

*Handwritten signature*  
2013

# SETECI ENTOS MONOS

*Antología*

*Edición de*  
**Oswaldo Aguirre y Gilda Di Crosta**



GOBIERNO DE SANTA FE  
MINISTERIO DE INNOVACIÓN Y CULTURA

Aguirre, Osvaldo

Setecientosmonos: antología / Osvaldo Aguirre y Gilda Di Crosta. - 1ª ed. - Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2012.

368 p.; 20x14 cm. - (Parabellum. Documentos; 35)

ISBN 978-987-1240-66-1

I. Antología Literaria Argentina. I. Di Crosta, Gilda. II. Título.

CDD A860

 Santiago Arcos editor

PARABELLUM / DOCUMENTOS

Dirección Editorial:  
MIGUEL A. VILLAFañE

Diseño:

Cubierta: ANA ARMENDARIZ

Interiores: GUSTAVO BIZE (gustavo.bize@gmail.com)

© Santiago Arcos editor, 2012. Puan 467 - (1406) Buenos Aires  
www.santiagoarcos.com.ar  
e-mail: santiagoarcoseditor@uolsinectis.com.ar

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

ISBN: 978-987-1240-66-1

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

Este libro integra la serie

**Constelación Santa Fe**

ganadora de la Convocatoria 2010

del **Programa Espacio Santafesino**

Estímulo a la Producción Editorial  
del Ministerio de Innovación y Cultura  
de la Provincia de Santa Fe



Espacio Santafesino  
+ industrias creativas

  
**GOBIERNO DE SANTA FE**  
MINISTERIO DE INNOVACIÓN Y CULTURA

## I. Introducción

guirlo con ese premio fue un modo de castigarlo “haciéndolo entrar en la elite de los escritores, haciéndole admitir la idea de una elite con la cual se pierde la verdad de la escritura, que tiene a un anonimato esencial”.<sup>37</sup>

Nicolás Rosa también explica el rechazo de Sartre desde la lectura de una conducta coherente de quien fue un escritor “formado a la antigua, con el convencimiento de que la soledad es la mejor apoyatura de su talento” y “abocado a la necesidad de conectar sus teorías con su propia vida” es un “vigía permanente de sí mismo” (SM N° 3/4).

El rechazo de Sartre no era más que un episodio entre otros de quien “no tenía buenos modales de escritor” —según Blanchot—, poco sumiso para ingresar en algún canon literario, en algún lineamiento político o ideológico, para ser institucionalizado.

Es en este sentido que se ilumina lo dicho por Nicolás Rosa sobre la elección de ser crítico: “Posición que, a fuer de incómoda, acaba siendo de poco beneficio —secundario— para el sujeto y devaluado socialmente: vivir sin gloria ni reconocimiento”.<sup>38</sup> El crítico literario que es escritor, para Rosa, sabe de la soledad esencial al que es arrojado en su tarea excedentaria pero riesgosa. Aunque haya algunos escritores que caigan en la trampa de creer en la participación, el acto de escritura es “acto de radical soledad”.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Blanchot, Maurice, *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976, p. 62.

<sup>38</sup> Rosa, Nicolás, *El arte del olvido*, op. cit., p. 9.

<sup>39</sup> Rosa, Nicolás, *Artefacto*, op. cit., p. 34.

## BENTIDOS DE VANGUARDIA EN *Setecientosmonos*: RUPTURA Y EFICACIA (ARTÍSTICA, POLÍTICA, CRÍTICA)

*Irina Garbatzky*

En 1967, Oscar Masotta arribaba a una conclusión respecto de los sentidos de vanguardia que se configuraban en el campo artístico de la época. “En arte, pienso, sólo se puede ser, hoy, de vanguardia”, decía; ello suponía una serie de implicancias: una inserción histórica, una ruptura de esa historia que revelase un sentido latente en ella y una puesta al límite de los grandes géneros; el pasaje hacia su heteronomía.<sup>40</sup> Algunas orientaciones de esta idea, configuradas mediante sucesivas articulaciones entre vanguardia literaria, vanguardia artística y vanguardia política, podrían posibles de ser rastreadas en *Setecientosmonos*, en un traxecto que comienza pocos años antes de ese episodio límite que fue, en 1968, *Tucumán Arde*.

