar esto. Yo no encuentro, dentro del campo de la crítica argentina, otro lugar donde estas cosas se problematicen tan bien; otro lugar donde poder leer todas estas cosas como condensadas, que pareciera que se dan cita. Yo justifico mi interés por Sarlo en estos términos y no sé tampoco si estoy tan dispuesta a inscribirme dentro de esta tradición de *'disparen contra Sarlo'*. Yo no pongo tanto énfasis en hacer un cuestionamiento. Por eso no aceptaría hablar de traición. No sé si te contesté. Yo creo que realmente las ***Escenas...*** representan un punto de inflexión, sin ninguna sumisión de valores; acá se produce un cambio importante respecto de lo que ella venía haciendo, lo que ella producía como crítica cultural. Yo soy muy interrogada por el lenguaje de Sarlo. Yo veo que ahí hay un desplazamiento importante que supone una serie de tomas de decisiones por parte de ella y a mí me interesa problematizar eso porque me parece que daría cuenta de cierto estado de cosas respecto de las condiciones de la crítica y de las condiciones de posibilidad de la crítica en

este momento. Se podrían leer en Sarlo como un ejemplo.

Aguilera: No, lo que yo proponía es para leerlo a partir de una recepción también mediática, ¿no? Pienso que ese punto de inflexión que vos destacas en el caso de Sarlo está relacionado con una modificación desde el propio sujeto. En algún momento, - para alguna generación-, Sarlo fue el modelo del intelectual moderno y ahora se estaría transformando en otra cosa que todavía no está prevista.

Miguel Dalmaroni: Mientras ustedes hablaban yo noté algo muy parecido a lo que preguntaba Sergio, tal vez en un tono menos franco, menos profundo o enfático del que él lo hizo. ¿Qué dice de nosotros que estemos tan preocupados por el lugar que Sarlo ocupa? Me parece que es bastante parecido a lo que vos acabás de decir.

Vázquez: Sí, sí, claro...

Dalmaroni: Digo, me parece que no se reduce al hecho de que Sarlo tenga una filtración fuerte o relativamente fuerte en los medios. A mí me parece que estamos discutiendo de lo mismo, la misma contradicción que, creo, está exhibida en lo que leyó Daniela Spósito hoy en la presentación de ***Tramas...*** Ahí había una propuesta de construir un proyecto literario para los jóvenes que estamos acá. La primera apreciación que yo hice de lo de 'jóvenes' fue: un exceso de demagogia hospitalaria. Pero, después, pensé que la caracterización de los que estamos acá como 'jóvenes', - bueno, digo, como hay alguna excepción, por lo menos la mía-, tenía que ver con uno de los polos de la contradicción de la exposición que leyó Daniela. Ahí había: categorías modernas muy fuertes, - como 'sociedad civil' y 'esfera pública' -, la propuesta imperativa de hacerse cargo de reconstruir instancias como ésas y, a su vez, ideas como declaración de guerra, intervención deseante - impugnadora y heterodoxa -, resistencia, juventud, por ejemplo. Había también una relación con esa tradición en la que estamos involucrados cuando nos preguntamos cómo estamos ubicados y cómo deberíamos ubicarnos en relación con el 'mercado editorial' y el 'mercado académico'... ¿Con qué otro espacio posible, que pudiésemos construir y que se parezca en algo a eso que antes identificamos como sociedad civil o esfera pública? Cuando discutimos de Sarlo estamos discutiendo de eso, ¿no? Porque, me parece que la incomodidad que intentamos resolver tiene que ver con la dificultad de hacer corresponder y cerrar una posición teórica y crítica y una práctica teórica y crítica que no se haga cargo del problema de la negociación con ubicaciones institucionales y desempeños pragmáticos que no pueden, por otra parte, sino confrontarse con la necesidad de alguna forma de pacto. Ese es el problema político contra el cual nos confronta el modo en que Sarlo lo resuel-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ve. Sarlo lo resuelve de alguna manera, de una manera muy definida.

Gazzera: Siguiendo este punto de inflexión que vos planteás Miguel, ¿qué significa ***Escenas...***? ¿Esa fractura o ese giro en Sarlo comienza allí? Para mí comienza antes, con los artículos en ***Punto de vista*** y particularmente en el momento en que Sarlo hace un esfuerzo por entender lo que significa el menemismo. En ese momento, me parece que ***Punto de vista*** hace un giro, sobre todo después del texto de Pancho Aricó que trataba de entender hacia dónde giraba el campo político con la llegada de lo que significaba el menemismo. Me parece que ahí hay un primer artículo que tiene que ver con los intelectuales, con los intelectuales técnicos y con los intelectuales clásicos, por decirlo de alguna forma. En ese momento, creo, ocurre algo extraño con ***Punto de vista*** que es: sustituir el proyecto de revista que busca encontrar los nuevos lugares de ficción por un proyecto crítico para esta nueva coyuntura que se abre con el menemismo. Entonces, la sensación que tengo con esto que decía Miguel, es que el giro de ***Punto de vista***, como grupo, tiene que ver con la reestructuración del campo intelectual en Argentina. Me parece que ésa es la discusión. Y no es casual que, en ese momento, Horacio González aparezca con ***El ojo mocho***, impugnando justamente el proyecto faro de ***Punto de vista***. Es como que ahí ***Punto de vista*** llega a un máximo de acumulación de capital simbólico, en donde sí o sí debe producir un giro para tratar de retener ese capital simbólico que había acumulado desde la época de la dictadura a la primera etapa de la primavera alfonsinista, como dice Néstor. Me parece que ése es el problema. Yo no sé qué tenemos nosotros de Sarlo pero sí creo que es importante pensar que, de alguna manera, quien le da el consenso somos nosotros. Y esto me parece que tiene que ver con esta reestructuración del campo en que se redefine el lugar en donde se canonizan o el lugar en donde se legitiman los textos. ***Punto de vista*** pierde esa posibilidad. No sé si me explico. Es decir, ***Punto de vista*** no puede encontrar ya a un nuevo escritor que se convierta en el escritor a referenciar y ésa es la operación que hacía ***Punto de vista***.

Judith Podlubne: ¿Y cómo lee a Saer?

Gazzera: Sí, claro, es el momento donde trata de recuperar a Saer, pero desde otro lugar... el problema es que Saer tiene un lector académico.

Podlubne: Me cuesta poner la discusión en términos de 'la gente de ***Punto de vista***'. Y por otro lado, me cuesta pensar que se desplace el proyecto de ***Punto de vista*** por el proyecto de ***El ojo mocho***. En algún momento están como dialogando... Ahí lo que hace Sarlo es empezar a trabajar con la realidad y producir cierto desplazamiento en algunos aspectos de la retórica narrativa. Ese es el giro, me parece a mí.

Gazzera: Está bien, dicho con otras palabras...

Vázquez: Yo no sé si estoy tan de acuerdo en pensar que el punto de inflexión -en los términos en que yo lo planteo-, se da ya en ***Punto de vista***, porque a mí me parece que Sarlo está replanteando su relación con la crítica académica y me parece que siempre el proyecto de ***Punto de vista*** fue pensado como paralelo a ese tipo de crítica. Pensemos que cuando surge ***Punto de vista***, Sarlo no estaba en la academia - y surge durante la dictadura. Digo, yo estaba leyendo y planteando el punto de inflexión de las ***Escenas...*** sobre todo en relación con lo que podríamos llamar y reconocer, -me parece, sin muchos problemas-, como la crítica académica más canónica de Sarlo: ***Una modernidad periférica***, ***La imaginación técnica***. Digamos, con relación a esos trabajos anteriores, ***Escenas de la vida posmoderna*** representa, claramente, un punto de inflexión donde ella está discutiendo de alguna manera hasta la retórica de la lectura académica y está discutiendo y tomando decisiones...

Podlubne: La pregunta que yo tendría para hacerte es: ¿A vos te parece que a partir de ***Escenas de la vida posmoderna***, Sarlo abandona la lectura académica?

Vázquez: No, yo digo en este libro, en estos ensayos porque cuando leí ***La máquina cultural*** se me planteó de nuevo un problema...

Podlubne: En los últimos capítulos de las ***Escenas...***, hay una discusión sobre el intelectual y sobre el valor del arte. Yo no sé en qué medida es una discusión que escapa del ámbito académico. Creo que hay algo, como un avance fuerte en lo académico que es lo que a Sarlo le permite, en algún sentido, no sucumbir al lenguaje de los medios, no sucumbir absolutamente. Ahí se conserva cierta tensión, incluso en el lenguaje. Me parece que usa un lenguaje, no hipertécnico, pero bastante mentiroso.

Gazzera: Me parece que ahí a Sarlo lo académico la decepciona. Sarlo viene desde ***Los Libros*** haciendo crítica cultural...

Podlubne: ¿Qué es lo académico?

Gazzera: El modelo académico, por decirlo de alguna manera son ***Literatura/Sociedad***, ***El imperio de los sentimientos***, ***Una modernidad periférica***, ¿o vos no le llamarías académicos a esos libros?...

Dalmaroni: Me parece que cuando hablamos de lo académico hablamos un poco de una cuestión retórica y que tiene que ver con la intervención de la teoría en el discurso universitario. Ese es un problema. El otro problema es la relación de la obra de Sar-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

lo con el debate en la Universidad argentina desde el '18 para acá, -pero sobre todo desde ***Contorno*** para acá-, en relación con la intervención del intelectual universitario, -de Buenos Aires o de las grandes Universidades del país-, en el debate político. Digo, por ahí se están mezclando las dos cosas...

Podlubne: Voluntad intervencionista, Sarlo tuvo siempre y en todos sus libros. Incluso ***Una modernidad periférica*** es un libro que articula ciertos discursos del alfonsinismo de la declinación...

Vázquez: Sí, lo que yo veo es que, de todos modos, hay una modificación. Digamos, resuelve de otra manera la intervención, o trata de llevarla adelante de otra manera. Me da esa impresión...

Podlubne: A mí me parece que ella explicita esta cuestión. Me parece que en el último tiempo, y con relación a esta cosa de "mi relación con los medios", - digo, parafraseando a Sarlo -, ella empieza a hablar en los reportajes, empieza a hablar de cuál es el lector que le gustaría tener para sus textos... No sé si siempre fue así. Ahora hay como una voluntad, relativa, de adecuación a lo que sería el lenguaje de los medios. Sarlo no es Thomas Abraham. Digo, es una crítica que siempre mantiene cierto rigor. (...)

Juan José Saer en el sistema de lecturas de "Punto de Vista"

Por Margarita Merbilhaá
(UNLP)

La inclusión de los libros de Juan José Saer en la selección crítica realizada por la revista ***Punto de Vista***, no sólo ha sido constante y central en la progresiva constitución de un sistema de lecturas, sino que ha sido inaugural. En efecto, en su primer año de existencia, la publicación ya señalaba la narrativa del escritor santafesino, para lo cual se centraba en las argumentaciones indiscutibles del valor literario y de la calidad de su escritura.

Se nos plantean dos preguntas: Por un lado, ¿En qué consiste el gesto de tal selección? y en segundo lugar, ¿Qué elementos motivan ese gesto?, o ¿cómo se relaciona dicha inclusión con el discurso crítico de esta revista?

Durante los años de la dictadura militar, la estrategia de la revista consistió en la reconstrucción del campo intelectual, mediante la inscripción pública de un discurso mínimamente colectivo acerca de la cultura. Sin embargo, esto no suponía un eclecticismo de las líneas ideológicas, ni una recuperación de los discursos *"de la dependencia"* (Panesi) propios de los años '60 y '70 cuyo modelo era el discurso político, sino que se pretendía continuar con una de las características de la revista ***Los libros*** en lo que hacía a aquello que Sarlo llamó *la "modernización de los discursos sobre literatura, linguística, psicoanálisis, sociología"*[1]. Así, la revista se subía al tren de las revisiones y transformaciones a que obligaba la lectura de los culturalistas ingleses, de la sociología de la cultura de Bourdieu, y las reconsideraciones de Lukacs y de la Escuela de Frankfurt. Es decir que el aniquilamiento de los espacios de discusión y reflexión y el retroceso que implicó la dictadura para el campo intelectual argentino no tuvo como consecuencia, en el caso de ***Punto de Vista***, un intento de regresión de tipo residual a los debates de los '60 y '70 sino que se intentó continuar y desarrollar las relecturas previas al golpe. Además, desde su nacimiento, mientras estaba en una posición defensiva, esta revista procuró desarrollar un discurso propio, reconocible y heterodoxo respecto de los debates de la izquierda en la Argentina. Lo mismo ocurrió con las reflexiones específicas en torno a las producciones culturales, debates cuyos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

rasgos principales son la revisión del canon realista, y la discusión en torno a la función social del arte, a las oposiciones entre la cultura popular y las vanguardias, entre el mercado de consumo de bienes culturales y los medios de comunicación masiva.

Los artículos críticos acerca de la literatura de Saer han estado a cargo principalmente de María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo.[2] En ninguna de ellas hay reservas a la hora de valorar la narrativa de Saer. Es más, sus libros les permiten realizar el doble gesto, que las distingue fuertemente entre los críticos argentinos, de pensar la historia literaria argentina y de escribir, de una manera moderna y a la vez, "a la antigua usanza", sobre problemas de índole universal: la filosofía, la metafísica, la retórica ... basándose (barthesianamente) en el análisis minucioso y creativo de los textos. En la primera, los artículos iniciales revelan una intención de polemizar con las tendencias dominantes de la crítica argentina: para Gramuglio, el silencio de la crítica periodística respecto de la obra de Saer es inversamente proporcional a la calidad de esta escritura, a la vez que evidencia la miseria del *"mercado literario argentino"* [3]. La lectura de la obra saeriana se funda en una reflexión en torno a la singularidad de la obra literaria entendida como novedad. Lo nuevo en Saer estaría según Gramuglio (y aquí nos encontramos frente a una de las constantes de las elecciones literarias de la revista) en las modalidades de un antirrealismo social: *"...pasos de una escritura que despliega la historia de su opresión, de su incomodidad, y que se niega a proponer en la narración (en la poesía) ningún triunfo, ningún reino, más allá de sí misma"*[4]. Así, Gramuglio lee en la innovación saeriana, un problema formal y político a la vez: el problema de la representación narrativa y de la figuración literaria frente al caos de lo real: *"Sea como fuere, la novela y el mundo tienen mucho que ver, y en la estructuración del universo narrativo se juega la aventura de edificar un orden que es tal vez para el escritor el orden existente -o deseado- del mundo real"*[5]. Además lee el cambio desde la idea de ruptura de las concepciones hegemónicas dentro del campo literario.

Beatriz Sarlo, por su parte, además de cultivar un ejercicio interpretativo minucioso, que deja traslucir el simple placer de la lectura, se diferencia de Gramuglio en dos aspectos: en primer lugar, no ha dejado de reseñar sus novelas, a lo largo de los años, cuando ya no era necesario consagrar la narrativa de Saer, y no ha dejado de releer sus libros anteriores, convirtiéndose de este modo en la lectora perfecta de una obra que se quiere total en cuanto al proyecto literario de reescritura permanente a partir de un conjunto de núcleos primarios. En segundo lugar, lee a Saer de una manera más política, porque actualiza y articula a través del análisis de sus textos, ciertos debates que, además de la oposición entre realismo y antirrealismo, ya son propios de la historia del campo literario argentino, como la oposición entre populismo y vanguardias, o la relación con la tradición.

En la primera etapa de la revista, que según Andrea Pagni abarca los diez primeros años de la revista, y coincide con los tiempos de la dictadura militar, el señalamiento de la literatura de Saer tendrá como objeto su puesta en circulación, y en segundo lugar contribuirá al *"ejercicio del preso"* del que habla Sarlo, esto es, avanzar sobre la escritura crítica como modalidad de resistencia a la clausura de los espacios de discusión y reflexión. Lee de Saer, como ya dijimos, el ejercicio de una poética antirrealista.

En la segunda etapa, que comienza después de la dictadura, puede constatarse que Sarlo insiste en pensar, analizar, caracterizar los rasgos de la cultura de masas en la argentina, así como en teorizar y establecer criterios para el estudio del campo literario y del campo intelectual por un lado, y de las culturas populares en relación con la constatación de la hegemonía de la industria cultural.

En esta segunda etapa, las estrategias ya no son defensivas sino constructivas: se caracterizan por la búsqueda de un discurso de izquierda y mantiene el perfil crítico. Sarlo se ocupa cada vez más de definir los rasgos de la cultura posmoderna, la hegemonía de la industria cultural, y el abandono de los núcleos ideológicos que caracterizaban a las vanguardias políticas y estéticas. Además, reflexiona en torno a la pérdida del lugar del intelectual construido a lo largo de este siglo.

La revista no incluye tanta crítica de libros como en sus primeros tiempos, pero no deja de considerar cada nueva novela del escritor santafesino. De alguna manera, entonces, la incorporación de su narrativa constituye un rasgo propio del sistema de lecturas de la revista, y sirve como mecanismo de autoidentificación. Tal vez sea así porque la existencia y perduración de esta escritura es afín al ideal literario propio de la revista. Ideal que puede definirse en términos de una complejidad de la forma y del paradigma borgeano del *"uso irreverente de las literaturas metropolitanas en la cita y la parodia"*[6].

Esta afinidad entre la concepción de la revista y la poética del narrador, también puede rastrearse en la tensión entre vanguardia y populismo. En efecto, la lectura de los textos de Saer por parte de Sarlo principalmente, entre otras motivaciones, es una excusa para actualizar tal oposición centrándose en una cuestión que permanece irresuelta aún cuando se acepte o se constate la crisis de las vanguardias clásicas: qué

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ocurre con el problema del valor literario, y cómo pensar la irreductibilidad de la literatura en relación con las prácticas culturales populares. Sarlo parece solucionarlo a través de la reafirmación de las prácticas culturales especializadas aunque minoritarias. En este sentido, la literatura de Saer le sirve a la vez como confirmación de la persistencia de un tipo de escritura fundado en problemáticas modernas, como pretexto para persistir en la crítica de objetos estéticos densos, y como ejemplo de solución a la oposición entre el gesto vanguardista y la cultura popular. En la narrativa de Saer, la combinatoria de estos *"fragmentos culturales de distinto anclaje social"*[7], pasa por la incorporación de lo urbano y por el trabajo con el discurso político y con materiales del orden simbólico de lo social.

Uno de los artículos en los que Beatriz Sarlo despliega un análisis en el que se "luce" su labor crítica, es *La condición mortal*, publicado en 1993. Puede conjeturarse que la aparición de ***Lo imborrable*** constituyó un problema para la crítica, en la medida en que su calidad es cuanto menos "dudosa", al punto de suscitar la desilusión. La primera proeza que realiza Sarlo es entonces la de conseguir una valoración de la novela incluyéndola y estableciendo lazos con los textos anteriores.

La novela incomoda porque el universo que despliega es precario, y se limita a la conciencia de Tomatis, del que aparentemente no podemos más que descubrir los lados oscuros de su personalidad (el juego con las metáforas de lo sombrío se eleva hasta el paroxismo). Para usar una metáfora cinematográfica, la narración se ubica desde la perspectiva de una cámara inmóvil e impide toda posibilidad de perspectivación. Tal saturación dada por el punto de vista único puede pensarse como la puesta en escena de la mirada del sujeto frente a la nada social, y en particular, la nada de la industria cultural. Es por eso que el personaje de Tomatis camina por una ciudad desierta. A esto se agrega que el escritor Tomatis permanece inmóvil sin poder escribir, y detenido por las garras de los representantes del mercado.

Estamos ante una novela maniquea y baudeleriana, cuyo tema resulta tan molesto como innecesario: ***Lo imborrable*** transcurre en un ciudad vacía, en el vacío político y social de la última dictadura militar, y en el vacío de la capacidad creativa del narrador. El único núcleo de complejidad está dado por el contraste de la imposibilidad productiva con el título, que a pesar de expresar negatividad, encierra un núcleo duro, un "grumo" de permanencia. Así, el vacío del sujeto está figurado en la depresión de Tomatis, en su imposibilidad de establecer una polémica con sus rivales.

Frente a la pobreza productiva, lo único que avanza y genera movimiento en la novela, es la dinámica de la industria cultural: los dos personajes de Vilma y Alfonso han organizado un encuentro sobre temas relacionados con el gerenciamiento de la editorial Bizancio a su cargo, y han invertido tiempo y dinero. En este punto, mi hipótesis es que puede leerse ***Lo imborrable*** como ficcionalización de los conflictos entre escritores y mercado.

Por un lado está el vacío del sujeto productor en el que contrasta su lugar en el campo, que conocemos a través de la veneración burda por parte de los agentes de la industria editorial, y su autoimagen de debilidad, representada por imágenes de decadencia, depresión, inmovilidad. Uno de los problemas que se presentan al narrador, de los pocos sucesos que aparecen, es el de su imposibilidad para establecer una polémica contra aquellos que se ubican en las antípodas de su subjetividad. La figura que se despliega es la de la ironía.

La paradoja que estructura toda la novela está dada por la constatación de la inmovilidad, la neutralización del narrador, y la polémica implícita que se establece a nivel discursivo. Mientras el personaje de Tomatis no habla, no refuta a sus interlocutores, que tienen una alta consideración hacia él, el narrador establece una serie de mecanismos fundados en la ironía, la parodia y la refutación. Esto se establece mediante el juego con las secuencias marginales de la novela que funcionan como comentario, enumeración conceptual de los sucesos o como contrasoporte, en la medida en que retoman de manera tautológica lo dicho, saturando así el sentido.

Tomatis no puede hablar, pero sí recupera -aunque no los relea- los residuos escritos de una refutación a la novela La brisa en el trigo, emblema de la literatura consagrada en el mercado cultural y en el campo del poder - se sugiere la colaboración de su autor, W. Bueno, con las autoridades militares, así como su participación en la televisión como portavoz de la ideología oficial: *"El libro ajado y la carpeta amarilla contienen (...) más que el best-seller de la época, y el fondo editorial de la época , incluidas la lista de precios actualizada y las condiciones de venta de la distribuidora Bizancio Libros. El fondo de la aflicción en la mirada de Alfonso y los sobreentendidos de Vilma flotan en el aire tibio del cuarto (...). /Me decido a/ buscar (...) el suplemento literario de* ***La Región****, (...) donde está mi artículo sobre Walter Bueno. Cuando lo encuentro, lo sacudo un poco para limpiar el polvo que lo cubre (...) y sin siquiera echarle una mirada, lo tiro sobre el libro ajado y la carpeta amarilla, con la impresión de estar agregando un documento decisivo a las actas secretas de un acontecimiento del que ignoro hasta el último detalle y en el que sin embargo desde ayer*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tengo el sentimiento de estar implicado" (p. 146)[8].

La puesta en escena del campo literario aparece con tanta claridad y sin matices, que figura la concepción -residual - del campo y de su lugar en él, propia de Saer. En efecto, no aparecen ambigüedades ni escritores a medio camino entre la pureza de su práctica y el sometimiento al mercado y la adopción de formas con mayor popularidad. Los agentes del campo están prolijamente situados.

La novela se cierra con una escena grotesca de enfrentamiento silencioso entre el escritor y el experto en *marketing*, ambos invitados como figuras necesarias para legitimar el evento de Bizancio libros. En el medio, como intermediarios, están los representantes de la industria editorial en sus dos facetas: el empresario arriesgado encarnado en la figura de Alfonso, "propietario-gerente" de la distribuidora Bizancio Libros. La interlocutora válida, presentable ante los escritores, especialista, cuya sensibilidad estética materializada en la novela por el deseo de seducir a Tomatis, está dada por el capital simbólico que posee. Sobre el final, el narrador se entrega a la seducción de Vilma, en un gesto más cercano a la resignación que a la convicción.