La obra artística como acción revolucionaria se plantearía de manera inminente para algunos de los colaboradores de la revista, como Nicolás Rosa y María Teresa Gramuglio, quienes participaron de la experiencia que tuvo lugar en el local de la CAVT de los Argentinos. El encuentro entre escritores y artistas, críticos y profesores expulsados o renunciando de la Universidad durante la dictadura de Onganía, sostenía por entonces una confluencia confrontativa como marca de una época que, a pe-

<sup>40</sup> La cita de Masotta pertenece al artículo “Después del pop: nosotros nos materializamos”, publicado originalmente en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969. Utilizamos la edición de la compilación realizada por Ana Longoni, en Masotta, Oscar: *La revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 346-348.

sar del impulso modernizador generado por varias instituciones culturales, había vislumbrado el crecimiento sin pausa de lo que Oscar Terán denominó “el bloqueo tradicionalista”.<sup>41</sup> En este contexto, sabemos que *Tucumán Arde* no resultó un evento aislado, sino que supuso la culminación de un ciclo de producciones que había tenido lugar desde mediados de los sesenta en el arte, particularmente a lo largo del 68 en Buenos Aires y Rosario, vinculado con la modernización y la ruptura o abandono de las instituciones de consagración.<sup>42</sup> Una puesta en foco retrospectiva podría delinear entonces, desde el final de este proceso, los posibles sentidos de vanguardia hacia dentro de la revista.

Por “sentidos de vanguardia” me refiero a una pregunta que se volvió ineludible para la teoría y que atañe a la dislocación de la temporalidad considerada “histórica” de las vanguardias (el comienzo de siglo XX), debido a la aparición de movimientos en las artes latinoamericanas desde 1950 en adelante, que en algunos casos llevaron hasta sus últimas consecuencias el ideal de imbricación entre la práctica artística y la vida. La *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger —cuya hipótesis sostenía el ineluctable fracaso de las vanguardias históricas y la remisión de las neovanguardias como meras renovaciones inherentes al sistema capitalista—, sumamente esclarecedora de algunos procedimientos del dadaísmo, el cubismo o el surrealismo, debió ser

<sup>41</sup> Terán, Oscar: *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, pp. 163-188. Terán se refiere a las sucesivas operaciones de censura, intervención en editoriales, campañas moralizantes, y rechazos duros de la sociedad hacia la modernización y a las medidas políticas de derecha que culminaron en 1966 en el golpe de estado.

<sup>42</sup> La hipótesis del “itinerario del 68” ha sido desarrollada por Ana Longoni y Mariano Mestman en *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

revisada por la crítica para pensar dichos procesos radicales del arte posteriores a la década del 30 europea.<sup>43</sup>

En este sentido, se trata menos de establecer paradigmas generalizadores que de observar el transcurso de algunos momentos vanguardistas, no exclusivamente a nivel formal, sino, sobre todo, en su disposición a la ruptura con un estado de la situación y una configuración de dispositivos de acción para tal fin. Trataré, de este modo, de leer algunos sentidos de vanguardia en *Setecientosmonos*, aun cuando la revista ni presente manifiestos fundadores ni se adscriba a las estrategias movimientistas de las vanguardias de comienzos de siglo.

### Instancias de ruptura

A pesar de que los últimos números de *Setecientosmonos* (Nº 9 y 10, de 1966 y 1967) fueron los más cercanos a los procesos históricos de radicalización política del arte, algunos quiebrones asomaron con estruendo ya desde 1964. Especialmente un proceso de ruptura, diferenciación y negación, proyectado más allá de las necesidades de la revista y su autfiguración grupal, por el cual el gesto demoledor de la tradición se convirtió en el basamento constructivo de una toma de posición sobre la litera-

<sup>43</sup> Ver Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987. Entre la bibliografía que revisa la hipótesis burgereana del fracaso de la vanguardia se encuentran, principalmente, el artículo “What’s Neo about the Neo-avantgarde?” de Hal Foster, publicado en *October* Nº 70 (Otoño de 1994), pp. 5-32 y “El mapa de lo posmoderno” en Huyssen, Andreas: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002, pp. 306-380. En lo concerniente al contexto sudamericano ver Longoni, Ana: “La teoría de la vanguardia como corset”, en Giunta, Andrea: “Actualidad y posibilidad de la vanguardia”, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, pp. 141-149.

tura y la crítica. ¿Cuál debía ser el rol del escritor? Si en la “carta de la dirección” del número 2 (Julio de 1964) se bregaba porque “la literatura sea eso: literatura, expresión artística. *Setecientosmonos* no tiene identificación política”, para el número 5 (Abril de 1965) la revista dará un salto, visible desde su portada con la foto de Fidel Castro junto a Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir y el anuncio del suplemento “Testimonios”, dedicado a la segunda ocupación estadounidense en República Dominicana. Desde el compromiso “como adhesión del escritor a los problemas de la sociedad [que] debe ser secundario, un ambiente, nunca objetivo”, según explicaba José María Gantus en su artículo del número 2 (“Mensaje y compromiso”), hasta la asunción de la revista como medio de intervención, tendrían lugar una serie de quiebres progresivos.

Entre 1964 y 1965 los integrantes del equipo editorial dejan en claro, paulatina pero limpiamente, a quiénes se enfrentan. El perfil del enemigo se dibuja inicialmente de manera lúdica, en las biografías corrosivas del “Diccionario biográfico de la literatura argentina”, escrito desde un futuro fin de siglo, —una “posteridad inapelable”—, en el cual Adolfo Bioy Casares es recordado, junto a George Windsor, como uno de los cinco hombres mejores vestidos del mundo o Jorge Luis Borges como el primer escritor argentino nacido en Blackstone, condado de Yorkshire (SM N° 3/4).

Entre esas estampas lanzadas hacia el porvenir imaginario, de ponderación o rechazo de los escritores según su nivel de compromiso con la realidad social, se reafirma pocas páginas después la imagen de Sartre, en la primer frase del artículo con el que Rosa busca definir su trayectoria: “Jean-Paul Sartre acaba de ganar el Premio Nobel, acaba de rechazarlo” (N° 3/4). El *incipit* no pasa desapercibido si se suma a la serie de despliegues gestuales, de ruptura y configuración del Otro que recorren el

número, cuyo cierre, de hecho, se corona con una polémica que aunque bordee la provocación juvenil no resulta menos relevante. Me refiero a la publicación de la carta de una lectora, María de las Nieves Azuloaga, quien aboga por el cuidado de la lengua española frente al uso de localismos. La literatura debería ser un espacio de purificación, reclama; sus palabras permitirán a los editores desidentificarse de lo que denominan, con mayúsculas, la ACADEMIA. El sintagma con el que responden marca un estatus político de la lengua con el que los próximos números serán consecuentes: “pueblo latinoamericano año 1964” (SM N° 3/4).