Sin embargo, lo que no está a nivel de la trama es el producto alternativo, contrahegemónico, opuesto al *best-seller*: en esa ausencia se juega el quiebre de la novela: no hay posibilidad de representar luego del intento de ruptura vanguardista. Queda el propio acto, con su sinsentido pero su materialidad. La presencia imborrable de la letra escrita. Como si la única certeza fuera la de la ausencia de un sujeto capaz de confrontar, y con ello producir un efecto transformador sobre lo hegemónico. La novela pone en escena esa pérdida de la ilusión moderna de modificación del mundo a través de la ofensiva de la palabra pública.

De allí que aparezca el intertexto del poema de Baudelaire *El albatros*, cuyo título se menciona en las secuencias marginales de la novela que introducen una lectura alegórica del lugar del escritor, a través de la simple mención del título del soneto de Baudelaire. En la versión finisecular de dicho soneto, el narrador describe la aparición del avión que tomará el experto en *marketing* al que han acompañado. La descripción de la escena metaforiza la presencia del escritor "acosado" por unos e "imitado" por otros, como le ocurre a Tomatis con el experto, con Alfonso y Vilma.[9]

Otro de los emblemas cristalizados de la imagen de artista que circulan en la novela, además del albatros, es la imagen de la montaña de sal que funciona como metáfora invertida o transformada de la torre de marfil del escritor: *"Lo cierto es que ahora me veo con esfuerzos penosos, arrastrándome para escalar una montaña de sal gruesa, grisácea, húmeda y apelmazada (...) por la que aferrándome a la superficie rugosa de la ladera, trepo no únicamente sin esperanza sino también sin razón conocida. No lejos de la cúspide cuya circunferencia podría, si quisiese, abarcar con los brazos bien abiertos, el cielo vacío, incoloro (...) rodea la mole cónica..."* (p. 103).[10]

La montaña encierra una única certeza: el núcleo duro, grisáceo de la sal, y la ausencia de un sujeto que controle el ascenso que indefectiblemente se realiza, aunque sin expectativas.

Para concluir, puede decirse que en Saer, la relación con la tradición de las vanguardias se caracteriza en primer lugar, por la continuidad, y no por el abandono de las motivaciones vanguardistas[11]; en segundo lugar, por el anacronismo: no se corresponde con los protocolos críticos de la posmodernidad.

Siguiendo este segundo aspecto, la significación dada por la revista a la literatura de Saer está lejos de ser marginal sino que constituye el argumento o la prueba literaria, de la compleja tensión entre el populismo cultural y las producciones simbólicas de ruptura propias de las vanguardias.

Por último, habría que pensar que hay un gesto de resistencia irreductible, inasimilable, que consiste, para la escritura crítica desarrollada por Beatriz Sarlo, en la necesidad aunque vana, de sostener un discurso definido como político en la medida en que esté cargado de valores: *"En materia de arte, una fuerte toma de partido que haga posible la discusión de valores puede hacer evidente la significación densa (...) del hecho estético (aún cuando se reconozca que instituir valores para la eternidad es una ilusión)"*[12].

Paralelamente, podemos leer la posición residual de Juan José Saer también como gesto moderno de constitución de una poética compleja, inaccesible, que no se corresponde con la nueva situación del campo intelectual. En este sentido habría una afinidad entre la mirada hipercrítica de Sarlo y la "resistencia" de Saer dada por la persistencia de su práctica.

Notas

1 Sarlo, Beatriz: Conferencia dada en las *1as. Jornadas sobre Revistas Científicas, independientes y de divulgación*, La Plata, 1996. Para un desarrollo de estas cuestiones: Pagni, Andrea, *Reflexiones en torno a la revista cultural "Punto de Vista"*.

2 Además de Raúl Beceyro y Hugo Vezzetti, Alejandro Blanco.

3 Gramuglio, M. T: reseña de julio de 1978, en **Punto de Vista**, año Y, n°3.

4 En *Juan José Saer : el arte de narrar*, **Punto de Vista**, año II, n°6, julio de 1979.

5 En *Las aventuras del orden*, **Los libros**, año I, n°3, setiembre 1969.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

6 Ver Andrea Pagni: *Relecturas de Borges y "Sur" por la izquierda intelectual argentina desde los años ochenta: el caso de " Punto de Vista"*, ***Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina***, Tucumán, agosto de 1993.

7 En Sarlo, Beatriz: *¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo*, en ***Punto de Vista*** N°47, año XVI, diciembre de 1993.

8 Saer, Juan José: ***Lo imborrable***, Buenos Aires, Alianza, 1993.

9 Baudelaire, Charles: *L'albatros*. ***Lo imborrable***, op. cit., p.204.

10 Saer, J. J.: ***Lo imborrable***, op. cit

11 Esta posición ha sido claramente sintetizada por B. Sarlo en *Una mirada política. Defensa del partidismo en el arte*. ***Punto de Vista***, año IX, n°27, agosto 1986.

12 Sarlo, B: *El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre estética*, ***Punto de Vista***, año XVII, n°48 p.31

COMENTARIO AL TEXTO

Juan José Saer en el sistema de lecturas de "Punto de Vista"

Por *María Candelaria de Olmos*
(UNC)

María Candelaria de Olmos: Entiendo que tu trabajo quiere ser una lectura de las lecturas que ***Punto de vista*** hace de la obra de Juan José Saer. En este sentido me parece fundamental uno de los primeros interrogantes que formulás: ¿cómo se relaciona la inclusión de "Saer en el sistema de lecturas de ***Punto de vista***", con el discurso crítico que sostiene la revista en su conjunto y a lo largo de su extensa trayectoria? Esa extensa trayectoria abarca dos etapas: una que corresponde a los diez primeros años de la revista y, otra que es posterior a la dictadura. Con respecto a la primera etapa, te referís a los ensayos que, con las firmas de Gramuglio y Sarlo, aparecen en ***Punto de vista*** a propósito de la obra de Saer, y sugerís algunas diferencias entre las lecturas que cada una de las autoras efectúa. Lo más destacable de esas diferencias, parece radicar en que Sarlo "lee a Saer de una manera más política" que Gramuglio. Esta afirmación me parece que convoca los ejes sobre los cuales se ha propuesto reflexionar en este encuentro: lecturas políticas/políticas de lectura. En ese sentido una pregunta a discutir sería: ¿qué alcance tiene aquí la palabra "política"? ¿Qué hace que las lecturas de Gramuglio sean menos políticas que las de Sarlo? El grado de politicidad de una lectura, ¿estaría dado por el uso que se hace de un texto? ¿estaría dado, acaso, por el uso del texto como pre-texto? Esa es la primera cuestión puntual que a mí me interesaba... no sé si que desarrollaras o que agotaras, pero creo que venía a cuento de lo que estamos discutiendo. De todas maneras me parecía que en tu trabajo era un implícito no tan implícito porque vos sugerís que Sarlo usa a Saer para plantear una serie de debates que, además, tienen el propósito de conservar los espacios de discusión y reflexión amenazados, en su momento, por una coyuntura también política.

En cuanto a la segunda etapa de ***Punto de vista***, y en una segunda parte del trabajo, vos seguís leyendo las lecturas de Sarlo e intentás una propia de ***Lo imborrable***. Pero, ¿en qué medida ésta es, realmente, una lectura propia? ¿Por qué razón leer la novela que ni Sarlo ni ***Punto de vista*** leyeron? ¿Acaso se intenta restituir esa novela al "sistema de lecturas de ***Punto de vista***"? ¿Acaso se procura llenar el silencio que Sarlo guardó respecto de ella en 1993? Proponer como hipótesis que ***Lo imborrable*** ficcionaliza "los conflictos entre escritores y mercado", ¿no es hacer la lectura que Sar-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

lo hubiera hecho si no hubiera decidido demorarse en sus relecturas? ¿no es hacer una lectura conforme a los debates que, según se indica en el trabajo, la propia Sarlo sostendría en esta segunda etapa de ***Punto de vista***?Tal vez, en tanto críticos frente a la crítica nos cabe desmenuzar las razones del otro y también, a veces... darle la razón. Pero, ¿cómo corroborar la hipótesis - autoidentificación: populismo/ vanguardia- acerca de un texto o de una serie de textos - en este caso, las lecturas que de Saer hace o se hacen en ***Punto de vista*** -, leyendo otra - en este caso ***Lo imborrable*** -, novela que, justamente, parece quedar fuera del "sistema de lecturas de ***Punto de vista***"? Me refiero concretamente al ensayo *"La condición mortal"*, que vos citás, donde Sarlo parece empezar por ***Lo imborrable*** y termina refiriéndose a ***Glosa*** y a ***Nadie nada nunca***. Estos son los interrogantes que yo me planteaba con el temor de no haber entendido bien.

Merbilhaá: No sé si voy a poder contestar a todo, pero bueno... ¿Por qué "más político"? En realidad, pensándolo ahora no sé si es tan así, pero me servía. Digamos, yo consideraba que Gramuglio actuó mucho por la consagración o la puesta en circulación de Saer y que, en general, su lectura de Saer era una crítica "más tradicional", entre comillas. En cambio Sarlo, - y en esto me parece que sería más política -, no sólo hace una lectura de los textos de Saer, sino que además ellos le sirven para plantear ciertos problemas que tienen que ver con cuestiones que ella está pensando en distintos momentos. Por ejemplo: el problema del valor literario, el problema de las vanguardias. La persistencia de una literatura tan pura, tan continuadora del gesto vanguardista le viene bien a Sarlo, pero al mismo tiempo le plantea un problema porque la situación del campo, - según ella - revela que la hegemonía del mercado es total. Entonces, en ese sentido me parecía que su lectura era más política: porque la cruza con problemas que trascienden las reflexiones ligadas a la literatura de Saer propiamente dicha. Yo planteo que hay una afinidad entre la escritura de Saer y esta actitud hiperteórica de Sarlo que me parece que ella siempre desplegó. Digamos, nunca bajó su nivel teórico de intervención o de análisis cada vez que tomaba un objeto cultural: la misma mirada que ejerce sobre la literatura - y una literatura altamente formal - es la que aplica cuando se va a ocupar de otro objeto, cuando va a analizar... no sé... un programa de televisión, por ejemplo. Entonces, me parecía que ese cuidado en la teoría y en la utilización de categorías de la teoría literaria para abordar los objetos culturales era afín a lo que hace Saer, a ese purismo. Con respecto a lo otro... ¡Ah!, la lectura de ***Lo imborrable***...

de Olmos: Sí, no sé si queda claro lo que a mí me preocupa. Entiendo que este trabajo forma parte de una investigación mayor, de una investigación en equipo, pero, por lo menos, en esta instancia del trabajo que vos traés acá, lo que yo no llego a ver es la legitimidad de este desplazamiento que hacés: de leer las lecturas que Sarlo hace de Saer a hacer una lectura propia de ***Lo imborrable***; justamente cuando ***Lo imborrable*** es la novela que queda fuera de este sistema de lecturas, la novela que no se lee... Bueno, eso daría lugar a otro interrogante: ¿por qué Sarlo no lee esa novela? Lo pensaba un poco en función de lo que se charlaba recién. ¿Es una omisión que responde solamente a esa dudosa calidad literaria de ***Lo imborrable***? ¿O es también porque la novela está planteando algo que puede ser molesto para Sarlo en ese momento? Digo esto muy arriesgadamente porque todo lo que sea una lectura de ***Punto de vista*** - que es lo que vos hacés en la primera parte de tu trabajo -, me excede. Voy a una operación crítica que aparece en tu trabajo.

Merbilhaá: Sí, entiendo... Pero, no lo he pensado. Yo incluía ***Lo imborrable*** primero porque era el año de publicación y por esa militancia de Sarlo de analizar cada nueva novela de Saer. Me parece que lo que Sarlo resuelve en *"La condición mortal"*, es no hablar de ***Lo imborrable***...

de Olmos: Sí, eso es seguro.

Alberto Giordano: Yo quería plantear un par de cuestiones sobre el trabajo tuyo, Margarita. De alguna forma, lo que vos trabajás es qué usos, qué apropiaciones hace ***Punto de vista*** de la literatura de Saer, en la medida en que muestra de esa literatura cierta legibilidad, sobre todo en determinados momentos. Yo, mientras iba escuchando, pensaba si no sería interesante trabajar qué resistencia ejerce la literatura de Saer a esos usos, incluso en ***Punto de vista*** misma. Pensaba en el ensayo de Saer sobre *"El concepto de ficción"* - que publicó en ***Punto de vista*** - y que tiene mucho que ver con Saer y, para mí, poco que ver, sobre todo, con la lectura de Sarlo. Yo no sé, como una hipótesis. [...]

Por ahí hay un momento de cruce: cuando Saer deja de ser un objeto privativo de ***Punto de vista*** y aparece en todos los suplementos y en todas las revistas culturales, - digamos con ***Glosa***, más o menos. [...] ¿Qué aparece de Saer en otros lugares, que en ***Punto de vista*** no aparece, cuando ya pasa a ser un objeto de uso cultural variado? A partir de ese momento Saer ya es un valor que forma parte de lo hegemónico y ya deja de ser una diferencia en la crítica. Y, bueno, sobre todo pensar esta cuestión que se vincula con lo de las lecturas políticas. A mí me parece que también se podría pensar, precisamente, algún objeto de lectura política de Sarlo. (...)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿Una poética política? Perspectivas críticas sobre Saer

Por *María ElenaTorre*
(UNS)

En el marco del proyecto de investigación al que pertenece este trabajo se propone abordar los modos en que la crítica lee el sentido político de la literatura, es por ello que consideramos oportuno exponer en este encuentro, algunas consideraciones provisorias y una serie de interrogantes.

La articulación lectura / política aparece con recurrencia si pensamos en las lecturas críticas de los '80, la cuestión se plantea al revisar cuáles son las diferentes perspectivas para esa política de la lectura. Pareciera que el gesto político de la crítica se revelara entre un afán sistemático (1) como "constituyente necesario de las operaciones críticas" y el acto de descolocación (2) que ésta debiera provocar, y en su interacción con la literatura, articulada en una red de múltiples relaciones, se engendrara el "potencial político de los dos discursos". En este sentido, elegimos dos lecturas críticas de Saer que se acercan a esa propuesta, no sólo para detenernos en el microanálisis, sino también porque a través de estas podemos seguir algunas líneas de la crítica en general, como descubrir las "batallas" más o menos explícitas que se libran en el campo literario.

Entre las novelas de Saer ha sido ***Glosa*** la que ha suscitado la mirada crítica y cierta controversia cuando se habla de política y ficción, y los artículos que elegimos son : *'Zona peligrosa. Lo mejor de Juan José Saer'*, de César Aira publicado en 1987 y *'Genealogía de lo nuevo'* de María Teresa Gramuglio, en 1993.

Antes de abordar la lectura de ***Glosa*** en el apartado titulado *'Un banquete santafesino'*, Aira realiza un recorrido breve pero incisivo por la obra de Saer y su título *'Zona peligrosa'* (3) parece tomar la densidad de una expresión que se lee con distintas connotaciones en el texto, porque si bien en un primer momento refiere a la dosis de peligro, o de riesgo, *"que debe tener un buen libro"* (recordemos *'El peligroso juego de la literatura'* con el que Panesi titulaba su reseña de ***Cicatrices***), nos interesa analizar el otro uso que se hace cuando Aira advierte: *"Se trata del peligro de que la literatura contemporánea se presente como "buena" o "gran" literatura aprobada a libro cerrado, algo así como clásicos automáticos"*, entonces aquí la zona peligrosa es otra, aquella que alude a las instancias de consagración y a los criterios de canon y valor en el campo literario. Previamente ha calificado a Saer de *"eterno aprendiz"* y luego de *"novelista presentable"* que con una *"obstinación peculiar trata de escribir como los novelistas de verdad"* aclarando: *"en Paris... no en Colastiné"*. No podemos menos que registrar esta afectación irónica que explícita e implicitamente recorre todo el discurso crítico. ¿Es que -nos preguntamos- Aira estará discutiendo *"el lugar de Saer"*, aquel espacio que Gramuglio un año antes, en el ensayo de ese nombre, pretendía abrir en una operación crítica que leíamos (4) ligada a la instancia de consagración de ***Punto de Vista***?

Hay otros momentos, aquí y allá, en que resuena la ironía, como cuando se refiere al *"modelo de taller literario"* en el que Saer, como un *"escolar aplicado"* ha realizado su trabajo, para finalmente aclarar: *"Lo anterior no tiene nada de peyorativo"*. Lo cierto es que si, como decíamos antes, el gesto político de una lectura se puede leer en el efecto de descolocación que produce, esa fue nuestra reacción, porque veíamos en ella *"las maniobras* (aquí Panesi utiliza un lenguaje estratégico militar) *que desmontan lo que se ha armado a través del tiempo y el azar, a través de la complicidad de los intereses y la activa participación de agentes, instituciones y grupos"*. Pero sería insuficiente si pensáramos que se trata, en Aira, de una maniobra que respondiera a un interés por disputar una posición, deberíamos pensar mejor que esta lectura tiene la intención de experimentar las posibilidades estéticas de la obra de Saer. A ello contribuyó su ensayo (atractivo e inteligente) titulado *'La innovación'* (5), todo un programa estético por el que sobrevuelan Barthes y Adorno. Dice Aira : *"La cuestión de la calidad en el arte tan resbaladiza, adopta como única forma operativa la "huida hacia adelante"(...)*. El arte del artista es la transmutación de valores. No amamos al artista que hace bien su trabajo: a él en todo caso podemos admirarlo, con esa admiración helada tan parecida a la indiferencia o al desprecio. ¿De qué sirve eso? Hay tanto arte bueno. No nos alcanza la vida para enterarnos. Amamos al otro, al creador de una calidad imprevista. Amamos lo nuevo. *"Y pareciera que algo de esto ha encontrado Aira (tal vez sin buscarlo), algo más que un buen libro, algo 'inesperad' en ese "proyecto improbable de novela" que es* ***Glosa*** *-en palabras de Aira-, y es la falla. Esa falla, que 'siempre deben tener las obras de arte', es la que invierte el movimiento del relato, la que corta el 'impulso deseante' de la lectura -'la eternización del instante'* donde el relato se vuelve una práctica del desplazamiento- y no *"para*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nada" como hubiera querido el lector moderno (6) que es Aira sino para informar sobre *"el destino ulterior de los personajes"*, de lo que concluye: *"detalle político-tópico de mal gusto, casi al modo de un Galeano"*, retomando su gusto por la ironía,que sobre el final se transforma en la parodia a las preguntas del Matemático. Digamos, de paso, que de esa secuencia del relato emerge el sentido político que ha dado lugar a la lectura de Gramuglio y a un artículo de Sarlo. (7)

Pero para precisar los alcances de esta lectura, nos detendremos en lo que Aira llama *"el vaivén"*, (8) que es la acción que ejecutan los movimientos del relato: momentos en que los personajes respiran un *"aura de felicidad"* y otros, en que *"hay una neutralización del humor"* y el *"mecanismo vuelve serios hasta los chistes"*, para terminar en un epílogo en forma de fuga (con la evocación del tiempo), donde -dice Aira-: *"Saer demuestra su espléndida destreza y su profundo miedo a la literatura", no un defecto, sino ese miedo a "dar el salto"*, creemos, expresado en el final de su ensayo (o tal vez la "negación de la transgresión" de la que habla Barthes).

Esta acción del relato que Aira describe con el movimiento del vaivén y la fuga nos recuerda la hipótesis de María Teresa Gramuglio acerca de la poesía de Juan L. Ortiz. (9) Y no por casualidad, ya que sabemos que lo considera *"padre literario"* de Saer. Dice Gramuglio: *"Si se pudiera hablar de "moldes" para la poesía, diría que en los poemas de Ortiz hay uno característico: una bipartición entre un momento de dicha, un estado como de plenitud, de gracia (...) y la irrupción (...) de algo que hiere esa armonía (...); en un tercer movimiento, esa tensión, (..) convoca una visión que se modula en los tonos de la profecía o del anhelo. La poesía de Juan L. Ortiz es el lugar verbal donde se despliegan estos tres movimientos, y esta poética política (...) particular e intransferible."* Este texto que destaca *"la fuerza de la expresión poética"*, que deviene política en tanto puede trascender la *"circunstancia política"*, muy bien valdría para Saer, de quien conocemos los *"escarceos amorosos"* entre su narrativa y la lírica, sin olvidar su intención, tal vez en ***Glosa***, de escribir una novela con estructura poética. Y entonces nos preguntamos: ¿Podríamos pensar en estos términos las posibilidades de una lectura política de Saer, en esta afirmación del poder irreductible del acto literario, a la que, de todos modos, nos condujo César Aira?

La lectura de ***Glosa*** que hace Gramuglio es parte de un artículo más amplio titulado, como dijimos, *'Genealogía de lo nuevo'*,(10) reescritura de uno anterior publicado en ***Punto de Vista,*** cuyo propósito era presentar (bajo la figura tutelar de Adorno) a una nueva generación de narradores, trazando un árbol genealógico presidido por Borges. Ahora aparecen otros nombres como horizonte de referencia de esa generación y entre ellos, el de Saer. Un mismo trabajo exhibe dos etapas diferentes, con otras restricciones y circuitos de difusión. En este caso, una revista de estudios latinoamericanos publicada en Alemania, con un número dedicado a La novela argentina de los '80, es el marco que exige una reseña de la historia política argentina para señalar las zonas de articulación de esa emergencia de lo nuevo. Creemos que la intención de este artículo se puede leer, en una nota al pie, cuando Gramuglio señala: *"Reiterar estos datos no es innecesario por más de una razón: nunca será suficiente nuestra insistencia en trabajar contra el olvido."*

Sabemos que la periodización por décadas es *"un modo de ordenar el pasado haciéndolo accesible a la valoración"* (11) pero también sabemos que atenta contra la singularidad de la obra literaria . La construcción de una totalidad implica aislar y privilegiar algún elemento capaz de explicar los otros elementos o rasgos del todo en cuestión. Esta tarea sistemática de la que ella advierte sus *"limitaciones"* es la que realiza Gramuglio al incorporar junto a ***Nadie Nada Nunca*** y ***Respiración Artificial*** de Ricardo Piglia (narraciones del '80 en versión cifrada y oblicua de la violencia) una breve y ajustada referencia a ***Glosa*** en la que se privilegia el registro de la memoria, la interrogación sobre la experiencia histórica, y aparezca como núcleo significativo la referencia a exilios, muertes y desaparecidos (el detalle político de mal gusto según Aira) , para concluir: *"Se puede pensar en **Glosa** como el exponente emblemático del cierre de una solución formal cuyo fundamento se halló en las presiones de un momento histórico que exigió como pocos la resistencia crítica (12) bajo la forma de una respuesta a la demanda de decir lo no dicho"*.

Es desde esta perspectiva que se advierte la fuerza y la convicción de una lectura que, por otra parte, conoce la complejidad de la obra literaria, no sólo al mencionar que estas novelas desbordan con exceso ese núcleo sino al señalar con lucidez que: *"Sería muy fácil sostener ahora que esta marca visible de las interrogaciones suscitadas por aquel presente constituían un aspecto desdeñable, o que eran fruto de un error inducido por cierto voluntarismo que necesitaba reforzar su creencia en el poder de resistencia de una práctica que, como la literatura, sólo sería capaz de revelar su propia inutilidad"*. De esta manera, Gramuglio manifiesta el conflicto de las fuerzas en tensión que se ponen en juego , entre la resistencia crítica de la literatura y el poder de su inutilidad.