De este modo, si bien la revista no elabora un “manifiesto” según el modelo que conocimos de las vanguardias del veinte, sí logra un efecto semejante en textos cuya función se orienta a la circunscripción del enemigo, del campo de batalla, de la visión de futuro que se propone y de la elaboración de una primera persona plural. En la nota editorial del número 5, entonces, la explicitación de la ruptura es contundente:

“Es verdad, no es cuestión de que uno se ponga en esto de hacer revistas y resulta que está de acuerdo con todo el mundo. [...] El hecho es, que en este número, decidimos ponernos en contra de medio mundo. Siempre lo estuvimos, hoy nos comprometemos expresamente. [...] estamos en contra de toda literatura oficial; de los suplementos literarios de casi todos los diarios (entiéndase: La Capital, La Prensa, La Nación, etc.); del paternalismo oficioso; de la literatura gratuita; de los clanes académicos (SADE); de la pedantería universitaria; de los que creen que la literatura argentina comienza con Borges y termina con Sábato; de toda forma de alienación moral, intelectual, económica (que no es sino una), ya provenga de la Curia Vaticana, del Kremlin o del Pentágono.” (SM N° 5)

En adelante no quedarán dudas de que se sostiene un posicionamiento rupturista, de construcción del futuro a partir de su

compromiso y militancia. La “integración absoluta” del escritor con su época, tal como demandan en la primer página del dossier, continúa la senda de los procesos de validación intelectual vinculados estrechamente con la práctica revolucionaria, oportunamente señalados por Claudia Gilman.<sup>44</sup>

No es menor advertir que el paso de la corrosión lúdica hacia un posicionamiento político se equiparaba con el camino atravesado por la revista, que había comenzado como una experiencia juvenil sostenida en el trabajo autogestivo y la frescura, con el propósito de difundir autores noveles. Un “recorrido no literario”, que “puso en órbita un medio”, tal como lo recuerda Omar Pérez Cantón en la entrevista realizada para este libro. Aunque el giro efectuado en la publicación a partir de la incorporación de Rosa al equipo fue sin dudas decisivo, este origen no institucional resultaba correspondiente con el movimiento señalado por Terán, acerca de que la renovación intelectual transitaba una línea que iba desde los márgenes de las instituciones hacia una proyección amplia del público.<sup>45</sup> Aunque en poco tiempo la inflexión juvenil de *Setecientosmonos* se transforme por completo, en aquellos números del 64 y del 65 la dimensión lúdica y la afirmación política se dieron la mano en la explicitación de sucesivas rupturas. La revista descubrió de este modo la forma de pasar de una concepción de la literatura comprometida desde un nivel contenidista o relativo a los actos individuales del

<sup>44</sup> Claudia Gilman en “La situación del escritor latinoamericano. La voluntad de politización”, en Oteiza, Enrique (compilador), *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, UBA, pp. 171- 205, trabaja la forma en que el concepto de revolución aplicado a las letras y a los modelos de intervención intelectual funcionó como “garantía necesaria de legitimidad de los escritores, los críticos, las obras, las ideas y los comportamientos” (172).

<sup>45</sup> Terán, *op. cit.*, pp. 17 y 153.

escritor, hacia una política de las formas objetivas, una política como efecto de la literatura.

### De la eficacia de la forma a la eficacia de la crítica

El modelo hacia el cual gravitaron las producciones fue el de una operatividad que podríamos denominar con un término explicitado en 1968, un año después del último número de *Setecientosmonos*: “No ya una relación de la obra y el medio”, suscribieron Rosa y Gramuglio en el texto de presentación de *Tucumán Arde*, “sino un objeto artístico capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquieran la misma eficacia de un hecho político”.<sup>46</sup>

La idea de eficacia, asociada a la validación intelectual a través de la acción revolucionaria, resultaba coherente con el recorrido de lecturas del existencialismo sartreano, el cual había estado presente en la revista, como dijimos, desde sus comienzos, y que además ofrecía la posibilidad teórica de una mediación entre la incidencia en la sociedad y el trabajo intelectual.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> La cita pertenece al artículo “*Tucumán Arde*. Declaración de la muestra de Rosario” escrito por Nicolás Rosa y María Teresa Gramuglio. Publicado en el catálogo de la exposición Arte y política en los 60, curador Alberto Giudici (Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad, 2002) y reproducido en la revista *Transatlántico* Número 5, invierno de 2008.

<sup>47</sup> Terán refiere que la idea de eficacia intelectual, albergada dentro de la esfera de las preocupaciones sociales, “pudo resultar para la franja de intelectuales críticos una útil mediación entre su adscripción profesional y sus incursiones en el terreno político [...] era la búsqueda de la ansiada eficacia lo que orientaba esas proclamas, y en nombre de dicha eficacia se impugnaba el terreno de las palabras y también de mediaciones políticas institucionalizadas que lucían como obstáculos para acceder a una práctica auténtica y prejudicativa, para decirlo con el lenguaje fenomenológico que nutría el pensamiento sartreano” (p. 24). Ver Terán, *op. cit.*, pp. 17-24.

Respecto de la forma artística, la noción de eficacia apareció expresamente, poco antes de *Tucumán arde*, en los textos del Encuentro Nacional de Artistas de Vanguardia de 1968. Esta idea que, como veremos a continuación, encontraba en la revista algunas formulaciones previas, aparecía claramente en el trabajo que Rosa presentó para aquella ocasión. Su ponencia argumentaba la necesidad de una dialéctica entre la conciencia política y la creación mediante una “poética de la efracción”, que permitiera “hacer coincidir [...] la conciencia revolucionaria y el arte revolucionario, pero ya no en el sentido en que todo arte legítimamente revolucionario coincidía, en la dialéctica del espíritu, con las instancias subjetivas de esa misma conciencia, sino más bien ahora: en la instancia objetiva de la obra”.<sup>48</sup>

La eficacia política de la obra se encontraba en la singularidad y la ruptura de las “formas asuntivas” establecidas, y en la capacidad del artista de exponer dicho proceso. Como acto político, entonces, la eficacia no significaba un abandono de la preocupación por la forma artística. Por el contrario, el efecto político se desprendía de la disposición del material. La obra de vanguardia era aquella que se lograba a través de su experimentalidad, de su imprevisibilidad y la consecutiva desarticulación comunicacional, provocando la necesidad de creación de nuevos códigos para estructurar la experiencia perceptiva: “Nos encontraríamos, en el caso del arte experimental, frente una ruptura del circuito de la información. Una especie de información ‘suspendida’. Y todavía más [...], rechazada” (143).

<sup>48</sup> “Ponencia sin título de Nicolás Rosa presentada en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia”, documento perteneciente al Archivo de Graciela Carnevale de *Tucumán Arde* y publicado en Longoni-Mestman (2000) (*op. cit.*), pp. 142-146. El encuentro tuvo lugar el 10 y 11 de Agosto de 1968 en Rosario.

El problema venía siendo abordado por los articulistas de *Setecientosmonos*, desde el número 6 en adelante, volcados especialmente hacia aquella literatura que lograra visibilizar operaciones en las cuales, como bien sostenía Roland Barthes respecto de *Mobile*, de Michel Butor, atender contra la regularidad material de la obra equivalía a amenazar a la misma Institución literaria.<sup>49</sup> Una entrevista al crítico francés, de hecho, incluida en el número 9, iluminaba el problema acerca del resultado directamente proporcional de la eficacia política respecto de la elaboración de una forma estética que encontrase en la no afirmatividad de ninguna doctrina ni grupo cultural una intervención en los “problemas del mundo”.<sup>50</sup>

Y ciertamente dicha cuestión resultaba central en textos como el de Josefina Ludmer sobre Vicente Leñero o el de Gramuglio sobre la novela objetivista, en los que se señalaba enfáticamente la potencialidad transformadora de aquellas narraciones experimentales que interpelaban a los medios y a la propia ubicación en la realidad. Vale la pena transcribir la asunción de la primera persona en el artículo de Gramuglio para observar el grado de interpelación que los críticos encontraban en ellas: “esos im-

<sup>49</sup> Barthes, Roland: “Literatura y discontinuidad”, en *Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2003 [1964].