Retomamos la interrogación: ¿Cómo evaluar una lectura que, como la de Gramuglio, no desconoce la irreductibilidad del acontecimiento literario, y sin embargo se impone, creemos, la tarea de demostrar que -según sus palabras- la *"respuesta individual del escritor se elabora en el interior de experiencias sociales que recolocan la función de las prácticas artísticas"*?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

De algún modo, aquí se revela su pensamiento acerca de la forma de ese *"nexo siempre cambiante"* que adoptan las relaciones entre estética y política expuesto en un artículo de 1986,13 donde la interrogación crítica tocaba los límites de la experiencia vivida.

Entre la descolocacion y la recolocación se produce el desplazamiento que estas lecturas parecen reclamar para sí y allí se juega, quizas, su gesto político. Ambas maneras revelan la *"posición discursiva ambigua e inestable (de la crítica), entre los textos, las tramas institucionales e históricas"* (14) y que es, en definitiva, *"su fuerza aseguradora"*.

Notas

1 PANESI, Jorge, *'Las operaciones de la crítica: el largo aliento'*, Encuentro sobre la crítica argentina de las dos últimas décadas, septiembre de 1997, Universidad Nacional del Sur, Bahia Blanca.

2 PANESI, Jorge, *'Política y ficción, o acerca del volverse literatura de cierta sociología literaria'* en Boletín/4 del Grupo de Teoría literaria, Rosario, abril de 1995. La cursiva es nuestra.

3 AIRA, César, *'Zona peligrosa. Lo mejor de Juan José Saer'*, ***El Porteño***, abril de 1987, págs. 66-68. La cursiva es nuestra

4 *'J. J. Saer en la zona crítica'*, Encuentro sobre la crítica literaria de las dos últimas décadas, septiembre de 1997, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

5 AIRA, César, *'La innovación'* en Boletín/ 4 del Grupo de Teoría Literaria, Rosario, abril de 1995, pág.30.

6 Condición que juega a poner en duda cuando dice: *"Y sin embargo no podemos evitar ir a buscar allá al centro una verdad"* o cuando se refiere al lector *"que debe pasar el interrogatorio sibilino que le dirige la esfinge de la intención"*.

7 SARLO, Beatriz, *'La condición mortal'* en ***Punto de vista***, N° 46, 1993, págs. 28-31.

8 Gianni Vattimo describe la experiencia estética de la modernidad con la noción de *"oscilación"* entre el efecto de fundación y desfondamiento de la obra de arte. En *'El arte de la oscilación'*, ***La sociedad transparente***, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, págs. 133-154

9 Encuesta *'Poesía/ política, hoy'* en ***Diario de Poesía***, N°37, 1996, págs.24,25.

10 *'Genealogía de lo nuevo'* en ***La novela argentina de los ochenta***, Ed. a cargo de Roland Spiller, Lateinamerika-Studien, Vol. 29, 1993, págs.239-256 y en ***Punto de Vista***, N° 39, diciembre de 1990.

11 KERMODE, Frank, ***Historia y valor ensayos sobre literatura y sociedad***, Barcelona, Ed.Península, 1990, pág. 155.

12 La cursiva es nuestra.

13 GRAMUGLIO, María Teresa, *'Estética y Política'*, ***Punto de Vista***, N° 26, abril de 1986, págs. 2,3.

14 PANESI, Jorge, *'Política y ficción ....'*, art. cit. págs. 5,6.

COMENTARIO AL TEXTO

¿Una poética política? Perspectivas críticas sobre Saer

Por *Margarita Merbilhaá*

Margarita Merbilhaá: En primer lugar, vos decís que el gesto de Aira al criticar a Saer es confrontar con la concepción de la literatura como alta literatura, buena literatura. Pero vos decís que ahí, Aira no intenta disputar una posición.

María Elena Torre: Bueno, yo no estoy tan segura de eso. No quiero creer que sólo haga eso en ese momento, pero lo pensé. Es el año '87 en que se está leyendo a Saer sobre todo en ***Punto de vista***. Entonces lo pensé, pero no quería pensarlo sólo así, por eso dije: *'creo que Aira también está hablando de una estética'*. Cuando leo el ensayo *"La innovación"* se me pone más de relieve. Yo no descarto que él estuviera disputando una posición, pero digamos que me pareció muy recortado. Quise leerlo un poco más.

Merbilhaá: A mí me parece que, por ahí, lo de Aira tiene un tono un poco necio. Él establece una concepción de peligro que en realidad es doble, distinta y él la mezcla, porque, por un lado, dice: *'es peligroso que la literatura no apunte al error, no apunte a desviar...'* digamos, *'es peligroso que la literatura se limite a ser buena, entonces es peligroso que Saer sea un escritor prolijo'*, etcétera. Pero, el otro sentido de peligro es que en el peligro se juega el plus literario. Y el peligro, en ese caso, sería lo que él define como falla. Entonces, me parece que sostener esta ambivalencia es un equívoco, o es usar dos concepciones distintas, y ahí es necio. Me parece que lo que quiere hacer es desprestigiar a Saer, pero mediante el equívoco, mezclando una poética de la literatura con el valor de lo literario, no sé...

Torre: No entendí la primera parte.

Merbilhaá: Claro, que lo que Aira dice es contradictorio: por un lado sostiene una concepción positiva de la falla, del desvío, digamos: de que la literatura sea peligrosa, - lo que él lee de ***Glosa***. ***Glosa*** es rescatable para Aira porque en algún punto es peligrosa; es peligrosa cuando se mete en el "detalle de mal gusto" porque desentona con lo anterior. Que se mencione que los personajes de Elisa y el Gato están desaparecidos es de mal gusto y a eso Aira lo ve como algo bueno; es lo que rescata. Pero, por el otro lado, habla de peligro en términos negativos, porque dice: *"es peligroso para la literatura que se limite a ser buena, a aspirar a un alto nivel formal"*. Es decir, está jugando con dos concepciones que son equívocos. Quiero decir que, en eso, Aira es necio...

Torre: Eso es lo que él toma: *"menos mal que Saer de vez en cuando se*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

equivoca", diría él. En este sentido, es muy irónico: desde ***Cicatrices*** hasta ***Glosa***, cuando dice: ***"Cicatrices es modelo de taller literario"***. Pero, cuando toma ***Glosa*** y va haciendo esta lectura... bueno, el tema es que se produce esta falla. Lo que a él no le convence es que de esa falla en el texto emerja esa información política de mal gusto, ese "detalle político", pero no es que él diga "peligro" como algo negativo.

Merbilhaá: Claro, está bien, eso sería lo segundo. Pero, al principio, él dice - lo cito de tu trabajo-: *"Aira advierte: 'se trata del peligro de que la literatura contemporánea se presente como buena o gran literatura'..."* No es lo mismo

Torre: No, no, porque lo que pasa es que, justamente ahí, es donde yo leo la connotación de ese peligro... Es decir, cuando él habla de *"zona peligrosa"* me parece que refiere más bien a esta dosis de peligro que debe tener un buen libro.

Merbilhaá: De no ser tan bueno.

Torre: ¡Claro!

Alberto Giordano: [...] ¿No podría ser la de Aira la crítica del equívoco? [...] Porque para mí la idea de necedad es la del que afirma: *"yo pienso que Saer es esto, esto, esto y esto"*.

Merbilhaá: No, porque Aira se obstina en afirmar algo para la literatura de Saer que no se corresponde con Saer. A él le molesta que la literatura de Saer sea buena.

[Público]: Yo creo que más que un equívoco hay una picardía o mala fe de Aira...

Merbilhaá: Claro, es mala fe...

[Público]: Está haciendo una reseña borgeana de Saer,

Merbilhaá: ... porque juega con dos sentidos...

[Público]: Ahí está la ironía de Aira, la astucia, [...]

Giordano: Pero además yo creo que, es decir: *'lo voy a poner a prueba* [...] *diciendo que es muy bueno'*.

Merbilhaá: Pero él no cree que sea bueno, está ironizando...

Giordano: [Para Aira] es demasiado bueno...

Merbilhaá: Claro, pero después dice: *'es demasiado bueno, entonces...'*

Giordano: Yo no creo que Aira lo minimice a Saer.

Merbilhaá: Sí, para mí sí. Porque él dice: *'es demasiado bueno, y eso es peligroso'*.

Carlos Gazzera: ¿Pero no lo minimiza en cuanto lo canoniza?. Para los valores que maneja Aira, sí lo minimiza, Alberto...

Giordano: [...] A mí, que me gusta más Saer que Aira, no me ha afectado tanto ese texto. [...] Me parece que Aira se mete y discute, corre -lo que aparece en el trabajo de María Elena-, pero plantea una perspectiva de la novela interesantísima. [...]

Torre: Yo quería aclarar que hace bastante tiempo que yo conocía este artículo y me había producido justamente ese rechazo. Me lo había dado Sandra Contreras y lo tenía guardado. Era un artículo al que le tenía cierto temor y me metí con él cuando leí *'La innovación'*. Es decir, me abrió otra perspectiva y, además, fue a través de él que me acerqué a Gramuglio, una cosa que parecía imposible de conectar. Es decir, mis interrogantes son más con Gramuglio que con Aira. Aira fue un disparador y yo creo que por eso me gusta mucho lo que dice Panesi sobre el *"acto de descolocación"*. Yo empecé a reflotar ese artículo y otras cosas de Gramuglio a partir de la lectura de lo que significa la política de la lectura según Panesi. Yo tomo dos artículos de Panesi, uno que leyó en Bahía Blanca el año pasado - *'Las operaciones de la crítica. El largo aliento'*, - donde él habla del *"afán sistemático"*- y otro que se llama *'Política y ficción'* que está en el número 4 del ***Boletín...*** de Rosario, donde él habla del *"acto de descolocación"*. Ahí entendí un poco mejor la postura de Aira y a partir de entonces la rescaté, inclusive, para acercarme a él por un camino distinto que finalmente me llevó a Gramuglio. Cuando leí en ***Diario de Poesía*** lo que Gramuglio decía, -bueno lo que digo en mi trabajo [sobre] la "poética política" referida a Juan L.-, entré a relacionarlo. No coincido totalmente en esto de... Es decir, creo que Aira puede estar jugando, yo lo digo: en esta ironía juega mucho. Yo creo que sí, que Aira en ese momento estaría disputando una posición, -lo cual es legítimo-, pero por otro lado, y como dije antes, me parecía muy recortado pensarlo sólo así. Creo que a él, la dosis de peligro le parece necesaria para una buena literatura y la encontró en ***Glosa***, pero, claro, ¡con qué elementos!: con algo que él no hubiera querido encontrar, es decir, esa información de las páginas 154 a 157 de ***Glosa***, que ha sido tan discutida no sólo por Aira, sino por Gramuglio. Inclusive, todo el artículo de Sarlo, *'La condición mortal'*, parte de la lectura de esa página.

[Público]: También será que ***Glosa*** es la única novela que Aira puede leer desde uno de sus valores. [...] Cuando Aira dice *"la obra de Saer siempre es perfecta"*, lo está condenando. [...] Si uno lo piensa, todos los escritos de Aira sobre otros escritores, son sobre escritores muertos y en términos de homenaje [...] No casualmente escribe un ensayo sobre Saer y Saer está vivo.

Merbilhaá: Está construyendo su propia poética...

[Público]: El prólogo sobre Lamborghini es, de alguna manera, un homenaje.

Giordano: [...] *"En La zona peligrosa"*, Aira intenta explicar el sentido de comedia de ***Glosa***. Esto es una infidencia pero Saer me dijo: *"el hijo*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de puta de Aira escribió lo mejor de mí". Pero es que también se dio cuenta que Aira lo había leído...

Gazzera: De todas formas, me parece que el acierto del comentario de Margarita es que está en esa línea, Alberto: creo que hay un consenso crítico entre los lectores de Saer en reconocer a ***Glosa*** como su mejor novela. Entonces, me parece que cuando Aira dice lo que dice sobre Saer, lo ubica en un panteón de obras consagradas y lo canoniza. Y, al canonizarlo, la operación de Aira no es inocente.

Giordano: [...] Lo que pasa es que hay una reacción moral [...] que me parece muy interesante.

Capdevila: Me parece que es la misma operación que marcaba Adriana Astuti en el prólogo de Aira a Lamborghini; es como encontrarlo en otro lugar, en un lugar en el que, por lo general, no lo va a buscar el lector común. Me parece que con Saer hace lo mismo. En cierto sentido lo está cagando. Uno puede pensar en qué lugar quiere ser encontrado Saer: en el lugar del lector del taller literario y de la técnica o en este otro lugar en el cual todo lo que uno sabe de Saer se va al carajo y aparece algo que no va, que molesta. De todas maneras, me parece que es la misma operación que vos marcabas como descolocar. Porque se trata siempre de transmutación de los valores, digamos, de cambiar de lugar las cosas que aparecen como ya instituidas.

Merbilhaá: Con respecto a lo de la descolocación te quería decir, en primer lugar, que me parece interesante usar esa categoría... El problema es: vos decís algo de Gramuglio, - cuando la mencionás al final -, que me parece que está bien, porque planteás el lugar del crítico y también el lugar de la literatura en tensión entre el "deber de atender y decir lo no dicho" y "la constatación de ese poder irreductible de la literatura". Pero, a mí me parece que el riesgo de esta segunda opción es que ese plus literario se convierta en una categoría ahistórica, casi trascendental. Y lo que me parece interesante es que en Gramuglio no es así, porque ella sitúa a Saer históricamente...

Torre: Yo no sé. En *'Estética y política'* - en ***Punto de vista*** -, ella habla de este nexo cambiante. Primero refiere toda su experiencia de militancia, después termina diciendo que ya no podemos leer de la misma manera y empieza a formularse otros interrogantes, ¿no? Yo creo que ella está tironeada. Por eso, mi intención, ahora, es seguir leyendo a Gramuglio. Creo que está como tironeada entre dos fuerzas: su vieja adscripción marxista y su militancia. Bueno, en este artículo *'Genealogía de lo nuevo'* que es de ***La novela argentina de los años 80***, ella dice que ***Glosa*** es una novela emblemática por decir lo no dicho. Pero, por otro lado, dice saber el poder de inutilidad de la literatura ¿no?, y termina con esa cita.

(...)

Para leer a Boedo
Sobre el problema del valor

Por *Sergio Pastormerlo*
(UNLP)

Este trabajo corresponde a la etapa inicial de una investigación sobre la literatura de Boedo. El problema que quiero considerar es también un problema preliminar, es decir, un problema que desde un punto de vista metodológico se impone como un primer paso en la lectura de Boedo. El problema se refiere a cómo abordar una literatura que, como la de Boedo, sospechamos en más de un sentido inaccesible. Desde luego, no es la primera vez que se plantea esta cuestión. Voy a tomar como punto de partida el artículo de Graciela Montaldo *'Los años veinte: un problema de historia literaria'*[1].

El artículo se publicó en 1987. Dos años después apareció ***Yrigoyen, entre Borges y Arlt***[2]. Como es sabido, Montaldo dirigió ese tomo de la ***Historia social de la literatura argentina*** y fue también la autora del capítulo dedicado a Boedo. Podría decirse entonces que es el proyecto de una nueva historia de la literatura argentina, que además lleva en su título la palabra "social", lo que convierte a Boedo en un problema de historia literaria.

En el inicio de su trabajo, Montaldo cita el artículo de Peter Bürger *On Literary History*[3]: *"Creemos que es posible echar una nueva mirada sobre los años veinte en la literatura argentina a partir de las reflexiones del excelente crítico alemán Peter Bürger quien, al referirse a las posibilidades de historiar la literatura, sugiere tener conciencia de las operaciones críticas diferentes que suponen la evaluación estética, por un lado, y la descripción del funcionamiento social de la literatura, por otro"*. Lo que me interesa de la cita es esta alternativa que se plantea entre *"la evaluación estética"* y el *"funcionamiento social de la literatura"*. Unas líneas más abajo, Montaldo vuelve a formularla con otras palabras al referirse a la opción de *"hacer una historia de la literatura según criterios exclusivamente estéticos o exclusivamente institucionales"*.

Centralmente el artículo de Montaldo está dedicado a revisar las versiones de la oposición Florida-Boedo propuestas por la crítica anterior y a exponer su propia lectura de la producción literaria de Boedo. De todos modos, mi interés no es reseñar el artícu-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

lo, sino considerar el problema anunciado desde su título y la respuesta que propone Montaldo. El problema, planteado en los términos más simples, es ¿qué hacer con Boedo?: *"¿Qué hacer con los textos de estos escritores de escaso valor literario que circularon de manera masiva en la sociedad argentina de la década del veinte y entre un público que por primera vez accedía a una literatura que se colocaba a la par de los 'grandes pensadores de la Humanidad'?"*.

La respuesta, el lector lo entiende desde el principio, será una respuesta fundada en la voluntad de *"revisar lo que parecía haber quedado resuelto para los críticos anteriores"* y *"narrar una vez más algunas secuencias de nuestra historia literaria"*. De todas maneras, poco importa si Montaldo cree en la necesidad de esa revisión o si esa revisión la impone la lógica de la producción crítica como obligación de diferir de los críticos anteriores. Lo que importa, creo, es que para Montaldo la posibilidad de esa revisión no puede basarse en una reivindicación estética de Boedo. La literatura de Boedo, Montaldo lo dice varias veces y de un modo bien directo, es mala literatura. La posibilidad de una revisión que le otorgue a Boedo un mayor espesor en la historia de la literatura debe encontrar, entonces, otro fundamento. Montaldo lo encuentra. La literatura de Boedo, dice, es ingenua, previsible, pedagógica, pero Boedo introdujo *"nuevos núcleos problemáticos en la historia de la cultura argentina"*. Algunas de esas novedades serían: *"la fundación de un nuevo público, la función dinámica de la literatura dentro de la sociedad, la desmitificación de la cultura, la figura del escritor activo, el programa pedagógico a realizarse a través del debate y la polémica"*.

Como se ve, en la respuesta de Montaldo reaparece la alternativa planteada al principio entre la *"evaluación estética"* y el *"funcionamiento social de la literatura"*. En sus textos, Boedo es arcaica, pero según *"criterios institucionales"*, en el *"funcionamiento social de la literatura"*, Boedo puede ser novedosa. Si hubiera que resumir rápidamente esta respuesta, se podría decir que Boedo merece quizá más espacio en una historia social de la literatura argentina y sigue sin merecer espacio en las antologías de literatura argentina.

El artículo de Montaldo plantea el problema del valor, un problema normalmente oscurecido que aparece más o menos iluminado cada vez que la crítica desciende a literaturas sin prestigio. En este sentido, se podría reemplazar el artículo de Montaldo con, por ejemplo, ***El imperio de los sentimientos***[4] de Beatriz Sarlo. Creo que, en Montaldo, el problema del valor aparece mal planteado, o para seguir con la metáfora, mal alumbrado, y que un efecto de esa iluminación insuficiente es la alternativa entre la *"evaluación estética"* y el *"funcionamiento social de la literatura"*.

Voy a emplear como punto de partida para la argumentación una categoría, "nueva crítica", que fue usada por Bourdieu en ***Campo intelectual y proyecto creador***[5]. Para Bourdieu esa nueva figura, la del "nuevo crítico", aparece contemporáneamente al proceso de separación entre artista y público que se produce durante el siglo XIX: el "nuevo crítico" se separa del público y se coloca del lado del artista. Este desplazamiento está asociado a una transformación en el modo de leer. Hasta entonces, el crítico había juzgado los textos y lo había hecho a partir de normas preestablecidas. El "nuevo crítico", en cambio, presenta lo que Bourdieu llamaba una *"objetivación del proyecto creador"*, es decir, en términos menos pedantes, una explicitación de la poética del escritor. Si la figura del "nuevo crítico" resulta para nosotros algo difícil de distinguir es porque actualmente no hay sino "nuevos críticos". Para percibir lo que la "nueva crítica" tiene de diferente sería necesario retroceder al neoclasicismo y oponerla a una crítica que evaluaba los textos midiendo su adecuación con respecto a modelos preestablecidos y de aplicación general. La "nueva crítica" se basa en presupuestos románticos. La valoración romántica de la originalidad, asociada a la exaltación romántica de la figura individual del artista, emerge con la aparición de la figura romántica del genio, es decir, ese hombre superior que crea sus propias normas y cuya obra, por lo tanto, ya no puede ser evaluada según normas preestablecidas de aplicación general. La figura romántica del genio surge en la segunda mitad del siglo XVIII y señala la emergencia de la originalidad como valor[6]. En el momento de su emergencia, la originalidad es un privilegio restringido a la figura excepcional del genio. En el transcurso del siglo XIX, el derecho a la originalidad se democratiza, los "raros" dejan de ser tan raros, y es entonces cuando se dan las condiciones de posibilidad de la "nueva crítica". Cuando Bourdieu introduce la categoría de "nueva crítica" dice, burlonamente, que es la primera vez que ese nombre se usa en serio. Se está refiriendo a los usos de ese rótulo (*"new criticism"*, *"nouvelle critique"*) ligados a la lógica de la moda para distinguirlos de esta categoría de "nueva crítica" que apuntaría a señalar una novedad más relevante, un corte verdaderamente profundo en la historia de la crítica, cuando se impone el principio de que la literatura de un escritor no debe ser leída (y mucho menos impugnada) a partir de una poética extraña a la de ese escritor.

Quisiera plantear tres hipótesis relativas a este principio. La primera es que ese principio tiene una aplicación desigual. La segunda es que la aplicación de ese principio va siempre asociada a la operación de dar valor. La tercera es que la desigual aplicación de ese principio es una de las formas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de dominación que actúan en el campo literario.

Formuladas de una manera más concreta y referidas a Boedo, estas hipótesis se podrían enunciar así. La primera: ese principio no se aplica a la literatura de Boedo. La segunda: existe una relación entre la no aplicación del principio a Boedo y el escaso valor de su literatura. La tercera: la lectura de Boedo desde Florida y la lectura de Florida desde Boedo no son percibidas como lecturas igualmente impertinentes, y esa desigualdad es una de las formas en que aparece la relación de dominación entre Florida y Boedo.

El principio de la "nueva crítica" está ligado, por un lado, al problema del valor (segunda hipótesis), y por otro lado, al problema de la dominación (tercera hipótesis). En este sentido, analizar el funcionamiento de ese principio equivale a analizar las relaciones entre el problema del valor y el problema de la dominación, es decir, conectar los dos términos que en Montaldo aparecen como alternativas: *"la evaluación estética, por un lado, y la descripción del funcionamiento social de la literatura, por otro"*.