<sup>50</sup> Dice Barthes: “Se puede hacer de la literatura un valor *afirmativo*, ya sea en la plenitud, acordándola a los valores conservadores de la sociedad, o en la tensión, haciéndola el instrumento de un combate de liberación; a la inversa, se puede acordar a la literatura un valor esencialmente *interrogativo*; la literatura deviene entonces el signo (y tal vez el único signo posible) de esta opacidad histórica en la que vivimos subjetivamente; admirablemente servido por ese sistema significativo ilusorio que, en mi opinión, constituye la literatura, el escritor puede comprometer su obra en el mundo, en los problemas del mundo, y, a la vez, suspender ese compromiso precisamente en el momento en que las doctrinas, los partidos, los grupos y las culturas le soplan una respuesta” (SM N° 9, resaltado en el original).

perceptibles desplazamientos), esas machaconas reiteraciones, esas repeticiones trucadas, esas contigüidades súbitas y desorientantes me crean un malestar, me seducen, me inquietan e indican que debo corregir constantemente mi ubicación en el mundo, replantear todas las relaciones dadas y sospechar de la absoluta seguridad de las cosas. Las formas del espacio contribuyen a revelar el alcance subversivo, el aporte incuestionable del *nouveau roman*." (SM N° 100).

El señalamiento sobre los alcances de esta política del arte era enfocado preferentemente hacia la nueva narrativa latinoamericana. *Setecientosmonos* privilegió la lectura de Rulfo, Saer, Carpentier, Onetti, Cabreera Infante, Cortázar, y ello resultaba consecuente con la reafirmación de Latinoamérica como reservorio utópico de la transformación social, propio de la recuperación latinoamericanista del período.

Sin embargo, así como para los artistas de la vanguardia de '68 la confección de una forma no resultaba representativa de la revolución sino, de algún modo, una instancia de intervención y de medio para la misma, desde el punto de vista de los colaboradores de *Setecientosmonos* la eficacia no moría en una teoría expositiva que reflejara lo experimental o corrosivo en las obras, sino que involucraba profundamente a la crítica literaria. Aquella "eficacia de un acto político" demandada hacia el arte se veía transplantada a la ensayística, las investigaciones, los análisis y las reseñas; una observación que también sería hecha por Rosa hacia el final de la ponencia del I Encuentro. Para el autor, el lugar de la crítica detentaba un poder de circulación dentro del campo que la colocaba en la mira del compromiso. La crítica del futuro debía ser, por lo tanto, menos constatativa que productora de criterios de valor, "creadora de lo inteligible":

"La crítica de constatación, meramente descriptiva, no merece mayor atención. Es reguladora de poder, es cierto, pero su

deformante no es autónomo sino que depende del contexto donde se halla insertada. [...] La crítica estética (prefiero esta denominación a la de crítica artística) es un metalenguaje donde la verdad intralingüística (su propia organización como lenguaje) pasa a un segundo plano frente a la verdad extralingüística (su formulación como lenguaje proposicional y normativo). [...] Cuando la crítica asume una posición crítico positiva (quiere decir, *trata de determinar los criterios de validez y por lo tanto tiende a crear lo inteligible*) ante el fenómeno experimental, cumple una función axial en la elaboración de su propio mensaje".<sup>51</sup>

Y no otra cosa había sido lo que se propuso la mayoría de las colaboraciones de los últimos números de la revista. En ellas, las asociaciones que rodeaban a las ideas de compromiso y eficacia no respondían únicamente a las esferas puramente teóricas o puramente políticas, sino que se presentaban como un factor dinamizante de la escritura y de articulación de nuevos planteos para la literatura. Las críticas de Gramuglio sobre *Pedro Páramo* o sobre *Los nuestros* de Luis Harss, de Adolfo Prieto sobre Cortázar, de Rosa sobre Julio Mafud o sobre David Viñas son, además de análisis literarios, operaciones que habilitan un modo diferente de leer y un consecuente sistema de valoración; acciones que, aunque sean inherentes a cualquier crítica de arte y literatura, no dejan de señalar en varios momentos sus propias expectativas respecto de la escritura.