Para ejemplificar lo anterior, voy a analizar brevemente la bien conocida discusión sobre el valor de Arlt que aparece en la segunda parte de ***Respiración artificial***[7]. La elección de una discusión sobre el valor de Arlt no es en este caso una elección indiferente. Pienso que el extraordinario empeño que ha puesto la crítica literaria en desvincular a Roberto Arlt de Boedo es el índice en el que se exhiben más visiblemente las relaciones de dominación que tienen a Boedo en una posición dominada. Como se recordará, en la discusión que ficcionaliza Piglia en ***Respiración artificial***, Emilio Renzi realiza una reivindicación de la escritura de Arlt que se enfrenta, espectacularmente, a una opinión adversa y unánime: *"Todos los que escribieron sobre Arlt, desde una punta a otra del espinel, desde Castelnuovo, digamos, hasta Murena, están de acuerdo en una sola cosa: en decir que escribía mal"*. La reivindicación se basa en una serie de argumentos que son tópicos en la crítica de Piglia: desde la aparición de la noción de estilo como reacción frente al impacto de la inmigración hasta la tesis de que el estilo de Arlt es la transposición verbal del tema de sus novelas. Pero el primer argumento que aparece en esta operación de dar valor a su escritura consiste en afirmar una lectura que lea a Arlt desde los propios "códigos" de Arlt: *"los críticos dicen que es ilegible: no lo pueden leer, desde su código no lo pueden leer"*. Y más adelante: *"Arlt no escribía desde el mismo lugar que ellos, ni tampoco desde el mismo código"*. En realidad, podría decirse que todos los argumentos que se plantean a continuación están subordinados a este primer argumento, porque su finalidad es, precisamente, definir el lugar de Arlt y explicar desde dónde debe ser leído.

Esta cuestión es también un tópico en la crítica de Piglia, que aparece especialmente en sus textos críticos sobre Borges: de qué manera un escritor crea las condiciones de recepción de su propia obra para evitar que lo lean desde una poética equivocada.

En la discusión entre Renzi y Marconi, la operación de dar valor aparece ligada, como vimos, al principio que Bourdieu identificaba en la "nueva crítica". Pero, al mismo tiempo, esa discusión sobre el valor está atravesada por relaciones de dominación. Piglia traza dos líneas de relaciones de dominación simbólica. Por un lado, las relaciones de dominación entre la cultura europea y la argentina, que aparecen sistematizadas en una especie de teoría sobre los intelectuales europeos instalados en el país desde Pedro de Angelis en adelante, una serie cuyas variaciones permitiría leer la historia del europeísmo en la Argentina. Por otro lado, las relaciones de dominación entre Buenos Aires y una ciudad del interior, Concordia. Estas últimas relaciones de dominación son las que se actualizan en la discusión sobre el valor de Arlt que mantienen Marconi y Renzi. Renzi es Piglia, un escritor "joven" de Buenos Aires, "el aleph de la patria", que tiene teorías inteligentes sobre la literatura argentina y es capaz de exponerlas con una retórica canchera. Marconi es un intelectual de pueblo que se la pasa citando a Borges y escribiendo sonetos. Se define a sí mismo como un polígrafo resentido del interior y una historia que la novela cuenta más adelante indica que podemos creerle.

El relato de la discusión entre Marconi y Renzi está saturado de marcas de dominación. No es necesario descifrarlas: el relato las exhibe explícitas, bien visibles, casi en bastardilla. Las relaciones de dominación, además, no aparecen como un marco externo a la discusión y a la reivindicación que en ella plantea Renzi. Por el contrario, habría que decir que Piglia narra una discusión atravesada por relaciones de dominación que le permiten a Renzi llevar a cabo exitosamente una operación de dar valor. En otras palabras, el problema de la dominación no aparece como un problema externo y diferente al problema del valor. Hasta Marconi se da cuenta: "Acá en la provincia", dice, "todo nos llega con atraso. Ya ves, nosotros seguimos pensando que Arlt escribe para el orto". Cuando Marconi se va, el profesor Maggi le dice a Renzi: *"Quedó loco con esa teoría. Mañana la va a empezar a repetir como si fuera de él"*.

La operación de dar valor que realizó Piglia sobre la escritura de Arlt es excepcional al menos por tres razones. La primera tiene que ver con la dimensión del propio Arlt: una operación que cambie de lugar a Arlt, lo mismo que una operación que cambie de lugar a Borges, implica un temblor en la literatura argentina que, como los terremotos que realmente valen la pena,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

solo se produce de tanto en tanto. La segunda es que Piglia realizó la misma operación, simultáneamente, dentro y fuera de la ficción. Alan Pauls, por ejemplo, escribió sobre Arlt en la misma ***Historia social de la literatura argentina*** dirigida por Montaldo: *"¿Escribir mal? Ricardo Piglia ha escrito en **Respiración artificial** páginas que sobre este punto son definitivas"*. Los argumentos de Renzi persuadieron a Bartolomé Marconi, a Alan Pauls y seguramente a muchos de nosotros. La tercera razón, que quisiera subrayar porque es la que interesa en el marco de este trabajo, es que, al llevar a cabo esa operación de dar valor bajo la forma de ficción, Piglia pudo simultáneamente realizarla y explicarla.

Vuelvo a Boedo y a la pregunta de Montaldo: ¿qué hacer con Boedo? Si se invirtiera la pregunta (¿qué no hacer con Boedo?), respondería que en la lectura de Boedo no se deben olvidar, y menos negar, las relaciones de dominación. Montaldo parece negarlas: *"[los escritores de Boedo] se sintieron capaces de competir [con los vanguardistas] en un nivel de incuestionable igualdad cultural"*. Recordar las relaciones de dominación al abordar una literatura dominada puede servir, en algunos casos, como un procedimiento de dar valor, pero sirve también, en todos los casos, como un procedimiento de explicación. No leemos la literatura de la generación del 37 olvidando las relaciones de dominación entre la cultura francesa y la argentina porque sabemos que ese olvido atenta contra la eficacia de la lectura. Ciertamente, entre las vanguardias y Boedo (y sus respectivas tradiciones), las relaciones de dominación no son tan potentes, pero quizá sean suficientemente fuertes como para que Boedo se nos vuelva inexplicable o inaccesible.

Notas

1 Graciela Montaldo: *'Los años veinte: un problema de historia literaria'*, en ***Filología***, Buenos Aires, a. XXII, nº 2, 1987.

2 Graciela Montaldo: ***Yrigoyen entre Borges y Arlt***, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

3 Peter Bürger: *'On Literary History'*, en ***Poetics***, 14, 1987.

4 Beatriz Sarlo: ***El imperio de los sentimientos***, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

5 Pierre Bourdieu: *Campo intelectual y proyecto creador*, en ***Problemas del estructuralismo***, México, Siglo XXI, 1967, pp. 144 y 152.

6 Cfr. Peter Bürger: *'Some Reflections upon the Historico-Sociological Explanation of the Aesthetics of Genius in the Eighteenth Century'*, en ***The Decline of Modernism***, The Pennsylvania State University Press, 1992.

7 Ricardo Piglia: ***Respiración artificial***, Buenos Aires, Pomaire, 1980, pp. 138-180.

COMENTARIO AL TEXTO

Para leer a Boedo
Sobre el problema del valor

Por *María Celia Vázquez*

NOTA: María Celia Vázquez, llevada quizá por el tono que venía tomando la discusión en la Jornadas, intervino directamente sin leer lo que había preparado para comentar el texto de Pastormerlo. Sin embargo, nos dejó por escrito algunas reflexiones que había preparado para su intervención. A continuación, las incluimos y a posteriori incluimos el intercambio espontáneo que se generó después de la lectura de la ponencia de Pastormerlo.

[Apuntes de María Celia Vázquez.]

I) Descripción de la lectura.

1. Pastormerlo pone en cuestión el modo en que Graciela Montaldo plantea el problema del valor de la literatura de Boedo en su artículo *'Los años veinte: un problema de historia literaria'*. Centra su revisión metacrítica en dos cuestiones:

- Los criterios heterogéneos (estético e institucional) utilizados para la evaluación están planteados en términos excluyentes. Dispuestos como paralelos, sin posibilidad de converger, estos criterios producen una evaluación escindida: en términos estéticos, la literatura de Boedo es "mala literatura"; en términos institucionales es "novedosa" en relación a la fundación de un nuevo público, la desmitificación de la cultura, la figura del escritor activo, el programa pedagógico a realizarse a través del debate y la polémica.
- El desinterés, el olvido, o mejor, la falta de reconocimiento, por parte de Montaldo de la condición de dominada de la literatura de Boedo. El señalamiento de este descuido le permite a Pastormerlo invertir la pregunta (¿qué hacer con Boedo?) enunciada por Montaldo .

2. Pastormerlo propone que la utilización de la categoría de "nueva crítica" formulada por Bourdieu permitiría saldar los problemas de este apreciación en tanto el principio que regula esta actividad crítica (la literatura no debe ser leída desde una poética extraña) permite *conectar* lo que aparece en la lectura de Montaldo como dos alternativas excluyentes: el valor estético y el funcionamiento social de la literatura -para decirlo con las palabras de Bürger citadas por Montaldo- o las relaciones de dominio que se dan dentro del campo literario, según la teoría de Bourdieu citada por Pastormerlo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

3. Ejemplifica la articulación entre la operación de dar valor y las relaciones de dominación con la discusión sobre el valor de la literatura de Arlt ficcionalizada en ***Respiración artificial.*** Pondera a Ricardo Piglia como una suerte de "nuevo crítico" de la literatura de Arlt que conmocionó la cadena de las lecturas críticas de Arlt representando un punto de inflexión.

II) Problematización de algunos presupuestos de la lectura.

Comienzo por plantear una duda:

1. Si se plantea una homologación entre los términos: "evaluación estética" y "operación de dar valor". Pareciera que se hace un uso indiferenciado de estos términos sin aclarar los alcances semánticos de cada uno. Creo que "operación de dar valor" remite a una operación más compleja, que excede el juicio de apreciación en los términos de buena o mala literatura.

2. Quisiera señalar (problematizar) el sentido de la noción de "valor" restringido a "buena" o "mala" literatura. Según esta perspectiva, la literatura es apreciada desde un punto de vista moral, según la generalidad moral de las valoraciones estéticas. Se podrían considerar otras características como valor si se concibe a la literatura como acontecimiento literario y desde un punto de vista ético el valor puede estar representado por lo que la literatura puede, en su singularidad ética.

3. Parece problemática la hipótesis general de la lectura acerca de que la literatura de Boedo es inaccesible (en tanto su condición de dominada por las vanguardias sólo puede ser leída desde Florida; no puede ser leída por la "nueva crítica"). Esta hipótesis se fundamenta en la perspectiva teórica de Bourdieu y adolece del mismo problema general de esta teoría sociológica. Se propone una matriz binaria[1] demasiado rígida para describir las relaciones que se desarrollan entre diferentes poéticas y producciones literarias en el dominio del campo literario de los años '20. El eje dominante/dominado regula el funcionamiento del campo y propone un orden tan rígido de estas producciones que determinan (en un sentido fatalista) la orientación de sus lecturas. Cuando Pastormerlo dice que la literatura de Boedo es inaccesible para nosotros, formula la sentencia, sentencia su destino: sólo puede ser leída desde Florida. Esta afirmación tiene el peso de un enunciado determinista, que limita y cancela las posibilidades de lectura. Por otra parte, deberíamos agregar que el punto de partida es el punto de llegada en esta aplicación de la teoría de Bourdieu; Boedo es una literatura dominada y lo que se puede leer en ella es esta condición.

4. La alusión a que el problema del valor de la literatura es un problema oscurecido por la crítica literaria salvo cuando se trata de "mala literatura" ofrece algunas resistencias. No acuerdo con esta afirmación. Más bien me parece el resultado de un presupuesto erróneo que ya señalamos: el alcance restringido de la consideración de la noción de valor. Creo que la crítica literaria encara el problema del valor con más frecuencia con que la que Sergio está dispuesto a reconocer aunque no lo haga en los términos de buena o mala literatura.

[Debate...]

María Celia Vázquez: Yo no voy a iniciar el género disparemos contra Pastormerlo así que no voy a hacer un comentario sino simplemente voy a pedir algunas precisiones. Las precisiones van a ser en torno al problema del valor más que a la literatura de Boedo porque me parece que ese es el objeto del trabajo. En principio yo quería saber si planteaba una homologación entre los términos de evaluación estética y operación de valor, porque te deslizas de uno al otro y me parece que sin el valor semántico, sin definirlo creo que allí habría un problema. Después la otra precisión es cuál es la noción de valor que estás usando en este trabajo para plantear el problema del valor porque me parece que está restringida a los términos de buena o mala literatura y creo que también se podría pensar en otros términos y me planteó cierta reticencia esa afirmación general que vos hacés acerca de que la crítica literaria oscurece el problema del valor salvo cuando se refiere a la mala literatura. Yo creo que es una apreciación por lo menos injusta, poco generosa, que la crítica literaria se hace cargo con mucha más frecuencia del valor que lo que vos estarías dispuesto a reconocer acá.

Sergio Pastormerlo: Voy a empezar por una autocrítica. Creo que lo que no está bien en el trabajo es la articulación de ese planteo teórico sobre el problema del valor y de la dominación por un lado y por otro lado la crítica a Montaldo. Me parece que son dos problemas distintos plantear en un plano teórico la relación entre valor y dominación y otra cosa es la disyuntiva bien práctica que se le plantea a Montaldo cuando va a escribir una historia social de la literatura, porque es justamente el tema que ella encontraba planteado en Peter Gilbert con respecto a evaluación y operación de dar valor. Yo usaba operación de dar valor para usar una categoría en la que estuviera justamente subrayada la operación, el acto de la valoración y que no hubiera dudas de que eso pertenecía a una concepción del valor que triunfa, el valor más lo que se da y lo que se recibe; y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

no algo que está de alguna manera mágicamente en los objetos se trata de textos literarios o de otra cosa. En cambio evaluación me parecía una categoría (...) como valorar podría haber dicho, por ejemplo, en lugar de la operación de dar valor, valorar o evaluación pero me parece una categoría que puede usarse en cualquier concepción del valor.

Voy a empezar por la tercera pregunta: yo no encuentro una teoría del valor ,esta es una buena ocasión como para que alguien me pase bibliografía teórica sobre el tema del valor. Me parece que Bourdieu es quizá el que más me aporta elementos y en quien encuentro unidos completamente el problema del valor y el de la dominación, porque justamente no aparece una categoría del valor. Bourdieu trabaja con categorías en las que el problema del valor y el problema de la dominación están unidos por ej.: si Bourdieu dice que un escritor tiene acumulado mucho capital simbólico específico, está diciendo al mismo tiempo que es un escritor muy valorado y que es un escritor muy poderoso, entonces ahí él usa categorías en las que une los dos problemas. Aparece directamente como un solo problema, casi podría decirse.

[Público]: El análisis de la política y de la economía son muy importantes, y justamente, ese descentramiento que la teoría marxista expone en la lucha de clases y la integración (...) intentando superar esa idea de dominación (...) No puede haber una idea clara de dominación sin tener en cuenta que la dominación no es una cuestión netamente económica. La dominación es un problema de la cultura. Analiza de qué manera hasta los burgueses están alienados y dominados por esa cosa llamada la religión. Y allí es donde el tema de la dominación se vuelve un problema interesante, cuando se la cruzar con esta idea "nueva" de Marx, de explotación. Los que están trabajando en el campo de la historia o de lo que hoy se conoce como sociología histórica, toman del análisis marxista, el problema de explotación, y del análisis weberiano, el de dominación y hacen un cruce que intenta nuevamente poner en práctica la cuestión de que la dominación no se puede pensar sólo como un problema cultural sino en su ligazón con el económico.

Pastormerlo: son deudas muy reconocidas en Bourdieu, tanto Marx como Weber son muy citados y muy usados por Bourdieu.

[Público]: se refiere, se habla acerca de la dominación sobre la base de que eso no se disputa económicamente

Pastormerlo: eso se lo podría tomar como un índice del poco valor que se le otorga a Boedo. Con respecto a la segunda pregunta que me planteó María Celia: sobre cuál es el concepto de valor; se trata por supuesto en este caso de encontrar un concepto de valor completamente desprovisto de subjetividad y que no nos haga entrar de nuevo en el espacio de las valoraciones o de los juicios de valor. En principio se trataría de un concepto de valor que podría ser usado de una manera externa y buscando índices externos sin necesidad de entrar en los textos, aunque después haga falta ir a los textos para ver la correspondencia que se establece entre la valoración y los textos; pero, uno sabe que Borges es un escritor valorado sin necesidad de ponerse a leer los textos de Borges. Es una cuestión de ver cuánto y quiénes hablan de Borges, cuánto se lo traduce, todo lo que hay detrás de Borges, que son todas situaciones de valor.

Nota

1 *"El peso del binarismo desplaza una relación fluída, rica en desajustes y contradicciones. El análisis parte de estas zonas desplazadas por el binarismo: no se trata de proponer la síntesis, sino de señalar la contaminación de los campos cuya pureza proyecta la antítesis"* (Julio Ramos, ***Desencuentros de la modernidad de América Latina; literatura y política en el siglo XIX.*** México, Fondo de cultura económica, 1987.)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El teatro : Un espacio de posibilidades para la literatura arltiana

Por *Laura S. Juárez*
(UNLP)

Después de los años treinta, la obra de Roberto Arlt sufre un cambio y se cuelan en ella materiales nuevos que problematizan los modos en que la textualidad arltiana se venía desarrollando. En este último período -que puede situarse desde 1932 hasta 1942-, la producción del escritor se concentra en torno al drama y la cuentística, e introduce y transforma en dominantes un conjunto de modalidades y procedimientos, tales como lo fantástico, el relato de aventuras, el policial, que ocupaban una función subordinada en su obra precedente –lo que va de ***El juguete rabioso*** (1926) al cierre de su novelística con ***El amor brujo*** (1932)–. En este marco, las estrategias y los procesos que los textos llevan a cabo para delimitar su lugar en la literatura se modifican y reorganizan a la luz de los problemas culturales, políticos y sobre todo estéticos del período, lo cual permite pensar que esta etapa final diseña una redefinición del proyecto creador arltiano tendiente a su jerarquización, e incluso pone en juego dispositivos destinados a acercarlo a las posiciones que ostentaban la primacía en el campo literario del momento y a otras posiciones prestigiosas. En este movimiento se produce, en algunos casos, la aparición de nuevas reglas que se oponen a las precedentes, pero en otros, y en tanto los textos presentan cierta continuidad y conservan algunas de las normas y preocupaciones anteriores, (público amplio por ejemplo), hay una reestructuración, pues estas últimas entran en una tensión que las reubica o transforma. A partir de esta hipótesis preliminar, el presente trabajo, por un lado, atraviesa el teatro de Arlt y se sitúa en aquellas zonas donde se manifiestan claramente las tendencias que sustentan el cambio de su proyecto estético y permiten estudiar los modos en que, en los años treinta, su literatura modifica alguna de las características anteriores, distribuye y despliega esas estrategias estetizantes, y dibuja mecanismos destinados a establecer filiaciones que la jerarquicen. Por otro lado, intenta despejar ciertos interrogantes: ¿por qué el teatro?, ¿cuáles son las posibilidades y ventajas que lo convierten en uno de los ejes del proyecto arltiano en los años treinta?, ¿qué intereses, que imposiciones lo sitúan allí?.

Para empezar, recordemos que la producción dramática arltiana se inscribe en un proyecto de jerarquización del teatro nacional, proyecto iniciado con la escena independiente[1] por Leónidas Barletta y que intenta separarse de las derivaciones comerciales a que éste había llegado por ese entonces. Es un tópico de la crítica considerar a Arlt como uno de los que llevan a cabo efectivamente en Argentina, ese proceso latinoamericano de modernización del teatro en que se entabla una polémica con las convenciones finiseculares del teatro realista-costumbrista y sus elementos melodramáticos[2] y se desarrollan nuevos esquemas que remiten a los modelos europeos y norteamericanos: Strindberg, Lenormand, O'Neill, el expresionismo y Pirandello, cuya repercusión en particular , sumada al éxito de las representaciones en Buenos Aires de ***Seis personajes en busca de un autor*** y sus dos visitas a la Argentina, es reiteradamente mencionada en los estudios generales sobre los movimientos de quiebres con la tradición teatral nacional y, en particular, en el caso de Arlt[3]. La literatura arltiana se había desarrollado, en lo que podemos considerar una primera fase de su proyecto creador, en oposición a los mecanismos canónicos de legitimación literaria, es decir, si en 1920 los modelos hegemónicos venían del modernismo, Arlt los enfrenta y define su escritura por diferencia con estos para ganar un lugar en el campo literario; pero ahora en el teatro y en las obras que circunscribimos en el último tramo, ocurre algo que en alguna medida, es contrario a aquello que sucedía antes: los textos ya no disputan con los procedimientos de la más alta literatura, sino con aquello que, aunque descalificado por los patrones de consagración del momento y con escasa legitimidad artística, constituye una amenaza contra una dramática nueva que trae lo estético y lo novedoso a las escenas de Buenos Aires. Así dice Arlt respecto de las finalidades de el Teatro independiente:

"*Nosotros queremos hacer teatro de arte*" , decía Barletta... "*Y por primera vez, Shakespeare y Calderón de la Barca y los entremeses de Cervantes fueron puestos en la plaza pública... El Teatro del Pueblo será el refugio del teatro conceptual no comercial. Su finalidad cultural... formará la base de una nueva generación de hombres de teatro en este país.*"[4]

Por otra parte, en los dramas, Arlt entabla la polémica antes mencionada. Allí se resaltan los peligros que, para el verdadero teatro, encierra la escena comercial, preocupada únicamente por perseguir los intereses materiales del autor. Esta crítica se organiza fundamentalmente en dos de sus obras, ***Trescientos millones*** [5] (1932) y ***El fabricante de fantasmas*** (1936) pero sobre todo en esta última que constituye una provocación al teatro comercial en el seno mismo del teatro comercial, pues es la única pieza arltia-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

na que se pone en escena en ese ámbito, fuera del teatro independiente. ***El fabricante de fantasmas*** desarrolla, sobre todo, una teorización acerca de los modos en que debe representarse, y por ello llega a ser la oposición más elocuente de Arlt a los convencionalizados espectáculos de ese entonces y sus clichés. En los siguientes fragmentos puede observarse la crítica arltiana al interés económico y diferentes modos por los que el texto intenta procurar sutilmente la captación y concientización del público que concurría al teatro comercial, al evidenciar los mecanismos que los autores empleaban para conseguir el éxito de las puestas en escena del momento:

"Jorobado: *–Deberías recibirnos con banda de música. ¿No hace acaso siete años que lo mantenemos? ¿Qué costeamos sus más mínimos caprichos?*" (p. 525)

"Prostituta (A Pedro): *–...para que el maldito golpe de efecto final tuviera éxito, me transformaste en una basura de la calle. Lloraba el público en el teatro.* (Dirigiéndose a los fantasmas) *¿Y saben lo que hacía él? ...restregándose las manos exclamaba: 'Qué estúpido es el público, qué estúpido!'*" (p. 524)

En otro lugar, el autor alecciona a sus personajes:

"Pedro: *–Fantasmas modelados por mi mente, escúchenme: Necesito que expresen un amor ardiente e inverosímil, con palabras que jamás seres humanos utilizan en la comunicación de sus deseos. Yo no creo en la eficacia de esos ramilletes de doradas mentiras, pero la gente que acude a los teatros va en busca de lo que no existe en sus vidas.*" (p. 495) [6]

Este pasaje constituye una crítica respecto de los vulgarizados códigos expresivos del teatro comercial, pues sirve de introducción a un diálogo en el que por medio de la distancia paródica, se impugna la retórica modernista y melodramática del teatro comercial y sus personajes tipo –el galán y la primera actriz-, mecanismo similar al que aparece en la escena del Galán y la Sirvienta en ***Trescientos Millones***.

Si tenemos en cuenta que en los años treinta, los sectores de los que emanaban las convenciones y los modelos prestigiosos del quehacer literario –fundamentalmente el grupo de la revista ***Sur***-, no se interesaban por el teatro y lo dejaban de lado en sus preocupaciones literarias, es posible conjeturar que, en aquel entonces, este género podía funcionar como un lugar vacío, es decir, una zona inexplorada respecto de los nuevos intereses estéticos y por lo tanto, un espacio potencialmente viable para permitir el predominio en un sector del campo. Pero si bien es aceptable que con el teatro, en tanto posición estética a ocupar, Arlt intente inscribirse en un proyecto por el cual procura acceder a un mayor caudal de capital simbólico, mayor que el que, por ejemplo, puede darle la cuentística, parece haber una contradicción cuando se considera la relación cercana que, gracias al teatro, Arlt pretende establecer con el público. Sin embargo, es esto lo que distingue el proyecto de Arlt de las posiciones esteticistas de la época y lo define en dos sentidos: interés estético por un lado, pero también preocupación por mantener un público amplio; en otros términos, el drama es una instancia doblemente buscada, ya que, por favorecer una relación directa con el espectador, le permite mantener aquí el lugar que ya había conseguido entre el público con las ***Aguafuertes*** –recepción que, por otra parte, no se había repetido en el caso de sus novelas ni lo estaba haciendo en sus cuentos- y, al mismo tiempo, es en potencia una zona estratégica y aprovechable en los intentos de procurar una posición más alta en el campo literario, pues implica la posibilidad, no explotada por los sectores hegemónicos, de enaltecer la escena nacional mediante la introducción de elementos de un verdadero y nuevo arte dramático. Eso explica los pasajes y la reescritura de la ficción por el teatro que Arlt lleva a cabo con los argumentos de sus cuentos *'Rahutia la bailarina'* (1937) y *'La aventura de Baba en Dimisch esh Sham'* (1937), en el caso de Africa (1938) pues si como narraciones eran pensadas para un destinatario, como obras de teatro le permiten, aunque más no sea imaginariamente, el alcance de un público mayor.

En algunas ***Aguafuertes*** publicadas en el diario ***El Mundo*** alrededor de los años cuarenta, aparecen inscriptas ciertas posturas arltianas que sugieren razones para vincular la pretensión de un público amplio y la elección del teatro como el espacio propicio para ello. Una justificación adecuada es su consideración de la acción como el principal elemento garantizador de lectores y espectadores atentos. Esto es fundamental en el caso del drama y le sirve de sustento, pues el teatro permite, por definición, la puesta en escena de la "acción pura". Por otra parte, la elección arltiana de "la acción" como aquello que mantiene el contacto entre escritor y receptor y evita que la literatura derive en una "Galería de retratos" [7] que conducen al embotamiento del lector, se define en una serie de pequeños ensayos que participan de los debates de los años treinta en torno del realismo, la novela y los modos en que debe narrarse[8].

En 1941 Arlt se opone al realismo, a la descripción y a lo psicológico y, en sus afirmaciones, no está muy lejos de lo que sostiene Borges en ***La invención de Morel***, y los demás representantes de ***Sur***. Pero, las que pueden parecer sólo declaraciones al pasar, en realidad constituyen una intervención más profunda ya que, del mismo modo que los de ***Sur***, elige para sus ficciones el relato de aventuras, lo fantástico y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el policial. Esto significa una diferencia respecto de los modos en que el proyecto arltiano se había insertado en el seno del campo literario. En 1920, con *'Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires'* [9], Arlt se había pronunciado por una definición antiesteticista de lo literario donde se privilegiaba la representación de *"las crudezas de la realidad"*. En los años treinta, si bien algo de esto se mantiene, hay, como dijimos una tendencia hacia lo estético, pues la posición que había ganado para ese entonces le permite desear una más alta.

También en el teatro puede leerse esta preferencia del último Arlt por las poéticas de la irrealidad, del extrañamiento y de las rupturas del verosímil realista. Así. en ***Trescientos millones*** y ***El fabricante de fantasmas*** no sólo aparecen personajes que discurren sobre su propia ficcionalidad y son sabedores de su ser de ficción en un sentido macedoniano, sino también, hay una clara introducción de lo fantástico. En el caso de ***Trescientos millones*** esa introducción es problemática y genera un complejo juego de ambigüedades. Por una parte, hay cierta continuidad con el proyecto arltiano de los años veinte: se mantiene la preocupación por representar *"las crudezas de la realidad"* y los acontecimientos protagonizados por la Sirvienta cuestionan una caída excesiva en lo imaginario; pero, por otra parte, este cuestionamiento se efectúa por medio de una estética no realista, que implica un desvío efectivo hacia lo fantástico y se relaciona con una búsqueda esteticista. Además, a partir de ***Trescientos millones***, parece haber una despreocupación progresiva de Arlt por mostrar los problemas concretos de la "vida real" y se presentan inquietudes formales –por ejemplo, cómo debe escribirse- (ausentes en el periodo anterior) y búsquedas e intereses meramente estéticos en la literatura. Después de la representación de ***África*** (1938) Arlt expresa en una carta a su madre[10] que lo emociona *"ver la gente aguantarse 2 horas de plantón en el paraíso", que la obra tiene "un color que tira de espaldas de tan bonito"* y que "*Además hay momentos en que se siente una música árabe lejana, lo cual crea una atmósfera poética seductora*".

Si estudiamos el repertorio textual y el conjunto de adscripciones literarias que aparecen delineadas en las obras de teatro y en declaraciones efectuadas por Arlt a propósito de ellas, es posible circunscribir esos huecos por los que surgen las transformaciones que cuestionan las normas de la obra arltiana anterior a los años treinta y reestructuran de una forma jerarquizada su proyecto creador. Así, es reiteradamente citado[11] el hecho de que Arlt[12], en vísperas del estreno de ***El fabricante de fantasmas***, niegue una asociación de su dramática a Pirandello e indique su germen en Flaubert, Anatole France, Goya, Durero, Bruheguel el Viejo, Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe, lo cual no puede pensarse sino como un intento de establecer una nueva genealogía para su obra y construirle un status que la inscriba en la historia de la literatura. Este procedimiento de establecer filiaciones prestigiosas se continua en el interior de los textos dramáticos. Así, por un lado, se produce una distancia paródica sobre ciertos modelos que en los comienzos arltianos eran funcionales. Como ha dicho la crítica[13], tanto en ***El juguete rabioso*** como también en ciertos tramos de ***Los siete locos*** y ***Los lanzallamas*** , aparecen escenas que siguen de cerca las reglas del folletín y de la literatura popular. En ***Trescientos millones*** los sueños de la sirvienta derivan y reescriben saberes culturales aprendidos en revistas –***La esfera***–, ficciones ampliamente divulgadas en la cultura popular –como las de Perrault, Grimm- o en el folletín –Ponson du Terrail, Luis de Val, Carolina Invernizzio-, y tanto es así que el mismo Rocambole es uno de los *"personajes de humo"* . Pero aunque hay reutilización y uso de estos esquemas, se ejerce un permanente movimiento paródico que sirve para distanciar estos discursos del discurso que sostiene la enunciación de la obra teatral. Así, en el siguiente fragmento, se puede ver como Arlt parodia la típica escena folletinesca del reconocimiento:

"ROCAMBOLE –*Me estoy aburriendo. ¿De modo que la chiquilla te la dio la madre*?

VULCANO –*Lo juro bajo mi honrada palabra.*

ROCAMBOLE- (a la Sirvienta) –*Descúbrale la espalda señora*

La SIRVIENTA le rasga el vestido y mirando a la criatura exclama

SIRVIENTA –*Aquí tiene la crucecita que le hizo la partera al nacer ¡Hija mía!*

CENICIENTA –*¡Madre mía, qué alegría!*" (p. 431)

Lo anterior se reafirma aún más, si tenemos en cuenta que son los sueños que, en definitiva, produce esa baja literatura y su contraposición extrema con los hechos de la realidad, los que llevan a la sirvienta a la muerte a través del suicidio. Todo esto permite establecer, por un lado, en el caso específico de ***Trescientos millones***, un alejamiento de esa literatura popular, pero, por otro lado y si se atraviesan varias de las obras dramáticas, puede delimitarse otro movimiento paralelo que complementa al anterior en el proceso de jerarquización de la textualidad arltiana de los años treinta. Así, en muchos casos, los dramas se acercan a tradiciones prestigiosas y lo hacen por un mecanismo de filiación a autores de gran trayectoria o porque en su seno empiezan a cuestionarse y reescribirse tópicos muy situados en la li-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

teratura y cultura occidentales. Esto es fundamental no sólo si se considera que el próximo proyecto teatral de Arlt era escribir un drama sobre Helena de Troya, sino también si se revisan obras como por ejemplo ***El desierto entra a la ciudad*** (representada recién después de la muerte de Arlt, en 1953 por *'El Duende'*, pues allí aparecen personajes –Cesar, Escipión- y situaciones – banquetes, fiestas desenfrenadas- que remiten a la antigua Roma. La crítica[14] ha dicho que Arlt en esta etapa de su teatro seguía modelos estructurales de la tragedia clásica; por nuestra parte, no creemos que haya un intento de reiterar los esquemas en ese sentido, pero sí parece acertado leer en esas menciones diferentes modos de elevar lo que está siendo representado al asociarlo con personajes y temáticas cultural y estéticamente canonizadas. También en ***Saverio el cruel*** se han marcado interertextualidades con ***El Quijote***, y, es más, uno de sus personajes en momentos previos a la representación de la burla organizada por ellos a Saverio dice que la escena que ellos están protagonizando le recuerda *"El capítulo del Quijote donde Sancho Panza hace de gobernador de la ínsula de Barataria", "el de duques locos"*. Aquí la mención y la cita del Quijote permite construir la genealogía de esta obra de teatro e inscribirla nada menos que como reescritura y continuación de una de las cumbres de la literatura universal, lo cual es útil no sólo como ubicación en una tradición prestigiosa, sino también como mecanismo de separación del teatro de Arlt de los sectores hacia los que había desplegado, en una etapa previa, sus filiaciones .

Todo esto permite pensar la obra de Arlt como un dispositivo que se inserta en los contextos de su emergencia de diferentes modos a lo largo de los años, distribuyendo y desplegando filiaciones y aproximaciones, polémicas y rechazos en distintos sectores y sentidos. Así, en los años treinta el teatro es una posibilidad abierta para la literatura arltiana, posibilidad viable para varios propósitos y que, a la vez que cuestiona las reglas mismas de los textos anteriores, es escenario de diferentes procesos de jerarquización que intentan procurar a su escritura un lugar más alto en el interior del campo literario.

Bibliografía

ARLT, Mirta. ***Prólogos a la obra de mi padre***, Buenos Aires, Torres Agüero, 1984.

ARLT, Roberto. *300 millones*, ***Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, África, El desierto entra a la ciudad, La isla desierta***, edición de ***Obras completas***, Buenos Aires. Carlos Lohlé, 1981, tomo II.

ARLT, Roberto. ***Aguafuertes porteñas: cultura y política***, Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 1992.

BARLETTA, Leónidas. ***Viejo y nuevo teatro***, Bs As, Futuro, 1960.

BAJTIN, Mijaíl. ***Problemas de la poética de Dostoievski***, México, FCE, 1987

BLANCO AMORES de PAGELLAS, A., ***Nuevos temas en el teatro argentino***, Buenos Aires, Huemul, 1965.

BORRÉ, Omar. ***Arlt y la crítica*** (1926- 1990), Buenos Aires, Ediciones América Libre, 1996,

BOURDIEU, Pierre. *'Campo intelectual y proyecto creador'* en Pouillon, J. y otros, ***Problemas del estructuralismo***, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135 y ss.

BOURDIEU, Pierre. ***Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.*** Barcelona, Anagrama, 1995.

CAPDEVILA, Analía. *'Sobre la teatralidad en la narrativa de Arlt'* en AAVV. ***Cuadernos Hispanoamericanos*** "Los complementarios", n° 11, Madrid, Julio de 1993.

CASTAGNINO, Raúl. ***El teatro de Roberto Arlt***, La Plata, UNLP, 1964.

MARIAL, José. ***El teatro independiente***. Bs As, Alpe, 1955.

NEGLIA, E.G.. ***Pirandello y la dramaturgia rioplatense***, Firenze, Valmartina, 1970.

GUGLIELMINI, H. ***El teatro del disconformismo***, Buenos Aires, Minor Nova, 1967.

LARRA, Raúl. ***Roberto Arlt, el torturado***, Buenos Aires, Talleres gráficos Cadel, 1956.

ORDAZ, Luis. ***El teatro en el Río de La Plata***, Buenos Aires, Leviatán, Ediciones siglo veinte, 1957.

ORDAZ, L. *'Las máscaras dramáticas de Roberto Arlt'*, ***Revista de estudios de teatro***, VI, n° 15, 1987, pp. 3-14.

PAVIS, Patrice. ***Diccionario de teatro***, Barcelona, Paidós, 1983.

PELLETIERE, Osvaldo. ***Cien años de teatro argentino. De Moreira a teatro abierto***, Buenos Aires, Galerna, 1990.

PELLETIERE, O. *'Teatro latinoamericano de los veinte: una práctica teatral modernizadora'* en ***Revista iberoamericana***, n° 156, Abril-Sept., 1991.

PRIETO, Adolfo. *'La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt'*, en ***Boletín de literaturas hispánicas***, Instituto de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del litoral, Rosario, 1963.

PRIETO, A. *'Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas'*, en ***Arlt Roberto. Los siete locos, Los lanzallamas***, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

PRIETO, A. *'Silvio Astier, lector de folletines'* en ***Revista Río de La Plata***, n° 4-5-6, 1987

RELA, W. *'Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno'*, en ***Latin American Theatre Review***, 13/2, Spring 1980, pp. 65-71.

RIVERA, Jorge. ***El folletín y la novela popular***, Buenos Aires, CEAL, 1968.

TROIANO, J. L. *'Pirandellism in the theatre of Roberto Arlt'*, en ***Latin American Theatre Review***, 8/1, Fall 1974, pp. 37-44.

WILLIAMS, Raymond. ***Marxismo y literatura***, Barcelona, Península, 1980.

WILLIAMS, R. Cultura. ***Sociología de la comunicación y el arte***, Barcelona, Paidós, 1982.

ZUBIETA, Ana María. ***El discurso narrativo arltiano Buenos Aires***, Hachette, 1987.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Notas

1 Para un estudio del teatro independiente en Buenos Aires véase BARLETTA, Leónidas. ***Viejo y nuevo teatro***, Bs As, Futuro, 1960 y MARIAL, José. ***El teatro independiente***. Bs As, Alpe, 1955

2 PELLETIERRE, Osvaldo. ***Cien años de teatro argentino. De Moreira a teatro abierto***, Buenos Aires, Galerna, 1990.

3 La mayoría de los estudios sobre el teatro de Arlt marcan la influencia de Pirandello : ARLT, Mirta. ***Prólogos a la obra de mi padre***, Buenos Aires, Torres Agüero, 1984. BLANCO AMORES de PAGELLA, A., ***Nuevos temas en el teatro argentino***, Buenos Aires, Huemul, 1965. CASTAGNINO, Raúl. ***El teatro de Roberto Arlt***, La Plata, UNLP, 1964. NEGLIA, E. G. ***Pirandello y la dramaturgia rioplatense***, Firenze, Valmartina, 1970. GUGLIELMINI, H. ***El teatro del disconformismo***, Buenos Aires, Minor Nova, 1967. LARRA, Raúl. ***Roberto Arlt, el torturado***, Buenos Aires, Talleres gráficos Cadel, 1956. ORDAZ, Luis. *'Las máscaras dramáticas de Roberto Arlt'*, ***Revista de estudios de teatro***, VI, n° 15, 1987, pp. 3-14. RELA, W. *'Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno'*, en ***Latin American Theatre Review***, 13/2, Spring 1980, pp. 65-71. TROIANO, J. L. *'Pirandellism in the theatre of Roberto Arlt'*, en ***Latin American Theatre Review***, 8/1, Fall 1974, pp. 37-44.

4 ARLT, Roberto. ***Aguafuertes porteñas : cultura y política***, Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 1992, p. 119. El subrayado es nuestro.

5 ARLT, Roberto. ***300 millones, Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, África, El desierto entra a la ciudad, La isla desierta***, edición de ***Obras completas***, Buenos Aires. Carlos Lohlé, 1981, tomo II. En adelante, cuando hagamos mención de las obras teatrales, sólo indicaremos el número de página.

6 El subrayado es nuestro.

7 *'Galería de retratos'* es el nombre de un Aguafuerte del 16 de septiembre de 1941. ***Aguafuertes porteñas : cultura y política*** Op. Cit. P. 246.

8 ***Aguafuertes porteñas : cultura y política*** . Op cit. Pp. 238 y ss.

9 Ver: ARLT, Roberto. *'Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires'* en ***Tribuna libre***, Buenos Aires, núm. 63,28-1-1920. Reeditado en ***Obras completas***, Buenos Aires, Carlos Lohlé , 1981, tomo II, pp. 30-31

10 Carta reproducida en BORRÉ, Omar. ***Arlt y la crítica (1926- 1990)***, Buenos Aires, Ediciones América Libre, 1996, pp. 157- 158. El subrayado es nuestro.

11 PRIETO, Adolfo. *'La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt'*, en ***Boletín de literaturas hispánicas***, Instituto de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del litoral, Rosario, 1963 ; CASTAGNINO, Raúl. ***El teatro de Roberto Arlt***, La Plata, UNLP, 1964 y PRIETO, Adolfo. *'Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas'*, en ***Arlt, Roberto. Los siete locos, Los lanzallamas***, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

12 El 7 de octubre de 1936 en ***El Mundo*** dice Arlt : *"Posiblemente, algún crítico excesivamente avisado sitúe mi creación dentro de la técnica pirandelliana (hoy se abusa del término) ; yo creo que nace de la lectura de Flaubert, en su novela* ***Las tentaciones de San Antonio****, de Anatole France.* Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, el Verdugo, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas ***Los siete locos*** y ***El jorobadito***, son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles. Goya, Durero y Bruheguel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy, insisto, nuevamente se atribuye con excesivsa ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los previos antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe".

13 Véase al respecto : PRIETO, Adolfo. *'Silvio Astier, lector de folletines'* en ***Revista Río de La Plata***, n° 4-5-6, 1987 y ZUBIETA, Ana María. ***El discurso narrativo arltiano***, Buenos Aires, Hachette, 1987.

14 Véase, CASTAGNINO; op. cit.

COMENTARIO AL TEXTO

El teatro: Un espacio de posibilidades para la literatura arltiana

Por *Jorge Bracamonte*
(UNC)

Jorge Bracamonte: Yo creo que hay una operación muy importante en el trabajo: tomar una parte de la producción de Arlt, -y ciertos contextos que, por lo menos en las últimas décadas, no han sido estudiados o analizados con nuevos enfoques críticos-, que es, puntualmente, la producción teatral, por un lado, y la producción cuentística, simultánea. Eso me parece, por empezar, un elemento que, por obvio, no debe dejar de valorarse, porque para mí la otra cuestión interesante es que esto es leído en relación a una serie de operaciones, de dispositivos. Relacionado con el tema de los dispositivos, la situación del campo me parece muy importante porque permite plantear una serie de hipótesis que tampoco han sido analizadas, como sería el caso del teatro arltiano, ubicado en la tensión entre la producción del teatro independiente y un circuito como ***Sur***, donde casualmente Arlt jamás ha sido leído por la crítica argentina. O bien se lo ha propuesto muy tangencialmente, pero no se ha pensado una hipótesis de lectura que articule fuertemente esta etapa de la producción de Arlt con estas dos instancias, que vos marcás muy claramente en tu trabajo, en el sentido de que aparece la relación con el teatro independiente pero, además, hay una serie de reescrituras y de trabajos con otras estéticas y tradiciones teatrales, por un lado, y por otro, aparece esta cuestión "esteticisista" que lo estaría relacionando más directamente con ***Sur***. Esa es otra cuestión. Creo que este segundo punto, producto de la primera operación que es el recorte y cómo vos lo lees, hace que se arribe a esta hipótesis que propone pensar la relación con lo fantástico. Con lo fantástico y con el policial: géneros que, en ese momento, son operativizados políticamente, -en tanto géneros literarios-, por ***Sur***. Es decir, yo creo que eso es lo relevante y lo que uno tampoco debe perder de vista: no es solamente literatura que escribe la gente de ***Sur***, sino que hay una fuerte operación de Borges y compañía por plantear el tema de la acción. Y ahí esta cuestión de relacionar: la relevancia de la acción con la relevancia de la acción en estos géneros y, por otro lado, la relevancia de la acción en los cuentos de esta etapa de la producción de Arlt. Que es también lo llamativo: ¿por qué es tan diferente lo que pasa en *'El jorobadito'*, como rasgo predominante de los cuentos, con lo que podemos leer en los cuentos de *'El criador de gorilas'* y todos los textos de los ***Cuentos Completos*** que aparecieron el ante

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

año o el año pasado? Yo creo que el trabajo de Laura abre esta serie de direcciones que, a mí, me parecen importantes para discutir, porque creo que supone pensar a partir de qué valoraciones y a partir de qué realces, de qué mesetas y de qué huecos se lee la literatura argentina, y debatir, también, los valores que la canonizan o no. Yo creo que esto es lo interesante. Ahora, pensando toda esta serie de elementos hay dos preguntas que yo tiro y después dejo para el debate, que serían: una, ¿qué continuidades y qué rupturas a nivel estético y a nivel político es posible pensar a partir de lo que Laura estaría leyendo en esta etapa de Arlt, en relación con la etapa anterior? Porque no me convence pensar que, en la primera etapa, Arlt es solamente un realista inscripto en la tradición rusa. O no me convence pensarlo a Arlt solamente vinculado con el realismo que uno puede encontrar en Boedo, -lo que también sería materia de discusión. ¿Se entiende la pregunta? Entonces, vistos desde esta zona que vos has recortado, ¿cómo pensás las continuidades y las rupturas? Porque, personalmente, pienso que, desde el principio, Arlt tiene una alta conciencia artística, que tiene que ver con ese intento de pelear un espacio en el campo. Para mí que también va por otro lado, aparte de inscribirse en una tradición desde lo estético-político-ruso. Este planteo que vos estás realizando respecto de Arlt es muy fuerte porque supone una inclusión canónica... Entonces, mi otra pregunta va a lo siguiente: si vos trabajás con una hipótesis que te permita, a partir de esto, confrontar con una lectura esencialmente anticanónica que la crítica argentina ha hecho de Arlt.

Graciela Golchluk: Yo lo que quería [preguntarle a Laura] es por qué la crítica ha recortado la lectura del corpus de Arlt, por qué se lo ha canonizado a partir de determinada zona de su obra... [...]

Juárez: Es un tanto rudimentario lo que te voy a decir. A mí me parece que las certezas de la crítica en torno a la primera etapa de la obra, le impiden considerar la segunda porque se contradicen. Eso es lo que yo pienso. Todo lo que se dijo con respecto a la primera parte de la obra, cuando uno se enfrenta con la segunda parte sucede que aparecen las contradicciones, entonces, me parece que por eso se negó esa segunda etapa. Pero, bueno, no lo tengo pensado.

Analía Capdevila: A mí me parece que en la evolución de su literatura [...] Arlt encuentra el lenguaje expresivo en el teatro y que no hay contradicción en esa discusión, pero sí hay empobrecimiento...