Los colaboradores de *Setecientosmonos* hacen, al igual que los narradores o los artistas que admiran, una permanente explicitación autorreferencial de su artificio. Reflexionan sobre la elección del método ("todo método, aun la falta de método, evi-

<sup>51</sup> Publicado en Longoni-Mestman, *op. cit.*, pp. 145-146, el subrayado es nuestro.

dencia una toma de posición”, dice Rosa en el número 9). Plantean como necesaria la autocrítica y señalan su falta cuando no la encuentran (como señala Prieto sobre Cortázar: “los mejores [cuentos] se aproximan al esplendor de los mejores cuentos de Borges [...] Menos natural parece entonces [...] que Cortázar haya pasado a la elaboración de extensas novelas, donde ni la densidad, ni las tensiones, ni los estallidos bruscos pueden acumularse sin eludir los riesgos de la afectación y la fatiga. Lo ha hecho, sin embargo”, SM N° 7). Elaboran textos cuya construcción suntuosa no deja ningún cabo suelto y demandan el esclarecimiento de ambigüedades o abstracciones: “Volvemos a aclarar: no tememos la desmitificación de nuestros escritores. Todo lo contrario. Creemos que se impone. Apoyamos a Viñas en esa tarea, pero exigimos testimonios claros, argumentación precisa, interpretación objetiva” (Rosa, SM N° 5).

La escritura de los críticos de *Setecientosmonos* pone en primer plano la estructura doble que Masotta encontraba en la vanguardia del sesenta, la discontinuidad del medio y su exhibición, en este caso, el análisis crítico y metacrítico.<sup>52</sup> En ningún momento la figura del crítico se suspende para *transparentar* el objeto referido. Por el contrario, la crítica se juega en las adjetivaciones (“demasiado virtuosismo para mostrar qué es una novela que no llega a ser novela” dice Ludmer de *Estudio Q* de Leñero) o en las demandas de una posición interpretativa (“imposible desconocer el valor de lo que Harss exhibe en su obra, del vario y relevante material recogido; pero un método no puede agotarse en eso. El método debe implicar un trabajo de elaboración e

<sup>52</sup> Ver Masotta, Oscar: “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea”, en Masotta, *op. cit.*, pp. 213-249. Publicado originalmente en Masotta, Oscar (compilador), *Harppenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

interpretación del material que lo supere y se imponga a él”, dice Gramuglio de *Los nuestros*, SM N° 9).

Es claro que en estas páginas de la revista no se trata en absoluto de un rigor académico sino del valor otorgado a las palabras en tanto envuelven acciones cuya decisión sostiene y configura el campo intelectual. Aunque no pueda decirse que *Setecientosmonos* haya trazado un camino directo de la pluma al fusil, para usar las palabras de Gilman, las críticas de sus últimos números asumían, desde su escritura, el modelo de intervención de la literatura en el mundo.

### Al calor de la vanguardia

Las instancias de ruptura primero, los planteos sobre la eficacia de la literatura y de la crítica después, fueron puestas en juego como una práctica de la escritura y del trabajo intelectual en *Setecientosmonos*. Su lectura se asocia al fragor del *itinerario del '68*, donde el concepto de eficacia se desarrolló, explicitando un compromiso doble con la política y con la formulación estética, y sobre todo con la puesta a prueba del medio como soporte de la obra, de su circulación, y en definitiva, de su papel como constructor de realidad. La configuración autorreflexiva de la vanguardia en la cita masottiana mencionada al comienzo, encontraría de este modo una ampliación de los diferentes sentidos de vanguardia que atravesaron la revista: ruptura con el orden burgués, con la visión europeizante y norteamericana, apoyo a las diferentes insurrecciones en Latinoamérica, compromiso sartreano del intelectual con la realidad política, y sobre todo, abandono de una formulación temática para permitir el pasaje hacia diferentes vías de acción.