Juárez: Empobrecimiento estético, decís vos...

Capdevila: Empobrecimiento estético.

Juárez: Bueno, yo hablé de ciertas tendencias en la primera etapa e intenté ver cómo en ésta que yo considero la segunda etapa aparecen acentuadas esas tendencias.

Capdevila: Para mí aparecen ante todo pero en función de un empobrecimiento [...] Aparecen en el teatro como dos órdenes absolutamente diferentes: lo que es del orden de la fantasía y lo que es del orden de la realidad. Entonces, digo que se trataba de concretizar algo que dentro de su realismo producía un efecto de distanciamiento interior al realismo mismo. [...]

Miguel Dalmaroni: Me parece que son como dos discusiones distintas. Independientemente de la valoración que se pueda establecer en las relaciones entre una y otra etapa... me parece que el tema es otro: es qué relación se puede trazar entre esa última etapa y ciertas condiciones del campo.

Juárez: Claro...

Capdevila: Yo insisto en eso [...] La novelística de Arlt es una de las más importantes dentro de la historia de la literatura argentina, el teatro no. [...] El gesto que Arlt tiene como novelista en la historia de la novela contemporánea no lo tiene en el ámbito de la historia del teatro. [...]

Dalmaroni: No, pero aparte me parece que el tema del trabajo es tratar de explicar por qué Arlt cambia de género.

Juárez: Claro, y es tratar de ver ciertas estrategias estetizantes, independientemente de si sean estéticamente mejor o peores. La idea es ver por qué escribe teatro y qué trata de lograr con eso. Y por qué fantástico y por qué policial. [...] Obviamente, dentro de los treinta era fundamental. Y, bueno, este trabajo está inscripto en un proyecto de investigación que también incluye los cuentos de ***Criador de gorilas*** y unos cuentos policiales. Empecé por el teatro, pero la idea es tratar de ver eso, tratar de ver una redefinición tendiente a la jerarquización o a la propiedad de su literatura. (...)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Una canción que sea menos que una canción.
La constitución de una tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi.

Por *Anahí Diana Mallol*
(UNLP)

Las mujeres, se sabe, han debido escribir, para decirse a sí mismas, contra los hombres, contra otras mujeres, contra el cuerpo, contra las instituciones, contra la literatura, en suma, contra lo dicho por los otros. Han debido arriesgarse entonces a estrategias diversas, de desposesión algunas, de parodia e ironía otras, de cita desautorizada, de hurto, de estilización[1].

Es por eso que cada generación de escritoras se ha encontrado en la necesidad de descubrir un pasado para forjar la conciencia de su sexo en la búsqueda de posibles madres literarias[2]. Por las grietas y por los silencios Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi se conectan en una línea escrituraria que permite vislumbrar diferentes estrategias al mismo tiempo que una política común: contra el lenguaje, esa institución. Porque lo que liga más profundamente a estas cuatro poetas y permite establecer entre ellas una línea de tradición no son tanto ciertas constancias temáticas (que podrían enumerarse rápidamente en un análisis que no haría más que rozar lo evidente, lo dicho por el poema), sino una actitud ante el lenguaje, un trabajo de indagación de las palabras con las palabras, un forzamiento que las revierte[3].

Si, como piensan Bajtín[4] y Kristeva[5], el escritor participa de la historia (tradición y contemporaneidad) no por una referencialidad directa o más o menos mediada de corte discursivo fonético, sino por el trabajo mismo sobre la escritura, se escribe desde la muerte del sujeto en el trabajo con el texto y con los textos. A partir del homicidio de sí mismo en tanto sujeto hablante en relación directa con su decir y su querer decir el escritor ingresa en esa historia transgrediendo su abstracción mediante la lectura-reescritura, mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición de otra estructura, casi, como diría Derrida, mediante el robo y posterior injerto[6].

De este modo la historia y la moral pueden leerse y escribirse en la infraestructura de los textos. Polivalente y plurideterminada la palabra poética de estas escritoras sigue una lógica que supera la lógica del discurso normativizado y encuentra su lugar en el nolugar del margen.

La intersubjetividad (diálogo y ambivalencia) se convierte en una intertextualidad extendida en que la palabra es el mediador que vincula el modelo estructural al entorno cultural histórico-social y regula la mutación de diacronía en sincronía en el marco de la estructura literaria.

El dialogismo de Bajtín[7], así como la intertextualidad de Kristeva, permiten pensar en la existencia de intersticios por donde la voz de los grupos minoritarios, ajenos a la representación, puede filtrarse para hablar de sí misma, para buscar su propio timbre y diseñar una identidad (que no tiene por qué pensarse como definitiva o monologal) al margen de la sentencia de la cultura oficial.

Bajtín introduce como unidad mínima de análisis la noción de estatuto de la palabra, con lo que sitúa al texto en la historia y en la sociedad, vistas como otros tantos textos que el escritor lee y en los que se inserta dialógicamente al reescribirlos. Cruce de la diacronía y la sincronía en la lucha interna de la palabra, en el desgajamiento de las citas con respecto a su contexto que conserva no obstante en la frase aislada un resto de su sabor, ahora añejado por las traslaciones en tiempo y espacio.

El lenguaje en tanto ejercicio del individuo, ni exterior ni interior a él, permite la lectura a contraluz del otro, o de lo otro, porque es al mismo tiempo que subjetividad, comunicatividad, es decir, subjetividad social, socializada o conciencia mediatizada por ese mismo lenguaje. En ese dialoguismo *"la noción de persona-sujeto de la escritura comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de ambivalencia de la escritura"*[8], en su juego con la lectura como actividad complementaria.

La palabra consta de tres dimensiones que dialogan entre sí: el sujeto de la escritura, el destinatario, y los otros textos. *"La palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (otro texto)"*[9]. Es decir que todo texto se construye como mosaico de citas, como absorción y transformación de otro texto.

La escritura lleva entonces en sí la huella de un dialógo, con el otro, y consigo mismo en tanto otro, de una distancia del autor con respecto a sí mismo, como un desdoblamiento del escritor en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. El autor se ins-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tituye como tal en el lugar de un vacío, de una desaparición que permite la intercambiabilidad de autor a destinatario, de sujeto de la escritura a sujeto de la lectura. Se convierte en un anonimato, en una ausencia que permite a la estructura, estructura de intercambio, existir como tal. En el vaivén entre el sujeto y el otro, entre el escritor y el lector, escritor que es lector y lector que es escritor en el mismo acto simultáneo de la escritura-lectura, el autor se estructura como significante y el texto como diálogo entre dos discursos.

Es en medio de esta disolución de las nociones unificadas y estables de sujeto y de texto propio que las escritoras buscan, a contrapelo, afirmar una identidad, un modo propio, aunque ese modo propio tenga que ser ya, y justamente, una modalidad del estallido, de lo fragmentario, y delate a la unidad como ilusión y a la identidad como juego de posicionamientos inestables, a la vez necesarios e inevitables.

La escritura de mujer podría definirse a partir de ahí como una batalla en el interior del lenguaje, configurando un concepto de "escritura femenina" independiente del sexo biológico del autor, que considera a los textos y sus marcas de escritura de mujer dentro del marco de la lírica de un determinado momento histórico-artístico, en la medida en que el signo como terreno de la lucha ideológico-lingüística se asienta en el desarrollo histórico de las relaciones de fuerza.

La eclosión de ese sujeto, autónomo, autoconciente, voluntarioso, se manifiesta de un modo muy particular en la escritura de estas poetas y da lugar a una circulación interna de preocupaciones, de modos de hacer y de decir, que las configura en tradición al mismo tiempo que salva sus diferencias. El ir y venir entre la voz propia y la voz de los otros, el silencio como resistencia y la palabra como resistencia, la experiencia del cuerpo y de la voz, la separación entre la que escribe y la que vive, permite establecer por primera vez y para futuras generaciones, en su iterabilidad y en sus posibilidades de deslizamiento, una tradición literaria argentina en la lírica escrita por mujeres, marcada por un ideal poético-político: destruirse y construirse en el cuerpo (lingüístico-pulsional) del poema, destruir el sujeto y el lenguaje corrientes, con su vocabulario y su gramática, con su asignación de significaciones y valoraciones estandarizadas, para rescatar a la niña que fue, para descubrir la que es (las que es y la son), o para construir "*una canción que sea menos que una canción*"[10].

Con los cuerpos desgajados y los corpus textuales en proceso de borramiento de los límites, lo que circula como materia fluida de intercambio entre estas materialidades porosas son frases, imágenes, posiciones poéticas y políticas que esporádicamente coagulan formando constelaciones intertextuales. Una de las más importantes por las significaciones que condensa es la constelación del jardín, espacio abierto que propicia el surgimiento de la voz, del poema, que, porque "*asegura residencia*"[11], se volverá el poema mismo.

Para Alejandra Pizarnik el sujeto-mujer se descubre en la posibilidad de transitar el pasaje de la niña de tiza dibujada en la pared a la respiración animal del deseo[12], en la posibilidad de decir y de dejarse decir, de callar y de dejarse silenciar; en la posibilidad de ser al mismo tiempo la asesina y la víctima[13].

Así como Alicia se aburre sentada a la orilla del arroyo y comienza a deliberar consigo misma hasta entrar en la madriguera del conejo sin pensar en cómo se las va a a ingeniar para volver a salir, desde el fondo y el umbral de su poesía-madriguera. Alejandra va a intentar llegar al jardín, sin importarle lo que pueda pasar. En el trayecto se perderá a sí misma y olvidará, como Alicia, cómo se habla correctamente, cambiará el tamaño y descubrirá que ella no es ella misma.

Cuando llegue el jardín, el Edén lingüístico de la palabra como creación, descubrirá que en su interior mora la Reina de Corazones, la Dama de Rojo que posee la potestad de cortar la cabeza, de castrar, porque la lucha contra el territorio tomado que es el idioma natal es también una lucha contra la lengua materna, contra las damas de rojo que la vampirizan[14].

Para afectar el idioma natal con un fuerte coeficiente de desterritorialización será necesario entonces devenir-niña, devenir-animal, devenir-noche, devenir-poema, devenir también Dama de Rojo, Condesa Sangrienta. En un decir y decirse que no es grato.

A fuerza de grito, de silencio, de intensidad musical, buscar un tercer término excéntrico, inaudito, que permita sobrevolar la lógica bipolar y franquear las prohibiciones para ir hasta el fondo de lo posible, para mostrar en la atopía del goce irradiada desde un núcleo excéntrico del lenguaje la posibilidad de existencia como sujeto en un mundo en que el lenguaje no funciona como lenguaje alienado sino en permanente lucha consigo mismo[15]. Porque *"... es siempre el jardín de lilas al otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél" ('Rescate', **Extracción de la piedra de locura**)*, porque sabe que *"...el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines" ('Inminencia', **Extracción...**)* el sujeto que se construye es aquél que *"sale al alba a pronunciar una sílaba/ NO" ('Reloj', **Los trabajos y las noches**)*, el que define a la infancia como el momento en que *"alguien entra en la muerte/ con los ojos abiertos/ como Alicia en el país*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

*de lo ya visto" ('Infancia', **Los trabajos y las noches**).*

Susana Thénon, en el trayecto que la lleva desde ***Edad sin tregua, Habitante de la nada, De lugares extraños a distancias*** y a ***Ova completa*** decide someter los discursos a una violencia de torsiones y distorsiones.

Mujer que se derrama, con *"la cara deshecha/ en el vidrio cuarteado"*[16], diciendo repetidamente NO, ancla en los aledaños, de la muerte, del jardín, para preguntar: ¿Quién? mientras sueña que es un perro azul aficionado al viento, la fiebre *('Scherzo')*. Canta, entre madrugadas ajenas[17], eleva las rosas, rosas de un lenguaje trabajado por la supresión, por la negativa, *"para caer desde más alto"*[18], y dice: *"Me niego a ser poseída/ por palabras, por jaulas/ por geometrías abyectas./ Me niego a ser/ encasillada,/ rota,/ absorbida./ Sólo yo sé como destruirme,/ cómo golpear mi cabeza/(...)"*[19].

Conciente ya, y más acá y más allá de las preocupaciones religioso-platónicas de Olga Orozco, de su desgarro de raíz cristiana entre el alma y el cuerpo, sabe que la escritura de una mujer no puede ser más que una búsqueda y una escritura de su deseo, aunque el deseo siempre huya y se escabulla. Por eso escribe, en ***Habitante de la nada***, poemas que no son poemas: *"Esto no es un poema: / es un grito de rabia,/ rabia por los ojos huecos,/ por las palabras torpes/ que digo y que me dicen,/ por inclinar la cabeza/ ante ratones,/ ante cerebros llenos de orín,/ ante muertos persistentes/ que obstruyen el jardín del aire." ('No es un poema')*. mientras que en un poema *('Poema')* reconoce: *"Ayer tarde pensé que ningún jardín justifica/ el amor que se ahoga desaforadamente en mi boca"*.

Como sabe que *"no hay lugar en un círculo perfecto"*[20], que *"yo vivo aquí y ahora,/ donde todo es horrible"*[21] aprenderá a reír, a reírse de sí misma, como un enfermo cruel que se vigila el caos, la sombra, la supuración[22]. Se convertirá entonces en un espejo gastado, una superficie que no refleja sino que se regodea en el trabajo de transformación, de deformación grotesca.

La zona limítrofe de lo monstruoso, el espacio desterritorializado de la deformación, serán para la ***Ova completa*** de Susana Thénon los que permitan corroer las mallas invisibles de las metáforas lexicalizadas, atomizar los idiolectos, huir del veredicto por el revés de las consignas, descentralizar la enunciación para colocarla en todas partes y en ninguna. Y para eso, para ubicarse en Borderline[23], elige mostrarse con las mil máscaras de *"Susana Etcétera"*[24], desguarecerse en un *"lenguaje emputecido"*[25].

Como lo explicó Sarduy[26]: *"todo 'fracasa' aquí, donde sólo llegan a mostrarse los procedimientos falsamente naturales que empleamos para dar ilusión de ellos, para engañar"*. Descorrimiento del velo de las ideologías por el choque de los gramas fonéticos, sémicos y sintagmáticos. Cuando el logos se rompe en tanto que absoluto aumenta la distancia entre las palabras y las cosas y se levanta la sospecha de que quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica, conjure y oculte al mismo tiempo.

Entonces Susana Thénon, tartamudeando, se exilia de la lengua materna, se asume extranjera a toda lengua y a sí misma, a su propia poesía, y nos trae, con la boca roída por el viento, los ecos del tango, del bolero, del gauchesco, del sermón dominical, del refranero, del barroco español; nos atiza con latinazgos inventados o fragmentarios de una filología fantástica, voces anglófonas mentirosas o autoritarias, vocablos alemanes inciertos, con una vocación de mestizaje propia del barroco latinoamericano que le valió el estatuto de arte nuevo para un mundo nuevo[27].

Golpe de estado contra el reflejo, el camino hacia el jardín que diseña Diana Bellessi[28], el jardín que mata y que pide ser muerto para ser jardín, se tapiza de devenires pulidos por una retórica salvaje en mi menor *("deslizado hacia el tú que orquesta/ una canción interminable"*[29]).

Escribe contra la forma que fija, contra la belleza estática y mortuoria que niega, en su atemporalidad, la existencia misma del jardín.

Por eso el poema recupera algo de materia viviente, no ya cuerpo orgánico pero tierra-madre fermentada en ebullición, lecho de desperdicios que se transforman hacia el futuro mundo renacido vegetal, animal, mujer, hombre, pero no Narciso.

Para habitar el jardín se vuelve indispensable decodificar y delatar la opresión inscripta en el propio lenguaje, pero no adoctrinando, sino dejando que asomen por los bordes el goce, el miedo, la turbulencia, el resentimiento. Se escribe en los intersticios, con la precisión de lo ambivalente, del merodeo. Pensando en vivo, no en vitro. Contradiciéndose, avanzando, reculando, descubriendo lo nuevo en lo ya dado, deshipotecando el imaginario.

Por eso dice *"He construido un jardín para dialogar/ allí, codo a codo con la belleza, con la siempre/ muda pero activa muerte trabajando el corazón"*[30], y también *"Tener un jardín, es dejarse tener por él y su/ eterno movimiento de partida (...)"*[31].

Por eso el itinerario hacia el jardín y el jardín mismo se despliegan en el espacio abierto por las preguntas, en el desbroce de la interrogación (porque *"... sos, jardinera y no/ jardín..."*[32]) que ronda conceptos otrora

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

opuestos, y los hace vibrar en una tensión que no resolverá jamás.

Porque todas escriben desconfiando de las palabras y dando testimonio de la violencia que circula, por la sociedad, por el lenguaje (disciplinamiento del cuerpo de la mujer, disciplinamiento de su decir), las opciones que realizan se dirigen desde el lugar de lo menor en que han sido colocadas desde siempre hacia una minorización[33] que da cuenta de las grietas sobre las que se asientan los espacios de cierto poder que se cree monolítico, al mismo tiempo que diseñan nuevos espacios, microutopías de un poder atomizado e intercambiable.

Los modos discursivos que sustentan esta búsqueda son variados, y abarcan la retórica algo grandilocuente de Olga Orozco, con versos largos y obsesivos como un ritual, los brevísimos poemas de Alejandra Pizarnik, el tono burlón de Susana Thénon y el barroquismo conceptual de Diana Bellessi.

Alzando con la voz ronca la palabra como arma de conocimiento e instrumento de exploración, Olga Orozco propone como tarea a la poesía la de indagar, la de convertirse en una pregunta que conduce a todas las respuestas y a ninguna (tarea que reformula Diana Bellessi tres décadas más tarde y demuestra un progreso en la concientización de lo que surge desde la experiencia como cambio estético y extensión del pensamiento feminista cuando dice en ***Eroica*** *"Una mujer madura/ que ya/ no será// sino lo que es:/ / tarea// Conciencia que expresa/ el esplendor// y deseo/ más allá/ de la línea de sombra."*) pero también como un conjuro (en lo que la gran madre y la gran bruja será fielmente seguida por Alejandra Pizarnik).

En el aliento incesante del poema (palabra en la que vibra itinerante o reunido el tiempo pasado con el presente y se lanza hacia el futuro en la operación sincrética de la memoria), en el aliento de sus largos versos, que tienen mucho del ritmo y la cadencia de las letanías o los himnos sagrados, Olga Orozco construye una guarida.

Si bien el poema, el último de los recintos de esa larga casa que recorren los versos y donde la imaginación organiza la experiencia y da sitio a la memoria, será un lugar deshabitado, asolado por vientos, arena y corrosión de muerte, ambiguo refugio que deja las heridas a la intemperie, se erige no obstante en lugar propicio desde el momento en que Olga Orozco inaugura una voz que no tiembla, que no necesita justificarse, que no teme decir su miedo, su fragmentación, su alienación.

Aunque defina a sus poemas como *"humilde roce del polvo sobre el polvo"*[34], aunque reconozca que *"Fue necesario el grave, solitario lamento del viento/ entre los árboles,/ para que tú supieras más que nadie ese deseseperado resonar,/ ese rumor sombrío con que pueden decirse las palabras/ cuando de nada vale su fugaz melodía"*[35], aunque todo poema esté de antemano condenado al fracaso en virtud misma del lenguaje en que se encarna (porque la lejanía es *"la enemiga de todos tus amparos"*[36] o como lo dice Pizarnik, en una reformulación más sintética y potente *"Si digo agua ¿beberé?"*[37]), por su imposibilidad última y originaria de llegar a decir la palabra secreta que abre todas las puertas, de alcanzar la llave del Reino, el conjuro último que conduce hacia la reconciliación total de lenguaje, sujeto y mundo, es ese mundo que se constituye en el gesto de buscarse en el poema sin vacilaciones y sin pudor, es ese ejercicio de peligrosa experimentación con el sujeto, lo que lega a las demás poetas con una invitación:

> *"Ven. Vamos a recobrar ese paciente imperio de la dicha*
> *lo mismo que a un disperso jardín*
> *que el viento recupera".*
>
> *('La casa', **Desde lejos**,* 1946)

Es también una certeza:

> *"Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín."*
>
> *('Pavana para una infanta difunta', **Mutaciones de la realidad**, 1979)*

que repite en un eco tranquilizador la de Alejandra Pizarnik, la *"heredera de todo jardín prohibido" ('El deseo de la palabra', **El infierno musical**)*, más que certeza esperanza o promesa:

> *"(...) En dónde estoy? Estoy en un jardín."*
> *Hay un jardín.*
>
> *('Piedra fundamental', **El infierno musical**,* 1971)

Es una elección:

> *"(...) No es*
> *trascendente este temblor*
> *mientras cae el crepúsculo*
> *sobre el jardín*
> *En la heredad de mis hijos,*
> *hija, yo también, elijo*
> *quedarme aquí"*
>
> (Diana Bellessi, *'Cada fragmento de mí...', **El jardín**,* 1992)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Notas

1 El problema de la voz propia que afecta a la escritura de las mujeres alcanza matices característicos cuando se lo piensa en relación con la historia de la literatura y los mecanismos de cambio de la institución literaria, mecanismos que ponen a las mujeres escritoras en la dificultad de oponerse y adaptarse simultáneamente a los modelos literarios históricamente masculinos (el "canon occidental"). La oposición surge en el intento de configurar un modo propio que de cuenta de una experiencia particular (la experiencia de ser mujer en una determinada sociedad y en una cierta época); la adaptación, en tanto imposibilidad de rechazar completamente esos modelos (que constituye toda la tradición a la que han accedido como lectoras) si quieren evitar el anacronismo o el soplipsismo, si quieren, y lo quieren, evitar la repetición de la segregación.

2 Este carácter de amiga-madre que ejerció Olga Orozco con respecto a Alejandra Pizarnik y que se dio tanto a nivel afectivo como a nivel intelectual es subrayado en diversas oportunidades en la biografía redactada por Cristina Piña. Piña, Cristina. ***Alejandra Pizarnik***. Bs. As., Planeta, 1991. Especialmente p. 170.

3 Está claro que este trabajo de indagación sobre el lenguaje caracteriza a la labor poética en general, pero en el caso de estas cuatro escritoras adquiere modalidades particulares que responden a políticas de género, algunas de las cuales se irán explicitando en el desarrollo de este trabajo.

4 Bajtín, Mijaíl. (Pavel N. Medvedev). ***El método formal en los estudios literarios***. Madrid, Alianza, 1994.

5 Kristeva, Julia. ***Semiótica 1*** y ***Semiótica 2***. Madrid, Fundamentos, 1981.

6 Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1994.

7 Bajtín, Mijaíl. *"El problema de los géneros discursivos"*. En: Bajtín, Mijaíl. ***Estética de la creación verbal***. México, Siglo XXI, 1982. y Bajtín, Mijaíl. ***Problemas de la poética de Dostoievski***. Bs. As., F.C.E., 1993.

8 Escritura que reconoce el estatuto diferencial pero no jerarquizante de los grupos opuestos. Kristeva, Julia. ***Semiótica 1***. Madrid, Fundamentos, 1981. p. 195.

9 (íd. ant. p. 190)

10 Pizarnik, Alejandra. 'Noche compartida en el recuerdo de una huída'. ***Extracción de la piedra de locura***. (1968). En ***Obras completas***, Bs. As., Corregidor, 1991.

11 "Sólo la música de la sangre/ asegura residencia/ en un lugar tan abierto", en el marco del entramado cuerpopoema característico de Pizarnik. 'Un abandono'. ***Los trabajos y las noches*** (1965). En ***Obras completas***, Bs. As., Corregidor, 1991.

12 Muschietti, Delfina. 'Alejandra Pizarnik: la niña asesinada'. En ***Filología***. XXIIV, 1.

13 *Diarios*, entrada del 15 de noviembre de 1964: "Y ese sueño con la asesina y la víctima. Yo era las dos. Si salvas a la víctima tendrás que matar a la asesina". En Graziano, Frank (comp.), ***Alejandra Pizarnik. Semblanza***. México, F.C.E., 1992.

14 Tal como las presenta en 'Sortilegios' (***Extracción de la piedra de locura***): "Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir (...)." O en "Otros poemas" (1959), una sección de las ***Obras Completas*** de Corregidor: "Silencio/ yo me uno al silencio/ yo me he unido al silencio/ y me dejo hacer/ me dejo beber/ me dejo decir."

15 Mallol, Anahí. 'Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik'. ***Orbis Tertius***, año I, nl 2, Centro de estudios de Teoría y Crítica literaria, U.N.L.P., 1996.

16 Thénon, Susana. ***Edad sin tregua***, Bs. As., Cooperativa Impresora, 1958. "Aledaños III".

17 Thénon, Susana. ***Edad sin tregua***, 'Instantánea de media noche'.

18 íd. ant.

19 Thénon, Susana. ***Habitante de la nada***. Bs. As., Thiriel, 1959. "No".

20 Thénon, Susana. ***De lugares extraños***, Bs. As. Carmina, 1967. "Para el que amó desde su encierro".

21 Thénon, Susana. ***Habitante de la nada***. 'Aquí, ahora'.

22 Thénon, Susana. ***De lugares extraños***. 'Hay colmenares, fiestas'.

23 Collin, Françoise. *'Borderline. Por una ética de los límites'* en *Feminaria*, año VI, nl 11, Buenos Aires, noviembre de 1993. En este artículo Collin da al diálogo una dimensión fundamental en la medida en que lo ubica en la base de una nueva ética que evitaría tanto los avatares del individualismo como los del comunitarismo y podría aclarar la cuestión de la relación entre las mujeres así como la de la relación entre los sexos.

24 Thénon, Susana. ***Obra completa***. Bs. As., Sudamericana, 1987. 'La antología'.

25 Susana Thénon, en carta a su traductora Renata Treitel del 1/XII/1986. En: Barrenechea, Ana María. *'La documentación marginal para distancias'*. ***Filología***, año XXVII, nl 1-2, Buenos Aires, 1994.

26 Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco", en ***América latina en su literatura***, F.C.E., 1973.

27 Mallol, Anahí. ***Obra completa de Susana Thénon: la mezcla como política***. En prensa. Para ser publicado en *Actas del Congreso Internacional Fines de siglo y modernismo*. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universitat de les Illes Balears.

28 Bellessi, Diana. ***El jardín***. Rosario, bajo la luna nueva, 1994 2.

29 "Un anuncio aparece..."

30 "He construido un jardín como quien hace..."

31 íd. ant.

32 ìd. ant.

33 No en el sentido teórico en que Deleuze propone el término sino en el uso concientizado, político, que le da Diana Bellessi en sus ensayos, por ejemplo cuando, hablando de "esa pequeña voz que escribe los poemas", le elige como tarea "permanecer atenta a lo inútil, a lo que se deshecha", "deshacer las cristalizaciones discursivas de lo útil", "desatarse de lo aprendido", "disminuir los ecos de las voces altas", propone celebrar "gloria y fragilidad de su sentido puesto en duda, afirmado, puesto en duda..., en medio del gran coro, por la idiota de la familia". Bellessi, Diana. *'Lo propio y lo ajeno'*. Bs. As., ***Feminaria***, 1996. "Vigía del fondo".

34 Orozco, Olga. ***Desde lejos*** (1946). En Orozco, Olga. ***Obra poética***, Bs. As., Corregidor, 1985. 'Detrás del sueño'.

35 Orozco, Olga. ***Desde lejos***. 'Cuando alguien se nos muere'.

36 Orozco, Olga. ***Desde lejos*** . 'Entonces, cuando el amor'.

37 "(...) no/ las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia/ si digo agua ¿beberé?/ si digo pan ¿comeré? (...)". Pizarnik, Alejandra. 'En esta noche, en este mundo'. En la sección "1971-1972" de ***Obras completas***, Bs. As., Corregidor, 1991.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COMENTARIO AL TEXTO

Una canción que sea menos que una canción. ***La constitución de una tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi.***

Por *Jorge Guglielmelli*

Desde la poesía de estas cuatro escritoras, Anahí Mallol nos presenta a un *"grupo minoritario al margen de la cultura oficial"* con un ideal poético político y en busca de la reafirmación de una identidad. Búsqueda que implica una conciencia de género y un decirse a sí mismas, para así configurar una tradición, una escritura femenina. En esta batalla contra el discurso normativizado y por tanto hegemónico, este grupo - según Mallol - opondría otro, marginal, armado de una palabra *"polivalente y plurideterminada"*.

Esta palabra utilizada *"como resistencia"* no difiere del uso que T. S. Eliot en *'Los poetas metafísicos'* adjudica a los poetas (en general) como un modo de: *"forzar el lenguaje, dislocarlo si fuera necesario hasta que entre en su nuevo significado"*; ni del reclamo de Coleridge de: *"despojar los objetos comunes del velo de la familiaridad"*.

No dudamos que esta desfamiliarización implica las denuncia de las normas sociales construidas históricamente por el discurso hegemónico y que una percepción femenina desde el margen debe, en tanto denuncia, deconstruirlo para borrar las huellas de esa minorización a la cual lo femenino es sometido. Pero esta experiencia particular: *"ser mujer en una sociedad y una época"* que dé lugar a una *"circulación interna de preocupaciones"*, no avala el asimilar a la escritura femenina como una batalla en el interior del lenguaje.

En su artículo *'Sobre la poesía'* J.J. Saer expresa: *"La poesía es naturaleza, no lenguaje. El lenguaje es su opresión. La poesía busca en el lenguaje esas puertas que persisten en él y permiten el acceso a la naturaleza"*. Así como A. Mallol divisa la ruptura del logos que *"aumenta la distancia entre las palabras y las cosas"*. Ruptura que permite descorrer velos sobre los procedimientos discursivos que enmascaran esa opresión.

La construcción de jardines edénicos, la búsqueda de madres literarias, pueden, más allá de las recurrencias temáticas, conformarse como programa poético-político que pretenda un corrimiento del lugar impuesto por el discurso del poder. Es con el lenguaje como podrá expresarse esta otra mirada, inquisitiva, desigual; mas no son la ajenidad, la opacidad, las torsiones y distorsiones a que se lo someta, los mecanismos que aseguren marcas femeninas en la escritura.

Fuera de la discusión -estéril- sobre la entidad de la escritura femenina, encuentro confusos los límites léxicos y gramaticales que la puedan diferenciar de cualquier otra poética de ruptura, marginal, excéntrica y opuesta a aquella, oficial, resguardo de la tradición de un modelo literario canonizado. Romper la trama de las metáforas lexicalizadas y en proceso de transparencia, es preocupación de la poética en general y no tarea privativa de la enunciación femenina. Esta actitud ante el lenguaje, batalla en su interior, es la que forja el lenguaje poético y éste, la herramienta de producción que permite elaborar un discurso femenino de ruptura.

Finalmente, me pregunto si este programa poético político (conscientemente o no) puede conjugar el estructurar *"por primera vez y para futuras generaciones ...una tradición literaria argentina en la lírica escrita por mujeres"* y a su vez mantenerse en el no lugar de lo menor desde donde tiene (conscientemente) su origen.

Debate sobre la ponencia de Anahí Mallol

Anahí Mallol: Voy a explicar un poco algunas cosas: el tema de la escritura femenina es muy debatido, más allá de que algunas conclusiones sean muy discutibles, es muy interesante, llega a algunos puntos y a algunas aporías teóricas que son realmente muy importantes.

En los mejores casos en que la definición de la escritura femenina se ha desprendido de sus comienzos franceses biologicistas, donde se la definía como una escritura desde el cuerpo, y desde el cuerpo quería decir: desde el bosque múltiple y la multiorgasmia. Definiciones que tenían el acento puesto en el género como construcción; por eso en mi trabajo explicaba toda esa cuestión de la historia y las ideologías. Creo que se puede definir una escritura femenina para un determinado grupo en un determinado momento.

El punto de partida de mi trabajo es justamente desde la lectura de estas poetas, darme cuenta de que había puntos en común, algunos conscientemente (el grado extremo es Diana Bellessi, que se sabe que es militante y que quiere escribir eso), pero me parece que existe cierta unión en algunas experiencias comunes que aparecen en los poemas, que aparecen antes, que están también en Alfonsina Storni, y que es esta cuestión de considerar esa ajeni-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dad del lenguaje y entonces tener que ubicarse en un lugar marginal para tratar de corroer un poco ese lenguaje. Por eso decía: para tratar de decirse a sí mismas, para salir del lugar en que el discurso masculino había puesto a la mujer, por ejemplo, el lugar de la belleza, el lugar de lo angelical, o su contrario, el lugar demonizado de la mujer fatal.

En el mejor de los casos en que las definiciones de escritura femenina se apartan de lo biológico y van hacia otro tipo de caracterizaciones, termina ocurriendo que existe una escritura femenina que puede ser detentada por escritores varones, que es la conclusión a la que llega Julia Kristeva cuando dice que Artaud y otros poetas más, también desarrollan escrituras femeninas.

[Público]: ¿Vallejo?

Mallol: No, Vallejo no, además Kristeva no habla de Vallejo. Una de las preguntas que hizo Jorge, es si a partir de esa ajenidad con respecto al lenguaje, no se puede definir cualquier tipo de poesía. Lo que yo digo es que en el caso de las mujeres, y leyendo a estas poetas, se da de una manera particular. Por un lado, hay una puesta en primer plano de eso, no sólo tematizado en cantidad de versos de Pizarnik, en alguna cita que leí de Susana Thénon y en la poesía de Olga Orozco, como las disonancias en las categorías de la persona (como diría Walter Mignolo), como un posicionamiento político. Es decir, es en estas mujeres una política de la lectura y una política de la escritura, es una autodefinición que también es política.

[Público]: A mí me queda la duda con respecto a este planteo sobre la cuestión del lenguaje. Creo que la decisión de esa poética las hace no necesariamente marcas de escritura femenina.

Mallol: Lo que pasa es que no quise abundar en citas. Por ejemplo, Susana Thénon se refiere al discurso de la filosofía, al lugar en que el discurso de la filosofía ubica a la mujer y de ahí se corre, todo eso en un poema; lo mismo hace con el tango, con el bolero, aparece de un modo explícito; no es una cuestión vaga de que escriba en contra del lenguaje, eso es una formulación general que después se da en cada caso.

Por ejemplo una de las cosas que inaugura tímidamente Alfonsina Storni, y que Olga Orozco lo pone en primer plano, es presentar un sujeto que se adjetiva en femenino, y ese llevarlo a tercera persona que hace Olga Orozco. y que después Pizarnik lo toma y lo usa hasta la saturación: la sonámbula, la que duerme, la que escribe. Eso no estaba, eso no lo habían encontrado antes y está explícitamente queriendo dar cuenta de cierta experiencia. Hay un remitirse constantemente a los momentos de disciplinamiento de la vida

de una mujer, por eso aparece "la niña" en oposición a lo que podía ser "el jardín" en los poetas españoles del '27 o lo que podía ser "la infancia" a quien se le quita toda ingenuidad como lugar de tópico, como lugar de ausencia de conflicto; todo pasa a ser conflicto, no hay un lugar de descanso ni siquiera en relación con la madre, sobre todo en Pizarnik.

Graciela Golchluk: Pero eso no es solamente femenino, la infancia de Osvaldo Lamborghini, por ejemplo, es muy problemática.

Mallol: Bueno, es que habría que ver en cada caso. No digo que porque sean mujeres, escriban necesariamente de manera diferente; digo que estas cuatro mujeres lo hacen, y lo hacen poética-políticamente; no digo que no pueda estar en Lamborghini, no es excluyente, como no lo hace excluyente Kristeva tampoco.

[Público]: Lo que no alcanzo a comprender es por qué la calificación de femenina a una escritura.

Mallol: El punto de partida es el siguiente: el género es una construcción cultural, como módulo que se aplica a los sujetos y conlleva modos de experiencia diferentes para los hombres y para las mujeres; hay una experiencia que es diferente y en la medida en que la poesía habla de la experiencia, refleja cosas diferentes. Hay diferencias, son evidentes...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"Ese algo tuyo, eso tan tuyo"[1]. *Sobre* Inolvidables veladas *de Marcelo Cohen*

Por *Susana Chiani*
(UNLP)

En el viejo teatro de la avenida Las Marailas, la cantante de tangos surca *"el escenario en diagonal hasta el punto áureo desde donde los efectos de acústica neutralizaban sus furtivas carrasperas"* [2] (pág.7.).

"Lo que se veía en escena, pastel glaceado bajo los focos, era un holograma proyectado desde los dos primeros palcos del teatro, y la voz era el convincente producto de un sampler que recogía los temas mejor grabados por la cantante poco antes de los primeros síntomas de rigidez" (pág. 8, 9).

Recluida en un geriátrico por el mal de Brest-Lavonnia, Camelia Subirana, sobrevive a la fatalidad de los cuerpos, en la fatal recurrencia de las veladas mítico-tecnológicas donde está condenada a revivir como síntesis samplerizada, sólo *"figura con voz"*, el alma del tango que antes representó con su vida.

"El hijo de la cantante de tangos iba a verla actuar una vez por mes. El resto de las noches, en fechas planificadas pero rotatorias, iban los hijos de otros artistas, y algún que otro nieto" (pág.12).

Golo Subirana, asistente impasible de un espectáculo que lo involucra como heredero de un destino, de un mito, de una tradición que con su vida está obligado a continuar, es también una síntesis de otro tipo. Suma hueca de la obstinada fantasía de su madre, del cálculo de un programa económico cultural y de las expectativas de toda una comunidad.

Ni rito, ni hábito, la fatalidad de las veladas tangueras de las que Camelia y Golo son protagonistas, se revela también en distintos planos como fatalidad de la escritura[3].

Primero porque ***Inolvidables veladas*** se quiebra y detiene en la repetición de tres descripciones casi idénticas de las secuencias de los recitales. Tiempo muerto en el reiterarse de toda la información inicial junto con la letra. Inevitable reinscribirse de lo inevitable.

Segundo, por el modo en que trabaja la retórica del tango. Se escribe con, reescribe, transforma -desde la dispersión anagramática a la concentración del repetir literal-, los títulos y las letras de algunos tangos. Palabra ajena, citada, en boca de los personajes; palabra apropiada, a veces en forma velada por el narrador; el tango funciona, en un primer nivel, como dispositivo generador de escritura; resto fijado, o memoria, disparador de la narración y de la lectura que se somete para producir sentidos al trabajo de identificación, reconocimiento de alteraciones o alusiones subrepticias y reconstrucción, a partir de fragmentos, de la poesía popular urbana.

También, como palabra alfabeto, topos, reserva, informa aspectos de la trama: la relación de Golo y Camelia Subirana remite directa y explícitamente a un lugar común tanguero: la sobrevaloración y omnipresencia de la Madre y la ausencia del padre: *"Golo quería saber cosas del padre pero no llegaba a saberlas; tenía el hilo de su historia enhebrado al de la madre y no podía cortarlo sin que ella se perdiese como una aguja entre baldosas mal iluminadas"* (pág. 27, 28).

A pesar de este mecanismo, que parece jugar con la fuerza del poder de las palabras -ecos o lugares-, sobre el sujeto de la narración, el texto no mima el registro tanguero, no es ni se simula tango; la escritura guarda una distancia con respecto a este material en un gesto que invierte, con matices, tanto la jerarquía de términos de la parodia tradicional como de la posmoderna -si se acepta que la primera es con respecto al modelo fundamentalmente crítica y la segunda compasiva-[4], colocándose en la incomodidad que une al reconocimiento de una pervivencia, la necesidad de la alteración.

El problema queda refractado en abismo en un diálogo entre Golo y las Gentes del Claroscuro, grupo rebelde que se opone a las políticas culturales vigentes: *"La voz de la otra punta era novata pero autoritaria: Estás desorientado/y no sabés/qué trole hay que tomar/ para seguir"*. *"Pensé que ustedes odiaban el tango"*, dijo Golo. *"Sí. Pero le hacemos la parodia. Fingimos enaltecer las palabras que nos dominan, y después las destruimos. Somos de esta época negra. Nacimos sabiendo demasiado. Nuestra única salida es la distancia. ¿Cómo haces vos Subirana para ser tan distante"* (pág. 87).

En ***Inolvidables veladas*** la voz del narrador se encarga de marcar la distancia, o de revelar la operación de apropiación de un discurso otro: *"A esa altura el cielo se adueñaba de los techos, cercano, nítido, desconcertante, bastidor negro, decía el tango, del burlón mirar de las estrellas"* (pág. 65)[5]. Pero reconoce a la vez que el discurso tanguero por un momento lo contamina: *"esta descripción exagera como si se hubiera embebido de una pasión que menosprecia"* (pág. 81, 82). La escritura entonces oscila, se mueve entre la violenta seducción y el cues-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tionamiento, sufre y se revela a, la presión del tango, tajo fatal. Fatal, ya que la lógica de la parodia parece quedar desplazada por un orden más bien edípico en el que el tango funcionaría no como cualquier lengua de poder, autoritaria o automatizada que se usa con otra orientación sino como lengua "*loca, caprichosa, inalcanzable, hechizo tantálico para el hombre, pero madre también*"; como Camelia (pág. 58). Especie de ecolalia donde el híbrido bitextual que supone la parodia se disloca en el injerto y comentario, repetición como fuerza en su propia orientación y contrafuerza no en el eco, sino fuera de él[6].

Inolvidables veladas parte del dispositivo tanguero para hablar del eco de una vieja canción, de su destino como *"poesía de un mundo fundacional"*, después del *"colapso del determinismo histórico"*, a fines del siglo XX, en *"el país del barrio de tango"*. Palabra tipo, -patrimonio común que se comenta y evalúa en cuanto a sus figuras, historias, motivos-, en un segundo nivel, el tango es objeto de reflexión crítica.

Surcada por los *mass-media* y las contradicciones del progreso, la iconografía de la sociedad posindustrial que Cohen desarrolla en sus últimos textos [7], -distorsión hiperbólica del presente con inflación, desocupados, especuladores, basurales tecnológicos, pantallas televisivas gigantescas, psicofármacos y anonimia del poder- funciona aquí pero fundamentalmente como escenario evocado. La narración, como si ya hubiera construido su paisaje propio, tiende a concentrarse ahora en las peripecias de la vida de Golo, y con respecto al espacio y clima donde éstas se desarrollan, se refiere más que nada a las condiciones y estrategias políticas de producción y circulación de la cultura. De nuevo el eclecticismo como marca epocal preponderante, de nuevo la mezcla e imbricación de pasado y fábulas futurescas creadas en base a la exageración de tendencias presentes reconocibles: desde la superposición sonora ambiental de tango, cumbia, mambo, pop, o la velada virtual tanguera que acopla los clásicos del género al holograma, a la representación sintética del espacio que ofrece la casa geriátrica donde agoniza Camelia: "*Vivaces frescos en las paredes desplegaban escenas de la vida de una calle rioplatense en los años veinte de nuestro siglo: la cotorrita del organillero parecía aletear y los cuadriles de la carnicería sangraban gotas sentimentales. Otra enfermera esta vez un robot terapéutico de sonrisa esmaltada...*" (pág.19-20).

En este marco donde actúan sectas juveniles, grupos rebeldes, maestros, operan también los consorcios que aúnan lógica cuantitativa y política cultural y tienen en sus manos el negocio-espectáculo del tango. Es justamente sobre el uso ideológico del tango como discurso identificatorio - *"música típica, nuestra"*- ante el vacío abierto por la globalización capitalista, que reflexiona críticamente la novela en relación al problema de la identidad individual. Golo desde su niñez, por un contrato firmado junto con su madre en tiempos de penuria, después de un breve período de rebelión adolescente, está obligado a cumplir con las iniciativas socio-culturales del consorcio Senthuria y sufre el acecho interesado tanto de sus representantes como de la gente. Todos esperan de él la manifestación de *"algo"* que renueve la mitología tanguera y de cohesión representativa a la comunidad. Convertido en *"efigie popular"*, se pregunta a sí mismo -vacío tapado por las definiciones de los otros- ante la mirada gris de ausencia de una madre babeante sobre la autenticidad y el origen de su destino de tango, y está también a la espera de que algo surja en él: *"Quizás si pudiera arrodillarme, desataría el nudo que liga la viña de los besos, el olor a pañales y el pensamiento que acompañó, quien sabe, la obstinación compartida del regazo* (pág. 82). *Héroes huecos como bambúes. Cualquier aliento les cabe. Un contrato es un sonido. Si no se paga se paga. Adentro nada. Y entonces esto qué"* (pág. 84).

La figura de la genuflexión interrogante cifra el origen y la necesidad del relato como memorias de Golo -o más exactamente como recuperación/recreación de esas memorias por parte de un narrador que abarca y sutura los espacios entre los escritos del protagonista- sobre el proceso de constitución de la identidad. Y si bien inicialmente las memorias son escritas a instancias del consorcio terminan convirtiéndose en un proyecto personal liberador[8].

"No escribí lo que me correspondía... No supe escribirlo", dice Golo. La novela memoria pasa así a contravenir la memoria, e ***Inolvidables Veladas*** a pesar de que por su formato puede vincularse a otras tantas novelas históricas o testimoniales que tratan como ella el tema de la identidad nacional puede leerse también indirectamente como crítica a esta clase de géneros desde hace un tiempo preponderantes. *"En un abúlico edificio de cemento al borde de los diques, el departamento de Producciones editoriales Senthuria tenía cinco apartamentos para los retiros creativos, donde se había demostrado, casi ningún escritor residente producía otra cosa que memorias, como si el deseo no pudiera competir con la lenta pero incesante cadencia del verdadero trabajo humano"* (pág. 102). Lo que se delata es que este tipo de relato que en algunos casos retorna al pasado para recuperar contrahistorias fundacionales y redefinir identidades en baja después de la dictadura, no tiene en cuenta que el tema de la identidad es también un discurso del que se apropian los que detentan el poder, mistificándolo, en este caso a través de la retórica tanguera.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"En las primeras noches de cuarto creciente, ojos de gatos mecánicos proyectaban en la humedad el lema que los consorcios culturales habían rescatado del tiempo y una comunidad entera había recibido como plasma para una identidad siempre flaqueante: Desde el recuerdo te vuelvo a ver" (pág. 23). Pero además en esta memoria -conjugación de identidad colectiva e individual-, gran parte de las observaciones críticas a la retórica tanguera se centran, no sólo en ese extremo sentimentalismo que ahoga paradójicamente los sentimientos, sino en la identificación tango-memoria[9]: *"poniendo el presente en vertical, el tango truncaba el después...se ocupaba de los restos"* (pág. 68). ***Inolvidables veladas*** más que un relato de reminiscencia y reconocimiento en un origen, en una continuidad, en una verdad, se presenta como *"abdicación"* desembarazante que permite a Golo después romper con su discurso la recurrencia mítico-tecnológica de las veladas en el viejo teatro de la avenida Marailas para proyectarse en el futuro de una historia incierta: *"Un arte que sólo elogia lo que fue no me sirve más que de consuelo menor, sobre todo porque si la vida oculta el futuro, y es una suerte, también borra los estigmas del pasado"* (pág. 136).

Si esta abdicación desembarazante que es el relato cuestiona entonces el tango, *"poesía de un mundo fundacional"*, *"origen* de valores", como plasma de identidad nacional, y la identidad como concepto que en la barbarie tecnológica, con un simulacro democrático *vodevilesco* y tradiciones que se desmoronan, no es otra cosa que parte de los *kits* verbales adquiridos por los consorcios para *"bocetar un futuro ofertable"*, para vender un ligamento y un horizonte, ***Inolvidables veladas*** problematiza la cuestión de la memoria en términos similares a los de la genealogía nietzscheana vía Foucault. Al menos, en los sentidos generales que implican o revelan el análisis de la procedencia y la emergencia de valores: la heterogeneidad y la relación con el cuerpo, la ruptura con la continuidad, el lugar de la lucha. Aquí también un alto origen de sobrepujanza metafísica, lugar de la perfección, unidad y verdad, se suplanta por un pudenda origo: en los comienzos era el contrato y el mito, *"la alianza entre el dinero y la eternidad"*, una alucinación consensual, violenta y económica fantasía de unidad porosa que no logra recubrir la superficie nacional, los lugares *"menos favorecidos por la tradición"*, la diferencia: *"Es que a mí, sin ir más lejos, –dice una disidente de rasgos mapuches– el tango me resbala. Porque yo vengo de las montañas. ¿Sabés lo que es una montaña? Una montaña tapa todo. No hay cabaret, en la montaña"* (pág. 126). Diferencia que en la alucinación consensual que también es Golo y de la que se vacía cuando decide quebrar el contrato, explota en él –

"vio despuntar no otro Golo sino varios más, una pequeña asamblea de Golos, indefinidos, vacilantes..." (pág. 142)-, como posibilidades. Aquí también tal procedencia se enraíza en el cuerpo, se inscribe en el sistema nervioso, en el aparato digestivo. El cuerpo, superficie de inscripciones de los sucesos, lugar de disociación del yo, volumen en perpetuo derrumbamiento; el cuerpo impregnado de memoria y la memoria como destructora del cuerpo. Desmayos, descomposturas, mareos nauseosos, caídas frecuentes como síntomas atávicos de Golo heredero, preludian la voz del *"Museo gástrico del tango"*, *intermezzo* narrativo donde otra vez la figura de la genuflexión[10] - *"un proxeneta doblado sobre sí mismo"*- se recrea en un discurso que presenta el impulso idiosincrático del tango como violencia masturbatoria, *"deseo centrípeto total"* , expresión iterativa *"de lo que ya fuimos"*, en términos de cruce continuo con los vaivenes del proceso digestivo.

"Y sin embargo estaba esa música" (pág. 68). *"Y también es cierto que, en fondos y fachadas, las noches de la ciudad del tango palpitaban de identidad"* (pág. 82). Y que Golo ... *"no estaba seguro de que en el gran boquete de esa obediencia* -al consorcio- *no hubiera un poco de amor por el mundo que representaba su madre; y hasta por el destino que su madre o ese mundo le habían impuesto"* (pág. 68). Como escritura, como género, como anécdota, ***Inolvidables veladas*** se constituye en zona fluctuante, de arrastre y descarga, -digestión, deserción- que aun herida fatalmente por el mito, el ayer y lo ajeno, como Golo, logra transitar el vértigo final de un saludable vacío.[11]

Fuerzas disidentes que preteden encontrar el corazón de la identidad *"para apuñalarlo"*, y secuestran a Golo porque piensan que esconde algo, después de leer sus escritos, decepcionados, dicen: *"Lo que más nos gusta...es que no informa, no aclara, no sentencia, no dirige. Tampoco se entiende. Es medio como literatura, Subirana. Parece una comedia. Si te lo publicaran no podríamos denunciarlo. Pero a ellos* -los del Consorcio- *les va a parecer una bazofia. Y encima a nosotros tampoco nos sirve"* (pág.122). Es justamente en esa distancia, diferencia, lugar entre, no fácilmente recuperable, donde se ubica la literatura, donde puede y debe ejercerse la crítica, que revela fundamentalmente *"que bajo la luz más dura, en la mayor nitidez, el mundo es brutalmente opaco"* (pág. 123). Como lo es la identidad individual o colectiva, ese *"algo"*.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Notas

1 Expresión tomada del tango 'Cada vez que me recuerdes' de Mores/Contursi.

2 Las citas corresponden a Cohen, Marcelo, ***Inolvidables veladas***. Barcelona, Minotauro, 1996.

3 *"Ni fenómeno técnico, ni porfía espiritual. Las veladas tangueras, de la avenida Marailas eran un poco una fatalidad, un poco una obligación"*. El texto indica el registro que, según nuestra opinión, domina la escritura en dos sentidos imbricados: porque ésta reproduce un rasgo que se le adjudica al tango -fatalidad como iteración, lengua repetitivo-regresiva-; por el orden que supone en el modo de operar con él -fatalidad como posesión forzosa, lengua por la que somos hablados.-.

4 Sigo a Hutcheon, Linda ***A theory of parody***. New York, Methuen, 1984.

5 La distancia se refuerza en la grafía: los pasajes de tango aparecen destacados con bastardilla.

6 Si bien adscribimos el procedimiento del injerto-cita al orden edípico, debe señalarse, por otra parte, que la parodia no es un procedimiento usado por Cohen. Ya se sabe que la escritura es un leer convertido en producción. Ballard, Auster, Cortázar, Pessoa, Prigogine, Calvino, Faulkner, Baudelaire, se escuchan en los relatos de Cohen sólo como reminiscencias no marcadas. Ya se sabe, también, que cualquier cosa puede ser material estético. Cohen, el antiPuig, que opera en la construcción del relato, tanto contra el ritmo y la estereotipia de la información y de la máquina, como contra su otra vuelta de tuerca en la literatura, al margen del peligro de cargar con nueva y equívoca dotación aurática a los productos de la industria cultural y a los *mass media*, simula bien, sin la inocencia del imperativo de originalidad, de cara a las determinaciones mismas de las consignas del lenguaje y a una cultura que exhuda saturación, que la palabra se mueve lenta en el vértigo del vacío. Esta voluntad explica también el uso del injerto. La literatura de Cohen oscila entre una tenue evocación que borra los índices de ajenidad y, como en este caso, la enfática acentuación de lo extraño. Los dos casos anulan la media distancia de la parodia.

7 ***El oído absoluto, El fin de lo mismo , El testamento de O=Jaral***. Los tres configuran un espacio urbano donde, en base a la hipérbole y el oxímoron , se abre como señala B. Sarlo *"una hipótesis sobre el presente narrada en clave anticipatoria"*, y la ciencia ficción se cruza con la crítica social. ***Punto de vista***. Año XIII, N1 37, julio de 1990, pág. 14-17.

8 *"Decidido a contar su vida por deber, se pasó sentado unos cuantos días y escribió esto, o algo bastante parecido a lo que se ha leído hasta aquí"* (pág. 104) ... *"Tenía unas ganas inusitadas de decir algo concreto de sí mismo; en todo caso, de hacer la prueba. Algo más económico que lo que había escrito para Senthuria"* (pág. 106).

9 Al uso económico de la tradición se suma la exhumación constante de un pasado-fábula que el tango hace circular: *"debe tenerse en cuenta que el ingenio no sabe ni siquiera aproximadamente cómo fueron estas personas de antaño sólo sabe lo que el autopoetizador iterativo le ofrece"* (p. 97). Las numerosas referencias a esta tendencia del tango refuerzan la hipótesis de crítica indirecta a géneros con remisión al pasado.

10 La genuflexión-posición fetal, figura de la pregunta/ruego por el origen, se resuelve en genuflexión como actividad onanista rumiante, figura del movimiento repetitivo-regresivo del discurso tanguero.

11 *"que en el estupor de algunos acontecimientos, estos personajes se encuentran con epifanías, pero son signos vacíos, y ese vacío, como bien sabían los orientales no es la nada sino la ausencia de conceptos"*. Cohen Marcelo, en Saavedra Guillermo. ***La curiosidad impertinente***. *Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

COMENTARIO AL TEXTO

"Ese algo tuyo, eso tan tuyo"[1]. *Sobre* Inolvidables veladas *de Marcelo Cohen*

Por *Adriana Astuti*
(UNR)

Adriana Astuti: con lo que vi de las citas de Marcelo Cohen si eso es un tema respecto a la representación y a la identificación y si eso pasa en realidad a la escritura, lo que me pasa generalmente es que yo siento que es una escritura muy barroca, muy bien perfilada en sus intenciones y que a mi nunca me termina de convencer porque a mí siempre me parece que no llega a pasar a la escritura. El gesto político de que eso se inscriba en un cuerpo me parece que se inscribe sobre todo en una cita que vos leíste al final en la que hablás de cómo la cuestión de la identidad y de la falta de identidad de revelarse en ese espacio, en el que tendría que identificarse con respecto al paso de constituir una memoria, repercute sobre el aparato digestivo del personaje; pero cómo eso, a pesar que esté sosteniendo que tiene que inscribirse en un cuerpo, la novela lo sostiene a nivel de tema a nivel de fábula.

Chiani: Lo que vos planteas es muy interesante y para mí también es un problema, porque por lo general, y por eso es un problema, también lo que planteé en relación al juego que hace con el discurso del tango un poco alejado de la parodia en las dos versiones es justamente que por lo general no se traduce a la escritura en este caso.

[Público]: mi sensación respecto de esa máquina abstracta que opera sobre los personajes de Cohen, -yo leí la novela de la cárcel- es que Cohen está trabajando con un género popular y lo deconstruye no como figura de identidad, lo que yo leo en Cohen siempre es la presencia de la historieta. Es como un escritor de historieta que está traduciendo ese género a la novela. Me parece que no llega a descomponer el lenguaje ni a que el ritmo de la historieta llegue a alterar el de la novela.

Chiani: Entiendo lo que querés decir. En este caso, en esta novela concretamente yo creo que no hay estrictamente la parodia porque no se da un hibridismo bilingüe no hay un juego bitextual en todo caso hay un injerto citado de un comentario y hay que evaluarlo, estoy de acuerdo con lo que vos decís. No sucede así en el pasaje ese último que dijiste a propósito de la relación con el cuerpo y con Foucault, pero es un apartado, en el resto de la novela no se da eso, es lo que pasa además en un pasaje en el cual ejerce un procedimiento similar a la parodia, pero repito, no es estrictamente una parodia que toma un discurso popular con el cual ejerce un procedimiento

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

similar a la parodia sin serlo. Está muy marcado, está en bastardillas, separado del resto, aparte de que el narrador se encarga de establecer esta distancia, está siempre revelada la propia escena a través de la bastardilla.

[Público]: la pregunta tiene que ver con lo que vos dijiste con relación a tomar el canon como parodia y yo veo una aparente contradicción en tomar un género que se supone identitario como el tango y tomar el proyecto de globalización. Son tangos de la época del cuarenta y del cincuenta.

[Público]: No, no tomó tangos solamente de esa época hay pasajes de tango de muy diversa época y pasajes de tango de muy diversa procedencia.

[Público]: Me puse a pensar si no es una operación de deconstrucción sobre la lectura mitificadora que se ha hecho del tango más que sobre el tango.

Chiani: Por supuesto eso creo que es claro. Es justamente la manipulación que desde esa maquinaria abstracta de poder se hace del tango y tiene que ver también con lo que surgía ayer a propósito de las referencias que se hicieron con respecto a la novela histórica de la apropiación por parte del mercado de este discurso, es decir que no solamente por parte del poder.

[Público]: a mi no me quedó clara cuál es esa posición sobre la parodia que no es ni posmoderna ni parodia tradicional que no tiene ningún gesto compartido.

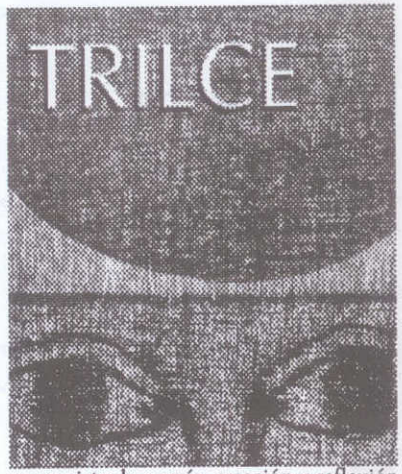
Chiani: En principio no me parece que sea una parodia, lo dije al principio, desde el punto de vista formal. Hhay otro elemento que es el siguiente: este juego de arrastre y descarga de este discurso con el que está trabajando de injerto y comentario se temporaliza, por eso dije que la escritura y el género repite un poco el movimiento de la anécdota, es decir, de esa sujeción inicial del personaje a la liberación final. Se dan dos tiempos y en tercer lugar porque mezcla elementos no de la forma de la parodia sino del ethos de la parodia moderna y del ethos de la parodia posmoderna, en el sentido de que se vale de esa ambigüedad, de un cuestionamiento por parte del narrador, y después esa cita: "le llaman guey sin embargo estaba esa música" (...) no hay una crítica destructiva del tango porque no es justamente el tango sino la manipulación.

Yo creo que la literatura de Cohen lo que hace un poco es el gesto que proponía Alberto Yabán para la crítica, instalar la sospecha, cuestionar permanentemente, él no está proponiendo nada, simplemente decir bueno, en este contexto de globalización y de fin de tradiciones veamos cuál es el uso que se puede hacer con el discurso que de alguna manera sobrevive. (...)

DOXA

Diseño Integral de Websites

Rodrigo Rapela
Av. Colón 172 - 2° Piso
rrapela@usa.net



una revista de poesía, creación y reflexión

Casilla 2501, Concepción, Chile
Tel.Fax 56/41 - 233667

HISPAMERICA

Revista de Literatura

Saúl Sosnowski,
5 Pueblo Ct.,Gaithersburg,
MD 20878-2067, U.S.A.
Teléfono: (301) 948-3494
Saul_Sosnoswki@ umail.vmd.edu

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

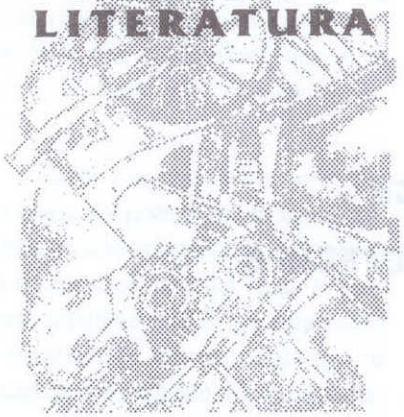
BEATRIZ VITERBO

EDITORA

España 150, 2000 Rosario, Argentina
Tel. (54) (41) 827560 / 487521
Fax: (54) (41) 261919 / 318240
E-mail: bviterbo@satlink.com

Pueyrredón 1690 - 2° B
(2600) Venado Tuerto
Provincia de Santa Fe - Argentina

REVISTA DE
LENGUA Y LITERATURA



DEPARTAMENTO DE LETRAS

FACULTAD DE HUMANIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

Av. Argentina 1400
(8300) Neuquén - Argentina
Tel. 099-425014

NO SE OLVIDEN DE CABEZAS

José Luis Cabezas,
Reportero Gráfico.
Asesinado en Pinamar
el 25 de enero de 1997

Orbis Tertius

Revista de teoría y crítica literaria

CENTRODE ESTUDIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Calle 48 e/ 6 y 7 - 1° Subsuelo
CP.1900 La Plata, Argentina
Tel. 54-21 38770 - Fax 54-21 253790
dhu@cespivm2.unlp.edu.ar

Espacios

de crítica y producción

Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA

Comité de Redacción:

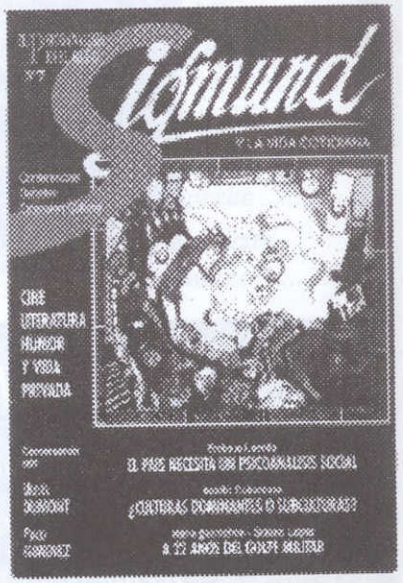
Jorge Dotti, Gladys Palau, José Sazbón y Pablo Gentili

Asesor Editorial y Secretario de Redacción:

Carlos Dámaso Martinez

Editores responsables:

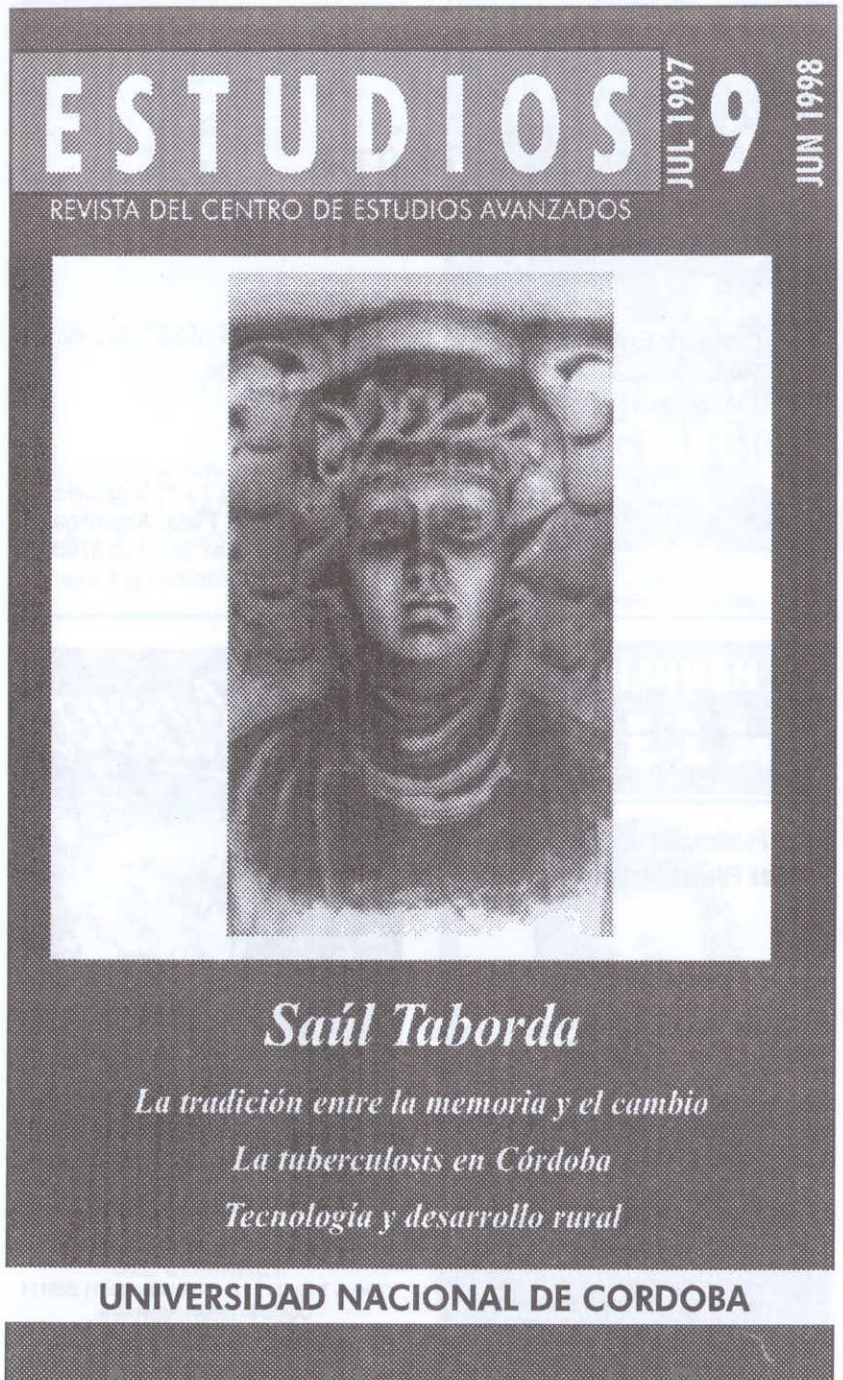
Carlos Dámaso Martínez y Gladys Palau



Directora: Beatriz Aronovich

Obispo Trejo 417 -7° C - Telefax: (051) 229111
Córdoba (5000) Argentina
E-mail: sigmund@satlink.com.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Indice

Presentación 9

Texto inaugural de las Primeras Jornadas sobre Literatura Argentina a Fin de Siglo 12

Prolegómenos 16

I. TRABAJOS TEÓRICOS

Temor y temblor
Etica de la lectura y morales de la crítica
Por *Alberto Giordano* 22
Comentario al Texto
Por *Néstor Aguilera y Carlos Gazzera* 32

El deseo, el relato, el juicio. Sobre el "retorno a los setenta" en el debate crítico argentino, 1996-1998
Por *Miguel Dalmaroni* 35
Comentario al Texto
Por *Daniela Spósito* 43

Lenguas políticas y estudios literarios: de códigos, discusiones y conflictos de interpretación
Por *Jorge A. Bracamonte* 46
Comentario al Texto
Por *Alberto Giordano* 55

Ficción y Realidad
Por *Germán Pinque, Jimena I. Castillo, María Eugenia Boito* 61
Comentario al Texto
Por *Miriam Chiani* 69

La Palabra Ficcionalizada
Por *Analía Lorenzo, María Paulinelli* 71
Comentario al Texto
Por *Geraldine Roger* 78

La tradición nacional: una continuidad en el pasado
Por *Fabio Espósito* 82
Comentario al Texto
Por *María Paulinelli* 90

II. OPERACIONES SOBRE LA CRÍTICA Y EL CANON

Ensayo de una nueva moral de la crítica (Sobre las " Escenas de la vida posmoderna" de Beatriz Sarlo)
Por *María Celia Vázquez* 94

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sarlo y la crítica literaria
Por *Alicia Capomassi* 100
Debate Postcomentario
Por *Sergio Pastormerlo* 103

Juan José Saer en el sistema de lecturas de "Punto de Vista"
Por *Margarita Merbilhaá* 109
Comentario al Texto
Por *M. Candelaria de Olmos* 117

¿Una poética política? Perspectivas críticas sobre Saer
Por *María ElenaTorre* 120
Comentario al Texto
Por *Margarita Merbilhaá* 125

Para leer a Boedo Sobre el problema del valor
Por *Sergio Pastormerlo* 129
Comentario al Texto
Por *María Celia Vásquez* 135

El teatro : Un espacio de posibilidades para la literatura arltiana
Por *Laura S. Juárez* 140
Comentario alTexto
Por *Jorge Bracamonte* 149

Una canción que sea menos que una canción. La constitución de una tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi
Por *Anahí Diana Mallol* 152
Comentario al Texto
Por *Jorge Guglielmelli* 162

"Ese algo tuyo, eso tan tuyo" Sobre Inolvidables veladas de Marcelo Cohen
Por *Susana Chiani* 166
Comentario al Texto
Por *Adriana Astuti* 173

Se terminó de imprimir en la ciudad de Córdoba
en el mes de octubre de 1998

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar