

# Maneras de leer en los '70

## "El proyecto *Literal*"

Autor:

Mendoza, Juan José

Tutor:

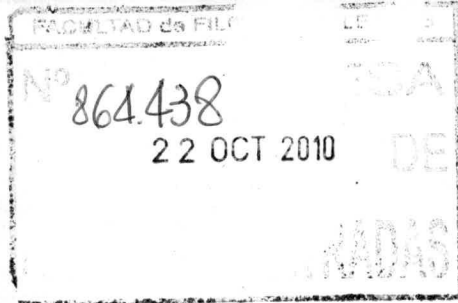
Link, Daniel

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis  
13.3.13



Tesis 13.3.13



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Tesis doctoral**

**Maneras de leer en los '70  
«El proyecto *Literal*»**

Juan José Mendoza (UBA-CONICET)

DIRECTOR: DANIEL LINK

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

BUENOS AIRES

OCTUBRE DE 2010

**Maneras de leer en los '70**  
**«El proyecto *Literal*»**

Juan José Mendoza (UBA-CONICET)

## RESUMEN

Título de la tesis: *Maneras de leer en los '70: «el proyecto Literal»*

Autor: Juan José Mendoza: (UBA-CONICET)

Director y Consejero de estudios: Daniel Link (UBA)

Juan Mendoza es Licenciado en Letras graduado por la Universidad Nacional de Rosario. En 2006 y 2009 obtuvo las becas Tipo I y II de Conicet para realizar su doctorado en la Universidad de Buenos Aires con su proyecto sobre los límites y la exterioridad de lo literario a partir de la revista *Literal*. En 2007, y en articulación con su proyecto ante Conicet, fue becado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España para la realización del Máster en Filología en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales de Madrid. Actualmente se desempeña como becario investigador en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Facultad de Filosofía y Letras.

Resumen: la presente investigación procura dar cuenta de una serie de problematizaciones en torno a las especificidades y las exterioridades que atraviesan a la historia de la literatura y a la historia de la crítica literaria argentina del siglo XX tomando como escenario la historia de las revistas literarias en general y a la revista *Literal* (Buenos Aires, 1973-1977) en particular. En este sentido se intenta dar cuenta de una serie de «emulsiones interdiscursivas» que se habrían producido en la Argentina en los años '70 entre la teoría, la crítica, la ficción, la política y el psicoanálisis a partir de un corpus que además de la propia *Literal* también implicaría a otras textualidades entre las que, para el propósito específico de la presente tesis, se destacan *Nanina* de Germán García (Buenos Aires, 1968) y *El fiord* de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1969). En cuanto a sus aportes, y a partir de la lectura crítica del corpus señalado, la tesis procura la elaboración de una «estrategia de lectura»: una «teoría de las emulsiones interdiscursivas» pertrechada de nociones tales como «cricciones», «psituras», «polituras», «enrextos» y «literaturas past».

Cantidad de Líneas: 9085

Cantidad de caracteres: 522909

Buenos Aires, octubre de 2010

## INDICE

### Advertencia

#### 0. Introducción, 7

- Objetivos, fundamentación, consideraciones preliminares, 8
- Estado de la cuestión; horizontes teóricos, 11
- Hipótesis de trabajo, 15
- Actividades y metodología, 19

#### 1. Historia de las revistas literarias y modernización crítica, 23

- «revistas», 24
- «autonomía», 27
- «vanguardias», 32
- «la irrupción crítica», 41
- «pasajes», 47
- «constelaciones», 56

#### 2. Los '70, 61

- «el estrechamiento de las distancias», 62
- «la proliferación de revistas», 74
- «las peripecias de *Tel Quel*», 79
- «los horizontes de la *despolitización*» 90
- «la proliferación de revistas», 108

#### 3. «cricciones», «psituras», «polituras», 115

- «los bordes de la autonomía», 116
- «*Nanina*», 123
- «la comunidad antirealista», 129
- «psituras», 133
- «*El fiord*», 140
- «polituras», 141
- «cricciones», 148

#### 4. «el proyecto *Literal*», 161

- «programa», 163
- «proceso», 167

##### 4.1 *Literal* 1, 175

- «la intriga», 178
- «mercado», 181

##### 4.2 *Literal* 2/3, 187

- «programa», 191
- «campo psi», 195
- «la flexión», 198
- «mercado», 203

##### 4.3 *Literal* 4/5, 206

- «escrituras past», 206
- «autonomía», 208
- «past & psi», 210
- «las redes», 215
- «retrospectivas», 220
- «literaturas», 223
- «juego de exclusiones», 225
- «itinerarios», 226

«resonancias», 227

**5. «la flexión literal», 229**

«la teoría de la flexión», 230

«potencia», 244

**6. «literaturas past», 247**

«escrituras past», 248

«otros modos: transculturación y antropofagia», 254

«barroco», 257

«teoría del resto», 264

«el horizonte barroco de las vanguardias», 266

**7. «teoría de la emulsión», 271**

«Las emulsiones interdiscursivas», 272

«polituras», «psituras», «cricciones», 277

«enrexto», 285

**8. Conclusiones, 294**

**9. Bibliografía, 301**

**10. Apéndice testimonial, 337**

Germán García, 339

Luis Gusmán, 343

Oscar Steimberg, 346

Jorge Quiroga, 360

Josefina Ludmer, 373

María Moreno, 388

Tamara Kamenszain, 399

Horacio García, 405

Edgardo Russo, 416

Martín Micharvegas, 420

Osvaldo Lamborghini, 424

**11. Literal, 431**

### **Advertencia**

Además de los casos en que específicamente las citas lo refieren, muchas otras son las deudas que esta investigación guarda con Daniel Link, quien generosamente y con paciencia infinita realizó comentarios y sugerencias padeciendo los entretelones de esta tesis mucho más allá de las obligaciones que, si pudiesen establecerse, forman parte de las funciones del director y del consejero de estudios. Además de él, y ya como en el apéndice testimonial se refiere, también este trabajo ha sido posible gracias a los testimonios que gentilmente prestaron Germán García, Luis Gusmán, Oscar Steimberg, Jorge Quiroga, Josefina Ludmer, María Moreno, Tamara Kamenszain, Horacio García, Edgardo Russo y Martín Micharvegas. Asimismo agradezco, aún con omisiones en esta nómina, a quienes por circunstancias diversas han contribuido incluso sin saberlo a la realización de este proyecto: Nicolás Rosa (*in memoriam*), Silvio Mattoni, Raúl Antelo, Sandra Contreras, Alberto Giordano, Martín Prieto, Analía Capdevilla, Nora Avaro, Roberto Retamoso, Pablo Rocca, Óscar Cornago-Bernal, Leonardo Funes, Enrique Foffani. Finalmente mi agradecimiento por razones diversas a Melchora Romanos, al personal del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” y a los miembros de la cátedra de Literatura del Siglo XX.

## 0. Introducción

---

## Objetivos, fundamentación, consideraciones preliminares

Si un proyecto de investigación debe partir, ante todo, de la formulación de una buena pregunta, la presente investigación parte de un repertorio de interrogantes que de alguna manera no implica sino la reformulación de un interrogante central y subyacente a todos los demás: ¿cuáles serían los límites de la literatura? Más atentos a su presencia en diferentes proyectos que a su efectiva respuesta, esta pregunta por los límites de lo literario aparece como particularmente significativa en el momento de incertidumbre institucional que desde las vanguardias históricas ha embargado a todas las manifestaciones artísticas a lo largo del siglo XX. Así concebido el punto de partida, antes que una crítica a determinado corpus particular (la revista *Literal* en el caso puntual que se emprenderá), se propone aquí la indagación inicial del mismo para una reflexión ulterior sobre los límites de la historia literaria.<sup>1</sup>

Ya circunscribiendo el problema en torno a la detección de límites específicos se impone destacar la hipótesis de la historia de las revistas literarias como escenario singular donde la historia de la literatura y la historia misma de la crítica literaria se articularían prolíficamente. En este sentido una historia de las revistas literarias en absoluto puede ser objetivada sino en conjunto con los procesos culturales y las estéticas de grupos que la fueron configurando a lo largo de todo el siglo XX. Así

---

<sup>1</sup> Reflexión que, como ha de comprenderse, trasciende y desborda ampliamente las posibilidades de la presente investigación. En este sentido la presente investigación se encuentra en estricta relación con las instancias de una Beca de Doctorado Tipo I y otra de Tipo II del Conicet para la realización del Doctorado en Letras de la Universidad de Buenos Aires bajo la Dirección de Daniel Link e inscripto en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso". Algunas de las problematizaciones que aquí sólo se señalan guardan estricta dependencia con publicaciones fragmentarias en revistas especializadas o trabajos anteriores tales como la tesis de Maestría presentada en 2008 en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC en España. Otras problematizaciones que asimismo sólo se adelantan formarán ya parte, en el caso de la efectiva culminación del presente doctorado, de un proyecto postdoctoral presentado ante Conicet en 2010.

entendida, esa historia es notoriamente susceptible de ser interpelada mediante uno de los repertorios de interrogantes que, hecho a partir de *Nosotros* (Buenos Aires, 1907-1934), también comporta validez para el abordaje de otras revistas: ¿qué publicaciones se ubican en la proto-historia de una revista?<sup>2</sup> ¿Cuál fue el objeto de determinada publicación? ¿Quiénes fueron sus integrantes y qué grado de inserción en el campo cultural detentaron? ¿En qué medida se pueden rastrear polémicas internas entre sus integrantes? ¿Contra quiénes polemizó la revista? ¿Cuáles fueron y en qué medida se pueden evaluar los “éxitos” o los “fracasos” de sus programas? ¿Qué escisiones se produjeron entre sus integrantes? ¿Qué líneas sucesorias de esa publicación se pueden graficar?<sup>3</sup>

En este contexto, la revista *Literar* (Buenos Aires, 1973-1977) aparece hacia los años '70 en la encrucijada de una serie de problematizaciones que estarían imbricadas en la historia de la crítica y de la literatura argentina del siglo XX en general y en la de las revistas literarias en particular. Así concebido, pensar la revista *Literar* implica asumir una estrategia de posicionamiento en uno de esos momentos luminosos en el que parecieron suspenderse, como no demasiadas veces en la literatura argentina, los límites entre lo literario y lo político, entre la

---

<sup>2</sup> Así delimitada someramente la estrategia de lectura se destaca que cada vez que se pretende ceñir una determinada revista como objeto siempre es pertinente indagar en, por lo menos, una publicación anterior que hace las veces de predecesora y de la cual una publicación ulterior siempre es deudora: la revista *Ideas* precursora de la revista *Nosotros*, la revista *Martín Fierro* pionera de *Sur*, la revista *Centro* antecesora de *Contorno* y, como se verá muy especialmente, la revista *Los Libros* en la antesala inmediata de *Literar*. En una línea de continuidad divergente, *Los Libros* como precursora de *Punto de Vista* y *Literar* como precursora de *Sitio* y *Conjetural*, y asimismo de otras publicaciones psicoanalíticas que serán referidas en diversos momentos de esta investigación. Es por estas cuestiones que el estudio de una revista que se pretenda exhaustivo siempre implica el estudio de un conjunto de publicaciones anteriores y contemporáneas que van minando el campo cultural en el que una revista dada se inserta.

<sup>3</sup> Dado el objeto del presente estudio, y en la escasa medida en que este recorrido con más pretensiones teóricas que históricas lo permita, se dedicará el repertorio de interrogantes señalados preferentemente para el abordaje de la revista *Literar*.

teoría y la práctica crítica, entre determinadas corrientes del saber y el ejercicio de la ficción.

En función de estos breves señalamientos el abordaje que aquí se emprenderá posee como horizonte un objetivo general consistente en el examen de momentos de la historia de la literatura que se caracterizarían por el encuentro entre la literatura y sus límites: "... la teoría, la política, la cultura y la historia son, en efecto, esos bordes en los cuales lo literario se confunde con otra cosa (o sencillamente desaparece)" (LINK, 2003: 11). El presente trabajo intentará ceñir teóricamente cierta manifestación particular de esos límites en la literatura argentina de los años '70 para, a partir de ello y en circunstancias ulteriores, contribuir a la construcción de una cartografía crítica de esos momentos en la historia de la literatura argentina en particular y latinoamericana en general. Con el fin de alcanzar estos objetivos eminentemente generales en una instancia que, como se señala, podrá también ser consecutiva a la presente, aquí se propone el desarrollo de ciertos objetivos específicos concernientes a las siguientes problematizaciones centrales:

- La construcción de un objeto crítico a partir de un conjunto de textos (a los cuales se referirá como corpus y entre los cuales se priorizará como fundamental a la revista *Literal*)<sup>4</sup> que funcionarían como paradigma de la manifestación de una encrucijada crítico-ficcional que se habría producido en la Argentina entre los años '70.

---

<sup>4</sup> En el capítulo 3 se procurará el abordaje de otros textos que estarían implicados en este corpus: muy especialmente *Nanina* (1968) de Germán García y *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini.

- La construcción de un dispositivo de lectura que permita la comprensión de esa encrucijada crítico-ficcional como un «nudo interdiscursivo» peculiar producido por la convergencia de diferentes corrientes críticas y teóricas o provenientes de distintas tradiciones literarias en contacto.

### **Estado de la cuestión; horizontes teóricos**

La revista *Literal* emerge dentro del campo de la teoría y la crítica literaria argentina como un objeto de escasa consistencia institucional; las limitadas referencias a ella durante el transcurso de la década del '80 y durante buena parte de los años '90 son una prueba de ello. Asimismo, la reputación crítica que ha adquirido particularmente la obra de Osvaldo Lamborghini desde la segunda mitad de los años '80 en adelante (que en todos los casos está fundada en las pesquisas críticas que iniciaron fundamentalmente Nicolás Rosa y Josefina Ludmer) o compilaciones como las de Héctor Libertella de algunos de los artículos de la revista en 2003, no han derivado todavía lo suficiente en la consideración teórica de *Literal* como la zona de los entrecruzamientos discursivos que aquí se habrá de subrayar. En el mismo sentido, y en el marco de un estudio de las revistas literarias argentinas en general y en el de las revistas literarias de la década del '70 en particular, se puede muy bien tomar la defensa que de *Literal* hacen en términos de objeto de estudio Alberto Giordano y Analía Capdevilla: "Hay revistas cuya intensidad se mide en términos de extensión: cantidad de años durante los cuales aparecieron, cantidad de números editados durante esos años (...). Hay otras revistas en cambio que se nos imponen como objeto de estudio en

tanto las evaluamos en términos de intensidad” (CAPDEVILLA; GIORDANO, 1994: 36).

La “intensidad” de *Literal* se sostiene, según la propuesta de lectura que se habrá de desarrollar aquí, a partir del entrecruzamiento que en ella se manifestaría entre literatura y determinadas nociones de lectura procedentes de un amplio campo de la teoría, la crítica y la tradición literaria. No obstante, el proyecto *Literal* (que trasciende ampliamente las páginas de la revista puesto que también deben incluirse dentro de su programa a las propias obras literarias de sus integrantes e incluso determinadas intervenciones de sus integrantes en los debates literarios del período) no debe ser comprendido en los marcos institucionales de la literatura y la crítica. Y ello porque las corrientes teóricas a las que adscribieron sus integrantes poseían un desarrollo todavía incipiente en el campo de la teoría y de la crítica argentina comparada con el desenvolvimiento que llegarían a tener más tarde durante los años '80 y '90. Y porque además, lejos de tratarse de una asimilación mecánica de teorías foráneas, se trató también de una elaboración conceptual vernácula que muy bien puede ser explicada, como también este trabajo lo procurará, desde la propia tradición literaria argentina y latinoamericana. Sin embargo, y de manera simultánea, el proyecto *Literal* insta *valores* (indagar cierto aspecto y naturaleza de los mismos es también parte de lo que aquí se propondrá) que no se encontrarían en el horizonte de expectativas de la tradición literaria argentina si se prescindiera del trabajo de contextualización socio-político y cultural que el escenario internacional también provee. Por tanto, Mijaíl Bajtín, Michel Foucault, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Marc Angenot, Giorgio Agamben, Severo Sarduy, Haroldo de Campos, entre otros

a quienes en su debido momento se referirá, habrán de formar parte del horizonte teórico que permita comprender los alcances del debate literario que estaría operando en la Argentina de los años '70.

En función de esta sintética fundamentación –cuya prolongación ha de encontrarse también en el transcurso de todo el trabajo- se considera necesario circunscribir el presente desarrollo a dos momentos fundamentales, uno consistente en el abordaje del proyecto *Literal* propiamente y otro de construcción teórica derivada de ese abordaje señalado:

- Relevamiento de los planteos generales que aparecen en *Literal* como parte del diseño de un núcleo programático y una visión de la historia de la literatura en juego: el campo conceptual de la revista se construye a partir de la utilización de determinadas nociones entre las que, para el objetivo específico que aquí se propone, se destacan: «flexión literal» (LITERAL 2/3, 1975: 9-14), «intriga» (LITERAL1, 1973: 119-122; LITERAL 2/3, 1975: 10), «fuera de lugar» (*Literal* 2/3: 1975: 23-33), «resto del texto» (LITERAL 1, 1973: 47-52). En los capítulos 4 y 5 se procurará un relevamiento de las implicancias de estas nociones a los efectos de comprender sus verdaderos alcances teóricos y en relación con los proyectos literarios que comprometerían.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> El relevamiento de la manifestación de estos problemas en obras literarias que se consigna en el capítulo 3 también formaría parte de este momento. Las obras de Osvaldo Lamborghini y Germán García, derivadas de la operación de encuentro entre literatura y determinadas preocupaciones teóricas propias de la crítica literaria del período, se imponen como paradigmas de la problemática que se propone examinar críticamente aquí.

- La construcción del presente objeto de investigación como un cuerpo intersticial e imaginario, esto es, como problema teórico circunscrito a una encrucijada interdiscursiva.<sup>6</sup> Así entendido «el proyecto *Literal*» emergería como parte de una serie de confluencias que sólo podrán ser verdaderamente ceñidas en el marco de los protocolos de una «teoría de las emulsiones interdiscursivas». La misma, tal el esfuerzo teórico que se expone en los capítulos 2, 3, 6 y 7, sería una reelaboración de la noción de «estrechamiento de las distancias» (PANESI, 2000: 21) y estaría pertrechada de otras nociones tales como «polituras», «cricciones», «psituras», «enrextos» y «escrituras past».

En función de lo hasta aquí señalado se considera que la problemática que se propone ceñir tanto en los objetivos específicos como en las proyecciones que se habrán de desprender de los mismos sólo ha sido abordada en trabajos de carácter fragmentario que se encuentran dispersos y no poseen ninguna articulación entre sí.<sup>7</sup> Asimismo se considera que la presente investigación propone por primera vez un examen crítico de la cuestión y se estima que el aporte que aquí se presenta constituye un momento decisivo para la consecución de lo propuesto en los objetivos generales, así como en lo que hace a la constitución de un nuevo enfoque para el estudio comprensivo del período y del corpus en consideración.

---

<sup>6</sup> Bien vale referirse a ese “objeto” virtual como a una “manera manantial”, esto es, a una singularidad prolífica que refiere no solamente a aquello que se nombra sino a algo que por su potencia lo excede y lo desborda (AGAMBEN, 1990: 22-23).

<sup>7</sup> En la bibliografía se consigna un relevamiento exhaustivo de esos trabajos.

?  
¿ocurré  
las actividades?

### Hipótesis de trabajo

-Campo de acción: dada la efectiva heterodoxia teórica y crítica de la perspectiva adoptada sería muy difícil lograr una caracterización restringida del campo de acción específico de esta investigación. No obstante, y teniendo en cuenta los intereses que se han priorizado para optar por la elección y construcción del objeto, se considera pertinente circunscribir este enfoque en el marco de una historia crítica de la literatura argentina tomando a las revistas literarias como escenario; o, si se prefiere, considerar este enfoque dentro del marco de una historia crítica de la crítica tomando una revista literaria como puerta de acceso. No se está en condiciones de saber si por el particular momento que atraviesan los estudios literarios serán estas las caracterizaciones que continuarán siendo válidas para describir y dar nombre a esta práctica de lectura. En todo caso, si aun se opta aquí denominarla así no es tanto por la efectiva descripción del presente ejercicio sino porque es ese el modo en que también la llamaron algunas de las figuras de la crítica cuyo trabajo aquí se persigue: entre ellos el de Nicolás Rosa y el de Josefina Ludmer. Independientemente de si se seguirá llamando con el nombre de crítica a este ejercicio de lectura, no se ha querido renunciar aquí a la imaginación teórica como una parte esencial de nuestra actividad. Es por ello que se ha también escogido la elaboración de determinadas nociones críticas como estrategia de lectura. En particular, el esbozo de una «teoría de la emulsión» que integra el capítulo final en buena medida intenta responder a estas demandas que este trabajo también se ha impuesto.

-«Pasaje» y «emulsión» acaso sean las dos nociones que organizan toda la exposición en dos momentos.<sup>1</sup> La primera, que se corresponde con el escrutinio de determinados itinerarios, podrá encontrarse como organizador de buena parte del desarrollo y está extraída del cometido de Oscar Masotta, quien en diferentes instancias de sus ensayos y clases utiliza esa noción como estrategia de visualización de problemas y transformaciones.<sup>2</sup> En cuanto a la noción de «emulsión» el riesgo ya es exclusivo y propio de la presente investigación. La misma está elaborada a partir de una metamorfosis del “estrechamiento de las distancias” que Jorge Panesi utiliza para ceñir determinados aspectos de la revista *Los Libros*. La formulación original de esa metamorfosis podrá encontrarse en aquella entrada del capítulo 2 que precisamente se titula «estrechamiento de las distancias». Mientras que Panesi construye esa noción para el escrutinio de determinado discurso de la dependencia tal como el mismo opera en un primer momento de *Los Libros*, se ha preferido aquí entender ese estrechamiento como una “emulsión” de discursividades repelentes en la revista *Literal* y muy especialmente entre los años 1973 y 1977. Esto habilita la comprensión de una *mixtura* entre diferentes discursos que no siempre lograrán ser sintetizados. La historia de las rupturas de determinados colectivos de trabajo en buena parte está dando cuenta de esa disolución entre sustancias discursivas inmiscibles.

-La hipótesis de las revistas como soportes de determinadas formas de discursos sobre lo literario y la hipótesis de que esas discursividades sobre el hecho literario están contaminadas de otras discursividades forman parte de una concepción más o menos estandarizada de la historia crítica. Esta concepción puede encontrar incluso su propia genealogía en la historia de las revistas.

Efectivamente se identifican, haciendo una sucinta inspección de la historia de las revistas literarias argentinas, la caracterización de determinadas publicaciones sobresalientes. No obstante es de notar sin embargo que en ningún trabajo se haya realizado una inspección de las mismas en los términos de encrucijadas y emulsiones interdiscursivas tal como aquí se señalará y en particular se propondrá para el pensamiento de *Literal* (véase el tratamiento de esta hipótesis en el capítulo 1 y en determinados momentos del capítulo 7).

-Periodización: si bien la periodización que aquí se propone es, por una hipótesis de pervivencia de hilos discursivos de larga duración, susceptible de ser estirada aún más en el tiempo, para el propósito peculiar de esta investigación se ha optado por la consideración de unos setentas que irían desde 1968 a 1980, respectivamente: desde la aparición *Nanina* de Germán García hasta la aparición del número 7-8 de la revista catalana *Diwán* (número en el que recalca el proyecto *Literal* comandado por García en su exilio español).<sup>8</sup> Si bien toda periodización incurre en algún tipo de arbitrariedad, en este caso la misma obedece particularmente a la necesidad de hacer un recorte y, asimismo, a la propia complejidad que el período escogido presenta (en absoluto agotable en una tesis doctoral). Las hipótesis de periodización que se sostienen aquí conforman un abordaje de la revista *Literal* en el marco de la historia crítica de las revistas del siglo XX (desde *Nosotros* a *Literal* podría circunscribirse a esa periodización larga)

---

<sup>8</sup> A propósito de esta periodización propuesta, la misma sigue las indicaciones que en relación con la literatura argentina Daniel Link ciñe entre 1968 y 1983. A propósito se recomienda LINK, Daniel (2006). "Tercer corte (1968-1983). Crisis de la literatura." *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 103-121. Siguiendo las indicaciones que Daniel Link traza allí para la década, la literatura del '70 tiene como ejes centrales la captura de determinadas formas de discursividad de los medios masivos que son arrastrados hacia la literatura, la irrupción de la violencia como forma y temas narrativos, y la consumación de una estetización barroca de lo político. Esas tres directrices habrán también de orientar los recorridos de la presente tesis.

y, por otro lado, un abordaje de *Literal* enclavado en los años '70 entendidos como un prolífico período interdiscursivo (en diferentes momentos del trabajo habrán de encontrarse consideraciones sobre esta periodización).

- Hipótesis de la vernaculización como un modo peculiar de recepción refractaria: tomando como punto de referencia el trabajo de Jorge Wolff sobre *Telquelismos latinoamericanos* (2009) o la consideración de “secuestro del barroco” introducida por Haroldo de Campos (1989), interesa también a este desarrollo pensar una serie de proyectos crítico-literarios como particulares modos de «vernaculización» y «aplicación laica» de planteos críticos provenientes del estructuralismo y del post-estructuralismo francés y del psicoanálisis lacaniano. Forma parte de esta vernaculización también el ingreso de determinados debates políticos y culturales (como los procedentes del maoísmo al cual muchas figuras del campo cultural de entonces adherían) y con los cuales determinados discursos sobre lo literario entrarían en «emulsión». «El estrechamiento de las distancias» (Panesi, 2000: 21) entre objetos y discursos habrá asimismo de derivar en una consideración fecunda para el pensamiento de una interdiscursividad concebida en términos de «emulsión»: la ilegibilidad de *Literal* como parte de un compuesto mucilaginoso que deviene un tiempo después de producidos determinados estrechamientos precedentes. Así, pensar en términos de emulsión significará para este trabajo pensar la relación entre determinados discursos en un sentido de atracción y repelencia (podrá apreciarse el alcance de estas hipótesis en las entradas sobre «el estrechamiento de las distancias» y sobre «la proliferación de revistas» integradas en el capítulo 2).

- La hipótesis de la «ilegibilidad» de las texturas de *Literal* es una hipótesis que también posee determinada tradición en los estudios que sobre la revista o las obras literarias derivadas de ese proyecto se han realizado (desde Andrés Avellaneda en adelante (AVELLANEDA, 1977: 105-120)). Haciendo un desplazamiento descriptivo, otra hipótesis de la presente investigación consistirá en concebir esa *ilegibilidad* como parte del fenómeno de las «emulsiones interdiscursivas» y de las «literaturas past» comprendidas también desde una perspectiva historiográfica latinoamericana y en relación con lo barroco: mediante precisamente las nociones de “barroco proliferante” (SARDUY, 1974: 22) y “secuestro del barroco” (DE CAMPOS, 1989). A partir de ello, y en una segunda instancia, se considerará la hipótesis de una *ilegibilidad mucilaginosa* como consecuencia del excesivo uso que figuras como la reescritura (el *copy-paste*) y el *pastiche* le estarían otorgando a las *texturas Literal*.

### **Actividades y metodología**

Una consideración preliminar sobre metodología: si bien en un primer momento embargó a este enfoque la pregunta por cómo pensar determinadas formas de la recepción del estructuralismo y del post-estructuralismo francés en la Argentina (particularmente de los debates del telquelismo y de las obras de Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida), conforme se fue avanzando en la investigación se advirtió la complejidad de esa labor tomando, como ya se había hecho, especialmente a *Literal* como escenario particular de esa recepción. En efecto, no se encontró que fueran sus páginas el escenario de una recepción propiamente dicha sino de una «vernaculización profana». Por consiguiente se

creyó conveniente dejar de lado el estudio de una recepción desde una perspectiva clásica u ortodoxa. En desmedro de ello se consideró la posibilidad de seguir una perspectiva angentiana o, si se prefiere, foucaultiana, es decir, más atenta a la visualización de los modos de aparición de determinadas discursividades antes que al escrutinio efectivo de los textos; o priorizar una comprensión de los modos en que determinadas discursividades se corren o viajan a través de las épocas, las culturas y las geografías antes que atender aquellos elementos efectivamente textuales. Así entendido, el trabajo sobre aquellos textos que se escogieron como parte del *corpus* no se hizo en la mayoría de los casos sino como un modo de acceder a la manifestación de los muy peculiares problemas interdiscursivos que serán examinados.

Se brinda a continuación un sintético detalle del desarrollo que se ha seguido a lo largo de la investigación y que, como es habitual en estos casos, se encuentra estrictamente articulado con las diferentes instancias evaluativas que el proyecto ha atravesado tanto en Conicet como en el Doctorado de la Universidad de Buenos Aires. A partir de las justificaciones señaladas, se sintetiza entonces la labor y la metodología emprendida en relación con las siguientes actividades desarrolladas:

- Una instancia propedéutica de introducción histórica y consideraciones generales sobre el carácter de las revistas literarias como soportes de un discurso mutante sobre lo literario y que paulatinamente se fueron constituyendo como lugar de nacimiento de un discurso crítico sobre la literatura (tal como lo pretenden ilustrar los desarrollos del capítulo 1).

- Una instancia comparativa y de introducción teórico-conceptual del problema de la relación entre la literatura y sus límites en el contexto de los años '60 y '70 en general y tal como la misma se vislumbraría en los años '70 en la revista *Literal* en particular (según se considera que son los desarrollos expuestos en el capítulo 2).

- Una instancia analítica del corpus en consideración, desde una perspectiva de crítica contemporánea, con el objeto de demostrar la confluencia entre crítica y literatura en el período señalado y en las páginas de la revista *Literal* en particular (tal como se procura en los capítulos 3 y 4).

- Una instancia sobre aquellas cuestiones teóricas más sobresalientes y que habrían emanando de las páginas de la revista de manera singular. Esta instancia (inscrita en el capítulo 5) dialoga intrínsecamente con las proposiciones que se consideran más intensas del proyecto *Literal*: «flexión literal» (LITERAL 2/3, 1975: 9-14), «intriga» (LITERAL 1, 1973: 119-122; LITERAL 2/3, 1975: 10), «fuera de lugar» (*Literal* 2/3: 1975: 23-33), «resto del texto» (LITERAL 1, 1973: 47-52).

- Una instancia de elaboración teórico conceptual propia derivada del trabajo de relevamiento de las encrucijadas entre psicoanálisis y literatura, política y literatura, crítica y ficción, y a partir de la reunión de nociones tales como “resto del texto” (LUDMER, 1973) y “entre-lugar” (SANTIAGO, 1971) (los capítulos 6 y 7 son en efecto el resultado de esos esfuerzos).

-Una instancia de conclusión tendiente al reordenamiento del conjunto y que se desprende de la totalidad de la investigación (instancia que se consuma en el capítulo 9).

En función del conjunto de actividades descriptas, la labor emprendida se concentra en el relevamiento conceptual, interpretación y producción de

conocimiento a partir de la bibliografía propuesta, la cual se procuró en la medida de lo posible mantener permanentemente actualizada durante los siete años que llevó la investigación. El planteamiento de un problema es también la historia de sus reformulaciones. Muchas han sido también las formas que ha adoptado este proyecto entendido como espacio de identificación de problemáticas en torno a lo literario y sus límites. Hasta donde fue factible, transformar algunas vacilaciones en preguntas, organizar materiales y desarrollar una exposición de recorridos que cumpliera con pertinencia las exigencias y protocolos que una tesis doctoral imponen también ha tenido que ser parte de los propósitos que aquí se desarrollan.

## **1. Historia de las revistas literarias y modernización crítica**

## «revistas»

En *Los Libros 3*, en un artículo que se titula “Las revistas literarias” (1969: 19 y 26) Jorge Rivera<sup>9</sup> lamenta que la historia de las revistas se corresponda con “una zona prácticamente vacante entre nosotros” (19). Rivera acompaña aquella demanda con una bibliografía sobre el asunto<sup>10</sup> e incluso inicia un esbozo para esa historia de las revistas. Sitúa el confuso nacimiento de las revistas literarias en las primitivas *gazettes* de Renaudot del siglo XVII y en los periódicos *The Teathler* (sic) (1709)<sup>11</sup> y *The Spectator* (1711-14).<sup>12</sup> Si bien Rivera reconoce que en sus primeros pasos “lo específicamente literario no se diferencia sustancialmente del ensayo crítico-moral, del comentario político o pseudo científico y de la información miscelánea” (19),<sup>13</sup> sin embargo, siguiendo las indicaciones de Arnold Hauser llegará a sostener que la revista aparece como el síntoma particular de un pasaje:

La aparición histórica de la revista (...) revela el pasaje de la cultura cortesana (con sus ideales aristocrático-caballerescos) al racionalismo ético del espíritu burgués, y marca, especialmente, el advenimiento de un público nuevo, ni letrado ni popular, pero signado por la avidez del consumo literario, ese mismo público de clase media que alentará a lo largo del siglo XIX el robustecimiento de la novela, género en el que se reconoce por excelencia. (RIVERA, 1969: 19)

<sup>9</sup> Recensión a propósito de *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)* de H. R. Lafleur, S. D. Provenzano y F. P. Alonso (1968, Centro Editor de América Latina) y *La revista 'Nosotros'*, edición y presentación de Noemí Ulla (1969, Galerna).

<sup>10</sup> “...índices bibliográficos como los realizados por Furlong, Kisnerman, Sturgis Leavitt, Arturo Roig, Germania Moncayo de Monge o Pedro Henríquez Ureña, referidos en general a publicaciones del siglo pasado, y en otro plano con los escasos trabajos de Haydée Frizzi de Longoni (*Las sociedades literarias y el periodismo*, 1947), Boyd G. Carter (*Las revistas literarias en Hispanoamérica*, 1959), Nélica Salvador (*Revistas argentinas de vanguardia*, 1962, y sus artículos en *Fichero* n° 3 y *Señales* n° 126/127), a los que podrían sumarse la *Memoria* redactada en 1949 por los directores del periódico Martín Fierro y algunas reseñas de Echagüe, Soto, Loprete y otros autores” (RIVERA, 1969: 19).

<sup>11</sup> *The Tatler* (1709-11), fundada por Richard Steele.

<sup>12</sup> Fundado por Richard Steele y Joseph Addison.

<sup>13</sup> El subrayado es mío.

En el sucinto pero condensado esbozo para una historia de las revistas literarias que emprende Rivera se le atribuye a *Revue de deux mondes* (1829)<sup>14</sup> la primera madurez formal que la revista como *vehículo de ideas e instrumento de recreación* llega a desarrollar. En relación con una «fractura del público» (operatoria que en Rivera aparece como categoría periodizadora pero que en términos generales será luego una estrategia de la vanguardia), se encuentran una serie de publicaciones de finales del XIX procedentes del movimiento simbolista y entre cuyas características se destaca el hecho de estar “destinadas a un público más restringido de *dilettant*” (19): la *Revue Indépendante* (1884-1895),<sup>15</sup> la *Revue Blanche* (1889-1903)<sup>16</sup> y la *Revue Wagnerienne* (1885-1888)<sup>17</sup> son las que particularmente sobresalen en una modalidad que tiene como segundo criterio aglomerador una tentativa comparatista: las revistas francesas emanadas del simbolismo son relacionadas con una serie de “equivalentes hispanoamericanas” procedentes del clima modernista: la *Revista de América* (Buenos Aires, 1894),<sup>18</sup> la *Revista Nueva*,<sup>19</sup> entre otras. Así entendido, no sólo el público al cual se destinan sino también los movimientos estéticos de los cuales habrían emanado aparecen entre las primeras coordenadas definitorias de los agrupamientos de

---

<sup>14</sup> Fundada por Prosper Mauroy y P. de Ségur-Dupeyron (1829 y continúa). Su sitio en Internet puede consultarse en <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/home/index.php>.

<sup>15</sup> Con Félix Fénéon como su Redactor en Jefe. Una mínima indicación inicial sobre la publicación puede consultarse en [http://www.remydegourmont.org/de\\_rg/autres\\_ecrits/revues/revueindependante/notice.htm](http://www.remydegourmont.org/de_rg/autres_ecrits/revues/revueindependante/notice.htm) (última consulta: 18/01/2010).

<sup>16</sup> Fundada y dirigida por los hermanos Alexandre, Thadée y Louis-Alfred Natanson.

<sup>17</sup> Fundada por Edouard Dujardin.

<sup>18</sup> Fundada por Rubén Darío y Ricardo Jaime Freyre.

<sup>19</sup> En referencia a la hondureña *Revista Nueva* (1901-1903), fundada por Froylán Turcios, y con Timoteo Miralda, Juan Ramón Molina, Lucila Gamero y Luis Andrés Zúñiga entre sus colaboradores. También algunos años antes había existido una revista homónima que ofició como su predecesora: *La Revista Nueva*. Época I, 1, 1 septiembre 1896- 1897? Director Alberto Masferrer y Ricardo Fernández Guardia.

determinadas publicaciones. Ya circunscribiendo la historia de las revistas pero en relación con una historia de las revistas argentinas, valiéndose del trabajo de Lafleur y sus colaboradores Rivera compone una sinopsis bastante abarcadora:

En la Argentina la pródiga historia de las revistas literarias tiene sus orígenes en el *Telégrafo Mercantil* (1801) de Cabello y Mesa, en el que se recogen composiciones poéticas de Lavardén, Azcuénaga, Prego de Oliver, Cerviño, etc., y recorre una amplia serie de publicaciones como *La Abefa Argentina* (1822), fundada por la rivadaviana Sociedad Literaria de Buenos Aires, *La Moda* (1837), *La Ilustración Argentina* (1853), la Revista del Plata (1854), la Revista de Buenos Aires (1863), de Quesada y Navarro Viola, la Revista del Río de la Plata (1871), de Juan María Gutiérrez, y los célebres *Anuarios Bibliográficos* de Navarro Viola, para llegar en el siglo XX a formas más estrictamente identificables, como *Nosotros*, *Martin Fierro*, *Sur*, *Realidad*, *Poesía Buenos Aires*, etcétera. (19)

Pretendiendo hacer la salvedad que la historia literaria argentina ha omitido con las revistas, Rivera repara en el valioso carácter instrumental que comporta la reedición ampliada de *Las revistas literarias argentinas (1893-1 967)* de H. R. Lafleur, S. D. Provenzano y F. P. Alonso (1968, Centro Editor de América Latina):<sup>20</sup> “Esta nueva edición emprendida por el Centro Editor ofrece información copiosa, sistemática y documentada sobre 672 revistas argentinas, sintetizada complementariamente en cuatro guías hemerográficas que facilitan y orientan el manejo de la obra” (19). Además de las cuestiones metodológicas que hacen al volumen Rivera una vez más vuelve sobre el problema de la historia de las revistas poniendo el acento en las periodizaciones:

---

<sup>20</sup> Edición ampliada de Lafleur, H. R.- Provenzano, S. D. – Alonso, F. P.; *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.

Los autores han organizado sus fichas de acuerdo a cortes cronológicos convencionales, que engloban con cierta libertad los criterios generacionales habitualmente manejados por la crítica: a) *la primera vanguardia* (1893-1914), en el que se ubican revistas como *La Biblioteca*, *Revista de América e Ideas*; b) *la nueva generación* (1915-1939), con una nutrida muestra que abarca desde *Proa*, *Claridad* y *Fábula* hasta *Sol y Luna*, *Martin Fierro* y *Sur*; c) *la generación del 40* (1940-1950), que registra *Angel*, *Canto*, *Verde Memoria*, *Contemporánea*, *Arturo*, *Papeles de Buenos Aires*, *Realidad*, etc.; y d) *los últimos años* (1950-1967), con *Poesía Buenos Aires*, *Centro*, *Contorno*, *El escarabajo de oro*, *Ficción*, *Gaceta literaria*, *Letra y línea* y otras. (19 y 26)

Finalmente Rivera expone allí una serie de interrogantes que, hecho a partir del trabajo de Lafleur, Provenzano y Alonso, es susceptible de ser trasladado a todo corpus que implique a revistas literarias como objeto: sobre si existe o no verdaderamente un “papel ancilar de la revista frente al libro, consagrado tradicionalmente como la forma más prestigiosa de la palabra escrita” (26), indagar en qué medida las revistas han ejercido “una influencia modeladora en los hábitos de lectura”, escrutar el rol de las revistas en la construcción de un “satelismo cultural” y de espacios alternativos al de los públicos masivos o, en su defecto, interpelar el rol de las revistas como ratificadoras de “elite” (26).

#### «autonomía»

En la historia de las revistas literarias del siglo XX se pone en escena una intersección entre la modernización del discurso crítico y la operación en torno a la instalación de determinados corpus literarios y poéticos nuevos. En un primer momento de esa historia de las revistas literarias el desarrollo de la crítica se

juega en tensión con el progresivo desvanecimiento de los resabios de la cortesía decimonónica y la retórica del romanticismo que todavía forman parte de los protocolos del ambiente literario argentino aún entrado el siglo XX. Esa tensión, a su vez, también aparece en escena conjuntamente con el eclecticismo que en el primer cuarto del siglo se establece entre el declive del modernismo y la emergencia de las “vanguardias” vernáculas. En ese trance, cuya principal característica es la aleación de discursividades de diversa procedencia, se comienza a advertir el tratamiento del hecho literario como especificidad «autónoma». En contraste con el tratamiento del hecho literario que durante el siglo XIX había aparecido en conexión con prácticas como la medicina, la política o el derecho y en emulsión con discursos tales como el del positivismo evolucionista y el del romanticismo o los del simbolismo, el modernismo e incluso el naturalismo, las revistas literarias del siglo XX se presentan como el prolífico escenario para una historia de la autonomía literaria. Si Sarmiento había sido el paradigma del intelectual argentino del siglo XIX (periodista, maestro, presidente de la nación y, además de ello, escritor),<sup>21</sup> Ricardo Rojas aparecerá como una de las figuras fundacionales de la especificidad literaria, con la inauguración de la primera Cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires y su primera *Historia de la literatura Argentina* (1913).<sup>22</sup>

yo p'lo  
emplos  
bleuante  
sario  
hablo  
aplicado

<sup>21</sup> *Facundo* de Domingo F. Sarmiento (publicado en 1845 por entregas en el periódico chileno “El Mercurio”, en el marco del exilio político de su autor y con el doble título de *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*), funciona como la fundación de una manera de leer y de operar críticamente sobre la literatura y la política argentinas. Así leída su obra desde un primer momento, la dicotomía civilización/barbarie atravesará toda la historia de la literatura (y de la política) argentina.

<sup>22</sup> Todo el trabajo de Ricardo Rojas, junto con el de Leopoldo Lugones, contribuirá decisivamente en la construcción de un pensamiento y una identidad de lo nacional en el plano de la literatura.

Paralelo a este proceso de “autonomización de la literatura”, e incluso como consecuencia inmediata de ello, se dará un proceso de profesionalización de los escritores.<sup>23</sup> Sarmiento había estado en la antesala de este fenómeno: las diferentes políticas exteriores impulsadas por los gobiernos nacionales argentinos en la segunda mitad del siglo XIX (acompañadas del contexto general del viejo mundo) había alentado un gran proceso inmigratorio; pero entre los problemas que este proceso inmigratorio había traído aparejado se encontraba el hecho de que la gran mayoría de esos inmigrantes se caracterizaba por formar parte del índice de analfabetismo que en aquel momento asolaba al mundo occidental – como no podría ser de otro modo en un momento donde la estandarización de la educación todavía no había terminado de producirse—. Frente a ello, la “vocación educativa” del autor del *Facundo* proyectaría la alfabetización de los hijos de aquellos primeros inmigrantes. Como consecuencia directa de esa alfabetización se va a propiciar, ya hacia principios del XX y con una notable repercusión de la prensa escrita mediante, la conformación de un mercado lector que promoverá la práctica de la literatura y la profesionalización de los escritores. Los jóvenes

---

<sup>23</sup> Entendida en este primer momento como un proceso, la «autonomización» se corresponde con una especialización del escritor y no como una especificidad del acontecimiento literario. Daniel Link refiere una parábola que marcaría también a la historia de la “autonomía intelectual”: “Las ‘cartas abiertas’ de la modernidad, desde el ‘J’ Acuse’ (1898) de Zola hasta la ‘Carta abierta de un escritor a la Junta Militar’ (1977) de Rodolfo Walsh, definen el arco histórico de aparición, consolidación y desaparición del campo intelectual como estructura relativamente autónoma y de los intelectuales como agentes (autónomos) de intervención en las cosas de este mundo” (LINK, 2203: 79). En consonancia con ello, aunque en un sentido estrictamente literario, Ludmer sitúa el origen de la autonomía en la literatura argentina en *Don Fausto* de Estanislao del Campo (1866) (LUDMER, 1988). Complementando ambas perspectivas, los ’70 pueden erigirse como un cierre de esa autonomía literaria postulada por Ludmer y confirmada en el ámbito intelectual por la clausura que significaría la carta de Walsh de 1977. 1977 es precisamente el año del cese de circulación de *Literal*. Estirando un poco más el impulso de los ’70 se podría llegar hasta el año 1980 (año de la publicación de ese ajuste de cuentas de la década que es *Respiración artificial* de Ricardo Piglia). 1980 es también, precisamente, el año de la publicación de *Diwan 8-9*, número especial en que la revista catalana cobija entre sus páginas la diáspora de *Literal* (ese número doble de *Diwan* lo pergeña Germán García y entre sus colaboradores se destacan Luis Gusmán y Eduardo Grüner, los inmediatos mentores de la revista *Sitio*). Ya culminando el corte, 1983 (el año de la aparición de *Los Pichiciegos* de Rodolfo Fogwill) es el último borde que Link pergeña para los ’70: una década que así se vislumbra desbordada hacia los años ’60 y ’80.

intelectuales comenzarán así a publicar sus trabajos por entregas en periódicos de considerable tirada. Luego ese “periodismo de masas” motivará, justificará y dará origen a la aparición de las “revistas de vanguardia”.<sup>24</sup>

Parte de aquel prístino escenario cultural que se configuró en los inicios del XX fue la revista *Nosotros. Revista de Literatura, Historia, Arte, Filosofía* (1907-1934). Bajo la dirección del crítico literario y periodista Roberto Giusti y el publicista y crítico teatral Alfredo Bianchi, apareció de manera mensual entre los años 1907-1934 en su primera etapa y entre los años 1936-1943 en su segunda época.<sup>25</sup> En sus primeros años (la parte que interesa a este recorrido tomar brevemente como punto de referencia) la revista se mantuvo atenta al “acontecer literario”, haciendo un escrutinio de obras y autores que se presentaban como representativos del entonces preponderante movimiento modernista. En este sentido puede plantearse como característica sobresaliente de la publicación, además de la carencia de aplicaciones teóricas privativas y en lugar de ello una perspectiva deliberadamente ecléctica en el estudio de las obras, un marcado afán por erigir desde sus páginas un juicio definitorio de cada una de las obras de los autores que se tomarán en consideración. Asimismo no es impertinente asignarle a la revista de la primera época el lugar de una operación (demasiado visible, por cierto) de lecturas tendientes al posicionamiento de ciertas obras en desmedro de otras.

---

<sup>24</sup> Para una mínima pero imprescindible comprensión retrospectiva del amplio período al que se refiere se recomienda “El origen de la historia” (MONTALDO, 1989). En cuanto a bibliografía destacada sobre el período anterior: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (ROMERO, 1976); *La Ciudad Letrada* (RAMA, 1984); *Una nación para el desierto argentino* (HALPERÍN DONGHI, 1982); *El dilema argentino: civilización o barbarie* (SVAMPA, 1994).

<sup>25</sup> 300 números en su primera época; 90 números en la segunda.

Pero *Nosotros* es parte de un proceso que la revista *Ideas* (1903-1905) ya había iniciado. También era parte de un proceso que su contemporánea *Ideas y figuras* (106 números entre 1909-1916)<sup>26</sup> ayuda a comprender. *Nosotros* surgió del impulso de varios compañeros de la joven Facultad de Filosofía y Letras (facultad que había sido fundada en 1896) inaugurando así una prolífica tradición de publicaciones colectivas que esa facultad no ha dejado de legarnos.<sup>27</sup> Una característica para destacar en relación con una de las toma de posiciones más acuciantes de la revista, es la bandera que enarbolaron contra los espectáculos “vulgares”, según un antagonismo que se arroga una de las mayores edades dentro de la intelectualidad moderna incluso hasta la década de los ‘90: la oposición entre lo masivo y la calidad estética. “La cultura de masas” que inaugura aquella industria editorial incipiente (entiéndase por ello revistas como *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 2139 números entre 1898 y 1939))<sup>28</sup> motivará y justificará la aparición de revistas como *Nosotros*, que se propondrán como alternativas

---

<sup>26</sup> La revista *Ideas y figuras* fue una publicación pergeñada por Alberto Ghirardo, figura excéntrica en la literatura argentina cuyo itinerario ideológico fluctuó desde el anarquismo al socialismo pasando en el ámbito de la literatura, y por influencia directa de Rubén Darío, por el modernismo. En la concepción que aquí se sigue de la historia de las revistas literarias es de notar que, aunque las revistas a menudo sean vistas como algo colectivo, muchas veces son en realidad el resultado de un núcleo mentor compuesto de una o dos personas a quienes se les terminan atribuyendo las mayores responsabilidades editoriales de la publicación (Roberto Giusti y Alfredo Bianchi en la revista *Nosotros*, Victoria Ocampo en la revista *Sur*, Ismael y David Viñas en la revista *Contorno*, Germán García, como veremos, en el caso de *Literal*). En la mayor capacidad para articular y tender invitaciones de ese “director” o “editor” se pone en juego el carácter colectivo de la publicación y el destino mismo de la revista. El caso de la figura de Alberto Ghirardo (1875-1946), aunque aquí no se pueda ocupar de ella, destaca en los orígenes de esa tendencia.

<sup>27</sup> La revista *Verbum* (noventa números entre 1908 y 1948), revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y letras de Buenos Aires; la revista *Centro* (1951-1960), integrada o con colaboraciones de, entre otros, Darío Cantón, Ismael y David Viñas, Noé Jitrik, Adolfo Prieto, Eliseo Verón, Jorge Lafforgue, Oscar Masotta, Ramón Alcalde, Juan José Sebrelí; o la reciente publicación electrónica [www.elinterpretador.net](http://www.elinterpretador.net) son otros de los momentos de esa extensa y heterogénea nómina de publicaciones que desde la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA no han dejado de proponerse.

<sup>28</sup> Fundada por Eustaquio Pellicer. La revista *Caras y Caretas*, de carácter popular y variado y autodefinida como “semanario festivo, literario, artístico y de actualidades”, puede ser situada en los umbrales de la descripción panorámica que aquí se esboza.

esteticistas frente a la hegemonía que ya se arrogaban algunos proyectos masificadores de la cultura.

### «vanguardias»

Ya si se piensa en publicaciones destinadas a lectores especializados se debe remitir a las conformaciones de las “vanguardias históricas”, particularmente a los lineamientos que en Argentina se establecen detrás de las diatribas entre *Florida* y *Boedo*,<sup>29</sup> es decir, a las revistas *Martín Fierro* (1924-1927) y *Proa* (1922-1923 primera época y 1924-1926 segunda época) por un lado y *Los Pensadores* (1924-1926) –que en 1926 aparecerá con el nombre de *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*– y también *Dínamo* y *Extrema Izquierda* (1924)<sup>30</sup> por el otro. La historia de la publicación de revistas constituye un sistema de relaciones. Y la constelación de escrituras y lecturas que abre o cierra ese sistema es vasta y otorga varias problematizaciones para el campo literario. De modo muy general se podría arriesgar la caracterización de un cierto funcionamiento de las revistas en la primera mitad del siglo XX como espacio de auto-reflexión sobre la propia producción literaria. Una línea de sucesión que se puede tomar para ilustrar una de las características de ese movimiento, *grosso modo*, puede inaugurarse con la

---

<sup>29</sup> El grupo *Boedo*, nucleado bajo la figura de Elías Castelnuovo y seguidor de Manuel Gálvez, estaba integrado, entre otros, por Roberto Mariani, Leónidas Barletta, Enrique Amorím, Lorenzo Stanchina, Álvaro Yunque, José Portogalo. *Florida*, por su parte, estaba integrado, entre otros, por Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Lange, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Conrado Nalé Roxlo, Macedonio Fernández, Eduardo Mallea, Ricardo Güiraldes, Raúl González Tuñón... Pero esta distribución de nombres no merece ser considerada de manera tajante. Célebre es el caso de Nicolás Olivari (fundador del grupo de *Boedo*), quien más tarde se pasaría al grupo de *Florida*; o el caso de Raúl González Tuñón (integrante de *Florida*) que no obstante desarrollaría una poesía de temática social. Roberto Arlt, aunque su caso merece otra atención, solía frecuentar las tertulias de ambos grupos. La célebre anécdota del paso de Nicolás Olivari al grupo de *Florida* –extraída de *Revista Testigo* (n. 2, 1966)-, y contada por el propio protagonista, puede leerse en [http://www.poesiaeljabali.com.ar/2bululu\\_olivari.htm](http://www.poesiaeljabali.com.ar/2bululu_olivari.htm). [Consulta 17/02/2008].

<sup>30</sup> Tres números. Pergeñada por Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo y Lorenzo Stanchina.

enérgica verborragia generacional y estética con que el periódico *Martín Fierro* (Buenos Aires 1924-1927) pretendió diferenciarse del proyecto literario de la revista *Nosotros*, claramente preponderante en la segunda década del siglo XX.<sup>31</sup> *Martín Fierro*, en tanto órgano de “introducción” y “divulgación” de obras de arte y de las literaturas de las vanguardias europeas y en tanto nueva experiencia generacional, promovió una operación de lanzamiento de una nueva literatura contraria a experiencias precedentes como la del movimiento modernista que había tenido a Rubén Darío como a su representante pan-hispánico y a Leopoldo Lugones como su figura epigonal en el escenario argentino. Se trató, en ambos casos, de figuras emblemáticas en el concierto de escritores que la revista *Nosotros* había promovido desde la primera década del siglo XX. Frente a este estado de la cuestión en la cartografía literaria, en la década del '20 se identifican los primeros trastocamientos de valores en la incipiente institución literaria argentina. Ante la tradición modernista que la revista *Nosotros* pretendía sostener ya anacrónicamente en los años '20 se impondrán una serie de debates nuevos impulsados por la introducción parcial de ciertos tópicos de las vanguardias europeas. Pero la contienda entre vanguardias y modernismo se da de manera

---

<sup>31</sup> Otra publicación del período, acaso singular, fue *Los raros. Revista de orientación futurista* (un solo número, 1º de enero de 1920), revista en cuyo título resuena el libro de Rubén Darío (*Los raros*, 1896). La revista fue lanzada por Bartolomé Galíndez y entre sus páginas se destacó el informe de “Nuevas tendencias” (44-48). Adolfo Prieto se ha referido a esta revista en un artículo de los años sesenta (PRIETO, Adolfo, (1961). “Una curiosa 'revista de orientación futurista'”, *Boletín de Literaturas Hispánicas* 3: 53-62). Independientemente de que este número de *Los Raros* sea sindicado a menudo como la primera importación del futurismo italiano, bien vale sin embargo recordar el hecho de que el manifiesto futurista de Marinetti - con fecha príncipe en febrero de 1909- ya había sido traducido al castellano en marzo y en abril de ese mismo año en Buenos Aires, respectivamente en el *Diario español* (disponible on-line en [http://ludion.com.ar/archivos/articulo/090929\\_mas-y-pi-juan\\_una-tendencia-de-vida-el-futurismo.pdf](http://ludion.com.ar/archivos/articulo/090929_mas-y-pi-juan_una-tendencia-de-vida-el-futurismo.pdf)) y en el diario *La Nación* (en este último caso con la glosa adversa del propio Darío): *La nación*, 5 abril de 1909, reproducido en SCHWARTZ, Jorge (2002). “Marinetti y el futurismo”. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 403-408. Disponible on-line en [http://ludion.com.ar/archivos/articulo/Marinetti\\_y\\_el\\_futurismo.pdf](http://ludion.com.ar/archivos/articulo/Marinetti_y_el_futurismo.pdf) (última consulta: 08/05/2010).

singular. Ya antes, ante la emergencia de una nueva propuesta generacional, Alfredo Bianchi (co-director de *Nosotros*) había ensayado algunas estrategias para la integración de los escritores más jóvenes que pretendían introducir estéticas foráneas en el escenario argentino.<sup>32</sup> Ese intento de integración de los más jóvenes mediante la edición de textos en las propias páginas de *Nosotros*, sin embargo, no será suficiente para contener la expansión a la que el ambiente literario parecía tender inexorablemente y las tácticas de captación fracasarán notoriamente. En contrapunto, los jóvenes escritores ya habían comenzado a armar sus propias revistas. La revista *Inicial* (“revista de la nueva generación”), diez números entre 1923 y 1926)<sup>33</sup> figura en el tropel de las publicaciones que proyectarían, incluso con intenciones de sistematización, el nucleamiento de aquellos escritores que pretendían diferenciarse de las modernistas páginas de *Nosotros*. Pero será realmente la revista *Martín Fierro* la que implicará la aparición pública de un grupo de escritores jóvenes que ya habían ensayado su incursión en el ambiente literario argentino publicando incidentalmente incluso en la propia *Nosotros*. En la genealogía de publicaciones que darán origen a *Martín Fierro* –la revista que habría de impulsar a una nueva generación de escritores– se encuentran experiencias editoriales anteriores tales como la de la revista *Prisma*. *Revista mural* (dos números, 1921-1922)<sup>34</sup> y la revista *Proa* (tres números en su

<sup>32</sup> La célebre encuesta sobre “la nueva generación literaria” de la revista *Nosotros* de 1923 puede ser también sindicada como parte de esas “estrategias”.

<sup>33</sup> Codirigida por Homero M. Guglielmini, Roberto Ortell, Brandán Caraffa y Roberto Smith (hasta entonces jóvenes colaboradores de *Nosotros*). Distintas versiones señalan que la revista se habría organizado a partir de una sugerencia de Alfredo Bianchi, co-director de *Nosotros*. Desde el número 5 Brandán Caraffa es reemplazado de la dirección por Ruiz de Galarreta, razón por la cual la revista lanza dos número 5: uno, el regular, y otro lanzado por un grupo de disidentes comandados por Caraffa.

<sup>34</sup> Dirigida por Eduardo González Lanuzza y con participaciones de Borges, Norah Lange, Guillermo Juan, Francisco Piñero, Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Yopez Alvear, Salvador Reyes y Jacobo Sureda.

primera época 1922-1923; y, ya contemporánea a *Martín Fierro*, quince números en su segunda época 1924-1926).<sup>35</sup> Pero *Martín Fierro*, entendida como la expresión de un proyecto que rompió con la estética del modernismo que la precedió, no obstante, es también heredera del contexto del clima del modernismo en el cual germinó. Y se trató de la emergencia de un proyecto que ya había ensayado integraciones anteriores mediante diversas publicaciones que no prosperaron pero que no por ello deben ser desdeñadas. *Prisma*, pese a haber tenido dos únicos números, reserva la singularidad de ser el primer proyecto literario del que participara Jorge Luis Borges como uno de los impulsores del emprendimiento. *Nosotros*, por su parte, se presenta también como una prueba de que los jóvenes que luego serían considerados vanguardistas no tuvieron en sus inicios demasiados reparos en participar de un proyecto emanado de la estética modernista contra la cual luego polemizarían si de participar del campo literario se trataba. La revista *Proa*, en cambio (si de no ser funcional a la hegemonía del modernismo como estética rectora de las formas poéticas y literarias del período se trata), ya se encuentra en la antesala directa (pero también paralela) de lo que significaría la “vanguardia” martinfierrista, dando a conocer incluso fragmentos de un autor casi desconocido hasta entonces: Macedonio Fernández. En efecto, la supuesta diatriba de vanguardistas contra modernistas en la que la revista *Martín Fierro* aparece como alternativa generacional de su predecesora *Nosotros* no

---

<sup>35</sup> *Proa. Revista de renovación literaria*. Tres números entre 1922 y 1923; quince números entre 1924 y 1926. En su primera época con colaboraciones de Macedonio Fernández (su primera aparición pública desde su colaboración en la *Martín Fierro* de Ghirardo, en 1904), Jorge Luis Borges, Elena Martínez, Norah Lange, Eduardo González Lanuzza, Guillermo de Torre, Roberto Ortell, Sergio Piñero y Santiago Juárez. En su segunda época: con la codirección de Jorge Luis Borges, Alfredo Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz; y con también colaboraciones de Raúl y Enrique González Tuñón, Leopoldo Marechal, Roberto Arlt, Evar Méndez, Roberto Mariani, Eduardo Mallea, César Tiempo, Norah Borges, entre otros.

debe ser vista como una oposición irreductible.<sup>36</sup> Dicha oposición presenta la característica de haber sido gradual y paulatina y de asimismo haber estado marcada por superposiciones transicionales. Otra muestra de ello, además de la serie de revistas que explican el pasaje del modernismo a “las vanguardias” (de *Nosotros* a *Martín Fierro*), es que “El manifiesto ultraísta” que tanto se ha endilgado a Borges como parte de un vanguardismo que procedente de España él habría introducido en la Argentina (pese a las reiteradas veces en que Borges manifestó la escritura de ese manifiesto como un mero ejercicio literario de juventud y que en absoluto posteriormente considerará seriamente) fue publicado no en algunas de las nuevas revistas –como no pocos han sostenido– sino en el número 151 (de diciembre de 1921) de la revista *Nosotros*.<sup>37</sup> Para abonar la hipótesis que debilita el supuesto enfrentamiento entre modernistas y “vanguardistas”, también se puede indagar en las primeras publicaciones de la

---

<sup>36</sup> Si de pensar también otros antecedentes de *Martín Fierro* se trata, tampoco se debe desdeñar el dato de que ya antes habían existido dos revistas con la misma denominación. Una de ellas, aparecida entre 1904 y 1905 y dirigida por Alberto Ghirardo, fue un periódico de divulgación de ideas anarquistas. Muchos años después también en Buenos Aires, una publicación en 1919 apareció con el mismo nombre (revista a la que hoy la historiografía alude bajo la advocación de “primera época”). Se caracterizó por ser una revista de carácter estrictamente político frente al carácter ya integral (cultural, estético, político y literario) que tendría la homónima revista en su refundación ulterior y con los integrantes históricos que se le atribuyen.

<sup>37</sup> A propósito del ultraísmo y las vanguardias de los años '20 véase LEDESMA, Jerónimo (2009). “Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo”. JITRIK, Noé (dir.), MANZONI, Celina (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 7, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 167-199. El ultraísmo, que en España se difunde entre revistas como *Ultra*, *Grecia*, *Cervantes*, entre otras, y entre cuyos integrantes se destaca Rafael Cansinos Assens, realiza un extraño periplo: procedente del creacionismo de Huidobro recalca en España para luego, traído por Borges, (re)vernaculizarse en la Argentina. Precisamente Ledesma plantea el dispositivo metaforizador de Gironde como un exceso del ultraísmo; el exceso ultraísta de *Veinte poemas para leer en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) contrastará a su vez con el ultraísmo “elidido” de Borges en *Fervor de Buenos Aires* (1923). Ese exceso y esa elisión antinómicas pueden ser vistos como dos modos de vernaculizar el ultraísmo (cf. LEDESMA, 2009: 179-182). Asimismo, “lo nuevo” y “lo propio” arman la tensión de las maneras de leer de los años '20 (LEDESMA, 2009: 191): el elemento metaforizador del ultraísmo entra en emulsión con la temática local conformando una suerte de “ultra-gauchismo” que se asemeja a la discusión a la que en su momento se refiere entre modernidad y regionalismo y que también Rama visualizará entre los años veinte y treinta en Brasil (RAMA, 1982). Para el problema de la politicidad y el esteticismo de las vanguardias se recomienda JITRIK, Noé (1995). “Las dos tentaciones de la vanguardia”. Pizarro, Ana (ed.), *América Latina. Palavra, Literatura e Cultura*, V. 3, *Vanguardia e Modernidade*, Campinas, Editora da UNicamp, 57-74.

obra poética de Jorge Luis Borges (*Fervor de Buenos Aires*, 1923), tan emparentada con la poesía de Lugones. Muchos años después Borges confesaría haber tenido una gran admiración por el autor de *Las montañas del oro* en sus años de juventud:

Como los de 1969, los jóvenes de 1923 eran tímidos. Temerosos de una íntima pobreza, trataban como ahora, de escamotearla bajo inocentes novedades ruidosas. Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo diecisiete, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto, cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el sur, de quintas con verjas. En aquel tiempo, buscaba atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad (BORGES, 1969: 13)

Esta reivindicación posterior de la figura de Lugones por parte de Borges contribuye a visualizar la mecánica de ciertas operaciones para el posicionamiento de obras literarias. Una genealogía de las condiciones de posibilidad para la emergencia (el desplazamiento al centro) de la obra borgeana también explica las onduladas lógicas del campo. Una mecánica de la diferenciación estética que se encuentra sustraída debajo de las supuestas rupturas generacionales con que muchas veces la literatura argentina ha sido leída parece operar como fundamento mismo de la creación de colectivos estéticos. Un complejo proceso de diferencias “modernizadoras” se va solapando en las dicotomías que inter-generacionalmente fueron poblando las cartografías de la escritura argentina.<sup>38</sup> A su vez, esta lógica

---

<sup>38</sup> En ese proceso, la literatura argentina, recorrida por el eje sarmientino de civilización o barbarie que parece operar todavía en el primer tercio del XX, se construirá no como la predilección civilizadora en desmedro de una barbarie a la que hay que desterrar sino como la tensión permanente entre ambas. La propia obra de

de los posicionamientos estéticos entendidos como tentativas de “asaltos al centro” también hace pensar en la *excentricidad centrípeta* de las vanguardias, tal como la misma permite ser inferida en la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (1974) o, mucho más desarrollada aún, en Julio Prieto a propósito de Macedonio Fernández y Felisberto Hernández (2002).<sup>39</sup> Si bien «las vanguardias» se presentan como un intento de subversión, sin embargo ellas mismas terminan canonizándose allí donde su potencia antagónica primero pretendió abolir la función de un centro y evidenciar la densidad de un vacío. Será necesario, tal como lo explica la historia del arte del siglo XX, discernir entonces entre «vanguardias» (que antes que como *avant-garde* funcionan como proyectos modernizadores) y «disidencia» para poder definir mejor las lógicas que operan en la constitución de estrategias alternativas.

Mucho antes de estos problemas, paralela a la discusión inter-generacional entre modernistas y “vanguardistas”, también sobreviene el debate entre las propias vanguardias. La discusión ideológica (en el sentido más político del término) con que los integrantes del *grupo Boedo* (mediante publicaciones como *Los Pensadores*<sup>40</sup> y *Claridad*)<sup>41</sup> le rebatirán a los martinfierristas su concepción del

---

Borges, tan cara a la cultura letrada, ha sido comprendida como una obra que se monta sobre los propios límites institucionales de la literatura: la obra de Borges también como la puesta en escena del problema de la escritura de la barbarie: ¿cómo importar instituciones civilizadoras en territorios americanos poblados, cuando no por el vacío, por el derrotero de la barbarie? Otra de las hipótesis que también se intentan esgrimir en el presente trabajo es la que surge a partir de las dos líneas literarias que los escenarios del vacío y la barbarie configuran: el vacío como condición de posibilidad para la emergencia de una línea literaria de los '70 y '80 denominada “neobarroco” (o “neobarroso”, según el propio Néstor Perlongher, uno de sus fundadores y máximos representantes de esa corriente de la poesía contemporánea) y la barbarie (cuya configuración inicial ha de buscarse en la dicotomía sarmientina) como condición de posibilidad para una escritura en contra de la cultura letrada (en contra del carácter letrado que la institución literaria entrañaría).

<sup>39</sup> Prieto, Julio (2002). *Desencuadrados, vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo.

<sup>40</sup> Cien números como “cuadernillo” entre 1922 y 1924, y veintidós números en su segunda época (“Publicación semanal de obras selectas”) entre 1924 y 1926. Dirigida por Antonio Zamora, editó textos de

arte desvinculada de lo social, de alguna manera, no hace sino actualizar muchas de las impugnaciones que ya el realismo incipiente le había hecho a la poesía modernista por tratarse de una poesía erigida desde una "torre de marfil". *Martín Fierro*, como los escritores modernistas antes, se vuelve foco de atención y blanco fácil de quienes pretenden una modernización de la literatura que vaya mucho más allá de una renovación estética y acorde a los conflictos sociales que el fenómeno de un nuevo escenario urbano imponen. Alternativa a las literaturas academicistas importadoras de tendencias eurocéntricas sólo como estrategia de regodeo intelectual antes que como recepción genuina de debates foráneos, germinará una nueva novela realista que, tras la transición de experiencias como *Historia de arrabal* (Buenos Aires, 1923) de Manuel Gálvez (en la que el naturalismo decimonónico<sup>42</sup> se mixtura con el vigor de una nueva manera de representación emergente) logrará su desenvolvimiento singular en la novelística de Roberto Arlt. Pero la de Arlt no será todavía una obra cuya importancia pueda gravitar en los modos de leer y de escribir literatura en la Argentina de los años '20 y '30. En el transcurso de las décadas del '30 y del '40 su obra se encontrará eclipsada por las operaciones que *Martín Fierro* y *Sur* (1931-1992) habrían de

---

Gorki, Dostoiewski, Tolstoi, Lenin, Anatole France, Mantegazza, y de escritores argentinos como Almafuerte, Carriego, Estanislao del Campo. En su segunda época textos de Elías Castelnuovo, José Ingenieros, Abel Rodríguez, Juan Lazarte, Leónidas Barletta, Nicolás Olivari, Pascual Raimondi, Roberto Mariani, César Tiempo, Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque, Alfredo Bianchi, Arturo Capdevila, entre otros.

<sup>41</sup> Continuación de *Los Pensadores*. También dirigida por Antonio Zamora. Trescientos cuarenta y siete números entre 1926 y 1941. Entre las antiguas participaciones de *Los Pensadores* que aparecen en *Claridad* puede agregarse el llamativo caso de Carlos Mastronardi.

<sup>42</sup> Piénsese en las obras de escritores de fines del siglo XIX tales como Eugenio Cambaceres, Antonio Argerich y Manuel Podestá.

imponer. En ese estado de cosas deberán pasar algunos años para que su obra pueda comenzar a ser leída por la mirada crítica.<sup>43</sup>

En el concierto de las discusiones que forman parte del primer tercio del siglo XX, la revista *Sur* reformulará planteos de su precursora *Martín Fierro* –de la cual será una vigorosa institucionalización- a la vez que, mediante el desecho de algunas aceleradas influencias de juventud (como el señalado caso del “*ultraísmo*” para Jorge Luis Borges) y la inscripción programática de los fundamentos estéticos que mayor convicción y adhesión habían despertado, realizará una síntesis de los debates que la precedieron y propiciará la consagración de algunos de los jóvenes martinfierristas en referentes culturales de la institución literaria argentina. Quedarán así, de ese modo, trazados en gran medida los valores del sistema literario argentino tal como los mismos operarán y serán cuestionados a lo largo de todo el tercer cuarto del siglo XX.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Respecto de la diatriba entre los integrantes de *Florida* y *Boedo*, en la década del '70 Borges declararía: “Fue un poco una broma como la polémica de Florida y Boedo, por ejemplo, que veo que se toma en serio ahora, pero no hubo tal polémica ni tales grupos ni nada. Todo eso lo organizaron Ernesto Palacio y Roberto Mariani. *Pensaron que en París había cenáculos literarios*, que podía servir para la publicidad el hecho de que hubiera dos grupos enemigos, hostiles. Entonces se constituyeron los dos grupos. En aquel tiempo yo escribía poesía sobre las orillas de Buenos Aires, los suburbios. Entonces yo pregunté: ‘¿Cuáles son los dos grupos?’ ‘Florida y Boedo’, me dijeron. Yo nunca había oído hablar de la calle Boedo, aunque vivía en Bulnes, que es la continuación de Boedo. ‘Bueno’, dije, ‘¿y qué representan?’ ‘Florida, el centro, y Boedo sería las afueras’. ‘Bueno’, les dije, ‘inscríbanme en el grupo de Boedo’. ‘Es que ya es tarde: vos ya estás en el de Florida’. ‘Bueno’, dije, ‘total, ¿qué importancia tiene la topografía?’ La prueba está, por ejemplo, en que un escritor como Arlt perteneció a los dos grupos; un escritor como Olivari, también. Nosotros nunca tomamos en serio eso. Y, en cambio, ahora yo veo que lo han tomado en serio, y que hasta se toman exámenes sobre eso” (SORRENTINO, 1974: 16-17). (El subrayado es mío).

<sup>44</sup> Se deja para una exposición en las entradas concernientes a *Literal* y en particular en relación a «*la flexión Literal*» el detalle de los caracteres generales de esos valores; se prioriza aquí sólo la exposición de ciertas dinámicas que los constituirían. No obstante, se ha de señalar sin embargo que esa institucionalización de *Sur* en absoluto se llevó a cabo sin encendidas disputas con espacios alternativos, como los que, por ejemplo, constituyeron revistas como *Contra* (cinco números entre abril y julio de 1933); dirigida por Raúl González Tuñón, editada y financiada por el afiliado comunista Bernardo Graiver y con colaboraciones de Carlos Moog, José Gabriel, Córdoba Iturburu. Tal como postula Saítta, *Contra* se impone como un primer proyecto que reúne en sus páginas vanguardia estética y vanguardia política. Se recomienda SAÍTTA, Sylvia (2005). “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra*. *La revista de los franco-tiradores*”, *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro\\_historia\\_politica/material/Sa%C3%ADtta%20-](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/Sa%C3%ADtta%20-)

### «la irrupción crítica»

Tal como se viene sosteniendo en esta instancia propedéutica, se puede entender la historia de las revistas literarias en Argentina como la historia de una estrategia de legitimación e institucionalización de valores para la literatura. Delimitadoras de ciertos rasgos, productoras de muchas veces estruendosas identidades, las revistas funcionaron como agrupamientos de escritores para la publicación de sus escritos y/o comentarios sobre esos escritos. Las revistas actuaron así como escaparates de estilos y prosas; también como espacios tendientes a la institucionalización de valoraciones sobre lo literario. Ese modelo, aunque sea discutible en qué medida, es el modelo que ya había formulado la revista *Nosotros* desde los albores del siglo XX aún prescindiendo de dispositivo teórico alguno. Ese mismo modelo, trufado con heterodoxas modernizaciones teóricas y estéticas en la revista *Martín Fierro*, será finalmente institucionalizado por la revista *Sur* a partir de la década del '30. Así entendida, la revista *Nosotros* funciona como paradigma de las publicaciones que transcurrieron en la primera mitad del siglo XX. No obstante, y en una línea que complejiza el paradigma que opera en la primera mitad del siglo, la capacidad de establecer valores literarios desde las revistas dará lugar al establecimiento de la crítica literaria como una disciplina con pretensión de autonomía respecto de la literatura que, con la aparición de revistas como *Contorno* fundamentalmente, será ya no precisamente el agrupamiento de escritores sino de intelectuales con vocación crítica, o sea,

---

[%20Contra.pdf](#) [última consulta: 06/03/2010]. Asimismo también SARLO, Beatriz (1990). "Contra: la modernidad de izquierda". *América. Cahiers du CRICCAL* 4-5: 369-380.

asistiremos a la conversión de la revista en un lugar de modernización de la teoría y la crítica literaria.

Con sólo diez números en siete volúmenes (tres números dobles: los 5-6, 7-8 y 9-10) aparecidos entre 1953 y 1959, esta revista de corte “universitario” procurará una lectura de Roberto Arlt como el gran escritor argentino en una línea alternativa a la de Borges. Nucleados bajo la dirección de Ismael Viñas desde el primer número y también bajo la inclusión de su hermano David a partir del segundo número,<sup>45</sup> y con un marcado perfil intelectual que sólo en algunos casos será mixturado con el ejercicio efectivo de la literatura, Adelaida Gigli, Regina Gibaja, León Rozitchner, Noé Jitrik, Juan José Sebreli, Oscar Masotta, Carlos Correas, Rodolfo Kusch, Ramón Alcalde, Tulio Halperín Donghi, Adolfo Prieto, Marta Molinari figurarán entre los nombres y firmas que animarán los debates de la publicación. *Contorno* sentará así las bases de una lectura política de la literatura argentina en relación con una aplicación teórica del *engagement sartreano* como estrategia interpretativa: una lectura de la obra literaria y *su/s contorno/s*. Y lo hará estableciendo una genealogía que se inicia, esencialmente, en la lectura de la relación entre la literatura y lo social en el *Grupo Boedo* y, más específicamente, aunque no pertenezca a ese grupo, leyendo la obra de Roberto Arlt en clave de una crítica a la burguesía vernácula.<sup>46</sup> La obra de Borges (pero también la de Eduardo Mallea) aparecerá ante los ojos de los integrantes de *Contorno* como representativa de valores aristocratizantes y extranjerizantes para la literatura

---

<sup>45</sup> Y con un comité de redacción integrado por los hermanos Viñas y Noé Jitrik, Adelaida Gigli, Ramón Alcalde y León Rozitchner desde el número doble 5-6 de septiembre del '55.

<sup>46</sup> Será en su 2º número (de mayo de 1954) que *Contorno* se dedicará íntegramente a pensar la literatura de Roberto Arlt. Ya un año antes, documentando este regreso, la revista *Letra y Línea* ya había reproducido la imagen de Roberto Arlt nada menos que en la primera página de su número 1 (1953). En ese mismo número, Alberto Vanasco había escrito su artículo-manifiesto “Roberto Arlt” (1953: 2 y 6).

argentina. Frente a esa obra, entenderán los *contornistas* (también llamados *los denunciastas* o incluso *los parricidas*), será impondrá necesario el hallazgo de una verdadera escritura de lo nacional y lo vernáculo.<sup>47</sup> Indagando en la tradición que la literatura argentina ya se jactaba de poseer hacia mediados del siglo XX, los intentos de problematización sobre los modos de representación de lo real llevados a cabo por el grupo *Boedo* serán vistos por los *contornistas* como la piedra de toque que les permitirá elaborar una genealogía de la novela argentina. Paralelo a sus impugnaciones a *Sur* por haber pensado la modernización literaria sólo en términos estéticos, promoverán una nueva manera de concebir la modernización de la literatura entendida como una modernización de las maneras de la representación (tal como los integrantes de *Boedo* lo habían pretendido antes).<sup>48</sup> En el contexto de la re-politización de la literatura argentina la realidad aparecerá para *los contornistas*, además de política, íntimamente ligada a “la lucha de clases”: la realidad, para ellos, serán los conflictos sociales y políticos como motores de la historia y, desde luego, también de la literatura. En la medida en que una obra literaria estaría o no dando cuenta de los conflictos de la historia es como de ahora en más se plantearían el abordaje de la literatura *los denunciastas*. Pero lejos de desembocar esta lectura en una partidización de la obra de Arlt (trabajo que algunos años antes había intentado realizar Raúl Larra

Contorno

---

<sup>47</sup> En este sentido el proyecto de una literatura nacional tal y como el mismo había sido llevado a cabo por Ricardo Rojas a principios del siglo XX aparecerá, para los integrantes de *Contorno*, como parte de un proyecto político de una “oligarquía nacional” heredera de la “Generación del ‘80”, iniciada en 1880 bajo el gobierno de Julio A. Roca y, aunque derrumbada en lo político desde 1916, todavía en ciertos aspectos vigente en el plano de lo literario en las décadas posteriores.

<sup>48</sup> En relación con el pensamiento nacional el número 4 (de diciembre del '54) estará dedicado a Exequiel Martínez Estrada. Será el número doble 5-6 (de septiembre del '56) el que estará dedicado a la novela argentina.

ligando al autor de *Los siete locos* con el Partido Comunista),<sup>49</sup> de lo que se tratará ahora para los *contornistas* será de utilizar aquella obra para pensar los protocolos de “una verdadera lengua nacional”.<sup>50</sup> Frente a los giros “exotizantes” de Borges (adjetivación anglosajona delante de sustantivo, elección classicista en los nombres de sus personajes o jactancia de erudición) Arlt aparecerá como la escritura de una problemática urbana (ya no el mítico arrabal de casas bajas de una Buenos Aires de 1899 como Borges había evocado imaginariamente sino los despojos que la modernidad exhibe en la metrópolis que Buenos Aires comenzaba a ser con el advenimiento del futuro (mediante referencias a la electricidad y a la sociedad industrial, etc.), atenta a la irrupción de los nuevos tipos de la ciudad y, sobre todo, representativa de una nueva manera de entender el idioma de los argentinos con la inclusión del voseo en la escritura.

\*\*\*

Así entendida, la irrupción de la crítica en el proceso de modernización que embarga a la historia de las revistas literarias es un fenómeno específico a partir de *Contorno*. De mediados de los '50 y hasta mediados de los '70 es el período que se escoge en el volumen diez de la *Historia crítica de la Literatura Argentina* coordinado por Noé Jitrik para señalar a ese proceso de irrupción. En ese marco, la irrupción aparece como el surgimiento impetuoso de cuestionamientos, lo que, como se reconoce, pone en un primer lugar a la empresa contornista. *Contorno*

---

<sup>49</sup> LARRA, Raúl (1950). *Roberto Arlt el torturado*, Buenos Aires, Editorial Futuro.

<sup>50</sup> Hay un balance de la experiencia contornista que Viñas expone entre 1959 y 1960 en la revista *Marcha*. Véase VIÑAS, David (1959). “Una Generación Traicionada”. *Marcha* 992, 31 dic.: 12-16 y VIÑAS, David (1960). “Una Generación Traicionada”, *Marcha* 993, 15 ene.: 22-23.

problematiza y cuestiona a la tradición y es este gesto lo que la permite situar, a su manera y en un sentido laxo, en un segundo momento de las vanguardias.<sup>51</sup> A su manera *Contorno* también atrae hacia el campo de la reflexión crítica un conjunto de saberes y prácticas que serían ajenos a la literatura: tendencias filosóficas e ideológicas nuevas producen una modificación de los objetos literarios en “otra cosa”, algo que desborda sobremanera una sola caracterización y vincula objetos narrativos y estéticos en relación con lo político:

La irrupción de la crítica trata entonces de mostrar de qué variadas formas se produce una transformación en la que la literatura tiene un lugar fundamental. No sólo por los cambios que se registran en ella y por lo que queda incorporado como tradición, sino también porque, en esa tendencia hacia el mundo, hacia el exterior, hace posible el establecimiento de relaciones múltiples. De este modo se verifican las que se producen entre distintas disciplinas que convergen en el análisis y la lectura de los textos y se visualiza una crítica literaria diferente de la que se había practicado hasta entonces, cruce de temas y discursos, donde la sociología y el psicoanálisis pueden ser desplegados en tanto modos de acceso a una obra, como el texto convertirse en un material significativo capaz de suscitar diversas direcciones de lectura, sentidos virtualmente infinitos. (CELLA, 1999: 11).

Así entonces, *Contorno* significará una ruptura con la crítica filológica y estilística que la había precedido. A partir de la empresa contornista, o incluso a partir del trabajo fundamental que realizarán ya en la década del '60 los miembros “disidentes” de aquel proyecto (Oscar Masotta y Noé Jitrik en primer término), se hallará el camino para la contaminación teórica de la ficción que encontraremos luego entre las páginas del proyecto *Literal*. Por otro lado, estas “confluencias” (a

<sup>51</sup> Este cuestionamiento de la tradición también será el que aparecerá de diverso modo en *Literal*.

Emulsión = confluencia  
politura

las que en algún momento de este trabajo se referirá en términos de "emulsiones") van marcando el estatuto híbrido de la práctica crítica que tanto interesa subrayar aquí. *Contorno* implica la puesta en crisis del comentario literario y supone a la vez una transformación de su lenguaje. Las razones de esa transformación han de encontrarse en la emulsión interdiscursiva singular que en *Contorno* se produce entre literatura y política y que, de alguna manera, puede ser concebida como una *politura* (una emulsión peculiar entre literatura y política) o una *policrítica* (una emulsión particular entre crítica y política). Pero no ha de comprenderse este juicio sobre *Contorno* sino como una inversión de los propios protocolos de lectura que la marcaron desde afuera:

...presuponen algo más que el mero ejercicio de la crítica literaria. Y en realidad, quienes la practican suelen ser más creadores que críticos, estar más interesados por disciplinas como la sociología o la filosofía que por la estilística o la historia literaria. Son críticos, pero críticos alimentados en la especulación que ha producido en Francia el existencialismo y en Alemania tantas escuelas. Son críticos pero, ante todo y sobre todo, críticos de la realidad, del contorno, como les gusta decir (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1956: 83)<sup>52</sup>

Este "contorno" que señala Monegal es asumido en las páginas de la revista de diverso modo y en un grado progresivo: si hasta el número 7 la revista se había abocado al tratamiento político de "asuntos" literarios, ya en sus últimos dos volúmenes (los números dobles 7-8 de julio del '56 y 9-10 de abril del '59) se consagran directamente a los temas políticos más candentes de su tiempo: el peronismo, el frondizismo.

<sup>52</sup> Citado por Susana Cella en "Panorama de la crítica" (CELLA, 1999: 39).

### «pasajes»

La historia de las revistas literarias argentinas a lo largo del siglo XX exhibe un progresivo avance de la modernización crítica en directa consonancia con una complejidad de la operación en el campo literario. Si la revista *Contorno* plantea una (re)politización de la literatura que las revistas *Nosotros* primero y *Martín Fierro* y *Sur* después habían (por cierto que políticamente) desdeñado, otra corriente extranjerizante (de procedencia teórica casi exclusivamente francesa) va a poner la tensión entre lo político y lo literario nuevamente en el relieve del debate de las letras argentinas. Si Oscar Masotta había sido colaborador ocasional de la revista *Centro* (revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) y había formado parte de la revista *Contorno*, en su obra crítica llevará adelante un periplo que, aunque singular, muy bien puede ser ilustrativo de los pasajes que entre la década del '50 y del '60 se va delineando: de lo sartreano al psicoanálisis (de “la conciencia” al “inconsciente”), y del psicoanálisis a una serie de pensamientos divergentes que le son contemporáneos: estructuralismo en el plano teórico, Pop art en el plano de las prácticas estéticas. Entre la alternativa “conciencia o estructura” –disyuntiva que introduce la recepción de Sartre y del estructuralismo- Oscar Masotta luego de su paso por el compromiso y el escrutinio de “la conciencia” va a optar por “la estructura.” Sus libros *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965) y, precisamente, *Conciencia y estructura* (1967) acaso sean las puestas en acto de ese pasaje del “compromiso” a “la estructura” y de la “conciencia” al “inconsciente” en la historia

de la crítica argentina moderna.<sup>53</sup> Pero la verdadera magnitud de los pasajes que embargan al período no ha de buscarse sólo en la trayectoria intelectual de Masotta (acaso entre los intelectuales más inquietos de aquellos años junto con Noé Jitrik en un primer momento, y con Héctor Schmucler y Eliseo Verón después) sino en la conversión de la mirada masottiana: interesada en objetos literarios y filosóficos en un primer momento de los '60, definitivamente volcada su perspectiva hacia objetos artísticos y mediáticos hacia finales de esa década y principios de los '70.<sup>54</sup> Es ese cambio de mirada el que a su manera irá perfilando el “estrechamiento de las distancias” y las “emulsiones” inmediatamente posteriores que, respectivamente, se advertirán en *Los Libros* y en *Literal*.

Asimismo, Oscar Masotta tuvo una gravitación significativa en la formación para-universitaria de todo un grupo de jóvenes que se reunía en torno a su figura para formar grupos de estudios de semiótica y psicoanálisis. En ese sentido, la introducción de Jacques Lacan se da en los '60 de manera paralela a la recepción de todo un conjunto de ideas –preponderantemente pro-francesas aunque no únicamente–<sup>55</sup> que comienzan a operar por aquellos años en la joven intelectualidad argentina. Producto de nucleamientos en torno a figuras como las de Oscar Masotta y de los debates como los surgidos en sus cursos se van a

---

<sup>53</sup> Es interesante notar de qué modo en la Argentina se van produciendo de modo rezagado una serie de discusiones que embargan a la historia de los debates intelectuales franceses. 1955, el año en que Claude Lévi-Strauss publica en Francia su célebre *Tristes trópicos*, es sindicado por François Dosse en su *Historia del estructuralismo* como el momento en que se produce el pasaje del existencialismo al estructuralismo.

<sup>54</sup> Documento de esa mirada “hiperquinética” es acaso también la revista *Literatura dibujada* (tres números entre 1968 y 1969). Publicada por Summa-Nueva Visión y dirigida por el propio Masotta, la revista fue lanzada de manera inmediata a la realización de la Bienal Internacional de la Historieta del instituto Di Tella de 1968 –también organizada por Masotta) y con publicaciones de Flash Gordon, Guido Crepax, Dick Tracy, Mort Cinder, Alberto Breccia, Héctor Oesterheld, entre otros.

<sup>55</sup> En su libro sobre el Pop Art exhibe el grado de penetración de las corrientes del arte norteamericano en la cultura artística de los años '60. Véase MASOTTA, Oscar (1967). *El “Pop Art”*, Buenos Aires, Editorial Columba.

configurar nuevos agrupamientos literarios y, en ese plan, las revistas se presentarán una vez más como escenario singular para la exhibición de los mismos. En ese marco han de comprenderse las polémicas que habitarán tanto en Los Libros como en *Literal*.

→ En un itinerario inverso al de Masotta, la revista Los Libros, y por una de esas extrañas razones que sólo la convulsión de los años en que le tocó en suerte intervenir puede explicar, va a recorrer el camino opuesto: de la estructura (y del estructuralismo) nuevamente al “compromiso”.<sup>56</sup> “...si el proyecto de crítica y modernización cultural inicial funcionó como eje de cohesión grupal [de la revista Los Libros], la irrupción de la política inmediata como elemento central de la publicación produjo el efecto contrario” (AA.VV., 2005: 242-243). Dirigida inicialmente por Héctor Schmucler, y con una extensa nómina de colaboradores que se extiende desde Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Germán García, Nicolás Rosa, Jorge Rivera, Josefina Ludmer, María Teresa Gramuglio, José Sazbón, Juan Carlos Indart, Oscar Terán, Raúl Sciarreta, Oscar Del Barco, Juan Carlos Portantiero, Eliseo Verón, Oscar Masotta, Paula Wajzman, Carlos S. Sastre, y llega hasta David Viñas, Juan Gelman, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar... originalmente la revista se autoproclamó como un semanario estrictamente dedicado al panorama de libros y publicaciones en el mundo, en América Latina y en Argentina (según caracterizaciones que fueron mutando a lo largo de sus diferentes números). Paralelo a ello la revista se propuso la

---

<sup>56</sup> Es de notar una *vernaculización* de la noción sartreana de “compromiso”. Ese «misreading sartreano» se agigantará como bola de nieve, ligando el concepto a aplicaciones exclusivamente políticas del mismo cuando para Sartre la noción fue diseñada en un sentido mucho más amplio y en estricta relación también con las condiciones de posibilidad de la propia obra de arte. La perspectiva que aquí se adopta sobre el problema se centra en las postulaciones originarias que lleva adelante Sartre en *L'imaginaire* (SARTRE, 1940).

introducción de una serie de autores que venía a renovar el repertorio de ideas que conformaban el pensamiento teórico y la crítica de entonces: un lacano-althussero-levi-straussismo sirvió de caldo de cultivo para la aleación *estructuralosa* de *Los Libros*. En este sentido *Los Libros* se propuso dar cuenta de las nuevas tendencias de la crítica literaria en el mundo y de la aparición de nuevas obras literarias en el escenario latinoamericano en general y en el de la Argentina en particular. Entre los numerosos cambios de la política editorial que sufriría la revista (los cuales no hacen más que demostrar el continuo estado del conflicto que caracterizó la vida de la publicación), uno que ha recibido particular atención es el que se suscitó en relación con la publicación o no de un texto de Carlos Altamirano sobre el "Gran Acuerdo Nacional".<sup>57</sup> Fue en el N° 27 (1972) de *Los Libros* en el que apareció finalmente el texto de Altamirano. Antes de ello los miembros del comité de redacción de la revista habían debatido sobre la inclusión de ese texto que se refería tan explícitamente a un acontecimiento político coyuntural en desmedro de la vocación exclusivamente "textista" que desde el

---

<sup>57</sup> Una breve digresión política: el Gran Acuerdo Nacional fue un pacto entre diferentes fuerzas políticas de la Argentina para habilitar una salida "lo más digna posible" al proceso dictatorial que el Presidente Juan Carlos Onganía había inaugurado algunos años antes (1966) y que ahora se encontraba representado por la jefatura en el gobierno de Alejandro Agustín Lanusse. Lo que este acuerdo pretendía era la realización de unas elecciones en las que se garantizara la continuidad del poder militar en el gobierno sin la presencia de un miembro del ejército en la presidencia del Estado Argentino. Lo que se ponía de relieve era, una vez más, la posibilidad o no del regreso a la Argentina de Juan Domingo Perón, por aquellos años residente en Madrid producto del exilio al que la proscripción política lo había obligado luego del golpe en contra de su gobierno en 1955. Desde 1955 el eje de la proscripción del peronismo o la posibilidad eleccionaria que habilitara su regreso al país atravesaba todo el debate político de la Argentina. Y esto efectivamente fue así hasta el año 1973, fecha en que la proscripción del peronismo quedó sin efecto y, tras un complejo proceso eleccionario, Perón ocupó nuevamente la presidencia. Este es uno de los dos vértices que montan el contexto sobre el cual el debate literario, político y cultural se acopla en la Argentina en el período que aquí se intenta ceñir. El otro vértice lo representa la aparición de una nueva dictadura militar a partir de 1976. La historia de la revista *Litoral*, tal como se apreciará, se desenvuelve entre esos dos acontecimientos: entre el regreso de Perón a la Argentina y el golpe de estado de 1976. A propósito del GAN se recomienda ROMERO, Luis Alberto (1994). "Dependencia o liberación, 1966-1976". *Breve historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 231-282. Asimismo también PUCCIARELLI, Alfredo (ed.) (1999). *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la nueva izquierda en tiempos del GAN*, Buenos Aires, Eudeba.

número inicial la revista había proclamado entre sus prerrogativas más relevantes. Lo que se ponía en juego era el rol del intelectual frente a los acontecimientos de su época y, por añadidura, el nivel de explicitación de lo político en las páginas de una revista de "literatura" (una vez más, el problema de «la autonomía»). El giro de la atención hacia lo político que el texto de Altamirano significó finalmente provocaría la renuncia de Héctor Schmucler a la dirección y el distanciamiento de otro de los jóvenes integrantes que procedía del círculo masottiano: Germán García (es a partir del número 29, también del año 1972, donde se pueden vislumbrar estas ausencias).<sup>58</sup> Producto de esa escisión, Germán García va a promover la publicación en 1973 de *Literal*, claramente seguidora del programa inicial de *Los Libros* pero, a su vez, con importantes variantes respecto del lugar de enunciación y el espacio dedicado a la producción literaria entre sus páginas.<sup>59</sup>

Si dentro del programa inicial de *Los Libros* se encontraba el objetivo de conformar una "nueva crítica literaria", *Literal* volverá a levantar las banderas de aquel complejo programa<sup>60</sup> del que su predecesora, por exigencias coyunturales ("cosas de la política")<sup>61</sup> se había apartado. Entre las ideas literarias de *Los Libros* que *Literal* continuará promoviendo podríamos destacar el reemplazo de la noción de "literatura" por la de "escritura": esto es, el abandono de una concepción de la

<sup>58</sup> Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia conformarán el nuevo Comité de redacción hasta el N° 40 (1975), número en el que Ricardo Piglia también renunciará por el excesivo grado de vinculación de la revista con el Partido Comunista Revolucionario (expresión del maoísmo en la Argentina) y su apoyo al gobierno de Isabel Perón (quien se encontraba al frente del gobierno desde 1974 con motivo de la muerte de Juan D. Perón).

<sup>59</sup> La revista *Los Libros* se seguirá publicando, con la marcada vinculación al maoísmo que se le adjudica, hasta su censura militar impuesta en 1976. Luego de su desaparición, hacia 1978, algunos de sus miembros más destacados -Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, María Teresa Gramuglio, Ricardo Piglia- se nuclearán alrededor de *Punto de Vista* (Buenos Aires, 1978-2008).

<sup>60</sup> Adviértase de qué manera la política y la crítica literaria compartirían la complejidad de una jerga propiamente procedente de la teoría mucho más allá de lo que ya los integrantes de la revista *Contorno* lo habían advertido y promovido antes.

<sup>61</sup> La expresión que utiliza Germán García (en entrevista personal).

literatura entendida como una “institución” y su reemplazo por la escritura entendida como una “experiencia” y un “goce”. Si bien uno de los orígenes de la noción de “experiencia” pueden atribuirse a Maurice Blanchot (BLANCHOT, 1955), también podemos inferir –a partir del uso de la palabra “goce” del que *Literal* se jactará- otros usos procedentes de lugares familiares pero también distintos: uno fundamental y de acepción declaradamente psicoanalítica y sumergido en el espesor de su propio carácter profano: a partir de la noción de “escritura” que Lacan compone en “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (LACAN, 1966),<sup>62</sup> o la noción de “goce” que Lacan postula en base a la noción freudiana de “pulsión” -en los seminarios VIII a XV de febrero-marzo de 1963-; el otro, aunque menos declarado en *Literal*, de procedencia barthesiana: “le plaisir” (cf. BARTHES, 1973).<sup>63</sup>

Otra de las preocupaciones heredadas de *Los Libros* será la vocación subversiva de *Literal* a las funciones sociales de los discursos: para *Literal* todo discurso –incluidos los discursos críticos y literarios- circularía en un estado determinado de la cultura y supeditado al rol que una hegemonía asignaría. Subvertir esa función –y los modos en que esa subversión podía ser sostenida en la escritura literaria- estaría también entre los planteos que la generación *Literal*

<sup>62</sup> LACAN, Jacques (2008) [1966]. “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. *Escritos*, t. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 461-495.

<sup>63</sup> Sobre la diferencia entre “placer” y “goce” se explaya Barthes en, precisamente, *El placer del texto*. Allí ciñe la noción de “placer” en relación con el yo y de “goce” en relación con la pérdida, identificando precisamente dos tipos de textos, uno en relación con la cultura y otro en relación con “la disidencia”: “Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis la relación con el lenguaje.” (BARTHES, 1973: 25). *Literal* no parece explícitamente estar pensando en esta distinción en el uso de las nociones de placer y goce o, en todo caso, y juzgando el uso que de la noción de “carencia” se hace en sus páginas, parece estar pensando en todo momento en la noción de “goce” y combatiendo la de “placer” (aún incluso en aquellos casos en los que se designa con la palabra “placer” al “goce”).

pretendió desarrollar. Con el acento puesto en las relaciones “intertextuales”, otra de las prácticas que *Literal* retomará de su predecesora *Los Libros* (y que, como se infiere, *Los Libros* a su vez había tomado del telquelismo), la nueva revista problematizará la puesta en consideración del nivel del significante en relación con la pluralidad de otros “significados latentes” pero hasta entonces desdeñados por una crítica poco proclive a la intervención. *Los Libros* había intentado realizar como parte de su programa una “crítica política de la cultura”:

Una crítica política de la cultura debería escribirse señalando un texto posible —el que dé cuenta de la ideología y de los productos de la cultura dominante— y un texto futuro: el que pueda ser escrito rompiendo los límites impuestos por las relaciones de producción capitalista (LOS LIBROS, 1972: 3).

El “tono” de *Los Libros* —y no el “estilo”, ya que un estilo es atribuible a individuos y no a textos—<sup>64</sup> será claramente discernible del de *Literal* por cuanto que la revista que Germán García promoverá tendrá ya una línea editorial mucho más “homogénea”<sup>65</sup> en relación con su antecesora si en lo que respecto a sus intervenciones en el campo literario y cultural nos referimos, y procurará (al menos en su programa inicial) una crítica de la escritura separada de la crítica de la cultura: “La literatura es posible porque la realidad es imposible” se dirá en “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” (LITERAL 1, 1973: 5): la literatura es

---

<sup>64</sup> Un tono es un estilo. Aunque no exactamente. Tal como se lo entiende desde Maurice Blanchot, *la obra*, en tanto *realización de la experiencia literaria*, es la combinación entre impersonalidad y transubjetividad. En esa combinación, *el tono obedece al elemento impersonal. La obra se vuelve la afirmación anónima en la que nada se afirma* y, de ese modo, *la singularidad con la que un autor manifiesta su silencio, su desaparición*. La afirmación de esa ausencia adquiere el significado de *tono* (BLANCHOT, 1955: 21). Esta “voluntad de borramiento” tiene una especial gravitación en *Literal* al tratarse de una revista en la que muchos de sus artículos no aparecen firmados.

<sup>65</sup> La única diferencia importante en el comité de redacción de la revista provocará la propia disolución del grupo.

posible (potencia) mientras que la realidad (Lo Real) se vuelve imposible (y precisamente por esto mismo necesario). La realidad aparecerá entonces para *Literal* como el territorio cultural de las relaciones de poder mientras que la literatura se volverá resto: pura potencia y goce.<sup>66</sup>

Sentencias breves y frases apodícticas lanzadas con declarada perversión teórica singularizarán a los textos de *Literal* entre las demás publicaciones del período. En este sentido, si el acento de *Los Libros* estaba puesto en la voluntad de gestación de una nueva crítica literaria, en *Literal* en cambio el acento estará puesto en la ficcionalización del discurso teórico por un lado (una aplicación del psicoanálisis en el territorio de la literatura) y en las reseñas y publicaciones de los proyectos literarios de los propios integrantes de la revista por el otro. No obstante, el tono deliberadamente provocador, y en este sentido sí vinculado con la época, se corresponderá con una retórica de la barricada funcional a las polémicas que los escritores del grupo promovieron encender. En otro orden de cosas si *Los Libros*, desde su primer número, se proclamó como la fundación de un espacio (el editorial del N° 1 se titulaba “La creación de un espacio”) que venía a llenar un vacío (se intentaba formalizar el lugar de la crítica como correspondiente a “un espacio específico” pero, no obstante, en relación con lo político entendido como “una política de la crítica”), la aplicación de la teoría a diversas manifestaciones estéticas –cine, teatro, discursos políticos- le hará posible a *Literal* pensar nuevos objetos de reflexión para la singular “teoría” literaria que pretenderá esgrimir: el

---

<sup>66</sup> Contra la realidad ya se declaraba el manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade. Si el movimiento antropófago ya implicaba un primer indicio de la ingesta freudiana, *Literal* se impone como partícipe de la deglución lacaniana. Estos puntos serán retomados más adelante en algunas de las entradas concernientes a los capítulos 5 y 6.

cine y el teatro por un lado (LITERAL 1, 1973: 29-33; 61-65), pero también la locura como gran preocupación del grupo (LITERAL 1, 1973: 89-93; 111-116). Del mismo modo, aquello que desde su presentación en *Los Libros* había sido definido como “vacío” (1969: 3), en *Literal* será ceñido desde la tapa de su primer número en términos de una “carencia”: “Toda propuesta de un objeto para la carencia no hace más que subrayar lo inadecuado de la respuesta a la pregunta que se intenta aplastar” (1973). A partir de esta “carencia”, que luego adoptará la forma de una «falta» -o incluso un «resto»- *Literal* promoverá, desde un terreno que sus integrantes edificarán como propio de una crítica vernácula, la formulación de una serie de límites que a toda teoría, y a la literaria en particular, le entrañaría. Paralelo al señalamiento de esos límites también se promoverá como tarea para una nueva crítica la lectura del “residuo”: aquello que escaparía a todos los sistemas teóricos de lecturas sería lo que debería comenzar a ser leído de otra manera o, lo que es lo mismo, debería pasar a ser considerado también objeto de un nuevo tipo de enfoque. En “El resto del texto” (LITERAL 1, 1973: 47-52), no firmado pero atribuido a Josefina Ludmer,<sup>67</sup> se intentará señalar el valor del “resto”: “los restos” sin leer de un texto (un texto dado pero, a su vez, la historia y la cultura también concebidos como textos que deben ser desmontados) serían la evidencia de los límites que todo sistema crítico comportaría. A partir de formulaciones de este tipo los integrantes del grupo quedarán implicados en el interior de los límites de sus propios actos interpretativos. A partir de este señalamiento de los propios límites de la teoría, *Literal* postulará la emergencia de

---

<sup>67</sup> En [http://www.josefinaludmer.com/Josefina\\_Ludmer/articulos.html](http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/articulos.html) puede descargarse una versión digital de “El resto del texto”.

una escritura literaria como zona estratégica de la cultura para poner en el plano del discurso aquello que a la propia teoría de la literatura se le volvería imposible de formular. Allí donde la teoría y la crítica se enfrentarían a sus propios límites aparecería la experiencia de la escritura literaria como suplemento: la potencia de la literatura estaría entonces en los restos, su demás (cf. LITERAL 1, 1973: 47). ¿Qué cosas configuraban ese “resto” y ese “demás” que se esgrimía como la verdadera “potencia de la literatura”?

«constelaciones» → *son pue' constelaciones*

Muchas pueden ser las genealogías para una línea interpretativa de *Literal* en el contexto del sistema de revistas que constituye la historia de las publicaciones de “La Literatura Argentina”.<sup>68</sup> Una de esas líneas acaso sea aquella que tira de los hilos del “invencionismo”, tal como conceptualizan Lafleur, Provenzano y Alonso (1968) a un grupo de revistas que hacen converger el interés literario con el de las artes plásticas y entre las que se cuenta *Arturo. Revista de artes abstractas* (1944),<sup>69</sup> *Arte Madí. Órgano del movimiento madimensor* (seis números entre 1947 y 1952),<sup>70</sup> *Contemporánea* (la revolución en el arte) (tres números entre 1948 y

<sup>68</sup> Para una historia de publicaciones de conjunto y revistas se recomienda *Nuestros años '60. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)* (TERÁN, 1993). En relación con las revistas contemporáneas a la publicación de *Literal*, entre las que se puede contar a la revista *Los Libros, Punto de vista*, etc., se recomienda “Arlt y los setenta” (DE DIEGO, 2002). En relación con la historia de las revistas literarias argentinas en general se recomienda Lafleur, H., Provenzano, S. y Alonso, F. (*ut supra*). Respecto de esta última indicación, la misma ha oficiado de herramienta de consulta preponderante (aunque no única) para la constitución de la presente instancia propedéutica.

<sup>69</sup> Codirigida por Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kósice y Edgar Bayley; y con colaboraciones de Vicente Huidobro, Joaquín Torres García y dibujos de Tomás Maldonado, entre otros. El mismo grupo lanzará asimismo los *Cuadernos Invención* (dos números en 1945).

<sup>70</sup> Una escisión de *Arturo*, bajo la dirección de Gyula Kósice.

1950; dos números más en 1956/57).<sup>71</sup> Otra de esas líneas genealógicas acaso pudiese componerse con los hilos que tiran de la vanguardia surrealista, tal como lo habían hecho revistas como *Qué. Revista de interrogantes* (dos números entre 1928 y 1930),<sup>72</sup> *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento modernos* (dos números entre 1948 y 1949),<sup>73</sup> *A partir de Cero* (dos números entre 1952 y 1953 (primera época); un número en 1956 (segunda época),<sup>74</sup> y *Letra y Línea. Revista de cultura contemporánea* (cuatro números entre 1953-1954).<sup>75</sup>

El lenguaje del inconformismo tuvo una nueva expresión en *Letra y Línea*, cuyo primer número es de octubre de 1953, y con la cual Aldo Pellegrini vuelve a enarbolar las banderas que había desplegado en la primera época de *A partir de cero*. El ímpetu polémico se manifiesta en colaboraciones de Carlos Latorre (“Poesía o no”, sección en que se ataca a Bernárdez y a Molinari), Alberto Banasco (“Eduardo Mallea o así anda la literatura”), Juan Antonio Vasco (“Sobre la poesía órfica”)... En el número 4 se rinde un homenaje a Dadá. (LAFLEUR, 1968: 262).

El proyecto de *Letra y Línea*, la revista comandada por Aldo Pellegrini hacia principios de los años cincuenta, se impuso como un heterodoxo borne de

---

<sup>71</sup> Bajo la dirección de Juan Jacobo Bajarlía y con colaboraciones de Edgar Bayley, Juan Carlos Aráoz de La Madrid, Jorge Enrique Móbili, Mario Trejo, Francisco José Madariaga, Raúl Gustavo Aguirre, Enrique Molina; textos de Vicente Huidobro, y Pablo Neruda; traducciones de Paul Éluard, René Char, Tristán Tzara, Piet Mondrian. Juan Jacobo Bajarlía es autor, además, de *Literatura de Vanguardia*, Buenos Aires, Araujo, 1946. Móbili y Aguirre fundarían luego la revista *Poesía Buenos Aires* (treinta números entre 1950-1960).

<sup>72</sup> Conducida por “Esteban Dalid” (Elías Piterbarg) y con colaboraciones de Elías Piterbarg (“Esteban Dalid”, “Felipe Debernardi”), Aldo Pellegrini (“Adolfo Este”), Marino Cassano (“Julio Lauretta”), Ismael Piterbarg (“Raúl Pombo”), David Sussman (“Julio Trizzi”).

<sup>73</sup> Codirigida por Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg y Enrique Pichon Rivière y con colaboraciones de René Char, Ernesto Rogers y traducciones de Henri Miller, Georges Bataille, André Breton, Lazlo Moholy-Nagy.

<sup>74</sup> Dirigida por Enrique Molina y con trabajos de Aldo Pellegrini, Julio Antonio Llinás, Juan Vasco y Carlos Latorre (primera época); y con -además de los ya referidos- textos de Artaud, Olga Orozco, entre otros.

<sup>75</sup> Dirigida por Aldo Pellegrini, y con colaboraciones de Alberto Vanasco, Juan C. Onetti, Osvaldo Svanascini, Enrique Molina, Edgar Bayley, Miguel Brascó, Oliverio Gironde, Mario Trejo, Tomás Maldonado, Juan Carlos Paz, Norah Lange, Eduardo A. Jonquière, Carlos Latorre. Respecto de los diferentes proyectos de revistas emprendidos por Aldo Pellegrini véase ESPEJO, Miguel (2009). “Los meandros surrealistas”. Jitrik, Noé (dir.), Celina Manzoni (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 7, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 13-47.

recepción cuyo gran espectro fluctuó entre la reproducción de textos de Henry Miller, la divulgación de la atonalidad y el dodecafonismo de Alban Berg y la caracterización del movimiento "De Stijl" con un artículo del propio Friedrich Vordemberge-Gildewart (LETRA Y LÍNEA 2, 1953: 8-9)). Asimismo, también entre sus páginas se mixturaron referencias a Francis Picabia con poemas de Dylan Thomas, un drama de Arthur Miller con un artículo de Juan Eseban Fassio sobre "Jarry y el colegio de la patafísica" (LETRA Y LÍNEA 4, 1954: 2-4) seguido de otro del propio Jarry (4). A lo largo de sus dos años de vida y sus cuatro números la revista fusionó entre sus páginas artículos del dadaísta alemán Richard Huelsenbeck o del propio Tristán Tzara con otros de Bertold Brecht. El rescate de Arlt desde su primer número, que se anticipa incluso al que realizará *Contorno* en 1954, o las intervenciones de Enrique Molina, de Juan Carlos Onetti o de Juan Filloy acaso también conforman los aportes más sobresalientes de una publicación que se destaca tanto por su anacronismo como por su exquisitez vanguardista.

A estas líneas que mixturán la publicación de fragmentos literarios con una reflexión sobre corrientes estéticas y problemas de producción, podrían agregarse revistas como *Capricornio* (ocho números entre 1953 y 1954; tres números en 1965 (segunda época)),<sup>76</sup> o *El Grillo de papel* (seis números entre 1957 y 1960)<sup>77</sup> y *El escarabajo de oro* (treinta y siete números entre 1961-1968).<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Dirigida por Bernardo Kordon, y con colaboraciones de César Tiempo, Juan José Sebrelí, María Rosa Oliver, Jorge Lafforgue, Jaime Rest, Ernesto Sábato, Bruno Shultz, Alberto Ciria, entre otros.

<sup>77</sup> Codirigida por Abelardo Castillo, Arnoldo Liberman, Oscar Castelo y Víctor García.

<sup>78</sup> Dirigida por Abelardo Castillo (y por Arnoldo Liberman hasta el número 6). Con colaboraciones de Alicia Tafur, Lily Franco, Joaquín Giannuzzi, Carlos Marcucci, Marcos Silber, Horacio Salas, Pedro Orgambide, Liliana Heker, Juan José Sebrelí, Humberto Constantini, Alberto Ciria, Vicente Batista, Bernardo Kordon, Augusto Roa Bastos, Beatriz Guido, Carlos Astrada.

*Literal*, si pretendemos entender las posibilidades y los límites que la configuran como una revista que desborda la *excentricidad* de las vanguardias –la subversión de determinados valores institucionalizados pero la constitución de otros-, presenta la singularidad de volverse una revista de literatura después de los insuficientes esfuerzos por constituir una crítica vernácula de la literatura (tal como esos proyectos se desvanecen por la irrupción de lo político en *Contorno* y en *Los Libros*) y de, asimismo, volverse una revista de “crítica literaria” después de una tradición consagratoria de determinados escritores reunidos en torno a la publicación de revistas y abocados al diseño de estéticas de grupo (tal como los nucleamientos de escritores que se reúnen en torno a *Nosotros*, *Martín Fierro*, *Sur*, *Contemporánea*, *A partir de cero*, *Letra y Línea*, *El escarabajo de oro*):

La década del setenta ve el intento de incorporar al terreno de la producción literaria rasgos que pertenecen a la teoría. Si se recuerda cómo el futurismo ruso y el formalismo interactúan formando una *dupla productiva*, indisoluble, se entenderá mejor la postura de un grupo de narradores (Ricardo Piglia, Luis Gusmán, Germán L. García, Osvaldo Lamborghini) que alternan sus lugares como críticos y como fabricantes de ficción (PANESI, 2000: 35).

En ese sentido el proceso que protagoniza *Literal* puede entenderse también como un cuestionamiento de las formas en que determinados valores se institucionalizan en un sistema dado –llámese, por ejemplo, “La Literatura Argentina”-, a la vez que, en otro orden de cosas, la lectura histórica de ese sistema elabora una teoría de las instituciones literarias y una problemática de la reproducción de los valores dentro y fuera de fuerzas instituyentes que, más tarde o más temprano, terminan siendo absorbidas por una institución más o menos

estable, más o menos fluctuante. De este modo *Literal* puede ser comprendida como un capítulo auto-reflexivo importante en la historia de la escritura literaria y la teoría y crítica argentinas. Escrutar en qué medida discursividades de la teoría, de la crítica y de la ficción se imbrican en sus textualidades puede ser acaso también un modo fecundo de ilustrar el fenómeno que significó.

*Literal* tuvo una vida fugaz si se la compara con la suerte un poco más extensa que habían tenido otras revistas antes (*Nosotros*, *Sur*). Pero también, tal y como se ha intentado ilustrar, rara vez una revista que haya tenido una larga duración sea la genuina expresión de la vitalidad de los debates culturales que la animaron. Por lo general las revistas que llegan a institucionalizarse son precisamente aquellas que logran sintetizar los procesos y los debates que ya antes operaron como su propia condición de posibilidad y preparación en el terreno cultural (*Martín Fierro* en los prolegómenos de *Sur*, *Los Libros* en los prolegómenos de *Punto de Vista*). Asimismo la vida de *Literal* puede no haber sido tan breve si la juzgamos en el contexto en el que se publicó la revista en aquellos años de convulsiones políticas donde muchos proyectos pasaron a ser improbables. *Literal*, en este sentido, aparece al interés de este estudio como una singular experiencia de problematización de la práctica de la escritura en una Argentina cuya envergadura parecería haber sido sepultada por la hegemonía que otros discursos ulteriores han tenido sobre la época –además de las propias convulsiones del período en que emergió, se desarrolló y se desvaneció su programa.–<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Tal como se desprende de la constelación de publicaciones que embarga la historia de la literatura argentina, en absoluto se puede considerar a *Literal* como “objeto de escasa consistencia institucional” por sus

## 2. Los '70

---

“escasos 5 números”. Si se la relaciona con la notoria repercusión que tuvo la revista *Contorno* a pesar de sus únicos “10” números (distribuidos en 7 volúmenes) aparecidos entre los no muchos más “extensos” siete años de aparición que van de 1953 a 1959, la revista *Literal* alcanza, y a juzgar por la influencia que luego algunos de sus integrantes tendrían en generaciones de escritores posteriores, el claro estatuto de objeto altamente prolífico para la comprensión del desenvolvimiento de la institución literaria y la crítica en la Argentina.

### «el estrechamiento de las distancias»

En relación con el objeto de esta investigación entendido como territorio de entrecruzamiento y al mismo tiempo como borramiento de límites entre diversos modos de la escritura y, en particular, entre las prácticas de la crítica y de la ficción<sup>80</sup> (tal como se introduce en el capítulo precedente) es de notar que sería a partir de un momento peculiar de los '60 donde se podrían encontrar las manifestaciones de estas encrucijadas. En este sentido, y antes de examinar la revista *Literal* como territorio fecundo de confluencias escriturarias, se deben considerar las postulaciones que Jorge Panesi realiza de la revista *Los Libros* en un destacado artículo sobre el período llamado *El discurso de la dependencia* (2000). En aquel trabajo, “el discurso de la dependencia” opera como construcción teórica para denominar a una maquinaria discursiva que habría operado entre finales de los '60 y comienzos de los '70 como dispositivo de “achicamiento de distancias” entre objetos y acontecimientos, entre hechos artísticos y fenómenos culturales e, incluso, entre diferentes territorios tanto disciplinares como geográficos. De alguna manera –tal como lo sostiene Panesi- en esos años se produce el gran “estrechamiento de distancias” entre la “lucha política” y la “lucha cultural”, entre la Argentina y América Latina, entre la “alta cultura” y la “cultura popular”, entre la literatura y otros objetos, y, más específicamente, entre la producción literaria y la teoría. Particularmente podría pensarse desde Panesi la gravitación del concepto teórico de “dependencia cultural” (constructor del “discurso de la dependencia”) desde fines de los años '60 hasta 1972, año en que

---

<sup>80</sup> Véase a propósito de este asunto en el contexto internacional el examen propuesto por Tzvetan Todorov en “Los críticos escritores (Sartre, Blanchot, Barthes)” (1984: 49-69).

la revista *Los libros*, -gran escenario de este aparato que Panesi denomina “discurso de la dependencia” por no decir que, en efecto, la revista funcionó en sí como el aparato mismo- sufre una serie de modificaciones que cambian el rumbo de sus diatribas y desestabiliza las vías de la crítica para pasar a ser el escenario de *otra cosa* que pasará a reconocerse fundamentalmente como “política” pero que, en rigor, desborda esa sola caracterización.<sup>81</sup>

En cuanto a la genealogía, la operación que “el discurso de la dependencia” vendría a instaurar estaría imbricada en la tradición “denuncialista” o, más específicamente, en la aplicación que de la noción de “compromiso” los integrantes de “Contorno” ya habían emprendido en los '50. “Liberación o dependencia” es también una consigna operativa que, emanada de la especificidad de la política, no obstante, en este “estrechamiento de las distancias” entre política y literatura, también gravitará en el plano de la construcción de objetos culturales. Como correlato directo de este acontecimiento emergerán una serie de operaciones tendientes a la reivindicación de productos literarios pertenecientes a la cultura popular y a la cultura industrial, hasta entonces desdeñados por el discurso de una crítica académica sostenedora de los valores de la denominada “alta literatura”.

Conjuntamente con este “estrechamiento”, y como consecuencia de él, se producirá en el campo de la crítica un fenómeno de “extensión de las formas”, es decir, una prolongación de la tarea de la crítica hacia otros objetos discursivos aledaños y también susceptibles de la mirada teórica que la literatura hasta

---

<sup>81</sup> Ya Susana Cella había indicado en un momento precedente al señalado por Panesi (el que se corresponde con la revista *Primera Plana*) “vinculaciones” entre literatura y otras producciones simbólicas tales como el teatro, el cine o el periodismo. (CELLA, 1999: 14).

entonces había avivado unívocamente.<sup>82</sup> Así entendida en el proceso de este desdibujamiento de los límites propios y aledaños, “la crítica literaria se transformó en autoreflexión, metacrítica, autocuestionamiento” (Panesi, 2000: 26).<sup>83</sup> En este plano es notoria la emergencia de nuevas figuras que comienzan a destacarse dentro de una nueva generación de críticos. Entre ellos se destaca el trabajo de Nicolás Rosa, que acompaña su ambición de construir una herramienta teórica sofisticada que contribuya a realizar una nueva lectura de “la letra argentina” con la introducción de nuevas nociones traídas al español mediante una también intensa labor de traducción (la traducción de Roland Barthes es particularmente una de sus labores más destacadas en el período). En comunión con los nuevos esfuerzos conceptuales que Rosa se propone formalizar, otra de las figuras emergentes del período, pero ya más orientada hacia la construcción de un discurso crítico vernáculo, será la de Josefina Ludmer (que por entonces firmaba como Iris J. Ludmer), ya exhibiendo en esta primera instancia de sus trabajos un impulso por dilucidar antes que mecanismos de “la producción ideológica de lecturas” (lo que sí Ludmer llevará adelante ya en *Los Libros 28*, 1972), una

---

<sup>82</sup> Un capítulo importante de este desplazamiento crítico hacia otros objetos discursivos, sin lugar a dudas, será el que protagonizará la revista *LENGUAjes* (Buenos Aires, 1974-1980), cuyo objeto, en una suerte de *mise à nu* del discurso de los medios, de la historieta, de la política, entre otros, también implicó un trabajo de *mise à nu* en relación con la propia práctica. Con un inalterable Comité Editorial integrado por Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Eliseo Verón y contando con sólo cuatro números editados, la revista funcionó como órgano de publicaciones de la Asociación Argentina de Semiótica a la manera de su par francesa, la revista *Semiótica*, que fundada en 1969 funcionó como órgano de publicaciones de la Association Internationale de Sémiotique (AIS).

<sup>83</sup> Osvaldo Lamborghini, con un discurso que sólo sostiene el tono de una demanda sin proposiciones concretas, y Nicolás Rosa, ya con un reclamo de sistematización y construcción de la herramienta disciplinar que posea la rigurosidad que él mismo procura llevar adelante en sus trabajos, se ubican, cada uno y a su vez, en las antípodas de este “autocuestionamiento” (“autoreflexión, metacrítica”) de la crítica. Ya algunos años antes -en *Conciencia y estructura*-, Masotta había anticipado algunos tópicos de esta discusión: “¿Hay en nuestro país crítica literaria? Yo entiendo que casi, no la hay. Existe abundantemente lo que llamamos ‘crítica cotidiana’, es decir, la crítica que diarios y revistas especializadas y no especializadas publican en el momento de la aparición del libro. En cuanto a la otra, a la crítica literaria propiamente dicha, existen intentos de alcanzarla, pero es difícil entre nosotros leer un trabajo verdaderamente serio. Se carece en nuestro país no de la voluntad, por supuesto, sino de los instrumentos para realizarla.” (MASOTTA, 1968: 173-174).

historia de la crítica argentina acompañada de una crítica de la crítica, como la que se aprecia en una reseña a un libro por entonces reciente de Rosa (*Crítica y significación*, 1970). En esa reseña, titulada "La literatura abierta al rigor", Ludmer trazaba a partir de Rosa el itinerario y los lineamientos de una nueva generación:

En *Crítica y significación* se encuentran, cronológicamente, un artículo que es una glosa del pensamiento de Sartre a través del *Saint Genet* (1966), un artículo de "combate ideológico" sobre Maftid (1967), un artículo que acentúa los métodos formalistas sobre *Tres tristes tigres* (1968) y un ensayo sobre las novelas de Viñas (1969). Esta serie cronológica remite a un recorrido del autor (lo que comúnmente se llama una "evolución"), pero al mismo tiempo es un excelente testimonio del recorrido de un grupo más o menos amplio de críticos de la generación posterior a *Contorno*. (LUDMER, 1970: 5)

Tal como se observa en la estrategia de posicionamiento de la nueva generación de críticos, asimismo, se observa un itinerario que va de Sartre al escrutinio ideológico, los métodos formalistas que se pretenden "acentuar" y, ya en relación con la injerencia sartreana en la Argentina, la vuelta a Viñas. Como se aprecia, los nuevos críticos hacen también proto-crítica, es decir, historizan las condiciones de posibilidad de su propia práctica. Pero Ludmer identifica claramente las alternativas de una transición metodológica de la que Rosa queda claramente preso:

Los aciertos de *Crítica y significación* se ubican en los análisis concretos, algunos de los cuales cuentan entre los más brillantes producidos por la crítica argentina de los últimos años: el artículo sobre *Tres tristes tigres* es, desde esta perspectiva, el mejor del conjunto: crítica analítica, immanente y concreta. (LUDMER, 1970: 5)

En efecto, antes que de una “teoría literaria”, Rosa participa de un proyecto crítico de “análisis concretos”. Sin dudas, además de la transición metodológica hacia una crítica “inmanente” que todavía no logra desembarazarse de la corriente historicista-sartreana precedente, las alternativas de esa mudanza conviven con otras líneas dentro de la revista. De alguna manera, y pese a los intentos de una línea “inmanentista” que Nicolás Rosa y Josefina Ludmer pretenden robustecer, la crítica se vuelve una práctica integradora de los saberes y discursos que hacen su entrada a la Argentina en el período y de los cuales la revista *Los Libros* oficia como borne de recepción. Esta tarea, lejos de consistir en la mera asimilación de nuevos tipos de saberes, se vuelve una discusión profunda acerca del estatuto de los mismos. *Los Libros* aparece como el escenario de una escritura abierta al contacto con esos otros saberes y esos otros discursos pero, a su vez, como lugar de aplicación incierto de los mismos y, desde luego, la puesta en cuestión de la recepción misma. Psicoanálisis lacaniano, marxismo preponderantemente althusseriano (aunque también gramsciano), estructuralismo, antropología, lingüística, sociología y maoísmo tonifican y dilatan la especificidad desdibujada de la crítica tradicional. No obstante, será en el número 29 del año 1972 cuando la estrategia de articulación de diversas áreas de intervención se verá notoriamente debilitada por el peso específico que la política –presente desde siempre en las páginas de la revista- cobrará en desmedro de la integración señalada. El proyecto de “una crítica política de la cultura”<sup>84</sup> cambia el rumbo de la revista y algunos de sus integrantes deciden dar un paso al costado.<sup>85</sup>

cuando  
fueron  
una  
definición  
de  
no,  
tradicional  
y p' la obra,  
aprovechar  
de su propio  
proyecto

<sup>84</sup> *Los Libros* acompañó su nombre con un subtítulo en cada uno de los 44 números que de ella aparecieron. De alguna manera esos subtítulos permiten seguir los lineamientos de la publicación y los cambios de rumbo:

Ya en relación con el interés específico del presente trabajo, y en relación con los modos en que la revista *Los Libros* abona el terreno para las operaciones sobre obras de escritores afines a la estética anti-realista que *Literal* luego definirá, es de notar una nota escrita sobre *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini que Oscar Steimberg escribe en *Los Libros* 5 y, en la misma línea, otra sobre *El frasquito* de Luis Guzmán en *Los Libros* 29.<sup>86</sup> Estas intervenciones se corresponden con las “operaciones de lecturas” que ya el proyecto *Literal* está imponiendo y que luego se advertirá en las páginas específicas de la revista.

En relación específica con la crítica, Panesi destaca que si bien *Los libros* apostó a la constitución de un espacio que se hiciera eco de la ola científicista exportada por Francia, sin embargo, no pudo romper con las seducciones de la divulgación.<sup>87</sup> Al mismo tiempo, en la pormenorizada caracterización que hace de *Los Libros*, Panesi habla de “a-sincronía” entre los países centrales y países periféricos para definir la entrada del estructuralismo en la Argentina: “el estructuralismo ya venía con su remedio incluido”, es decir, con “la crítica ideológica” que se le había hecho. En este sentido, y al coincidir la entrada del

idem:  
construcción  
de divulgación

---

“Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo” (desde los números 1 al 7); “Un mes de publicaciones en América Latina” (del número 8 al 21); “Para una crítica política de la cultura” (del 22 al 40); y “Una política en la cultura” (del 41 al 44).

<sup>85</sup> El giro de la atención declaradamente hacia lo político con un texto de Carlos Altamirano aparecido en el número 27 sobre el GAN (Gran Acuerdo nacional) finalmente provocaría la renuncia de Héctor Schmucler – nada más y nada menos que el propio director de la revista– y el distanciamiento de otro de los jóvenes integrantes de la publicación que procedía del círculo masottiano: Germán García.

<sup>86</sup> En relación al fenómeno inverso, es decir, la aparición de la teoría en las formas de la ficción, Panesi destaca dos obras que, aunque escritas en los tardíos '70, no obstante, serían representativas de estos modos de comprender la imbricación entre ambas: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. “Hinchazón teórica” categoriza Panesi a estos movimientos que desplazan la teoría hacia otros territorios como el de la ficción en este caso.

<sup>87</sup> En relación con el objeto de intervenir en el mercado, otro de los frentes de *Los Libros* –tal la consigna que aparece como bajada de la revista: “una semana de publicaciones en América Latina”–, la publicación guarda relación con su par francesa *La quinzaine littéraire* (fundada en 1966 por Maurice Nadeau –y continúa–), la cual incluso oficia como modelo. En el concierto de las publicaciones del período, *Primera Plana* –operadora del boom latinoamericano en el país– aparece como el enemigo declarado de *Los Libros*. En el plano estético, y en consonancia con el contenido del boom, el enemigo declarado será el realismo.

estructuralismo con el momento del “discurso de la dependencia” y su desconfianza en los modelos a-historicistas, sin embargo, la descompensación de los relojes seguía operando en los modos de recibir *la peste estructuralosa* y su antídoto: la crítica ideológica de los modelos historicistas que en su trabajo señala Panesi. Un modo de apreciar esta descompensación de los relojes se da en la imposibilidad que el escenario rioplatense tiene para seguir las alternativas del estructuralismo francés que ya desde 1968 había sufrido el giro post-estructuralista que lo caracterizaría desde entonces.<sup>88</sup>

En relación con esta descompensación de los relojes, es particular el hecho de la convivencia de la ola estructuralista (con el título de “La moda del estructuralismo” se anuncia en tapa del número 9 de 1970 una nota de Eliseo Verón sobre Levi-Strauss) con los resabios del “compromiso sartreano” que pervive en las páginas de *Los Libros* mediante la aparición de referencias a Viñas (como una reseña a su libro *Cosas Concretas* en el N° 6 titulada “Una lectura de cosas concretas” y firmada por Ricardo Piglia) o, en su defecto, con la publicación de un ensayo suyo sobre los itinerarios del liberalismo en la Argentina titulado “Sábato y el bonapartismo” (*Los Libros* 9, 1970). Para explicar esta convivencia entre la intermitente introducción del estructuralismo que *Los libros* representa y, por otro lado, la innegable vinculación con la tradición política (la tradición de un sartreano-contornismo) de la que es sucesora en Argentina, es necesario entender la revista como la convivencia de dos líneas internas: una que postula su vocación

---

<sup>88</sup> Ya para 1968 Jacques Derrida había elaborado la noción de “diferancia” que habría de dar lugar a la introducción de la «diacronía» (esa piedra de toque) en los estudios estructurales. Nacía así el proceso que habría de dar inmediatamente lugar al advenimiento del post-estructuralismo. Véase el tratamiento de este asunto particular en la siguiente entrada intitulada «la proliferación de revistas».

disciplinar en relación con la elaboración de una línea rigurosa en el emprendimiento de lecturas de las obras (la que se puede denominar la “Línea Rosa-Ludmer”) y, por el otro, una línea que Panesi describe como “populista”: una línea claramente seguidora de la filiación que la tradición denunciacionista le proveía pero, tal el contexto de la época, mixturada con una mirada escrutadora de fenómenos político-culturales tales como “La rebelión en Estados Unidos” (*Los Libros* 11, 1970), “Documentos sobre Eva Perón” (*Los Libros* 12, 1970), “Torturas en Vietnam” (*Los Libros* 18, 1971), “Cuba, cultura, revolución” (*Los Libros* 20, 1971), “el Cordobazo” (*Los Libros* 21, 1971). Finalmente, y más allá de la voluntad integradora de los múltiples discursos del período, a la línea crítica de *Los Libros* no le da la talla para llevar adelante el trabajo de robustecimiento disciplinar y de construcción de una herramienta de lectura severa ya sea tanto de obras literarias en particular como de procesos históricos, culturales y sociales en general. Para comprender que esta deriva zigzagueante entre la línea “crítica” y una línea acaso “populista” de hecho estaba en los orígenes mismos de la publicación, Panesi define el heteróclito momento inicial de *Los Libros* como una “asamblea ideológica” mixturada con “populismo”, “liberalismo izquierdizante” y “cientificismo” (2000: 43). De todos modos, y a pesar del desmedro que la línea crítica sufrirá en la historia de la revista, ese asambleísmo inicial muy pronto se unificará detrás de la moción de un uso muy idiosincrático del lenguaje (un tono específico) que sus páginas exhibirán en favor de los temas políticos.

Alternativa a esta línea política, Nicolás Rosa en particular representó antes que una línea meramente crítica, en rigor, una línea “crítica de la crítica”, tal como lo

idem  
No puede  
haber  
Panesi

exhibe desde su primera intervención (“Nueva novela latinoamericana ¿Nueva crítica?”, *Los Libros* 1, 1969):

¿existe una "nueva crítica"? ¿Quiénes la integran? ¿Cuáles son sus presupuestos teóricos? ¿Cómo se formó? ¿A qué y a quiénes se opone?; históricamente, ¿cuándo comenzó? ¿Qué papel juegan algunos presuntos precursores: Viñas, Jitrik, Prieto? y por último: ¿cuáles son los trabajos concretos de esa nueva crítica? y ¿no estaremos importando una polémica entre paleo-crítica y neo-crítica que para nosotros no es tal dada la prescindible tradición que existe en nuestro país sobre la materia? (ROSA, 1969: 6)

O, incluso, más allá de esa línea “crítica de la crítica”, una línea “contracrítica”, como cuando diagnostica la inclemencia que debe soportar un esfuerzo de teorización como el suyo en una Argentina asediada por las acuciantes demandas políticas pero, además, por la morosa modernización pretendida para la construcción de una herramienta de lectura que, aunque vernácula, verdaderamente sofisticada: “¿Por qué entonces asumir una nueva nomenclatura para vaciarla de su ‘sentido’? ¿O es entonces patente este movimiento de contaminación inconsciente que se opera en la teorización...?” (ROSA, 1972: 21) La pregunta por la especificidad de determinado discurso crítico no implica sino también una serie de preguntas por la especificidad de cualquier discurso (o por la imposibilidad de la especificidad de cualquier discurso).

No obstante el esfuerzo conceptual de Rosa por robustecer esta línea “crítica de la crítica”, sin embargo, la misma paulatinamente se irá desdibujando ante el mayor protagonismo de todas las demás líneas que conviven en *Los Libros* y entre los diversos temas que a las diferentes miradas ocupan: “Psicoanálisis y política

en la argentina" (*Los Libros* 25, 1972), "El imperialismo en la Argentina" (*Los Libros* 26, 1972), "Para una crítica política de la cultura" (*Los Libros* 28, 1972), "Educación e ideología" (*Los Libros* 31, 1973) "Liberación o dependencia" (*Los Libros* 33, 1974). A partir de temáticas como las señaladas, el proyecto de "una crítica política de la cultura" funciona como lugar de abordaje de la participación de los intelectuales en los conflictos de su tiempo (lo que en la época se conocía como "militancia") y una indagación por el lugar de producción social de las ideas.

\*\*\*

En un sentido que desborda la encrucijada de los '70 como espacio de convergencia de diferentes vertientes discursivas, el "achicamiento de las distancias" que Panesi conceptualiza en este período puede a su vez ser visualizado desde la perspectiva del "pastiche" que Fredric Jameson describe en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Jameson visualiza en esos años el modo en que los *estilos* literarios tan caros a la tradición modernista comienzan a desdibujarse para transformarse en "códigos":

La asombrosa proliferación de los códigos en las jergas disciplinarias y profesionales, así como en los signos de afirmación étnica, sexual, racial o religiosa, y en los emblemas de adhesión a subclases, constituye también un fenómeno político, como lo demuestran fehacientemente los problemas micropolíticos (JAMESON, 1984: 42-43).

En este sentido Jameson caracteriza hacia la década del '70 la emergencia de "una heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma" (43) y, en consonancia, caracteriza la emergencia de una "postliteratura tardocapitalista" que

expone la ausencia de una lengua nacional tal como a la misma la podríamos pensar en términos de tradición. Si bien, como ha de impugnarse, los planteamientos de Jameson están referidos a un momento puntual del mundo anglosajón y mediados por la utilización de la categoría de “post-modernismo” en absoluto válida para el enfoque asumido en esta investigación, no obstante, de alguna manera también algunos de estos fenómenos están operando en los modos de recepción de ciertas líneas estéticas provenientes de determinados países desarrollados tales como el *pop art* estadounidense y el post-estructuralismo francés.<sup>89</sup> En este contexto se puede pensar con Jameson que en efecto el *pastiche* es un reemplazo de la parodia, es decir, una repetición vacía de la tradición o, si se prefiere, “un discurso que habla una lengua muerta” (43).

Literal podría ser pensada por la manifestación de algunos de los planteos de Jameson: Literal como un aparato de lectura que visualiza algo de este desvanecimiento de la tradición literaria en manos del advenimiento de los medios de comunicación -operación de la que acaso la escritura de Puig se impone como paradigma- pero que no elabora las herramientas de lecturas críticas suficientes para vislumbrar los pasajes que se producen entre las vanguardias de los años '20 y las post-vanguardias de los años '60 y '70 sino que prefiere operar como maquinaria de licuación de discursos. En ese sentido ya las obras tempranas del proyecto *Literal* como las de Osvaldo Lamborghini y Germán García se exponen como territorios en los que el *pastiche* modernizador y la tradición parodiada (la neo-gauchesca de uno y la acumulación de referencias clandestinas del otro) aparecerían torsionados. En efecto, el tratamiento de este problema teórico puede

---

<sup>89</sup> Referencias en las cuales Jameson está pensando a la hora de argumentar este pasaje del estilo al código.

ser compensado en el plano crítico mediante el trabajo que postula precisamente Panesi al pensar en los términos de un “achicamiento de las distancias” discursivas entre compartimentos disciplinares o prácticas que hasta entonces habían sido articuladas desde miradas específicas. A partir de allí, y bajo la mirada de un *papier collé* todo se vuelve, en cambio, escenario de una *mélange* que es condición misma de la recepción.<sup>90</sup> Antes de pensar entonces que *Literal* o algunas de las obras de los integrantes del grupo pueden ser leídas como escrituras *kitsch* (estas textualidades no siempre llegan a ser *camp*),<sup>91</sup> se debería considerar también que las mismas pueden ser entendidas como partes de un pasaje conflictivo que encuentra al *pastiche* como una de sus principales figuras discursivas. El *pastiche* es a su vez susceptible de ser pensado en relación con todo un campo semántico característico de una época contemporánea o incluso posterior a la existencia de *Literal*: ““apropiacionismo”, “mélange”, “licuación”. De ninguna manera la imposibilidad efectiva de rastrear las singularidades de cada uno de los discursos que convergen en las páginas de una revista particular o de determinados corpus literarios debe ser comprendida como una mera limitación crítica. Es también, por definición, la marca de una época. La plasticidad de los discursos que se reciben en el período va conformando una sustancia viscosa y mucilaginosa que, a partir de ella misma, comenzaría a operar en la

---

<sup>90</sup> “Recepción deformante” es como concibe Julio Premat a estas vernaculizaciones barrocas de fuente lacaniana y orígenes surrealistas (PREMAT, 2009: 156).

<sup>91</sup> Aunque también, a juzgar por la repercusión inmediata que tuvo su publicación, podría pensarse un cierto rasgo *slick* en *Nanina*, entendida como una puesta en escena de determinados sentimientos del público. Si bien el público (desde, por ejemplo, la perspectiva de Edoardo Sanguinetti) puede ser considerado el ala avanzada de una “burguesía”, el éxito de ventas de *Nanina* en buena medida está hablando de esa zona no siempre explorada en el campo literario y que concierne al estudio de los públicos y a la historia de los consumos culturales. Ya en un sentido muy distinto, la escritura de Lamborghini emergerá como una “literatura gore” o incluso “gorno” (*gore and porno*). Este carácter *gore* de Lamborghini ya ha sido señalado por Link (LINK, 2006: 117).

constitución de una "homogeneidad" superpuesta a una heterogeneidad de origen. Así, el «estrechamiento de las distancias» deviene «emulsión».<sup>92</sup> De alguna manera la vernaculización, esta tensión entre la autoctonía y la apropiación laica de determinados discursos foráneos, constituye uno de los problemas centrales de las mal conceptualizadas «literaturas subalternas». Así entendido vale adjudicar a estas propiedades intertextuales e interdiscursivas de las escrituras del período el carácter de «escrituras past». Escrituras past serán entonces para este estudio aquellas escrituras susceptibles de ser comprendidas, antes que en relación con intertextualidades e interdiscursividades específicas, como productoras de una *mélange* sólo comprensible en términos de «emulsión»: una disolución a partir de la reproducción alterada de discursos extraídos de las retóricas del psicoanálisis, el argot de la teoría y la crítica, las "inventio" de la política, de la cultura y de la literatura y las "dispositio" de la ficción.

Cito ?

### «la proliferación de revistas»

A la hora de comprender determinados aspectos del carácter «past» y el devenir de las «emulsiones» que embargarían a las escrituras del período, bien vale analizar las corrientes discursivas que provistas por el contexto internacional viajan a través de las revistas literarias. Muchas son las revistas que configuran el clima intelectual tanto en la París como en la Buenos Aires de los años '60 y '70. A menudo se piensa a la revista *Literal* en conexión con *Tel Quel* (París, 1960-1982).

<sup>92</sup> Vale considerar simplemente el título de un artículo de Oscar Masotta en el primer número de los *Cuadernos Sigmund Freud* (nueve números entre 1971 y 1982): "Reflexiones transemióticas sobre un bosquejo de proyecto de semiótica translingüística" para comprender el proceso interdiscursivo al que se quiere referir aquí.

Pero muchas otras son también las publicaciones que agitan las velocidades históricas de la época. En rigor, y en consonancia con una teoría general de las revistas, toda revista es siempre partícipe de un conglomerado de publicaciones contemporáneas, antecesoras y sucesoras que va minando el campo en el cual éstas se insertan. En el ámbito de la producción intelectual, si el ya mítico año '68 estuvo atravesado por la formación de colectivos de trabajo que desde un tiempo inmediatamente anterior se venían gestando, después del '68 ese proceso se verá potenciado por la aparición de nuevas revistas y por el mayor dinamismo de las existentes hasta entonces.

La  
hay .

*La psychanalyse* (ocho números entre 1956-1957), impulsada por Jacques Lacan, es una de las publicaciones que inauguran el periplo de la época. Con una bajada de título que se imponía como "Recherche et enseignement freudiens de la Société Française de Psychanalyse", entre los nombres que aparecen firmando algunos de los textos de sus páginas se puede destacar a Jean Hyppolite, Daniel Lagache, Serge Leclair y Oscar Mannoni. Rubricando un texto titulado "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne", también aparece como colaborador del primer número el propio Émile Benveniste, ya por entonces referente lingüístico del estructuralismo en ciernes.<sup>93</sup>

Otra de las publicaciones que también anticipan el florecimiento de las revistas que caracterizará al período es *L'Homme. Revue Française de Anthropologie*. Fundada en 1961 por Claude Lévi-Strauss, Émile Benveniste y Pierre Gourou, la revista trimestral cuya asombrosa vigencia llega hasta nuestros días con ya 190

<sup>93</sup> Un índice de los ocho números de la revista se puede consultar en <http://www.oedipe.org/fr/mode=vitrine/livres/detail?amp%3Bprint=yes&id=141&n=1> [última consulta: 13 de octubre de 2009].

números en su haber, comienza por aquellos años como paradigma del estructuralismo aplicado a la antropología. A lo largo de su historia, la revista será el escenario que irá marcando el pulso no sólo de la antropología estructural sino que, además, por sus páginas desfilarán textos de muchos de los referentes de la intelectualidad francesa emergente.<sup>94</sup>

Así entendidas ambas publicaciones, tanto aquella que cuenta entre sus referentes a Lévi-Strauss como aquella que comanda Lacan, se proponen como espacios de robustecimiento de sus respectivas disciplinas, antropología y psicoanálisis pertrechados con improntas estructurales. Pero tal como se apreciará esta predilección disciplinar comenzará, a partir de algunas revistas que aparecerán en el período, a ser matizada con la puesta en consideración de la diversidad de marcos teóricos que se desprenderán del estructuralismo matriz. La lingüística en particular será uno de los fecundos territorios donde la heterodoxia teórica (o incluso los debates contrarios a ella) comenzará a hacer su trabajo.

La anciana revista de lingüística que ya por entonces era *Le Française moderne*, y que desde 1933 marcaba el pulso del debate filológico y normativo para la lengua francesa, comenzará a resentirse con la aparición de publicaciones que se erigen como alternativas singulares dentro de su campo. Con una periodicidad semestral, la revista que se había constituido como paradójico estandarte normalizador de la lengua del surrealismo comenzará a padecer los cuestionamientos de una serie de publicaciones nuevas. Una de las publicaciones que se propondrá como alternativa a ella será, en 1966, la revista *Linguistique*,

---

<sup>94</sup> La versión facsimilar de todos los números, desde el 1 al 190, pueden consultarse en <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/hom> [última consulta: 13/10/2009].

que contará con André Martinet como su director y con Georges Mounin como su Secretario General. En el mismo año de *Linguistique* aparecerá bajo el sello de Larousse la revista *Langages*, reuniendo en la publicación a los más modernos investigadores del lenguaje. Algirdas-Julien Greimas, ideólogo de la publicación, será quien propondrá una serie de temáticas que recorrerán a cada uno de los números y será también quien delegue su desarrollo y coordinación a determinados responsables de llevar adelante cada uno de los volúmenes confeccionados por encargo. Mientras que la revista de Martinet será una revista estrictamente destinada a un público de lingüistas, la revista de Greimas se propondrá, tal como comenzará a ser habitual en muchas otras publicaciones del período, ámbito del entrecruzamiento de diversas disciplinas y paradigmas teóricos emergentes en el amplio campo de acción de las ciencias sociales. Algunos años antes, ya en 1961, había hecho también su aparición la revista *Communications*, que sería otra de las revistas propagadoras del paradigma estructural. Se trataba de la publicación institucional del Centre de Études et de Communication de Masse, fundado apenas un año antes por iniciativa de Georges Friedmann y dependiente de L' École Pratique des Hautes Études. La revista se propondrá dar cuenta de una serie de debates en torno a la actualización de la currícula de la flamante institución. En este contexto general de florecimiento de las revistas puede inscribirse el desarrollo y desenvolvimiento de *Tel Quel*. A diferencia de las anteriores publicaciones referidas, *Tel Quel* ya había aparecido en 1960 en Éditions du Seuil, no siendo la publicación institucional de ninguna disciplina particular sino una publicación que reunía a un nutrido grupo de intelectuales y estaba dirigida a un público joven claramente identificado con una

suerte de vanguardia efervescente. Tel Quel, que toma su nombre de un aforismo nietzscheano (“Quiero el mundo, y lo quiero *tal cual*, y lo quiero otra vez, lo quiero eternamente”), se propone como la usina de toda una serie de debates modernizadores del campo intelectual y con la clara ambición de extender el estructuralismo a diferentes territorios disciplinares sin ser ella la expresión de ninguna práctica particular. Excepto la de la escritura.

En cierta medida viene a desplazar también el lugar que desde la década del '40 detentaba *Les temps modernes*,<sup>95</sup> la revista fundada por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Maurice Merleau-Ponty. Pergeñada desde 1958, y tal como lo referirá luego Jean-Pierre Faye, *Tel Quel* había sido imaginada como “el Parnaso de Napoleón III, ese nuevo Napoleón III que era el General De Gaulle en 1958” (DOSSE, 1992a: 312).<sup>96</sup> Fundada por Philippe Sollers y Jean-Edern Hallier, diversos serán los nombres que irán ocupando el comité de redacción: Jean-René Huguenin, Jean Ricardou, Jean Thibaudeau, Michel Deguy, Marcelin Pleynet, Denis Roche, Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Faye, Jacqueline Risset y Julia Kristeva, entre los más destacados.<sup>97</sup> La revista se pondrá como una

---

<sup>95</sup> *Les temps modernes* (1945 y continúa). Fundada por Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir y editada por ediciones Gallimard, la revista se consagró a los temas políticos, literarios y filosóficos haciendo de la comunión de estas tres ramas uno de sus sellos distintivos. Además de sus fundadores, integraban el comité de redacción original Raymond Aron, Michel Leiris, Maurice Merleau-Ponty, Albert Ollivier y Jean Paulhan. La revista, aunque con muchas peculiaridades que la distinguen claramente, también fue relacionada con *Contorno* (Buenos Aires, 1953-1959) como uno de sus epígonos rioplatenses más destacados.

<sup>96</sup> Como habrá de advertirse, conjuntamente con el examen de algunos números de *Tel Quel*, diversos momentos del presente desarrollo están basados en algunas reelaboraciones de los tópicos que basándose en el testimonio de muchos implicados François Dosse expone en su *Historia del estructuralismo*. DOSSE, François (2004) [1992]. *Historia del estructuralismo*, T. I y II, Madrid, Akal.

<sup>97</sup> Entre sus colaboradores aparecerán Roger Callois, William Burroughs, Antoine Compagnon, Marguerite Duras, Umberto Eco, T. S. Eliot, Jean Genet, Gerard Benette, Allen Ginsberg, René Girard, André Glucksman, Jean-Joseph Goux, Juan Goytisolo, Heidegger, Roman Jakobson, Pierre Klossowski, Iuri Lotman, André Malraux, Jeffrey Mehlman, Allain Robbe-Grillet, Philip Roth, Edoardo Sanguinetti, Leonardo Sciascia, Jean Starobinski, Tzvetan Todorov, Giuseppe Ungaretti, François Wahl. Entre los colaboradores latinoamericanos se destacará Severo Sarduy, residente en París desde 1960 (en los números 23, 25, 32, 43,

publicación trimestral –Printemps, Été, Automne, Hiver- y mantendrá esa periodicidad ininterrumpidamente durante toda su existencia, durante sus 94 números y a lo largo de sus veintidós años de vida, desde la primavera de 1960 hasta el invierno de 1982.<sup>98</sup> Fuera de ello, muchas son las cosas que no se mantendrán tal cual a lo largo de todos esos años. Muchos serán los períodos que caracterizarán a la revista.

¿entonces como terminó  
Pres. de las revistas? Apesar  
Ser eso se puede hacer?

### «las peripecias de *Tel Quel*»

Si bien *Tel Quel* fue presentada desde un primer momento como la “máquina de guerra” de un “terrorismo intelectual”, no obstante, la publicación atravesó por diferentes períodos, en algunos de los cuales esta caracterización debiera acaso ser matizada. Concebida desde sus páginas como “vanguardia de la revolución proletaria futura” (que en la teoría pretendió pregonar de determinada manera leninista), la revista se creyó en la obligación de tener un programa “científico-literario-cultural” que llevar a la práctica. Lejos de ello, la maquinaria intelectual terminaría siendo una bomba de relojería armada con las velocidades de los años '60 y las espoletas derridianas, foucaultianas, lacanianas y althusserianas. Un artefacto bélico que también padecería en su interior la fuerza explosiva que habría pretendido emanar hacia afuera.

La publicación se presentó con un acápite general que acompañó siempre a su título: “Literatura/Filosofía/Ciencia/Política”. Las barras entre cada una de las

---

47, 68, 77, 82 -entre 1965 y 1979- pueden contarse sus efectivas participaciones); en *Tel Quel* 28 (printemps 1966) aparece su ensayo “Sur Gongora”. Hay una colaboración de Borges: “L'art narratif et la magie” en *Tel Quel* 7, Automne 1961; y otra de Eliseo Verón “Musique in-corporée”, *Tel Quel* 69, Printemps 1977.

<sup>98</sup> Una nómina de todos sus participantes y de todos los sumarios de la revista puede consultarse en [http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=622](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=622) [última consulta: 13/10/2009].

disciplinas o campos del saber ponían tanto el énfasis en las oposiciones (tan significativas para el estructuralismo desde Saussure y sus desarrollos sobre “el valor”) así como la linealidad de la disposición misma ponía el acento en los límites que se pretendían atenuar en las páginas de la revista (rasgo que luego se podrá definir como post-estructural). En efecto, la historia de la revista será la historia del progresivo avance de la política por sobre la literatura, frisando las aspiraciones del cientificismo que en algún momento sus páginas habían pretendido exhibir. No obstante, este tipo de presentación postulaba una clara voluntad de la revista de intervenir en el campo de “la literatura”, de “la filosofía”, de “la ciencia” y de “la política” pero desde un lugar que no provenía de ninguna de esas áreas en particular sino desde el campo propio de la escritura como práctica. Ya en relación directa con la literatura, la revista declaraba su aversión a la historia clásica que había imperado durante el siglo XIX y durante buena parte del XX. En este punto, y tomando a las vanguardias como referentes, adquieren entre sus páginas singular valor las categorías de “ruptura” y de “transgresión” como modo de comprender los desenvolvimientos dentro de los campos del saber y de la historia de la escritura.<sup>99</sup>

Las filiaciones de la transgresión remontan, antes que al surrealismo, a la línea del surrealismo disidente. Línea que inaugura *Documents*, la revista fundada por Bataille y D'Espezel (15 números entre abril de 1929 y enero de 1931):

Les trois premiers numéros portent en sous-titre: "*Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie*"; à partir du numéro 4: "*Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés*". Le terme "*Ethnographie*" est important: il ne s'agit pas de faire une enième gazette des

---

<sup>99</sup> Aunque los riesgos del modo son propios de quien suscribe, se debe a las sugerencias de Daniel Link muchas de las consideraciones que sobre la relación entre Surrealismo y “transgresión” aquí se señalan.

Beaux-Arts. Si le nom de Marx est absent de *Documents*, la critique de la marchandise est bien présente: l'accent est mis sur la *valeur d'usage* et pas sur la *valeur d'échange* qui diffère la consommation. Bataille y critique même la commercialisation de l'avant-garde qu'il fait commencer à 1928, date où, selon lui, ses productions ont perdu toute valeur d'usage pour "entrer à la bourse des valeurs d'échange" (Denis Hollier, *Les dépossédés*). (SOLLERS, 2007).<sup>100</sup>

Como se aprecia, Sollers reivindica ulteriormente una tradición que aunque solapada por los propios modos que exhibió *Tel Quel* en su comité de redacción, sin embargo también pareció estar presente en algunas de sus proclamas y, mucho más todavía, en aquellos colaboradores de la revista que, quizá por esto mismo, nunca tomaron parte orgánica en la publicación (como los casos de Foucault<sup>101</sup>, Barthes<sup>102</sup> y Derrida<sup>103</sup>).

Esa tradición de la disidencia es la tradición que luego de *Documents* dará lugar a la conformación de otras dos publicaciones particularmente representativas de las gradaciones de la transgresión. *Minotaure* (París, 1930-1933/1933-1939) se

<sup>100</sup> SOLLERS, Phillippe (2007). "La société de Bataille, Une prophétie sexuelle", *pileface.com*. Disponible en [http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=521](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=521) [última consulta: 21/10/2009].

<sup>101</sup> Además de su participación en *Teoría de Conjunto*, únicamente firmó dos artículos y en sólo dos números de *Tel Quel*: los números 15 (1963) y 17 (1964).

<sup>102</sup> Las efectivas participaciones de Roland Barthes dentro de la revista pueden apreciarse en 12 ocasiones: en los números 7 (1961), 16 (1964), 28 (1967), 34 (1968), 38 (1969), 47 (dos artículos, 1971), 57 (1974), 61 (1975), 68 (1976), 82 (1979), 85 (1980). Además, bajo el sello de *La collection Tel Quel* aparecieron sus libros *Essais Critiques* (1964), *Critique et vérité* (1966), *S/Z* (1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1971), *Fragments d'un Discours Amoureux* (1977) y fue acreedor, en el N° 47 (de Automne de 1971), de un número dossier dedicado a su labor crítica. Asimismo formó parte, en 1974, de la embajada que la revista enviará al país de la revolución china.

<sup>103</sup> Sus intervenciones pueden documentarse en sólo seis ocasiones entre los años 1965 y 1970 - en los números 20 (1965), 26 (1966), 32 (1968), 33 (1968), 41 (1970), 42 (1970)-. Además de publicar en *La collection Tel Quel* sus obras *L'écriture et la différence* (1967) y *La dissémination* (1972), extremadamente significativo es el aporte que realiza a partir de la conferencia suya titulada "La différence" (pronunciada el 27 de enero de 1968 en la Société Française de Philosophie y compilada en *Théorie d'ensemble*). Aunque discutible en qué medida, el aporte de Derrida será entendido por muchos como la introducción de la dimensión histórica en el estructuralismo -hasta entonces recluso en la inmanencia-. Esa introducción es asimismo considerada no por pocos el puntapié inicial que dará lugar al pasaje del estructuralismo al post-estructuralismo.

propone como una revista que no disocia el campo de las artes plásticas del de la poesía. Gestada en un clima de ascenso del fascismo al poder en Europa y sus consecuentes amenazas de guerra, entre sus colaboradores y participantes se encuentran tanto figuras vinculadas al surrealismo como a otras corrientes contemporáneas ya no alineadas al movimiento de Breton, tales como André Masson, Man Ray, Miró, Dalí, Magritte, Max Ernst, Marcel Duchamp, Picasso, De Chirico, Matisse. A diferencia de publicaciones como *La Révolution surréaliste* (1924-1930) o *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933) que se proponen como brazos orgánicos del movimiento, *Minotaure* mantiene una posición de corrimiento respecto del “surrealismo institucional” siendo ella misma expresión de la disidencia a la “conciencia vigilante” que la práctica del “cadáver exquisito” había terminado imponiendo. En la misma línea de *Minotaure*, aunque aún mucho más radical, la revista *Acéphale* (sólo cinco números de muy pocas páginas entre 1936-1939) se propuso como órgano de una sociedad secreta esotérica. Bajo la advocación de una revista de *Religion, Sociologie, Philosophie*, la publicación reunió entre sus páginas las firmas de George Bataille (su fundador), Jacques Lacan, Roger Caillois, Pierre Klossowski, Jules Monnerot, Jean Rollin, Jean Wahl, André Masson (con sus característicos dibujos en todos los números). Aunque gestada por el surrealismo disidente, esta línea de la transgresión acaso también tira de hilos aún anteriores: aquellos que precisamente están en las bases previas al surrealismo. Susceptibles de ser incluso relacionados con publicaciones como la del *Mercure de France* o *Le Décadent*.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> *Mercure de France* (1890-1965), que a su vez toma el nombre del *Nouveau Mercure Galant* (1677-1724),

Más allá de la historia literaria, imaginada a su vez como una suerte de “órgano de una imaginaria internacional estructuralista” (DOSSE: 1992a: 313), *Tel Quel* comienza así a abrirse paso entre los candentes debates que inauguran la década en la que tendrá lugar el *Mayo francés*. No teniendo en sus orígenes vinculación con ningún partido político, ni con ninguna disciplina ni institución particular, la revista encuentra en las posiciones de vanguardia una tradición en la cual respaldarse y una estrategia de posicionamiento por encima de las contiendas más candentes del período. Pero con el correr de los números, también algunos de sus integrantes comenzarán paulatinamente a ser tentados por determinados espacios ideológicos.

---

que a su vez retoma el nombre del *Mercure Galant* (1672-1674). Fundada por Alfred Vallette y con participaciones de Jean Moréas, Ernest Raynaud, Jules Renard, Remy de Gourmont, Louis Dumur, Alfred Jarry, Albert Samain, Saint-Pol-Roux o Stéphane Mallarmé, tuvo una periodicidad que alternó entre mensual (1890-1904), bimestral, (1905-sept. 1939) y mensual (oct. 1939-1965). Versión facsimilar disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34427363f/date.r=PARIS+MATCH.langES> [última consulta: 21/10/2009]. Dos de sus integrantes, Remy de Gourmont y Alfred Jarry, fundaron a su vez la revista *L'Ymagier* (siete números entre 1894 y 1895) y, tras la escisión de sus fundadores, Alfred Jarry fundó la revista *Perhinderion* (sólo dos números en 1896). *Le Décadent* (con el nombre de *Le Décadent littéraire et artistique* entre 1886-1887 y simplemente como *Le Décadent* entre 1887 y 1889), fundada por Anatole Baju, la revista considerada fundamentalmente portadora de una estética anti-burguesa y en contra de una literatura portadora de valores “consagrados”, se presentó con la ambición de ser un organismo federador de la bohemia parisina. La revista reunió entre sus páginas textos de Paul Verlaine, Laurent Tailhade, Pierre-Barthélemy Gheusi. Son aquellas las publicaciones en las que también se templó el espíritu “*fin de siècle*” del simbolismo y del decadentismo y con las que precisamente se elaboró el pasaje entre el XIX y el XX. Aunque también plétórico de publicaciones literarias, en el siglo XIX también se destacan conformaciones de grupos literarios disidentes, entre los cuales se puede mencionar la publicación de los *Hidrópatas* (*L'Hidropathe*), con sus 37 números editados entre 1879 y 1890. Versión facsimilar *L'Hydropathe*, números 1-37, Slatkine reprints, Genève, 1971, disponible en [http://photomaniak.com/upload/out.php/i54949\\_Hydropathe.pdf](http://photomaniak.com/upload/out.php/i54949_Hydropathe.pdf) [última consulta: 21/10/2009]. Otro de los clubes literarios que tuvo escasa vida pero infringió una rígorosa huella en la línea de la transgresión que se señala es el grupo de los poetas Zutistes (1871-1872; Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Charles Cros, André Gill, Ernest Cabaner, Léon Valade), del cual ha quedado edición de su *Album Zutique*. Otro de los grupos, entre cuyos integrantes también se encuentran miembros de los Zutistes y algunos de los Hidrópatas es el de *Les Vilains Bonshommes* (1869 y ss.). Cuando aquí se liga decadentismo con disidencia se está, por una decisión conceptual, omitiendo la conexión directa que Renato Poggioli establece entre *fin de siècle* y vanguardias. Poggioli identifica la disidencia en las vanguardias mismas, encontrando la radicalidad meramente en el antagonismo contra el público o contra la tradición y no contra la institucionalización de las vanguardias, como sucedería a partir de espacios como el de “los acéfalos”, “la internacional letrista”, “los situacionistas”, entre otras líneas también susceptibles de ser pensadas en relación con movimientos del XIX (cfr. POGGIOLI, 1962: 46 y ss.).

Si el período 1962-1966 será catalogado por la propia revista *a posteriori* —en su cronología retrospectiva de 1971— como un período de recepción del formalismo ruso (“Période d’expérimentation, inclinée ‘a gauche’. Époque formaliste” (*Tel Quel* 47, 1971: 142)),<sup>105</sup> por esto de haber estado imbuida la publicación de la emanación estructuralista, a partir de la intervención de Derrida en torno a *La Diferancia* (1968) se da comienzo a lo que se podría denominar el post-estructuralismo dentro de sus páginas. En efecto la revista, que se había imaginado como órgano de una imaginaria internacional estructuralista, terminará siendo escenario de la conversión de la perspectiva en otra cosa que desbordará sobremanera los límites que sus teóricos originales le habían impuesto (Claude Lévi-Strauss y Émile Benveniste entre ellos). Así da comienzo un prolífico derrotero teórico en el círculo de allegados a *Tel Quel*.<sup>106</sup>

Pero no todo es “teórico”. No obstante este desarrollo crítico del “formalismo”, en 1966 también da comienzo la preocupación de algunos de sus integrantes por la revolución cultural china y se inicia así lo que ellos mismos denominan la “marxización” (“marxisation de *Tel Quel*”, *Tel Quel* 47, 1971: 142). La primera

---

<sup>105</sup> Esa cronología, tal como se organiza en la propia revista (*Tel Quel* 47: 142-143), se remonta a los tiempos de la fundación. Si bien desde sus inicios la revista había evidenciado una notoria ambigüedad en el plano estético, denotando en ella un desprendimiento de cierta manera de leer tradicional por un lado pero manteniendo cierta pervivencia de esa tradición por otro, eso también era propio de las alternativas a que conllevaba una “teoría de la inmanencia”. Esa “teoría de la inmanencia” que Sollers reconoce hasta 1964, sin embargo todavía muestra rastros hasta 1966, según no sólo se puede apreciar en las intermitencias de la revista sino también siguiendo el pulso de La collection *Tel Quel* (que en ese mismo año edita la compilación de Todorov con los trabajos del “Círculo Lingüístico de Moscú”). Es en 1965 que Seuil edita, en el marco de *La Collection Tel Quel*, la célebre antología de Tzvetan Todorov de los formalistas rusos: TODOROV Tzvetan (ed.) (1965). *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil.

<sup>106</sup> Foucault establece, con la noción de “instaurador de discursividad” que desarrolla en “*Qu’est-ce qu’un auteur?*” - en ocasión de una conferencia suya en la Société Française de Philosophie en 1969, algunos meses después de que en el mismo lugar Derrida se explayara sobre *la différance*- una serie de límites a las nociones de “texte” (Barthes) y de “écriture” (Derrida, 1967). Sobre esto se sugiere LINK, Daniel (2010). “Apostillas a *Qué es un autor?*”. FOUCAULT, Michel (1969). *Qué es un autor*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 59-84. En particular se sugieren las páginas 70-71.

versión de esa “marxización” podría orientarse hacia determinados sectores identificados con el PCF, y se manifiesta con la cercanía que el grupo mantiene con los miembros de *La Nouvelle Critique*. Algunos años más tarde *Tel Quel* reconocerá que ya para este momento la revista era portadora de dos líneas internas y discriminará entre la línea marxista-leninista y “otros” (o también, entre “freudianos y ‘otros’”): “‘Les autres’ sont les mêmes qui, l’année précédente [por 1966], ont tenté de réprimer l’ information sur la révolution culturelle prolétarienne chinoise. Scission.” (*Tel Quel* 47, 1971: 142).

Esa escisión no es otra que la producida por el alejamiento de Jean-Pierre Faye, quien precisamente fundará *Change* (1968-1984),<sup>107</sup> que también aparecerá en Seuil y se convertirá en la gran adversaria de la publicación de Sollers. A partir de allí cada uno de los virajes en los diferentes momentos políticos o teóricos que irán atravesando a la revista se habrá de llevar consigo algunos de los nombres de sus integrantes o colaboradores.

1968 será un año agitado para la vida de la publicación. Será ese el año en que *Tel Quel* considerará que habrían comenzado las represalias de “la prensa burguesa” (léase entendido como la prensa del PCF) para con sus posicionamientos políticos. No obstante, ese es precisamente también el año en que los integrantes de la revista participan del primer Coloquio de Cluny sobre

---

<sup>107</sup> *Change* (42 entregas entre 1968-1984) exhibirá una notoria vacilación entre las alternativas de una “ciencia” de la literatura, una teoría formal más general y una crítica ideológica. Entre esas vacilaciones irá conformando los pilares de una identidad entendida como un montaje del relato: la crítica entendida como una “tensión entre el andamiaje y el desarme ideológico” (DOSSE, 1992). En efecto Faye, y en un sentido semejante al que explica el alejamiento de Germán García de *Los Libros*, considerará el desarme ideológico como forma de eludir el destino maoísta que algunos años después embargará a *Tel Quel*. En la búsqueda de nuevos horizontes, pese a ser considerada competidora directa de *Tel Quel*, *Change* dedicará un número completo al Círculo Lingüístico de Praga, marcando así su voluntad de mantenerse dentro de los marcos específicamente literarios o teóricos. Independientemente de esta voluntad de especificidad, las emulsiones que embargan al período también la envuelven.

lingüística que se realiza en abril –apenas un mes antes de la revuelta estudiantil-. Discuten allí una serie de posicionamientos “teórico-ideológicos” con los integrantes del grupo de *La Nouvelle Critique*.<sup>108</sup> Conjuntamente con este debate, la introducción de la historicidad pergeñada por Derrida desde su noción de *Diferancia* llevará al grupo a profundizar la vertiente del maoísmo gestada en 1966, en un paulatino proceso que irá de 1968 a 1971.

En el segundo Coloquio de Cluny –el de 1970, bajo la advocación de *Littérature et idéologie*- los telquelistas discuten sin solución de continuidad con los miembros de *La Nouvelle* sus posiciones maoístas y desandan el camino recorrido con el PCF. En el mismo plan, en 1971 se funda el *Mouvement de Juin 71*, entre cuyas *Positions* puede leerse:

Le mouvement de juin 71 luttera à l'intérieur et à l'extérieur de *Tel Quel* pour développer, faire connaître et prévaloir ses thèses. Tout lecteur de *Tel Quel*, tous ceux pour qui *Tel Quel* avant d'être un produit de marché est avant tout ce qu'il doit être: un instrument de travail et d'analyse révolutionnaire, un instrument actif de la transformation actuelle de l'idéologie... (*TEL QUEL* 47, 1971: 135).

Así, y tal como lo marcará su historia ulterior, la revista abandonará los bruscos cambios de rumbos y pretenderá quitar de la marejada de las contingencias a sus cambiantes posiciones “ideológicas”. El *Mouvement de juin 71* se establece así como un órgano contralor tendiente a debilitar las estrategias de “entrismo” de las que el grupo efectivamente habría sido víctima durante la agitada década del '60. Al mismo tiempo *Tel Quel* sella su compromiso con el marxismo-leninismo y asume su rol de brazo teórico cultural de la “revolución proletaria futura” de la que

---

<sup>108</sup> Como mínima indicación de estas emulsiones entre telquelistas y comunistas puede considerarse el caso de Julia Kristeva, quien discute en las columnas de *La Nouvelle Critique* las tesis de su obra “Recherches pour une sémanalyse”, que se editarán en 1969 como parte de la colección *Tel Quel*.

pretende formar parte. Se dejan así bien atrás no sólo las filiaciones con el comunismo soviético sino también las propias vacilaciones de los orígenes que entre 1962 y 1966 habían encallado en la *mélange* teórica provocada por el cruce entre “formalismo ruso” y “estructuralismo francés”.<sup>109</sup>

\*\*\*

Así entendido todo el proceso, *Tel Quel* se presentó hasta 1971 portadora de dos tendencias internas que adoptaron cada una su mayor visibilidad histórica según el momento del que se trató:<sup>1</sup> una línea científicista-textualista hasta 1966 o 1968, según se prefiera o no considerar los años 1966 y 1967 como transicionales;<sup>2</sup> y otra línea política relacionada con el comunismo francés y de progresiva resolución hacia el maoísmo finalmente. Particularmente entre los años 1967 y 1970 se produce en *Tel Quel* un «nudo interdiscursivo» peculiar entre todas esas variantes. El conflictivo año 1968 (el año del mayo francés, de la

---

<sup>109</sup> En ese marco un notorio interlocutor para *Tel Quel* pese a en ningún momento participar de la revista de Sollers fue Louis Althusser. Hacia el interior del comunismo Althusser era un estructuralista confeso, lo cual lo colocaba en una posición extraña en el contexto de ortodoxia general que vivía el partido. La renovación teórica que el marxismo althusseriano implicaba suponía también para el partido el desafío de discutir nuevas premisas; y entre esas nuevas premisas también se encontraban las que venían promovidas por la teoría de las estructuras. *La Nouvelle Critique* será escenario de discusión de tesis estructuralistas, como las que Althusser propondrá en “Freud et Lacan” (*La Nouvelle Critique* N° 161-162, 1964) abriendo el marxismo a las conexiones con el psicoanálisis y con el lacanismo, es decir, con una porción muy preponderante del terreno estructuralista. Pero no sólo se destacó *La Nouvelle Critique* (1948 y ss.) entre las publicaciones del comunismo soviético con las cuales *Tel Quel* mantuvo una buena parte de sus debates. También debe destacarse al semanario del partido *Les Lettres Françaises* (1941-1972) dirigido ya entonces por Luis Aragon y Pierre Daix. Otra de las publicaciones del período de particular injerencia en el debate será *Les Cahiers marxistas-leninistes* (1964-1965), publicación en ciclostil fundada en la École Normale Supérieure (Ulm), donde impartía sus clases Althusser, y distribuidos por la unión de estudiantes comunistas. La publicación sólo emitió ocho números y estaba dirigida por Dominique Lecourt. Entre sus participantes se encontraba Régis Debray y Robert Linhart. La publicación, que también poseía un declarado corte castrista-latinoamericanista, posee entre sus artículos menciones a Borges y Gombrowicz. Producto de una escisión del grupo de Ulm, nacerán *Les Cahiers pour l'analyse* (1966-1969) que, con un comité de redacción compuesto por miembros de la École freudienne de Paris, tales como Jacques-Alain Miller, Alain Grosrichard, Jean-Claude Milner y François Régnauld, expresará precisamente uno de los momentos más culminantes del estructuralismo althussero-lacaniano.

conferencia de Derrida sobre *La diferencia*) es también el año de la compilación *Théorie d'ensemble* que, editada por Seuil, se impone como la tentativa por hacer converger en un mismo marco la enorme heterodoxia que el grupo ya exhibía en las páginas de la revista.<sup>110</sup> Tal como lo había postulado en su título una entrevista de Jacques Henric a Philippe Sollers incluida en el volumen colectivo, la literatura y la revolución habían emulsionado en sus páginas. Planteos teóricos como los de la suspensión del sentido de Sollers (la figura de la aporía como la figura de la suspensión del sentido) pasaban a ser considerados, muy a pesar suyo, como declaraciones al margen de la propia historia de la revista, definitivamente abocada al pulso de la realidad política que le marcaba la cercana China comunista. De este modo, si bien *Tel Quel* había enarbolado la bandera del “significante” liberado de la tiranía del “significado”, no obstante, en los años posteriores al mayo del '68 ya se encontraba claramente enmarcada en un

---

<sup>110</sup> El volumen recopila artículos de Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida (acaso figuras periféricas de *Tel Quel*, y no por casualidad puestos sus artículos en el primer lugar de la compilación), además de Julia Kristeva, Marcelin Playnet (de notoria relevancia: tres artículos suyos en la compilación, uno de los cuales en torno a la lectura de Sade), Jean-Louis Baudry (con dos artículos, uno de los cuales es sobre la relación Freud y la creación literaria), Pierre Rottenberg, Jean-Joseph Goux, Jean Thibaudeau (que publica una intervención en torno a la novela como autobiografía), Jean Ricardou (con dos intervenciones), Jacqueline Risset y Philippe Sollers. La compilación también incluía una entrevista a Philippe Sollers por Jacques Henric paradigmáticamente titulada “Écriture et revolution”, con epígrafe de Lautréamont y las respuestas a un cuestionario hecho por los integrantes de *La Nouvelle Critique* a los integrantes de *Tel Quel* (y que ya había aparecido en precisamente un número de *La Nouvelle Critique*). Entre quienes aparecen en el conjunto, es llamativa la inclusión de Michel Foucault en el primer lugar del volumen, con una participación titulada “Distance, aspect, origine”. La relación de Michel Foucault con el grupo, de alguna manera, parece ser más animada de lo que la efectiva participación del autor de *Histoire de la folie à l'âge classique* (Editorial Plon, París, 1961) permite inferir: únicamente participó con dos artículos y en sólo dos números de *Tel Quel*: los números 15 (1963) y 17 (1964). Sin embargo el artículo de Foucault es puesto en el primer lugar de la compilación, luego del texto de presentación del volumen que aparece sin firma. Hay versión castellana que, leída en relación con *Literal*, marca los avatares de la recepción telqueliana en Argentina: AA.VV. (1971). *Teoría de conjunto*, Seix Barral, Barcelona.

proyecto que comprendía a la política como una actividad dadora de significado a todas las demás prácticas, incluida también la literaria.<sup>111</sup>

Pero aun cuando el destino maoísta puede ser pensado como el definitivo horizonte ideológico del grupo, hay sin embargo una historia de doble fondo en este hecho. En 1974, un poco obligados por la propia imagen que la revista había proyectado, otro poco -en su intimidad- movidos por la curiosidad de saber qué era verdaderamente aquello que sus propias páginas venían difundiendo, los integrantes del grupo viajarán a la China revolucionaria y se encontrarán allí con una realidad diferente a la defendida desde sus páginas. La comitiva de *Tel Quel* a China (integrada por François Wahl, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleyne y el propio Roland Barthes) descubrirá un maoísmo real muy distinto del maoísmo teórico: a la luz del paisaje social, la China imaginada está mucho más emparentada con el estalinismo ruso de lo que los intelectuales franceses habrían deseado admitir.<sup>112</sup>

Lo cierto es que el microcosmos telqueliano produjo entre los años '60 y primera mitad de los '70 un derrotero de difícil caracterización: se había enredado

---

<sup>111</sup> Ya sobre finales del axial año '68, en el N° 35 de septiembre de ese año, la revista saca un número consagrado a la semiología contemporánea de la URSS y coordinado por Julia Kristeva (promotora de otra de las líneas teóricas de *Tel Quel*: la línea "semanalítica"). El foco de la atención que ya comienza a estar puesto en el maoísmo todavía convive con la mirada puesta en los problemas del mundo soviético. La línea "semanalítica" de Kristeva, que conjuga lacanismo con círculo bajtiniano y textualismo barthesiano es susceptible de ser considerada un fenómeno peculiar de las emulsiones de *Tel Quel*.

<sup>112</sup> Así lo reconocerá Julia Kristeva, pero en 1988. Así lo reconocerá también Roland Barthes en sucesivos escritos sobre el tema. Pero no se lo reconocerá así en el número dossier de *Tel Quel* sobre China. Si la tirada habitual de la revista por aquellos años alcanzó los 5.000 ejemplares, el número dossier de *Tel Quel* sobre China (*Tel Quel* 59, Automne 1974) alcanzó los 25.000 (DOSSE, 1992b: 182), lo que implicó un claro salto cuantitativo para una revista que en sus orígenes sólo había sido concebida como una publicación de vanguardia y que -Bataille y Lacan mediante- también había hecho serie con la tradición de la disidencia. A propósito de esta "emulsión", Beatriz Sarlo recordará: "El día que llega la revista *Tel Quel* a Buenos Aires con los poemas de Mao escritos en chino y la foto de Kristeva, Roland Barthes y Phillippe Sollers en la Plaza Roja de Pekín, me dije: bueno, efectivamente esto es así, la revolución cultural china y las vanguardias francesas pueden coincidir en la página de un libro. Y como ya se sabe que el mundo existe para coincidir en la página de un libro el teorema quedaba demostrado. Cosas así hoy parecen casi extravagantes pero entonces eran casi un lugar común" (HORA-TRIMBOLI, 1994: 168-169).

en los pormenores de las vías más “ideologizadas” para el abordaje de una literatura que, a la luz de las perspectivas teóricas y políticas que la habían atravesado, se volvía ingenua. En efecto, su propio itinerario se volvió inescrutable desde la luz que arrojara su propio sistema crítico. La danza de nombres –y los correspondientes cambios en la fisonomía de los comités de redacción- marcan los vibrantes pulsos de la revista y ponen en evidencia la conflictividad de los recorridos que la embargaron. Esta danza de nombres, que podría ser vista también como una sobreestimación de la subjetividad, contrastaría muchísimo con los postulados de la muerte del autor con los cuales la revista en algún momento pretendió comulgar. Los periplos de *Tel Quel* acaso ilustren la conflictividad de una época marcada por las marchas teóricas y las contramarchas tanto ideológicas como políticas. El tan mentado pasaje de los discursos ideológicos a la conformación de una crítica “científica” que decía ser el estructuralismo no terminó siendo tal cosa. En todo caso, terminó demostrando los límites de ese proyecto. Acaso las revistas argentinas de aquellos convulsos años también pueden ser leídas –los casos de *Los Libros* y *Literal* lo demuestran- como documentos de lo insuficiente que resultaron también para América Latina los esfuerzos de sistematizaciones teóricas de la época.

#### «los horizontes de la *despolitización*»

En Buenos Aires, por su parte, la revista *Literal* (1973-1977),<sup>113</sup> pese a las muchas similitudes que se le pueden atribuir con algunas publicaciones francesas

---

<sup>113</sup> Germán García, Luis Guzmán y Osvaldo Lamborghini comparten el comité de redacción con Lorenzo Quinteros en el primer número (1973) y con Jorge Quiroga en los números 2/3 (1975). En *Literal* 4/5 (1977)

contemporáneas, sin embargo, también puede ser segregada del conjunto de asociaciones que se le adjudican. En el plano de sus postulados, por ejemplo, el grupo *Literal* se presentó desde un primer momento como portador de una escritura cuyo “programa” se enmarcaba abiertamente en contra de la “función política de la literatura” (LITERAL 1, 1973: 5-13). Paulatinamente ese origen autoproclamado dentro de la revista como específicamente literario se fue desplazando hacia un horizonte que, si bien nunca sería estrictamente político, sí llegaría a ser marcadamente psicoanalítico.

Pese a las impugnaciones que la revista argentina sufrió por poseer un “contenidismo” pletórico de consignas operativas y que por momentos funcionó de manera provocadora, eso no le impidió posicionarse como un mojón teórico-ficcional relevante en el período en el que le tocó en suerte intervenir. En un momento de gran politización de la sociedad y de la literatura, y contra todas las especulaciones posibles, *Literal* levantaría desde un primer momento sus banderas en contra de cualquier funcionalidad de la literatura en la cultura y, en el plano estrictamente estético, contra la función referencial de los discursos literarios.

No obstante este marcado acento anti-funcional, y en el contexto de una escalada de violencia generalizada en el país, la prédica psicoanalítica apareció en las páginas de la revista como una función-otra: en el contexto de un programa estatal que establecía entre sus metas la despolitización de la sociedad y el

---

el comité de redacción es reemplazado por la figura de un director (lugar que ocupa Germán García) y de los demás integrantes sólo permanecerá Luis Guzmán. En el dinámico número de colaboradores puede contarse a Josefina Ludmer, Oscar Steimberg, Héctor Libertella, María Moreno (que aparece con su nombre: Cristina Forero), Eugenio Trías, Susana Constante, Oscar del Barco, Edgardo Russo, Oscar Masotta, Pablo Torre, Julio Ludueña, Ricardo Ortolás, Horacio Romeu, Marcelo Guerra, Eduardo Miños, Luis Thonis, Alberto Cardín, Aníbal E. Goldchluk, Antonio Oviedo, José Antonio Palmeiro.

desmantelamiento del campo cultural (tal como se impondría cruentamente desde el golpe del '76 sino también antes), el psicoanálisis aparecería como horizonte estratégico clave para muchos jóvenes inquietos: agotada las alternativas de los colectivos, se comenzaron a erigir las trincheras de la subjetividad.

Al momento de fundar *Literal* en 1973, Germán García –indudablemente el propulsor de la publicación– venía de romper con *Los Libros* (Buenos Aires, 1969-1976)<sup>114</sup> por considerársela brazo cultural del maoísmo en la Argentina. Antes que con *Literal*, si de pensar un punto de articulación de la revista *Tel Quel* con alguna publicación argentina se trata, ningún caso más concorde con ello que el de la revista *Los Libros*.<sup>115</sup> Si los desplazamientos de *Los Libros* configuran una parábola que va de la crítica de la literatura a la crítica política de la cultura (tal un recorrido en muy diverso grado homologable al que realizara *Tel Quel*), en el caso de *Literal* la parábola que conforman sus desplazamientos estaría marcada por un derrotero que va de la preocupación literaria de sus inicios a la atención psicoanalítica de su período final.

Si bien la orientación psicoanalítica había emergido en la Argentina de la mano de Oscar Masotta desde principios de la década del '60, a partir de la segunda

---

<sup>114</sup> Integrada por Héctor Schmucler, Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Germán García, Nicolás Rosa; con Josefina Ludmer entre sus colaboradores, entre otros. Inicialmente la revista se autoproclamó como una publicación estrictamente dedicada al panorama de libros en el mundo, en América Latina y en Argentina (según caracterizaciones que mutaron en los diversos períodos por los que atravesó la revista). Paralelo a ello, la revista también se propuso la introducción de una serie de autores que venían a renovar el repertorio de ideas que conformaban el pensamiento teórico y la crítica de entonces. Claude Lévi-Strauss y Louis Althusser, entre los más notorios, aparecieron como paradigmas de la recepción inicial que la revista pretendió operar. En este sentido *Los Libros* se proponía dar cuenta de las nuevas tendencias de la teoría en el mundo y de la aparición de nuevas obras literarias en el escenario latinoamericano en general y en el de la Argentina en particular. Paulatinamente los ejes políticos fueron ganando terreno entre sus páginas desplazando a un segundo plano el propósito inicial.

<sup>115</sup> *Los Libros* es susceptible de ser leída en relación con *Tel Quel* (por la relación de ambas con el maoísmo), y con las revistas *La quinzaine littéraire* y *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères* (por la política de hacer recensiones bibliográficas de las ediciones de la época).

mitad de la década del '70 el psicoanálisis aparecerá como horizonte de la despolitización obligada y escenario de disolución de lo colectivo en la subjetividad. Comparada con *Tel Quel*, que había sido fundada bajo la prerrogativa de asumir y ser portaestandarte de los logros modernos de determinadas ciencias humanas, *Literal* recorrerá un intenso periplo, pero en ningún momento emergerá de sus páginas la teleología de un cientificismo puesto al servicio de la objetivación del texto. Literal, en este sentido, tal la orientación psicoanalítica que la caracteriza, se presentaría como parte de una apropiación "profana" de determinadas nociones extraídas de un amplio campo de las ciencias sociales y entre las cuales se destacan las de procedencia estructuralista y sobresalen muy especialmente las de filiación lacaniana. Sin lugar a dudas determinados planteos de *Tel Quel* formaron parte de la proveeduría teórica de la cual *Literal* también se abasteció, pero en absoluto se podría decir que esa publicación francesa fue su única referencia.

Si *Tel Quel* contó con el lanzamiento de su *collection* (y en la cual se publicaron obras que gravitaron sustantivamente incluso más allá de su propia época) y la publicación de un volumen conjunto como lo fue *Théorie d'ensemble* (1968), *Literal*, en cambio, nunca contó con una colección propia ni un volumen teórico semejante. *Literal* sí llegó a contar con la edición de algunos cuadernillos que funcionaron como apuntes de lectura para los alumnos para-universitarios que Germán García había heredado de los cursos de introducción al psicoanálisis emprendidos años antes por Oscar Masotta. Pero en absoluto se podría adjudicar a esos apuntes –de los que ni siquiera ya quedan rastros efectivos– el carácter de una publicación colectiva como la entablada por *Tel Quel*.

En un período marcado por la ya iniciada decadencia que hundiría a la industria editorial argentina, y tras el apogeo que había vivido en las cuatro décadas precedentes, sin embargo era frecuente que en revistas alternativas como *Los Libros* o *Literal* (con tiradas aproximadas de 5.000 ejemplares en el caso de la primera y de 2.000 en el caso de la segunda)<sup>116 117</sup> aparecieran publicidades de los nuevos títulos de la época. Con la colocación de publicidades con formato de catálogos en las páginas de determinadas revistas, muchas editoriales intentaban escamotear la crisis del campo cultural propinada, sino por otros factores también complejos, por las políticas represivas y censoras de los golpes militares como el de Onganía en 1966. Prueba de ello son algunas de las referencias editoriales que recorren las páginas de *Los Libros* y de *Literal* (Ediciones Formentor,<sup>118</sup> Editorial Sudamericana, Ediciones Corregidor-Anagrama, Planeta, Editorial Tiempo Contemporáneo, Ediciones Calden,<sup>119</sup> entre otras, en el caso de *Literal*).<sup>120</sup> Documento del grado de expectativas que depositaban en las páginas de estas revistas las estrategias publicitarias de determinadas editoriales, los catálogos que aparecen en las revistas de la época dan cuenta en buena medida del

---

<sup>116</sup> Horacio García en entrevista personal.

<sup>117</sup> Siguiendo la línea de *La quinzaine littéraire*, revista francesa de la cual *Los Libros* podría considerarse epígono, *Los Libros* se vendía en kioscos de diarios y revistas. En el caso de *Literal*, su ámbito natural de circulación fueron las librerías. En el caso de su tercer volumen (el volumen de los números 4/5), la revista puso en circulación 500 números en los kioscos de diarios y revistas.

<sup>118</sup> Biblioteca Formentor es la colección de Seix-barral en la que se edita en 1971 la versión española de *Teoría de conjunto*.

<sup>119</sup> Calden, bajo el spot “la ruptura, hoy”, realiza ediciones de textos de Maurice Blanchot (*La ausencia del libro, Nietzsche y la escritura fragmentaria*), de Jacques Derrida (*La lingüística de Rousseau*) y de Jacques Lacan (*Claves del estructuralismo*). Véase el detalle de las pautas publicitarias en el capítulo 3, especialmente las entradas «industria editorial» de *Literal* 1 y *Literal* 2/3.

<sup>120</sup> *Tel Quel* –prueba de que tenía otro tipo de financiamiento emanado de las vinculaciones políticas o editoriales (de la editorial Seuil en particular) - no tenía prácticamente publicidades, a excepción de las que se corresponden estrictamente con su proyectos editoriales: “La collection Tel Quel a publié: ...”, “La collection Tel Quel publia...” es una de las fórmulas bajo las cuales se anuncian en las contratapas obras de Barthes, Derrida, Kristeva, Sollers, Genette, entre otros.

protagonismo que las traducciones e introducciones de obras extranjeras tienen en el mercado del libro local. En ese contexto, la revista *Los Libros* acaso sea, así como lo es el semanario *Primera Plana* en la década precedente (1962-1969), documento del estado de la edición de aquel entonces.<sup>121</sup> En relación con los contactos con las editoriales, *Los Libros* es lanzada por la editorial Galerna<sup>122</sup> mientras que *Literal*, por su parte, también hace gala de tener contactos en el medio. *Ediciones Noé*, la pequeña editorial regentada por Alberto Alba, es la que patrocina y edita los volúmenes 1 (1973) y 2/3 (1975) de *Literal*.<sup>123</sup>

Parte de las estrategias de las editoriales locales también fueron los diseños de diversas colecciones y bibliotecas dentro de una misma editorial, diversificando de ese modo el perfil de los lectores a los que pretendían tener algún tipo de llegada. En efecto, lejos de estar volcados a la producción de trabajos críticos dentro de una colección que recogiera el mismo nombre de su revista (al estilo de La collection Tel Quel), los integrantes de *Literal* apostaron a la edición de sus obras narrativas y, según el caso, en diferentes editoriales.

---

<sup>121</sup> Aunque las diferencias cualitativas y cuantitativas son muchas: a *Primera Plana* se le atribuyen operaciones en torno a la instalación de la obra de García Márquez o incluso ser operadora del “boom latinoamericano”. También se le atribuyen operaciones en relación con el golpe a Arturo Illia (1963). Cuantitativamente llegó a tener considerables tiradas, en absoluto comparables con la de los *Los Libros* y mucho menos con la de *Literal*.

<sup>122</sup> *Los Libros* es editada por Editorial Galerna desde el N° 1 hasta el N° 20. En el número 3, de septiembre del '69, *Los Libros* incorpora la inscripción: "A partir de este número, *LOS LIBROS* incluye también la nómina de publicaciones latinoamericanas españolas que se distribuyen en Argentina". Desde el N° 8, de mayo del '70, la revista aparecerá con los auspicios de: FONDO DE CULTURA ECONOMICA, EDITORIAL LOSADA S.A., MONTE AVILA EDITORES C.A., SIGLO XXI EDITORES S.A., EDITORIAL UNIVERSITARIA DE CHILE, EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA (desde el N° 11 de septiembre de 1970 al N°17 de marzo del '71). En algún momento de la nómina de auspiciantes desaparecen Siglo XXI y Editorial Universitaria de Chile (en el N° 19 de mayo del '71) pero en sus lugares aparece el auspicio de la Universidad Nacional Autónoma de México (desde el N° 18).

<sup>123</sup> Horacio García, quien por aquel entonces daba comienzo a su carrera de editor, será quien edite a título personal el volumen 4/5 de *Literal*.

Germán García, que venía de publicar *Nanina* (1968) en Jorge Álvarez, edita en el mismo sello *Cancha Rayada* en 1970, y en 1975 pasa a editar *La Vía Regia* bajo el sello de ediciones Corregidor y *Macedonio Fernández, la escritura en objeto* en Siglo XXI. Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini, los compañeros más afines a García en el comando de *Literal*,<sup>124</sup> insertan sus obras dentro del mismo sello en que aparecía la revista, pasando así a formar parte del delgado catálogo de ediciones Noé, entre cuya nómina figuran: Colección "Narradores del Arca": *Pido, no juego más* de Asher Benatar (1971); *Cuentos fantásticos*, de Hugo Loyácono (1971); *Quién viaja con nosotros*, de Norberto Moretti (1972)<sup>125</sup>; *La tarántula*, de Miguel Ángel Speroni (1972);<sup>126</sup> *Nada que ver con otra historia*, de Griselda Gámbaro (1972); *La cámara del silencio*, de Lázaro Covadlo (1973); *Boca de tormenta*, de Jorge Alberto Ferrando (1973); *Telémaco*, de César Sarmiento (1973); *El frasquito*, de Luis Gusmán (1973); *Sebregondi retrocede*, de Osvaldo Lamborghini (1973); Colección "Papeles para el Arca" (poesía): *Diario de metáforas*, de Raúl Santana (1971); *Nueva poesía joven en Chile*, compilación de Martín Micharvegas (1972); *Destinos*, de Victoria Pueyrredón (1972); *Logopea*, de Federico Gorbea (1972); *Invasión*, de Mempo Giardinelli (1973); *De este lado del Mediterráneo*, de Tamara Kamenszain (1973);<sup>127</sup> *Ave de paso*, de Luis Luchi (pseudónimo de Luis Yanischevsky Lerer, 1973); Colección "Tiresias", "Biblioteca de psicoanálisis": *Lo siniestro y El Hombre de Arena de Hoffmann*, de Sigmund Freud (1973); *Saber de la Gradiva en Freud. W. Jensen: Gradiva*, de Germán

---

<sup>124</sup> Lamborghini ya había editado *El Fiord* en 1969 bajo el sello de China Town. Luis Gusmán, en cambio, publica su ópera prima en ediciones Noé.

<sup>125</sup> Distinción Fondo Nacional de las Artes 1972.

<sup>126</sup> Reedición de la edición de Continental, de 1948.

<sup>127</sup> Premio de Apoyo a la Producción Poética del Fondo Nacional de las Artes, 1972.

García (1974); *Edipo africano*, de Marie-Cécile y Edmond Ortigues (1974); Colección “Los Lanzallamas” (crítica): *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, de Saúl Sosnowsky (1973); *El cosmos de la palabra. Mensaje poético y estilo en Juan L. Ortiz*, de Edelweiss Serra (1976).

En absoluto pudo el catálogo de ediciones Noé alzarse con una estrategia de colecciones provechosa para la instalación de ejes, contenidos o autores concordantes con un plan editorial más ambicioso. La estrategia de inserción de debates que fue *Literal* tampoco fue suficiente para la consolidación de un catálogo que, a la luz de la mirada retrospectiva –y condiciones políticas de la época mediante–, no logró imponerse.<sup>128</sup> Si bien es cierto que Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán formarían parte de una *rara avis* en ese catálogo (*Sebregondi retrocede* y *El frasquito*, respectivamente, en 1973), sólo Gusmán lograría el propósito de saltar a otro grupo editorial: con *Brillos* en 1975 a Editorial Sudamericana.<sup>129</sup> Muy distinto sería el caso de Osvaldo Lamborghini, que debería

---

<sup>128</sup> Véase el caso de la editorial Sunda que refiere Martín Micharvegas en el Apéndice testimonial que se adjunta a la presente investigación.

<sup>129</sup> Hubo, sin embargo, diversos contactos entre el grupo de *Literal* y el mundo editorial. Jorge Herralde, director de Anagrama, relata su encuentro con el grupo en 1974: “Una noche Eugenio [Trías] me llevó a conocer a sus amigos a una cafetería de la calle Corrientes, en una época de pleno bullicio nocturno de librerías, bares, restaurantes, de vida intelectual en plena calle. En la cafetería estaban Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán. Recuerdo una prolongada y deslumbrante tertulia, con Germán García llevando la voz cantante. También recuerdo que, al revés que en la muy alcohólica Barcelona de la *gauche divine*, nadie bebió una gota de alcohol durante aquellas horas (aunque quizá fuera casual). Esos mosqueteros, en el inicio de sus carreras, habían tomado el poder en una minúscula editorial llamada Noé, a cuyo lado la minúscula Anagrama era como Penguin. En ella publicaban una revista, en formato de libro de bolsillo alargado, llamada *Literal*. Me regalaron un número que encontré literalmente impenetrable y también un librito de Lamborghini llamado *Sebregondi retrocede*, que me pareció deslumbrante, y una novela de Luis Gusmán, *El frasquito*, que me temo se extravió y no llegué a leer. Un craso error, por lo visto. Hace unos pocos días compré en el ateneo de Florida un volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina*, que dirige Noé Jitrik, titulado *La narración gana la partida*. En ella, mi buen amigo Luis Chitarroni escribe: ‘No hay en la literatura argentina de la década del 70 un texto más pleno (exceptuando *Sebregondi*), más rico que *El frasquito*.’ En todo caso, quedó en mi memoria el ‘toque literal’ de un Buenos Aires audaz y transgresor.” HERRALDE, Jorge (2004). “Homenaje Argentino”, *La mujer de mi vida* 17. Disponible en [http://www.lamujerdemivida.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=258](http://www.lamujerdemivida.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=258) [última consulta: 27/01/2010].

esperar siete años para la publicación de otro libro suyo y, desde luego, no sucedería eso como parte del *target* de una editorial consagrada sino en el camino de las editoriales míticas y alternativas: sucedería eso en 1980 con la publicación de su libro *Poemas en Tierra Baldía*, la editorial de Rodolfo Fogwill.

Como se aprecia, si de pensar un proyecto teórico se trata, nunca *Literal* pudo organizar otra “teoría de conjunto” que no fuera sino la exhibida de manera intermitente entre las propias páginas de la revista. “Teoría de conjunto” que tampoco logró demasiada organicidad en los escasos tres volúmenes que la revista sacaría.<sup>130</sup> De pensar un lugar para la articulación de esa “teoría literal” por fuera de la revista, acaso el texto más significativo sea el libro de Germán García sobre Macedonio Fernández: *Macedonio Fernández, la escritura en objeto* (1975). Exceptuando ese texto (y el ulterior periplo psicoanalítico de su autor), no muchos otros trabajos teóricos pueblan el resto de la trayectoria crítica de los integrantes más destacados del grupo. Además de la veta ensayística que Germán García volcaría luego en su prolífica producción psicoanalítica, otra de las figuras emergentes ligada al grupo de *Literal* será la de Héctor Libertella, en directa consonancia con una operación crítica pero ya no enmarcada su labor dentro de los márgenes de *Literal* sino desmarcado su pensamiento de un proyecto con vocación colectiva. *Nueva escritura en Latinoamérica* (Monte Ávila, Caracas/Buenos Aires, 1977) de Héctor Libertella es acaso el trabajo que mayor autoconciencia crítica exhibe dentro de las producciones de los colaboradores del

---

<sup>130</sup> Un cuarto volumen de *Literal* que nunca llegó a salir a la calle, según refiere Germán García, sirvió de base para la realización del primer número de la revista *Sitio* (Buenos Aires, 1981-1987).

grupo *Literal*. Sobre todo a la hora de comprender la articulación entre la práctica efectiva de la ficción y la de la operación crítica que debe acompañarla.<sup>131</sup>

Más allá de eso, en “Teoría de conjunto” *Tel Quel* llegaría a plantear muchas de las cosas a las que, sin quizá demasiadas referencias al respecto, *Literal* suscribiría: “... lo que se llama ‘literatura’ pertenece ya a una época cerrada...” (84). Sin embargo, aquello que en *Tel Quel* se cerraría para dar lugar a una “...nueva ciencia, la de la escritura” (Sollers, 1968b: 84) y privilegiar el vuelco hacia una práctica teórica o una práctica textual, en *Literal* en cambio todavía adopta la forma literaria y el foco de la atención permanece puesto en la ficción. La ficción aparece para *Literal* todavía como un terreno prolífico para el desenvolvimiento de la teoría. Separado de este enfoque, *Tel Quel* proriza el trabajo teórico, como el que llevan adelante Kristeva y Derrida:

Llamamos *escritura textual* al trabajo que oscila entre una práctica escritural y su teoría. En este punto, tenemos dos tipos de estudios que sostienen nuestros esfuerzos: los de Jacques Derrida, que acaban de destruir toda la tradición del pensamiento metafísico sobre la escritura, y los de Julia Kristeva, que intentan fundar teóricamente las investigaciones semióticas. (1968b: 85).

Si bien la *ciencia grammatica* de Derrida y la *ciencia semmanalítica* de Kristeva no llegarían jamás a tener los desarrollos disciplinares que sus teóricos e impulsores le habían vaticinado, sin embargo, sus aportes fueron motivo de contestación y robustecieron una interlocución prolífica con algunos de los teóricos

---

<sup>131</sup> Véase la puntualización que sobre este asunto hace Tamara Kamenszain en el Apéndice testimonial. *La ficción calculada* de Luis Gusmán (editado por Norma en 1998) podría ser otra de las obras autoreflexivas de otro de los miembros del grupo, pero escapa sobremanera a los límites del período por pertenecer su edición ya a otro momento.

más notorios de su tiempo (como sucede en los casos ya referidos de Foucault y Barthes). La práctica de la escritura, tal como la abordará *Literal*, no logrará nunca objetivar a aquellos que considera sus precursores y con los cuales sus epígonos pretendieron hacer serie: Borges, Macedonio Fernández, Girondo, Gombrowicz, Zelarayán arman el *revival Literal* para una vanguardia anti-representacionista... En efecto, Borges, Macedonio Fernández, Girondo, Gombrowicz, Zelarayán (la serie es heterodoxa) lejos de aparecer como mojones de una “teoría de la excepción” (como conjeturalmente lo habrían hecho abordados por *Tel Quel*), aparecen en *Literal* como el programa para “una vanguardia cuyo futuro ya ha existido” (*Literal 1*, 1973: 60-61). De algún modo pareciera que la vanguardia es convocada para ser reeditada en el lugar en el que la misma habría quedado suspendida: el “futurismo” de *Literal* tira de determinados hilos de la tradición al modo en que lo haría un *point d’orge*, prolongando sus efectos en un nuevo tiempo.

Lo que sí comparten tanto *Literal* como *Tel Quel* es que ambas publicaciones se arrojan ser víctimas de una supuesta diatriba reaccionaria contra sus postulados. Pero esa es una virtud que comparten muchas otras publicaciones, máxime cuando se trata de revistas pertenecientes a un período que está marcado por el signo de las conspiraciones y las polémicas. De algún modo, cada una de las publicaciones oficia de de-constructora\*de determinados valores imperantes y ante los cuales reaccionan con la elaboración de sus postulados: del mismo modo en que lo pretende sinuosamente *Tel Quel* en Francia, *Literal* continúa en Argentina la posición esteticista que abandonó *Los Libros* cuando decidió formar parte del tempestuoso clima político de la época y perfilar su accionar dentro de los marcos

del maoísmo. De alguna manera, desde un lugar definitivamente alternativo (más allegados a Gombrowicz que a Borges), *Literal* abona el espesor de la tradición anti-realista en la literatura argentina.

En otro sentido, si *Tel Quel* aparece como federador internacional de la modernización en curso de las ciencias sociales, *Los Libros* y *Literal*, en cambio, se reparten a su modo en diferentes momentos el borme de la recepción de esas modernizaciones preponderantemente francesas, pero no únicamente. A su vez, pertrechadas ambas publicaciones con las herramientas que la misma recepción que realizan les provee, ambas revistas pretenden ser agentes de una modernización de la escritura en la Argentina y Latinoamérica: modernización de la narrativa por un lado (en el caso de *Literal*), pero también modernización de la crítica por otro (en el caso de *Los Libros* en ese período de modernización crítica que va de 1969 a 1972). *Los Libros* realiza con avatares una intensa pero no prolongada tarea de modernización crítica, mixturando la preocupación por “una ciencia del texto”<sup>132</sup> con otros debates culturales y políticos del período. Es habitual encontrar entre las páginas de *Los Libros* (o incluso en sus propias tapas) referencias a los episodios políticos más destacados de la época: el número monográfico sobre el Chile de Allende (N° 15-16 (nú mero doble, enero-febrero de 1971)), sobre Bolivia (N° 19, mayo de 1971), sobre Cuba (N° 20, junio 1971), sobre Córdoba antes y después del “Cordobazo” (en el N°21, de agosto de 1971), sobre Perú (N°22, septiembre de 1971), sobre “Univ ersidad y lucha de clases” (N°

---

<sup>132</sup> Las colaboraciones de Nicolás Rosa y de Josefina Ludmer en *Los Libros* son acaso las que más exploran las posibilidades y los límites de una empresa objetivadora del “texto”.

23, de octubre de 1971), sobre “Uruguay: la estrategia de los tupamaros”.<sup>133</sup> En efecto, 1971 es la etapa de “latinoamericanización” política de la revista que en sus inicios se había presentado como exclusiva de libros y debates teóricos.

Si en 1969 y 1970 se trató de pensar un espacio para la circulación de determinadas ideas y nociones teóricas novedosas, los escenarios latinoamericanos muy pronto comenzaron a marcar el pulso de las páginas de *Los Libros*. Si la noción de “intertextualidad” de Julia Kristeva es abonada con una perspectiva culturalista por parte de Barthes en el microclima telqueliano, en el escenario latinoamericano en cambio es una “intercultural” la categoría que opera en la propia recepción de los textos. Hay, *per se*, una situación intercultural (o incluso “interdiscursiva”, siguiendo a Marc Angenot)<sup>134</sup> que opera en la recepción de los textos teóricos sobre los cuales a su vez se teoriza. Si el microclima telqueliano oficia en Francia como borne de la recepción del Círculo Lingüístico de Moscú (mediante la labor de compilación de Tzvetan Todorov) y del Círculo Bajtiniano (mediante su introducción por parte de Julia Kristeva en el seminario que realiza Roland Barthes entre la navidad de 1965 y principios de 1966),<sup>135</sup> en las páginas de *Los Libros* se realiza a su vez la recepción intermitente de un althussero-lacano-lévi-straussismo mixturado con mucha “realidad política” y en el

---

<sup>133</sup> Es en este n° 23 en que la tapa de *Los Libros* comienza a editarse en blanco y negro.

<sup>134</sup> Lo *interdiscursivo* es lo ineliminable de lo *intertextual*. Aunque aparece no totalizado e irrecuperable en su versión originaria, sin embargo aparece de algún modo capturado fragmentariamente por lo textual. Aquí es donde teóricamente cabe la pregunta por la *representatividad* que lo intertextual guarda con respecto a lo interdiscursivo: ¿qué de lo discursivo de una época es inscripto (*es capturado*) en lo efectivamente textualizado en un período dado? Se sugiere ANGENOT, Marc (1982). “Intertextualité, interdiscusivité, discours social”, *Bulletin du Cercle québécois d'étude des formations discursives* 2: 1-8.

<sup>135</sup> Recuérdese la introducción de Mijail Bajtín en París por parte de Julia Kristeva, que desde su primer contacto con Barthes como alumna de un seminario suyo de aquellos años, comienza a discutir las nuevas nociones que traía consigo. En 1970 Kristeva será precisamente quien prologue la edición francesa de *Problème de la poétique de Dostoïeski*: BAJTIN, Mijail (1970) [1963]. *La poétique de Dostoïeski*, Paris, Seuil.

contexto de un territorio latinoamericano sacudido por la revuelta y la lucha armada. Es decir, en la Argentina se produce la recepción de múltiples enfoques de manera anacrónica y simultánea, es decir, de un modo totalmente ajeno a la cronología propia que había marcado la historia de su recepción y elaboración teórica en Francia.

Esta mecánica, que no sólo da lugar a una definición del campo cultural, estético y político, es también un modo de pensar la inserción de América Latina en el mundo (no es Argentina la que se inserta en el mundo sino el mundo el que se inserta en Argentina).<sup>136</sup> Del mismo modo, la creciente latinoamericanización de la Argentina, con su consecuente politización por un lado (pero también con su creciente pauperización económica y cultural) va sentando las bases para la pérdida de una interlocución, aunque sólo imaginada, entre la Buenos Aires de *Los Libros* o *Literal* y la París de *Tel Quel* y su candente teoría crítica.

Si *Los Libros* se propone entonces, en un primer momento, como un proyecto modernizador de la crítica literaria, en un segundo momento pasará a proyectar hacia la política el verdadero terreno de operación de su modernidad teórica. *Literal*, en cambio, se pensará a sí misma primero como un proyecto modernizador de la "escritura" y de los modos de narrar en relación con la tradición argentina. En un agónico tercer volumen (*Literal* 4/5) la revista de Germán García profundizará el giro psicoanalítico que su volumen 2/3 ya había iniciado, proponiéndose así la forma de una modernización de la subjetividad autoproclamándose como

---

<sup>136</sup> Carecemos, en efecto, de una "teoría de la importación" que permita dar cuenta de esta peculiaridad tan cara a la condición cultural latinoamericana. Habría, en efecto, toda una meditación en torno a una "teoría del comercio exterior" en la que quizá podría fundarse esa empresa. En compensación, y tal como en su momento se referirá, existe el enfoque antropófago que desde Oswald de Andrade da lugar a la elaboración de "secuestro" (DE CAMPOS, 1989).

escenario del debate lacaniano en Buenos Aires. En ese último número *Literal* se autoproclama introductora de Lacan, insertando entre sus páginas una traducción de la clase 9 del seminario 20 (del 8 de mayo de 1973): "Sobre el barroco". Antes de ese texto, aparece en el mismo número una intervención titulada "Del lenguaje y el goce" del propio Oscar Masotta que es nada menos que parte de los *Ensayos lacanianos*, de edición contemporánea en Anagrama.<sup>137</sup>

Pero independientemente de que el derrotero de *Literal* desemboque en el psicoanálisis lacaniano, e independientemente también de la vocación literaria de sus inicios, muy bien vale escrutar la conexión con la política que el grupo habría mantenido de manera velada. Si bien es cierto que, a diferencia del maoísmo de *Tel Quel* en Francia o de *Los Libros* en Argentina, *Literal* no habría tenido una orientación política precisa, no obstante, sí la habrían tenido algunos de sus integrantes antes de constituirse en miembros de la revista de vanguardia. Efectivamente, algunos de sus integrantes estuvieron vinculados a una de las fuerzas políticas más inflamadas del período: el peronismo. Y llegaron incluso a ocupar cargos de gestión durante el breve "interregno" que duró la gestión de Héctor Cámpora, presidente argentino entre mayo y julio de 1973. En efecto, Osvaldo Lamborghini venía, por una tradición familiar en la que también se puede situar a su hermano Leónidas, de una formación de peronismo clásico. Jorge Quiroga, otro de los integrantes de *Literal*, poseía acaso una tradición menos ortodoxa pero igualmente clásica que lo vinculaba a un sector de la juventud peronista. Ambos provocarían la participación de Germán García -que por entonces se desempeñaba como creativo publicitario- en algún lugar del diseño de

---

<sup>137</sup> MASOTTA, Oscar (1977). *Ensayos lacanianos*, Barcelona, Editorial Anagrama.

la campaña electoral que llevaría a Cámpora a ganarle a Ricardo Balbín las elecciones de marzo de 1973. Luego de ello, convocados por Leónidas Lamborghini que se desempeñaría en la cartera de cultura de la gestión del Gobernador de Buenos Aires Oscar Bidegain, su hermano Osvaldo y Germán García participarían también en el ejecutivo del gobierno peronista en esa provincia.<sup>138</sup> Aunque la aventura no logró sobrevivir más allá del breve período de aquel peronismo en el gobierno, este momento coincidió con el de la gestión misma de la revista.

En el caso de Osvaldo Lamborghini la anécdota tampoco deja de tener su grado de interés. Si bien, tal lo señalado, él procedía de una formación enmarcada en un peronismo clásico, supuestamente ya se había alejado de ese marco cuando ingres  al terreno de la "literatura". De alguna manera, aquel texto suyo que había editado algunos años antes (*El fiord*, 1969), también era leído como un ajuste de cuentas particular con la experiencia militante con la cual el autor venía de romper. Vicisitudes ideológicas de la época a las que también se podrían agregar las ciclotimias propias del autor del *Sebregondi retrocede*.<sup>139</sup>

El grupo *Literal*, a su vez, realiza una operación semejante a la que realiza *Tel Quel* en relación con las tradiciones vanguardistas. Así como Philippe Sollers en " criture et revolution" reivindica la tradición surrealista, a su modo, *Literal*

---

<sup>138</sup> Como funcionarios del peronismo en la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Germán García elaborará un proyecto de experiencia teatral con internos de clínicas mentales. La propuesta, de supuesto mote "reinsercionista", se presenta como antecedente de una de las mecánicas de *Literal*: integrar en las páginas de la revista "los discursos del loco". Fragmentos de textos como los de Eduardo Mi os o de Ricardo Ortolá son parte de la operación de *Literal* de presentar como literarios encadenamientos desestabilizados de significantes: atraer hacia el territorio supuestamente "literario" una serie de discursos que difícilmente pudieran acaso insertarse en la cadena de montaje de los discursos establecidos bajo ese rango por tratarse de, y así lo juzgaban algunos de los miembros del Comité de Redacción, "textos escritos por un loco" (Jorge Quiroga en entrevista personal).

<sup>139</sup> Véase STRAFACCE, Ricardo (2008). *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*, Buenos Aires, Mansalva.

reivindicará la tradición de la vanguardia martinfierrista de los años '20. Germán García en *Macedonio Fernández. La escritura en objeto* (1975) abona el camino para la construcción de un itinerario de la tradición anti-realista en la literatura argentina: Macedonio, Borges, Girondo, Gombrowicz, Zelarayán y, por supuesto, los escritores de la generación *Literal* hacia el final de la serie. Tal como se desprende de lo referido, *Tel Quel* y *Literal* manifiestan en común proponerse como una reedición de las respectivas vanguardias de los años '20 en sus respectivos países: una reedición disidente del surrealismo en el caso de *Tel Quel*, una reedición disidente de la vanguardia martinfierrista en el caso de *Literal*. *Tel Quel* como una reedición del surrealismo francés que Bretón pensó articulado al PC; y en el caso del grupo de Sollers, también vinculado a un PC, pero chino. Como una reedición *lumpen* de la vanguardia de *Florida* en el caso de *Literal*.<sup>140</sup> Una tradición de vanguardia que, como se sabe en el caso de la vertiente martinfierrista no conoció articulación partidaria precisa sino adhesiones coyunturales: su preferencia por las políticas culturales del irigoyenismo y el alvearismo en los años '20 y su deferencia al uriburismo inmediatamente ulterior.

En otro plano, así como *Tel Quel* enarbola en sus postulados teóricos la bandera del *significante* liberado de la tiranía del *significado*, del mismo modo,

---

<sup>140</sup> En este punto, vale también referirse a la revista que, con financiamiento de Victoria Ocampo, dirigió Roger Caillois en Buenos Aires: *Lettres françaises* (veinte números entre 1941 y 1947). La revista, que de hecho tuvo el mismo formato que *Sur* y cuya bajada la describía como *Cahiers trimestriels de littérature française, édités par les soins de la revue SUR avec la collaboration des écrivains français résidant en France et à l'Étranger*, a su modo permite visualizar el periplo de los hilos de la disidencia surrealista hasta la Argentina en plena ocupación de París por la Alemania Nazi. Raúl Antelo, en precisamente "La acefalidad latinoamericana" (*Crítica acéfala*, 2008) se detiene en las líneas diaspóricas de aquella disidencia que tuvo a Roger Callois y George Bataille entre sus más encendidos interlocutores (ANTELO, 2008: 33-49). El internacionalismo de *Lettres françaises* podría inscribirse, en esta reedición "diferida" y "lumpen" de la "vanguardia" de *Florida* por parte de *Literal* y en el marco de una historiografía sobre revistas, como una bisagra importante entre una y otra. Véase también MANZI, Joaquín (2009). "1939 y después: el largo invierno australde. Gombrowicz y Caillois". Jitrik, Noé (dir.), Celina Manzoni (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 7, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 411-436.

*Literal* pensará en la *deconstrucción* de “la empresa occidental de la significación” como parte de su teleología. De alguna manera *Literal* construye su programa con los restos de las clases de Oscar Masotta a las que asisten. En ocasión de presentar la revista del “Grupo Cero”<sup>141</sup> en “el Taller de los Hermanos Cedrón” y ante una concurrencia de mil asistentes, se pueden apreciar los mecanismos de aquella influencia. Incitado a reflexionar sobre la relación entre poesía y psicoanálisis Oscar Masotta expone:

En general la relación entre poesía y psicoanálisis, por su puesto [sic] es imposible. Pero yo pienso que tienen algo fundamentalmente en común, es una barbaridad, todo el mundo lo sabe, pero es una especie de empresa en la cual hay algo que debe ser destruido. Es la significación. Los franceses dicen “la empresa occidental de la significación”. Algo así como la racionalidad occidental. (MASOTTA, 1996: 21)<sup>142</sup>

Oswaldo Lamborghini llegará a recoger el guante que le arrojara Oscar Masotta cuando postuló la tarea de “destruir” “la empresa occidental de la significación” y, a partir de ello, realizará en esa misma noche una extraña conjunción entre un teoricismo general, psicoanálisis y tradición literaria argentina: Freud, Borges, Arlt, Macedonio, Girondo; Marlowe, Goethe, Gounod, Estanislao del Campo; Nietzsche, Eugenio Trías; Germán García, Luis Gusmán. Si bien el grupo *Literal* ya pensaba en los términos de *a la letra* entendida como una forma de soberanía del significante respecto de la ligazón arbitraria que mantiene con el significado, no

---

<sup>141</sup> Hay en *Literal* 2/3 (1975) una pauta de la revista GRUPO CERO, “Psicoanálisis, Poesía, Teatro, Narrativa... en librerías. Viamonte 2440 – piso 4 – A.” (p. 154). En <http://www.grupocero.org/> pueden apreciarse las extrañas pervivencias de aquel proyecto.

<sup>142</sup> La charla completa se edita en 1996 en la revista Anamorfosis. Oscar Masotta aparece integrando la mesa redonda junto a Germán García, Oswaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Eugenio Trías (que por esos meses se encontraba en Buenos Aires), Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Federido Schmied, Miguel Menassa, Jorge Nonini.

obstante, será Lamborghini en efecto quien intentará pensar ello en relación directa con la práctica efectiva de la “poesía”. Más allá de eso, *Literal* está muy lejos de pensar un “materialismo del lenguaje” como llegará a sostener Sollers en las páginas de *Tel Quel*.

Lejos entonces de desarrollar una reflexión teórica rigurosa, *Literal* se presenta en cambio como órgano de operación crítica de las obras literarias de sus propios integrantes: *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini, *Nanina* de Germán García, *El frasquito* de Luis Gusmán serían algunas de las obras-objeto de esta operación. Si *Nanina* y *El fiord* eran del '68 y del '69 respectivamente, *Literal* aparecerá en 1973 con la clara intención de operar en los horizontes de recepción de literaturas emanadas de esos proyectos de escrituras anteriores. *La vía regia* y *Cancha rayada* de Germán García, *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini y *El frasquito* y *Brillos* de Luis Gusmán (el nuevo camarada que se alista en el frente amplio por una literatura nueva) aparecen como las intenciones textuales que pretenden ensanchar aún más la franja de las ya dilatadas formas de la narrativa y la poesía de entonces.<sup>143</sup>

#### «la proliferación de revistas»

En Buenos Aires no se encuentran, como sí sucede en París, casos como el de la revista *Langue Française* (febrero de 1969), que es la iniciativa del equipo de la Société d'Etudes de la Langue Française (SELF) y del Departamento de

---

<sup>143</sup> Hay también otros textos que se podrían agregar a este corpus: *Cuerpo sin armazón* (1970) de Oscar Steimberg, Ediciones Dos (cf. *Literal* 1, 1973: 105-110), *La obsesión del espacio* (1972) de Ricardo Zelarayán, editorial Corregidor (que si bien puede ser leído como un libro de “poemas” también desborda las clasificaciones genéricas) y *El camino de los hiperbóreos* (1968) de Héctor Libertella, Paidós.

Lingüística General de Vincennes, una revista con claros objetivos prácticos y programáticos a la luz de objetivos también institucionales. Tampoco, tal como se visualiza, se está en presencia de casos franceses como el de la revista *Tel Quel*, que pese a su vocación de vanguardia literaria para la constitución de una revolución política, sin embargo, sus páginas son escenario de ciertos debates teóricos indudablemente gravitantes en el contexto internacional. Muchas otras son también las revistas que gravitan sustantivamente en la condensación del clima de debates disciplinares y políticos de aquellos años en Francia. La revista *Esprit* (1932 y continúa), por ejemplo, es otra de ellas. A partir de diálogos puntuales con determinados referentes teóricos (en diálogo con Lévi-Strauss en 1963; en diálogo con Michel Foucault en 1968) va minando de referencias el campo editorial de aquellos años. Otra de ellas es la publicación de Jacques Lacan que tendrá también a Charles Melman entre sus principales referentes: la revista *Scilicet* (1968-1976). Fundada en el otoño del '68 y llegando a registrar ocho números a lo largo de su aparición, la revista no dejará que sean firmados sus artículos, en lo que deja leerse como una operación tendiente a desestabilizar la subjetividad (en extraña consonancia con las postulaciones contemporáneas a su aparición tales como la de "la muerte del autor").<sup>144</sup> *Literal*, también caracterizada por no poseer firmados sus artículos críticos, habría tomado de *Scilicet* esta práctica, ya que en sus páginas no había firmas. No obstante, en el caso de *Scilicet* (que en francés vendría a ser algo semejante a "a saber", "es decir", "en otras palabras"), si bien haría un especial énfasis en desdeñar el

---

<sup>144</sup> Otra publicación psicoanalítica, fundada por Piera Aulagnier y que editará ocho números en sólo dos años, será la revista *L'inconscient* (1967-1968), con Conrad Stein y Jean Clavreul también entre sus integrantes.

nombre propio, esa tentativa perderá su eficacia al tratarse nada menos que de la revista de *Lacan*, portador ya de un nombre propio en absoluto disimulable. La empresa de no firmar sus artículos en la revista por esto de desdeñar la propiedad privada del lenguaje o volatilar la subjetividad termina fracasando ante el indisimulable valor del nombre propio en la caracterización que se refiere nada menos que a *Scilicet* como “la revista de Lacan”.

Al mismo tiempo, esta idea de *Literal* de no firmar los artículos críticos, también forma parte de una consonancia francesa que habría operado en la decisión del grupo de escritores argentinos. También en “*Écriture et revolution*”, Sollers se referirá al problema del “nombre propio”:

...nosotros creemos que la escritura, por definición, tiene que inscribirse en los intervalos existentes entre los individuos que se entregan a su ejercicio, a su experiencia (estamos ante una reactivación y a la vez superación de la ya vieja problemática bajo la cual se movieron los formalistas o los surrealistas), prescindiendo de toda personalización, que, en el fondo, nunca llega a ser más que un efecto de mercado. Los textos pertenecen a todos y a nadie, no pueden ser productos finitos, sino que, al contrario, constituyen el índice de una productividad que comporta su desaparición, su anulación. [...]...en *Tel Quel*, toda firma es sólo la apariencia de un trabajo que es susceptible de provocar nuevas firmas permaneciendo, al mismo tiempo, fundamentalmente anónimo. (SOLLERS, 1968b: 83-84).

Pese a que en *Tel Quel*, efectivamente, casi todos los artículos aparecen firmados, sin embargo, declaraciones de este tipo ponen en evidencia las razones de la filiación entre *Literal* y el grupo francés en este punto relacionado con el anonimato de sus artículos. En efecto, entre los anuncios de *Literal 1* aparece uno

de Ediciones Formentor S.R.L. difundiendo como “novedad” *Teoría de Conjunto de Tel Quel* (34).

Si de pensar otra vinculación con la revista *Literal* se trata, esa otra revista podría ser la revista *Confrontation*, de René Major. La publicación se erigirá contra la compartimentación del psicoanálisis en “escuelas”. Major lanza la revista con la intención de auspiciar el diálogo teórico entre los cuatro grupos existentes. El público inicial de *Confrontation* se amplía a escritores y filósofos y se crean relaciones entre el impulsor de la revista y Jacques Derrida. Derrida ve con buenos ojos a *Confrontation* por lo que implica un paso en la *deconstrucción* de la escuela lacaniana y en la desestabilización del control absoluto que ejerce en su interior Lacan. Pero *Literal*, lejos de auspiciar el diálogo entre las diferentes vertientes del psicoanálisis en la Argentina (con la “A.P.A.” y la “I.P.A.”) se presenta como representante de un “lacanismo institucional” (e incluso Germán García llegará luego a hacer lo propio en España). Ello, lejos de auspiciar un diálogo entre las escuelas argentinas de psicoanálisis, muy por el contrario, será una declaración de guerra entre facciones que seguirán cada una su desarrollo independiente de las otras.<sup>145</sup> En Francia las revistas mantienen confrontaciones entre disciplinas, entre especialidades de orígenes diversos, y permiten la eclosión de una reflexión común sobre la escritura. Centradas en la noción de estructura antes del '67, buscan más bien la pluralización y la dinamización de ésta en el segundo tiempo del momento estructuralista, el que se dará a partir del '68, con el desarrollo de la noción de *différance* derridiana y mediante la incorporación de la historia a las estructuras.

---

<sup>145</sup> Actualmente Germán García es el director de la Fundación Descartes.

En Buenos Aires, por su parte, revistas como *Literal* mantienen la hibridez propia de un contexto con perfiles disciplinares y espacios institucionales todavía incipientes. A destiempo con la tarea intelectual francesa, la Argentina vivirá en el penoso trance de importar la teoría al mismo tiempo que la coacción del poder restituirá fortalecida la rigidez de aquellas estructuras que las fuerzas de la historia pretendieron exiguamente sacudir. En efecto, las relaciones teóricas entre Francia y la Argentina no habrían sido nunca bilaterales sino sólo marcadas por la asimilación profana, la disgregación del campo literario y cultural, la diáspora de sus interlocutores locales.

Algunas otras publicaciones argentinas, como la revista *LENGUAjes* (Buenos Aires, 1974-1980), siguen el derrotero del clima que auspician otras publicaciones internacionales. La revista *LENGUAjes* es una suerte de modernización en el campo de los estudios semióticos alentada por la onda expansiva que implicó la fundación de la revista *Semiótica* (1969 y continúa). Dirigida por Thomas A. Sebeok y con Josette Rey-Deboup y Julia Kristeva como redactores adjuntos y un Comité de Redacción con integrantes por países entre los que se encontraban Roland Barthes (naturalmente por Francia), Umberto Eco (Italia), J.M. Lotman (URSS), J. Pelc (Polonia), entre otros, la publicación se planteó desde sus orígenes como órgano central de la *Association Internationale de Sémiotique*. La revista pretendió un marcado posicionamiento en el ámbito de los estudios del lenguaje con un fuerte anclaje institucional internacional. Con una periodicidad de ocho apariciones anuales, la revista contó con el auspicio del Consejo Internacional de Ciencias Sociales y del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas y el apoyo de la *École Pratique des Hautes Études Paris IV* y el

Research Center for the Language Sciences de Indiana University, sede central y dirección postal de la publicación. Así, *LENGUAjes* escribe un capítulo importante del derrotero semiótico en Latinoamérica, realizando el desplazamiento crítico del período hacia otros objetos discursivos. Su marca es una suerte de *mise 'a nu* del discurso de los medios, de la historieta, de la política, de la literatura, de la propia crítica incluso, entre otros. A su vez también implicó un trabajo de *mise á nu* en relación con su propia práctica heterogénea. Con un inalterable Comité Editorial integrado por Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Eliseo Verón y contando con sólo cuatro números editados, la revista funcionó como órgano de publicaciones de la Asociación Argentina de Semiótica a la manera de su par internacional, la revista *Semiótica*. La participación de Oscar Steimberg en esta revista (colaborador en *Literal 1* y *Literal 4/5*) de alguna manera marca la movilidad de los integrantes y colaboradores entre las diversas revistas de la época.<sup>146</sup>

Muchas son las revistas que configuran el *zeitgeist* o *l'air du temps* tanto de la París como de la Buenos Aires de los años '60 y '70. En rigor, y en consonancia con una teoría general de las revistas literarias, toda revista siempre es partícipe de un conglomerado de publicaciones contemporáneas, antecesoras y sucesoras que van minando el ambiente en el cual estas se insertan. En el ámbito de la producción intelectual, si el ya mítico año '68 estuvo atravesado por la formación de colectivos de trabajo que desde un tiempo inmediatamente anterior ya se venían gestando, después del '68 ese proceso se verá potenciado por la aparición

---

<sup>146</sup> Para una aproximación a este asunto se sugiere el testimonio del propio Oscar Steimberg: MENDOZA, Juan (2008). "Éramos jóvenes, intelectuales y pobres. Charla con Oscar Steimberg", en *Revista Afuera*, Buenos Aires. Disponible en <http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=LetrasyPensamiento&page=04.LetrasyPensamiento.Mendoza.htm&idautor=80> [Última consulta: 23/10/2009].

de nuevas revistas y por el mayor dinamismo de las ya existentes hasta entonces. Esas revistas se presentarán como una unidad prolífica para pensar encrucijadas discursivas de múltiples naturalezas, ya sean políticas y sociales, como también disciplinares y narrativas. Producto de esos conglomerados se producirán también las emulsiones interdiscursivas de *Literal*.

3. «cricciones», «psituras», «polituras»

??

## «los bordes de la autonomía»

¿Por qué no ver toda la literatura desde 'El Fausto' de Estanislao del Campo?

Oswaldo Lamborghini

Diversos pueden ser los rasgos que permiten visualizar las metamorfosis de la autonomía literaria. Acaso uno de ellos pudiera comprenderse en el marco de lo "past" entendido también bajo la marca de la importación: la autonomía como proceso peculiar de argentinización de un corpus europeo. Anastasio el Pollo, Pierre Menard, Arlt leído desde *Nombre falso* de Piglia o el proyecto *Literal* mismo participarían así de ese régimen de la vernaculización. Pero antes de ceñir este rasgo peculiar, cuyo desarrollo será extenso, es necesario comprender ciertos protocolos de la mixtura que estaría operando en el interior mismo de la autonomía: mixtura que puede comprenderse incluso como una "oralitura": un encuentro específico entre lo oral y lo escrito. Si el *Fausto* implica una larga saga de oralidad y escritura: el pasaje a la escritura de la antigua leyenda oral medieval, la devolución nuevamente al terreno de la oralidad mediante la ópera y, ahora, nuevamente el pasaje a la inscripción de del Campo (que a su vez presupone la tensión entre escritura y oralidad propia del gauchesco), esto, a su modo, también estará presente en *Literal*. De algún modo el seminario lacaniano que orienta Oscar Masotta en Buenos Aires, pero también los círculos de lectores que se pergeñan desde los bares y librerías de la Avenida Corrientes en los cuales los

integrantes de *Literal* intervienen,<sup>147</sup> configuran ese régimen mixto que desembocará en las páginas de la revista. En del Campo el vaivén de la oralidad a la escritura puede ser pensado en los efectivos términos de una parodia: un régimen (oral) lee y se burla del otro (el escrito). En el pastiche, en cambio, la burla aparece como una política del tráfico: el tráfico de uno a otro implica la desacralización de lo escrito, la desautorización de la voz. A partir del tráfico se establece el protocolo de este régimen mixto amparado en la cita: la literatura se vuelve hacia sí misma y mediante la auto-referencia inscribe su serie: “autonomía-autorreferencialidad-ficción-isomorfismos-dobles” (LUDMER, 1988: 222-223). Ya también Sarduy había referido a su manera el “entre-lugar” como una “cámara de eco”: “retombée”, “resonancia”, “mapa de la repercusión” arman el campo semántico de esa autoreferencialidad de la literatura: “En el espacio simbólico del barroco –en ese, ilusorio, a que abren página y tela, pero también en el espacio físico atravesado por el símbolo de la ciudad y la iglesia- encontraríamos la cita textual o la metáfora del espacio fundador...” (SARDUY, 1974: 14).

Siguiendo también a Sarduy, la lectura como máquina de invertir procesos –ir desde el final al principio, desde el resultado a la causa, desde la desembocadura a la vertiente (a contracorriente),<sup>148</sup> de un eslabón a otro- se plantea asimismo como técnica de descubrimiento de *sinopias*. La vanguardia como una máquina de construir sinopias, esto es, como una máquina de puras potencias. La sinopia no emerge tanto como lo que estaba antes de la realización del fresco sino, en todo

---

<sup>147</sup> A propósito de esto se recomienda muy especialmente MORENO, María (2010). “Literal, revista sarmientina”. *Suplemento N*, 15 de mayo: 8.

<sup>148</sup> Esta metáfora de la lectura en relación con la contracorriente, también es susceptible de incorporar el singular caso de los ríos alóctonos que, no acabando en desembocadura, encuentran su final por infiltración o evaporación en wadis: zonas áridas o desérticas.

caso, también como un futuro del mismo. Las vanguardias past emergen como *ready-made* y *revival*: son la ilusión de la primera vez, una vuelta sobre sí, un bucle: Past se puede argumentar que han sido también los *ready-made* de Duchamp.<sup>149</sup>

\*\*\*

Pensando en una “ley del género autonómico”, la historia de la autonomía iría desde la despolitización de Estanislao del Campo a la repolitización de los '70. Concebida particularmente desde Ludmer, esa historia de la autonomía literaria ha de encontrar su génesis en el *Fausto* (1866) de del Campo.<sup>150</sup> Aquella obra se impone como un primer corte separador de lo literario y lo político. En efecto, para Ludmer la obra de del Campo postula por primera vez en la literatura nacional la despolitización del género gauchesco. Al mismo tiempo, del Campo invertiría la lógica del género, siempre concebido como un género urbano y letrado que tematiza el asunto rural.<sup>151</sup> En *Fausto* es precisamente un “tema” de cultura letrada el que es tomado por la mirada gauchesca: el campo visita a la ciudad, invirtiendo y parodiando la excursión característica de la ciudad al campo. En rigor, no se trata específicamente de un escenario urbano visto desde la mirada gauchesca sino de un “entre-lugar”:

---

<sup>149</sup> A propósito de la concepción del ready-made que nos sugiere esta apreciación se recomienda SPERANZA, Graciela (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama.

<sup>150</sup> “Contra Goethe” ya Oswald de Andrade había declarado en su manifiesto antropofágico.

<sup>151</sup> Recuérdese la consideración de Borges sobre el problema en “El escritor argentino y la tradición”. BORGES, Jorge Luis (1987) [1932]. “El escritor argentino y la tradición”. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires, Emecé.

En *Fausto* los gauchos amigos no se encuentran en el campo (no hay visita de uno a otro) sino que convergen en un lugar intermedio entre ciudad y campo, el Bajo, entre las dos culturas. El espacio desde donde se enuncia, y el del sujeto de la escritura, está puesto en ese entre, en el neutro. (LUDMER, 1988: 212-213)

Ese entre-lugar, concebido como espacio de importación o argentinización de lo europeo, es pensado como un “vaivén”: un “trazado de las superposiciones de las dos culturas y las dos lenguas literarias [la de la ciudad y la del campo]” (LUDMER, 1988: 229). Esta historia de la autonomía, que según una de las hipótesis de esta investigación podrían trazarse desde del Campo a *Literal*, posee en sus dos extremos la estampilla de la importación: la importación de la leyenda medieval-Marlow-Goethe-Gounod en el caso del *Fausto* de del Campo;<sup>152</sup> de la novela psico-estructuralosa francesa en el caso de *Literal*. A su vez, esa historia de la autonomía implica el pasaje, la conversión, la torsión, de la parodia de del Campo al *pastiche* de *Literal*. En efecto, tanto uno como otro atraviesan el problema de la autonomía, planteando la lectura de una literatura desde otra:

...la parodia se inscribe en una concepción de la literatura como sistema autónomo y juega en el interior de esa concepción *al leer un sector* (género, texto, convención, registro) *desde otro*, opuesto y alternativo, que aparece como su complemento en el sistema. La parodia representa entonces *un conflicto puramente cultural*, y su estrategia pragmática lleva al lector a participar en ese conflicto: en vez de oponer dos sectores

---

<sup>152</sup> *Don Fausto* de Estanislao del Campo recupera una larga tradición de “usados”: partiendo desde *el Fausto* de Johann Spies (de 1587), y pasando por *The Tragicall History of Dr. Faustus* (de 1592), el *Fausto* de Goethe (editado en dos partes, una en 1808; otra en 1832); además de los cuales también están las siete composiciones de Richard Wagner para la primera parte del *Fausto* de Goethe; y está también la ópera que en 1859 el francés Charles Gounod compuso con el título de *Faust* (con libreto de Jules Barbier y Michel Carré basado en el *Fausto* de Goethe). Es esta ópera de Gounod la que en 1866 se presentó en el primer Teatro Colón de Buenos Aires y sobre la que del Campo monta su parodia.

políticos, económicos, militares, se enfrentan dos espacios literarios, culto y popular.  
(LUDMER, 1988: 217-218).

Así entendido *un sector desde otro*, al proyecto “crítico” de *Tel Quel Literal* le opondrá su «ficción crítica» y «past». Este pasaje de la parodia al pastiche es también otra forma de denominar el pasaje que se produce del barroco al neobarroco, entendido este último como la realización de lo que faltaba en el primero: “...la forma *barroco* y el lugar de su aparición, de ese surgimiento queda otra marca, no menos estructural: residuo de significado, vestigio puramente maquinal...” (SARDUY, 1974:21-22). Tal como lo postula Ludmer también en *El género gauchesco*, lo que asume la forma de la despolitización y autonomía en el *Fausto* de del Campo puede comprenderse a su vez en términos de subjetivación y universalización de lo privado. En efecto, eso mismo también puede apreciarse en *Nanina* de Germán García. En ella la voz del narrador, procedente de una localidad rural de la provincia de Buenos Aires, narra las alternativas de su ingreso a la ciudad. Al mismo tiempo, y concebida como obra “autobiográfica”, la “novela” plantea precisamente una socialización de lo privado. La diferencia entre del Campo y García acaso pudiera estar dada por el lugar de lo político: mientras que en el *Fausto* lo político, tal como sostiene Ludmer, queda fuera de campo,<sup>153</sup> en

---

<sup>153</sup> Respecto de este ir a parar afuera del texto de lo político, Ludmer refiere: “... se añade un gesto fundamental de del Campo: su donación de la recaudación por la venta de *Fausto*, impreso como folleto, a los hospitales militares que atendían a los heridos de la guerra del Paraguay. Allí está la coyuntura política, la guerra y los soldados gauchos, fundantes del género. Otro desplazamiento de espacios, y esta vez un espacio fuera del texto. El gesto está afuera de *Fausto*, en otro espacio público, pero dentro del género y sirve para redefinirlo, en tanto sitúa lo excluido y ficcionalizado en otra zona, confirma el corte y le da otro marco (un texto no es la miniatura del género; el género ocupa el espacio interior y exterior común a muchos textos). (LUDMER, 1988: 221-222). Muy diferente será el gesto de García, que “donará” una pequeña porción de las ganancias por los derechos de *Nanina* a los gastos de manutención de un amigo suyo: Osvaldo Lamborghini. Véase STRAFACCE, Ricardo op. cit., 139 y ss.

*Nanina* se aprecian intermitencias de lo político en el espacio literario.<sup>154</sup> En rigor, literatura y política titilan y resplandecen una en contraposición con otra, dando lugar así a las «polituras» de ese texto:

Pasé de grado después de faltar tres meses; por eso, creo, mi capacidad está asegurada. La directora me tiene simpatía, pero yo a ella no. La directora es una mujer negra con labios gruesos que cuando decía "Oiddddddmmmmmortaleeeeeesssss" nadie entendía, porque levantaba su trompa gruesa y decía esto como si fuese una sola palabra que sólo ella podía descifrar.

-¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! Y nadie se mueva de la fila porque queda en penitencia durante cuatro recreos, ¿entendido? (GARCÍA, 1968: 97).

De este modo se narra en la novela la infancia del protagonista situada en la Argentina post '55. Lo político no quedaba fuera de campo sino que pasa a estar incorporado, aunque de modo solapado, en la subjetividad del narrador.<sup>155</sup> Algo semejante puede apreciarse en *El fiord* donde lo político acontece en una escena "tribal" y "privada", desplazando lo colectivo al fuera de campo de su final: "Así, salimos en manifestación". Pero esta repolitización de lo literario, característica que puede entenderse como un primer síntoma de la pérdida de autonomía de la literatura, debe comprenderse en convivencia con cierto rasgo de la autonomía todavía presente en *Literal*, tal como se parecerá, por ejemplo, en las referencias

---

<sup>154</sup> Respecto a esta repolitización de lo literario, tal como se expondrá más adelante, además de los ya referidos casos de *Contorno* y de *Los Libros*, debe sin duda tenerse en cuenta el paradigma que representa la escritura de Rodolfo Walsh.

<sup>155</sup> Cfr. VIÑAS, David (1969). "Después de Cortázar: historia y privatización". *Cuadernos Hispanoamericanos* 234: 734-739.

literarias y, muy especialmente, en “los marcos”<sup>156</sup> que encuadran distintos momentos de la narrativa de Germán García.

---

<sup>156</sup> Debo a una conversación con Josefina Ludmer la consideración del “marco” (el principio y el final de las novelas, los comienzos y los cierres de los capítulos, determinadas formas de la titulación) como uno de los rasgos indetificatorios de la autonomía en el interior de los textos.

### «*Nanina*»

Analizado desde el “catálogo” -que se inicia en 1968 con *Nanina* de Germán García y se clausuraría en 1977 con el último número de *Literal*<sup>157</sup> el desenvolvimiento de las ideas literarias del grupo adopta la forma de una parábola y emergencia/disolución y conjunción/diáspora aparecen en cada uno de sus extremos. En ese itinerario en el que se imbrican *Nanina* de Germán García (1968), *El fiord* de Osvaldo Lamborghini (1969), *Literal 1* (y al que también debe agregarse paradigmáticamente *El frasquito* de Luis Gusmán (1973)), *Literal 2/3* (1975) y *Literal 4/5* (1977), la teoría literaria y las operaciones que ella supone entran en contacto con la práctica de la escritura literaria de un modo muy peculiar, acaso como no muchas veces en la historia de la literatura argentina.

*Nanina* intenta poner en escena cierto carácter ficcional del discurso autobiográfico. Si bien la novela adscribe a una de las convenciones claves del género autobiográfico plasmando en el relato una superposición entre sujeto de la narración, personaje principal y figura de autor, no obstante, contra esos protocolos, García agrega los intentos de superar la censura intrapsíquica que toda escritura entrañaría: “Pienso en esto que estoy escribiendo, en mi vida y en una frase de alguien a propósito de Joyce: una masturbación, una regia masturbación en doce idiomas, o algo así, y tengo miedo de estar vivo y miedo de escribir” (GARCÍA, 1968: 108).

La tradición literaria que García exhibe en *Nanina*, a diferencia de la de Osvaldo Lamborghini en *El fiord*, es una tradición mucho más explícita. Está solapada con

<sup>157</sup> O incluso en 1980, como ya se ha referido en la introducción, con el número 8-9 de la revista *Diwan* pergeñado por Germán García en Barcelona.

textos de literaturas extranjeras como *Memorias de una princesa rusa* (123), el propio Joyce (108), *El lobo estepario* y *Demian* de Herman Hesse (227), Henry Miller; y ya vinculada a la lengua española, obras como *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz.<sup>158</sup>

En la novela García se propone un estiramiento de la primera persona hacia todas aquellas zonas en las que “el desencadenamiento del significante” y “la asociación libre” se lo permiten. La novela es también el doble fondo de una historia familiar (la del narrador-autor-protagonista) y, una vez más en la literatura argentina, la historia política que aparece esta vez convocada por las “contingencias” de los acontecimientos mismos:

En el año 1955, Perón desapareció. Habló Lonardi y todos escucharon en la radio lo del nuevo gobierno. Mi padre escuchó también. Fue entonces Interventor General de la Unión Obrera Metalúrgica de Junín. Una noche apareció en casa con una ametralladora y un revólver de caño corto. Lo acompañaba un amigo que también estaba en la intervención. Le entregaron un coche con el cual nos dedicábamos a pasear (...). Conocí lo hermoso de viajar en coche en una ruta, verano, con las ventanas abiertas y un cielo girando con rapidez en un mapa de nubes. Antonio tomaba vino modestamente y se divertía (GARCÍA, 1968: 63).

No obstante esta aparición de la historia política también puede apreciarse una suerte de “teorización” sobre la historia misma:

Se me ocurre la historia como una infinita discusión consigo misma: una discusión llena de barbaridades, pero que sin embargo elegimos. La historia es nuestra casa. La fuerza poética del mundo. Escribir. Bares que no sé qué son: hombres que miro sin entender:

---

<sup>158</sup> Escrita y publicada originalmente en polaco en 1937. En 1947 se publicó en la Argentina una versión castellana (con notorias pervivencias del polaco) de *Ferdydurke* emprendida por el escritor cubano Virgilio Piñera y asesorada por el propio autor.

gente que me mira con enojo, con deseos, con simpatía. Miro y me ven cada vez que miro. Pero ese otro que me devuelve la mirada soy yo (GARCÍA, 1968: 227).

Pero también se trataba de una novela de aprendizaje: la iniciación en “el nombre propio”; el ingreso a la literatura por un camino totalmente ajeno a las señales de tránsito que proponían los libros (aunque en rigor la novela era la fabricación de una ruta de acceso a la ciudad (de Junín a Buenos Aires) y de acceso a la literatura: de la escritura mental de los paseos en bicicleta en la infancia del protagonista a la publicación misma de una primera novela: *Nanina*. Porque el otro personaje de la novela es la novela misma en diálogo con el narrador: *Nanina* como teleología de todo el relato: *Nanina* como la escritura de una novela que tematiza la escritura de un texto que, coincidentemente, se llama *Nanina*: “Escribir un cuento que empiece nombrando cualquier cosa y termine de manera que yo sienta que está todo nombrado...” (GARCÍA, 1968: 25). Pero también un relato donde lo que se ponen en escena son las pugnas mismas (las vacilaciones) por la realización de esa escritura: “Sé que tengo que eliminar esta idea de hacer literatura” (GARCÍA, 1968: 25). Este repliegue de la novela sobre sí misma puede ser pensada como una primera manifestación del “marco”, rasgo textual que caracteriza –siguiendo a Josefina Ludmer- de modo contundente a las escrituras de la autonomía.

En la intención del autor-personaje-narrador de nombrarlo todo (o de “tener la sensación” de nombrarlo todo) se inscribe asimismo aquello que Lacan señalaba

como la constitución misma del sentido -“el sentido está en la serie”-:<sup>159</sup> “A lo mejor escribir, ahora se me ocurre, es una manera de enumerar” (GARCÍA, 1968: 26). Ahí, en el presente de la enunciación misma (el “ahora se me ocurre” como intento de inscribir el momento mismo de la escritura), García (narrador y personaje) sintetiza la constitución del sentido de la escritura con el descubrimiento, el hallazgo, de esa verdad del psicoanálisis que emerge en la revelación de lo inesperado en un momento preciso del discurso.

No obstante, la emergencia de “la verdad” no se da de manera absoluta sino de lo que se trata es de exhibir los vaivenes mismos de su elaboración y mostrar las alternativas de un sujeto vacilante: “Y de pronto dudo, tengo miedo de estar vivo, de ocupar este cuerpo y no tener defensas. Yo no tendría que haber escapado tan pronto de mi casa. Hubiera sido necesario crecer, hacerse fuerte, aprender a trampear, ser ágil y listo” (GARCÍA, 1968: 33-34) -dice el narrador que había escapado en su adolescencia de la casa materna de la ciudad de Junín para ir a vivir a Buenos Aires-.

Pero en los tres meses que siguieron a la aparición de la novela los horizontes de *Nanina* serían también tan vacilantes como las convulsiones de la época: aquel libro vendió doce mil ejemplares en ese breve transcurso de tiempo (lo que hoy sería un verdadero best-seller para el mercado local); y también ese mismo lapso de tiempo en circulación fue suficiente para que su autor conociera los privilegios de la censura. Ser procesado por plasmar en el terreno de la escritura una declarada “ofensa a la moral y a las buenas costumbres” era el aspecto

---

<sup>159</sup> LACAN, Jacques (2008) [1966]. “El seminario sobre ‘La carta robada’”, *Escritos*, v. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 23-69.

autobiográfico de su autor que *Nanina* dejaba fuera de campo. Y, desde entonces, la autobiografía que *Nanina* intentaba narrar pasaba a ser ya un texto incompleto: des-actualizado.

En *La Fortuna* (una última novela publicada en 2004) Germán García se propondrá, como a lo largo de toda su escritura, mantener actualizada su autobiografía. Pero también de lo que se tratará en su escritura es de hacerle trampas al yo de la autobiografía en busca de aquello que queda sumergido en las propias elipsis del sujeto: experimentaciones con la propia subjetividad en la escritura. Así entendida, la novela aparece como un laboratorio textual de la experiencia. En la autobiografía que *Nanina* narra no se escribe sólo “lo vivido” sino que se está viviendo mientras se escribe. El narrador pone en escena las propias controversias que cruzan por la mente del personaje en el momento mismo de escribir mezclando los pretéritos con el presente mismo del enunciado:

Los caminos de Nanina... se enriedan los unos a los otros, se tropiezan, se mezclan, se disuelven, se ensanchan, se funden: son caminos como el interior de un árbol simple de afuera y desde el interior de su copa trenzado en sutiles laberintos de ramas, hojas, troncos muertos y brotes que reverdecen en cada primavera. Esto es una imposibilidad: la historia de una imposibilidad donde la mayoría de actos significativos se presentan y pesan por su ausencia (GARCÍA, 1968: 226-227).

La autobiografía de Germán García en *Nanina* funciona como la autobiografía de un joven que, proveniente de un territorio ajeno a la formación literaria, no obstante, pretende ingresar a ella narrando precisamente los pormenores de su carencia y, a partir de ello, fundar una legitimidad de origen distinta: una suerte de venir de afuera de la literatura y contar las alternativas de ese itinerario: “Yo

tramaba un cuento (yo escribía), yo tramaba un cuento. Un cuento, otro; un libro, otro; ¿más?: llegaría a ser apalabrado por mis propias palabras” (GARCÍA, 1968: 20).

La autobiografía propone una doble exterioridad de lo literario: por un lado se propone meter en el territorio de la escritura algo que será propio de las escrituras post-autónomas y que se vincula a la “experiencia vivida” (incluida en ella, a su vez, la propia experiencia de acceso a la escritura); por el otro se propone el acceso a la literatura mediante el *racconto* de toda una serie de prácticas totalmente ajenas a la tradición letrada pero que paulatinamente van propiciando la transformación en escritor del protagonista: los orígenes semi-rurales y la infancia desdichada del narrador-personaje; el ingreso a la escuela y la adquisición de la escritura pero, como contrapartida, el nacimiento del verdadero interés por la lectura en una biblioteca popular alejada de los ámbitos escolares; los paseos en bicicleta de la infancia y la aparición de la “asociación libre” como lugar precursor de la escritura de poemas (“el loco García escribe poemas”); los primeros juegos infantiles con el otro sexo y la transformación en hombre de Germán a partir del descubrimiento de la relación sexual verdadera; el carácter pasivo del hijo que recibe los golpes del padre y, como contrapunto, la conversión en padre con el nacimiento del primer hijo del protagonista; el taller mecánico como ingreso al mundo laboral primero, la venta de libros en Buenos Aires después y escritura misma de una novela –*Nanina*– finalmente, son la serie de hechos y “contingencias” que van marcando el itinerario de todo un material narrativo germinado en ambientes totalmente ajenos al mundo de la literatura pero inscriptos ahora por fin en ella.

No obstante este carácter individual del protagonista que ingresa al terreno del debate cultural y al terreno de lo literario, la autobiografía de Germán García funciona también como la autobiografía de una época: “ese otro que me devuelve la mirada soy yo” (GARCÍA, 1968: 227); la autobiografía por entregas que ha brindado Germán García a lo largo de casi cuarenta años funciona como una documentación de los cambios de una subjetividad a través del tiempo. *De Nanina* (1968) a *La fortuna* (2004) García realiza una biografía “intelectual”; pero si en su primera novela lo que se había tematizado había sido el acceso al mundo de la literatura (la transformación en “escritor” del narrador-protagonista), en *La fortuna* lo que se pondrá en escena será el derrumbe de las posibilidades de intervención y constitución de un campo cultural luego del revés que la dictadura militar supuso para su generación. Biografía que, en definitiva, contingencias de la Argentina, no pareciera ser sino una escritura de la historia en primera persona.

#### «la comunidad antirealista»

La ilegibilidad barroca que se le imputa al proyecto *Literal*<sup>160</sup> es en efecto deliberada. Lo que la literatura *Literal* también procuraba plantear implicaba a su modo la exhibición de una intimidad de la lectura que escribe. En la intimidad, tema recurrente en la escritura si los hay, la propia lectura se enfrenta a los límites de su transmisión.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> AVELLANEDA, Andrés (1977). “Literatura Argentina, diez años en el sube y baja”, *Todo es historia* 120: 105-120. Asimismo fue Jorge Herralde quien calificó a la revista *Literal* poseedora de un estilo “impenetrable” (HERRALDE, 2003).

<sup>161</sup> Ese problema que lo ocupa a Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* (BARTHES, 1982).

Si de continuar la biografía y si de buscar una tradición literaria para un *recién llegado* (a Buenos Aires) se trataba, en 1975 Germán García publicará *Macedonio Fernández, la escritura en objeto*. En este ensayo, que el propio autor justifica como parte de una estrategia para inventarse una tradición como escritor antes que como la inauguración de una carrera de crítico,<sup>162</sup> García procura hacer el abordaje de cierto aspecto de la obra de Macedonio Fernández vinculado al problema de la biografía (la vida) y la muerte.

La filiación que sostiene García en su libro envía a la autofiguración del escritor: los viejos asuntos del “estilo literario” y del “nombre propio”. Ya en 1973 García había anticipado, sin firmar el artículo, un abordaje de la obra de Macedonio en *Literal 1*. Ya antes también, en el prólogo de 1969 a *El fiord* de Lamborghini, García había firmado Leopoldo Fernández (su segundo nombre y su apellido materno). De alguna manera, la vacilación sobre su nombre propio o la apropiación del Fernández materno para fantasear una genealogía con Macedonio, opera en García de un modo peculiar. Hay allí un problema de identidad y de relación con el padre. En *Literal 1*, en “Por Macedonio Fernández”, se lee:

¿Cómo es posible articular esta problemática en un estilo, en un proyecto “literario”? En vez de escribir ‘la’ vida –dice Borges– escribía ‘el’ vivir. Este ejemplo retorna, aunque hay muchos otros, cada vez que Borges intenta explicitar la influencia que Macedonio tuvo sobre su propio estilo. En este ejemplo hay un cambio de ‘género’, la vida pasa de femenino a masculino. La diferencia entre vida y muerte, negada en las ideas, parece

---

<sup>162</sup> Ya en 1969, y también como parte de esa estrategia de inventarse una tradición literaria, Germán García había publicado *Hablan de Macedonio Fernández*, un libro en el que se recogía una serie de entrevistas hechas a personalidades del mundo literario que habían conocido al “precursor” de Borges: Adolfo de Obieta, Enrique Villegas, Jorge Luís Borges, Leopoldo Marechal. GARCÍA, Germán (1969). *Hablan de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.

querer restituirse en el estilo. Se entiende que la muerte sea femenina, mientras que el vivir masculino pareciera remitirnos al padre. Para entrar en la realidad es necesario encontrarse con el padre, romper la relación fantástica con la madre. [...]

El realismo es una religión del padre, los textos de Macedonio apuntan por inversión a una religión de la madre (LITERAL 1, 1973: 26-27).

Aquí desembocamos, más que en el problema del padre, una vez más, en una de las grandes preocupaciones que insumen las fuerzas del proyecto *Literal*: el problema del “realismo” en la literatura contra el cual desde las páginas de la revista se combatirá abiertamente. De algún modo, la tradición anti-realista que había inaugurado Macedonio en los años '20 y que Borges llevaría a su máxima expresión exhibe en la generación *Literal* una nueva manifestación. Pero para García pareciera que, luego de la revelación del psicoanálisis, la literatura sólo puede superar el realismo no privilegiando la relación con la madre –como acaso habría procurado Borges según la lectura de García- sino superarla matando la función del padre: *Nanina* termina con un renglón colgado del último párrafo: “18 de agosto de 1967: Antonio, mi padre, se murió” (277). Y *La Vía Regia* (GARCÍA, 1975), en cambio, empieza en el lugar en el que *Nanina* había terminado: “Llega noticia. Mi padre ha muerto entre las complicaciones de un derrame cerebral” (11). *La vía regia*, la tercera novela de García, empieza en el lugar en el que *Nanina* había terminado (una clara intención, tal como a lo largo de toda *La vía regia* se advertirá, de continuar con la biografía como proyecto novelístico). En el medio, *Cancha Rayada* (1970) comienza también con otra referencia a la muerte del padre:

“El sol marca la imposibilidad y la noche el silencio de esos dos ayuntados para que nazca uno. La muerte del padre seguirá ocurriendo y en sus vueltas observará los últimos gestos, los ojos saltados por un alfiler, el regreso y la ceguera de un hombre caído en los espacios de este tiempo” (13).

Estas referencias al “padre”, recurrentes en una y otra novela, pueden ser también comprendidas como manifestaciones de otros rasgos del “marco” que se hilvana a lo largo de las diferentes ficciones de García. Así, si las intermitencias de lo político implicaban un desvanecimiento de la autonomía literaria, las “autoreferencias” que ligan a una novela con otra van marcando un rasgo característico de la autonomía.

\*\*\*

Al mismo tiempo el personaje de *Cancha Rayada*, Tiresias, antes que el adivino ciego de la tradición clásica aparece como otra referencia a Borges. Una vez más: “¿Cómo es posible articular esta problemática en un estilo, en un proyecto ‘literario’?” *La obsesión* (en el sentido blanchotiano y no en el sentido psicoanalítico del término)<sup>163</sup> de Germán García en este sentido estaría relacionada con la superación del realismo mediante un regreso a la figura de la madre que la muerte simbólica del padre permitiría. Y lo interesante, si se quiere rastrear esta presencia en toda su escritura, es ver cómo este proyecto literario

---

<sup>163</sup> *La obsesión* en Blanchot aparece como otro modo de comprender “el marco” o la búsqueda misma de la obra: *la idea general* es la *experiencia* de la *fascinación* en la que aparece la desaparición de un autor que no cobra conciencia de su creación. Pero la fascinación –esa *obsesión* inconsciente por la búsqueda– es la aparición de la desaparición del sujeto. El autor está sujeto a la idea general y a la fascinación por esa idea general. El que escribe es un sujeto *fascinado* sujeto a, por lo menos, la idea central que persigue su obra y a la fascinación misma. La imagen de la obra, en tanto búsqueda de una idea central, es una referencia a la idea central ausente y remite a la ausencia como presencia de esa idea (cf. BLANCHOT, 1943: 119 y ss.).

(este “estilo”) se proyecta también en las propias textualidades de García en las páginas de *Literal*. *Literal 1* inaugura sus páginas con “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” (un texto emblemático que opera a la manera de manifiesto) y pone, en lugar inmediato “Por Macedonio Fernández”, dos textos del propio García de declarada diatriba en contra del realismo. Más que de una estrategia de grupo, se trata de una estrategia personal que García hará extensiva luego a Josefina Ludmer y al propio Osvaldo Lamborghini (pues en *Literal 2/3* Lamborghini y Ludmer escribirán un artículo también titulado “Por Macedonio Fernández”, claramente reanudación del texto de García en *Literal 1*).

Las razones de esa estrategia “grupal” que implica al proyecto *Literal* han de encontrarse en buena medida en los problemas judiciales que debió afrontar García luego de la publicación de *Nanina*. El proyecto de *Literal* se impone también como la diagramación de una “comunidad” que permita una salida al problema de censura que perseguirá a los textos del grupo desde *Nanina* y que se prolongará también hasta *El fiord* de Lamborghini y *El frasquito* de Gusmán.

«psituras» ?

En *Macedonio Fernández, la escritura en objeto* García, el biógrafo biografiado en *Nanina*, teoriza sobre la autobiografía:

Freud nos alerta contra el deseo de los biógrafos: idealizar por un lado, acercar por otro.

El biografiado se aleja mediante un recorte ideal de su figura, se acerca por sus rasgos ‘humanos’. Hay una retórica de la distancia óptima.

Los críticos modernos creen escapar a esta disyuntiva puesto que no se ocupan de ‘autores’, sino que se dedican a los ‘textos’. Pero como el sujeto se identifica con ciertos

significantes; los 'textos' pueden ser caracterizados tanto como los 'autores' (GARCÍA, 1975: 16).

Pero mientras teoriza no deja de reflexionar sobre la propia crítica como práctica:

La metáfora de la crítica moderna cuando habla de 'máquinas', de 'corpus', muestra los defectos imaginarios de cierto descubrimiento. Al descubrimiento de la anticipación del significante, de la articulación inconsciente del lenguaje, le sigue cierta fantasmagoría donde el texto empieza a comportarse como un 'autómata'. La crítica literaria funciona como el lugar donde los restos teóricos se organizan según cierta necesidad restitutiva: una reactivación de la herida narcisista produce una reactivación de los blasones. El crítico, confundido con su objeto, da a la resistencia una nueva poética en cuyos hallazgos es necesario no extraviarse: que el deseo se nombre en la extravagancia no significa que mostrará su verdad cuando la mirada se deja capturar por la fascinación. El crítico moderno (hay que leerlo en Barthes) identificado con el artista se transforma en cómplice impotente. Ninguna anterioridad del saber crítico, sólo el plegado seductor en el ruedo maternal de las palabras (GARCÍA, 1975: 17).

En sintonía con los planteos que de manera paralela se postulaban en *Literat*, García sitúa a la actividad del crítico en una "escena".<sup>164</sup>

El poder no es del texto, ni del crítico, sino de esa otra escena, que hace posible la existencia de críticos y artistas, es decir de la cultura específica donde estas inscripciones se efectúan. (...)

El trabajo no consiste en acercar o alejar a Macedonio Fernández, sino en producir un texto evocando relaciones que el texto macedoniano hace 'posible', pero que no contiene

---

<sup>164</sup> Esa escena que la revista nombrará como "intriga" y que en algún momento de esta investigación será referida como "entrelugar", "entretexo".

en realidad. El texto de Macedonio dice lo que quiere (quien lee). Este texto intenta hablar de ese querer según las razones de una lectura que toma la intertextualidad como red virtual de relaciones que pueden ser efectivamente realizadas en otro texto que se sumará a la red, sin intentar convertirse en su ombligo: la polisemia es el único universal 'creíble'.

Si la vocación es una llamada, Macedonio es un pretexto que hace posible producir un texto que es, a la vez, una interrogación sobre esa llamada y una respuesta particular en torno a sus determinaciones.

Leer y/o escribir no es una actividad 'natural', tampoco lo es hablar: no hay un exterior 'positivo' y cuando se evoca la fisiología es porque se intenta explicar alguna falla en el sistema, algún derrumbe, alguna 'negatividad' (GARCÍA, 1975: 18).

Ya en un planteo que pone a su propio texto (el texto que García escribe sobre Macedonio pero también su propia autobiografía (*Nanina*)) como objeto de una crítica ulterior, García advierte sobre los límites a los cuales tal tarea se enfrentará y, a la vez, también pretende caracterizar la hibridez de su propia perspectiva:

Este texto será sospechoso para la crítica 'literaria' de cualquier signo, de la misma manera que cualquier crítica literaria puede ser sospechosa para este texto. Este reconocimiento bilateral se explica por ciertas referencias: me remito a la crítica que conozco, sin someterme a ella (GARCÍA, 1975: 18).

Autodidacta por excelencia, García pretende desconocer el desagregado que se suscita entre la biografía del escritor y las postulaciones de "la muerte del autor", como si desde el desdén pretendiera subvertir los lugares que toda oposición instaure. En esa diatriba entre "biógrafos" *versus* "textistas", García se ampara en "el supuesto saber" del problema, pero construye su perspectiva desde una "teoría

*Literal como campo para hablar de ficción p. ej.*

del resto del texto”: siempre habría un resto del texto *no totalizable, no teorizable*, por los sistemas críticos de lecturas<sup>165</sup> (cf. LITERAL 1, 1973: 47) y, en ese plano, tanto “biógrafos” como “textistas” dejarían siempre un “ineliminable teórico” al margen de sus análisis. Así, desmontada la ilusión referencial, todo intento biográfico pierde su rigor e ingresa al campo de lo imaginario al concebirse al lenguaje imposibilitado de cualquier poder de representación.

En ese sentido no se trata simplemente de pensar la gravitación que el psicoanálisis como teoría ha tenido en la crítica y en la ficción de García, sino de pensar qué otros enfoques se ponen en juego en sus lecturas. Es en esa instancia intertextual e interdiscursiva que atraviesa la obra de García donde se va construyendo el cruce entre la práctica de la ficción y la reflexión crítica que constituirá sus «cricciones». Tanto en los escritos teóricos y/o críticos y en la escritura literaria de García la textualidad opera como superficie de exhibición y tejido de diversos cruces. Pero el cruce, que alcanzará en las páginas de *Literal* el momento de mayor exhibición, no sólo se define como la mezcla entre la teoría y la literatura sino, más allá todavía, entre la propia ficción y la realidad y, por extensión, entre la política y *-flexión* mediante- la literatura.<sup>166</sup>

Pero cuando García lleva la autobiografía al lugar de la ficción (y al lugar de la filiación con Macedonio Fernández), de algún modo, reedita la aparición de lo autobiográfico en la teoría literaria que Oscar Masotta lleva adelante en la

---

<sup>165</sup> Véase en particular el tratamiento del «punto ciego» en la entrada intitulada «la flexión *Literal*».

<sup>166</sup> A propósito de ello, en una carta imaginaria dirigida a Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán señalaría: “Estábamos todo el tiempo los tres juntos. Vos, Germán y yo. Y digo que tal vez no teníamos esa cuestión con ‘el viejo’ porque nuestro estilo lo habíamos situado en la hermandad. Quizá por eso, los textos que aparecían en *Literal* no estaban firmados, ‘La flexión literal’ pretendía imponer sus palabras a ‘Las palabras de la tribu’, y nadie ignoraba, ni aún nuestra inocencia, que Germán imponía la línea teórica, vos la estética y yo vaya a saber qué híbrido producto de esa conjunción salvaje” (GUSMÁN, 1996).

presentación de *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Transgrediendo todos los protocolos habituales para ese tipo de eventos, fue el propio Masotta quien se ocupó de presentar su propio libro. Y fue en esa oportunidad que dio a conocer “Roberto Arlt, yo mismo”, un ensayo que más tarde sería incorporado como capítulo a su libro *Conciencia y estructura* (MASOTTA, 1968).<sup>167</sup> Daniel Link, en una de las últimas lecturas hechas sobre el problema, a propósito de la anécdota vuelve sobre la magnitud del movimiento de Masotta:

Lo que Masotta hace es algo por completo escandaloso, al punto que uno puede imaginar bien (y compartir) la incomodidad de los asistentes a esa “conferencia”, sus compañeros de *Contorno*, los entonces inquietos jóvenes del Di Tella, los intelectuales de izquierda que eran sus amigos. Bien mirado, ese texto es paradigmático: coloca al lector en una situación de incomodidad sólo comparable a la de algunos textos de Osvaldo Lamborghini (aunque se trate de otra cosa completamente distinta), tanto se aparta de las reglas sociales del decir, de la separación de los lenguajes, de todos los lugares que la crítica imaginaba para sí en la década del sesenta, del sentido común intelectual. ¿De qué habla Masotta en *Roberto Arlt, yo mismo*? De sí, de su padre, de la muerte de su padre, de su *crack up* y de sus prejuicios pequeño-burgueses. En medio de todo eso (que no funciona como una confesión ni como una sesión analítica o una ascesis), Masotta habla de Arlt, él mismo. Es decir: habla de la relación (intelectual, crítica, textual) que estableció con Arlt, a partir de ese conjunto de episodios biográficos, durante la escritura de *Sexo y traición*: “¿Quién era yo cuando escribí ese libro? O para forzar la sintaxis: ¿Qué había de aparecer en aquel libro de lo que era yo?”. No sólo la sintaxis es lo que se fuerza: lo que se desmorona es la separación de los lenguajes que sancionan legitimidades respecto de situaciones de enunciación, relaciones entre los participantes, y

---

<sup>167</sup> Fue el 12 de febrero de 1965 en el salón de Artes y Ciencias de Buenos Aires donde Masotta presentó su libro *Sexo y traición en Roberto Arlt* y leyó el célebre ensayo “Roberto Arlt, yo mismo” que luego sería incluido en su inmediatamente posterior libro *Conciencia y estructura* (1967).

los géneros tipificados en cada caso. ¿Hablar de sí? Eso no es la crítica (o es una forma radicalmente nueva de crítica) (LINK, 2006: 90-91).

“Roberto Arlt, yo mismo”, tal como nos lo sugiere Link, aparece como el intento de Masotta de llevar el sujeto al límite (al límite en el que lo individual intersecciona con lo colectivo; pero también al límite en el que lo personal se cruza con lo histórico). Leer en 1965 una autobiografía, como lo hace Masotta hacia el final de esa “conferencia”,<sup>168</sup> es un modo de declarar a lo autobiográfico también como un horizonte de la crítica (no será sino en Roland Barthes donde se puede visualizar el espesor de ese proyecto). Poner un fragmento autobiográfico en ese lugar donde debería estar la “objetividad” históricamente declamada del crítico (Masotta habla de sí mismo en el momento en que presenta un libro de crítica literaria sobre Roberto Arlt) es también poner a la crítica en el límite con la ficción de sí mismo: la crítica como autobiografía (una autobiografía intelectual pero no únicamente puesto que al llevar la autobiografía a la oralidad, el gesto (el acto) de Masotta dota también de un carácter performativo a su crítica).

Así concebida la operación autobiográfica desde Masotta (como un sistema de filiaciones en el que, por ejemplo, Masotta hace serie con Arlt), la tradición de García no se agota en el anti-realismo y la pretendida filiación con Macedonio Fernández sino que, además, se trata de pensar una filiación otra, acaso más próxima, que restituye también una “genealogía” simbolizada en la reedición autobiográfica de los propios movimientos de Masotta. Como Masotta, también

---

<sup>168</sup> El texto completo puede verse en MASOTTA, Oscar (1967). “Roberto Arlt, yo mismo”, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 177-192.

García trabaja con los restos de los discursos autobiográficos. Si Masotta utilizará la “teoría” (sartreana primero, psiconalítica después) y la “crítica” (a la obra de Roberto Arlt) para hablar de sí mismo, García por su parte hará lo propio: reciclará sus memorias de la infancia y de la adolescencia para escribir una novela como *Nanina* y apelará a una lectura de Macedonio para fantasear una filiación acaso más ancestral de la que podía proveerle Masotta.

Si de buscarle un antecedente directo a *Nanina* se trata, acaso ese antecedente sea el final mismo de la conferencia de Masotta en la presentación de *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Allí, hacia el final de “la conferencia” (o del “ensayo”) Masotta leyó los inicios de una autobiografía que proyectaba escribir y de la que entonces sólo presentaba sus primeros párrafos. Germán García –el movimiento parece claro- inmediatamente habría procurado la realización de ese proyecto autobiográfico inconcluso de Masotta.

Pero el intento de García de “continuar” con el trabajo de Masotta no se agota en la escritura de aquel proyecto autobiográfico sino que va más allá. Será precisamente García quien (alumno dilecto) reemplazará a Masotta al frente de los grupos de estudios de psicoanálisis que dirigía en Buenos Aires cuando en 1974 éste se exilie hacia Londres donde continuará la prédica lacaniana iniciada en la Argentina. Y será también García quien en 1979 continuará en España la actividad de introducción del psicoanálisis al castellano iniciada también por Masotta en ese país.<sup>169</sup> La historia (del psicoanálisis en este caso) puede ser leída como una continuidad performativa de lo que la escritura ya había anticipado.

---

<sup>169</sup> Actualmente Germán García dirige la Fundación Descartes, organismo heredero de la tradición fundada por Masotta y en el que se llevan adelante desde 1992 diversos programas de estudios analíticos integrales.

### «El fiord»

*El Fiord* de Osvaldo Lamborghini (1969), con sólo mil libros vendidos en una única librería de Buenos Aires (estrategias para sortear los problemas de censura por los que *Nanina* ya había pasado), se presentaba como un delgado texto revestido con el formato de un panfleto psi pero que debajo cobijaba el espesor de una nueva forma de escribir. *El fiord* ponía en escena (no es impertinente leer ese libro como una obra de teatro) nada menos que a Perón y a Evita en una extraña orgía de golpes, insultos, gritos, fluidos y palabras en una media lengua. En la “novelita” –como la llamará César Aira- también aparecían un nacimiento y algunos enunciados de la historia política argentina que tenían su génesis en la década del '40 y que en los años '60 estaban en pleno apogeo. Todo era una extraña mezcla donde lo familiar se volvía extraño y lo no tan extraño empezaba a aparecer como otra cosa. ¿*Qué es esto?* pudo haberse preguntado un primer lector de aquel texto.<sup>170</sup> ¿*Pero entonces el sexo no es otra cosa que una metáfora de los sometimientos de la política?*

---

Para más detalles se recomienda [www.descartes.org](http://www.descartes.org) y en particular <http://www.descartes.org.ar/trayectoria.htm> [Última consulta: 10/05/2010].

<sup>170</sup> Precisamente uno de los primeros comentarios que suscitó *El fiord* fue proferido por el propio Oscar Masotta. *El fiord* aún no había sido publicado pero su autor paseaba una primera versión del texto por cierto ambiente literario de la época (el bar La Paz, situado en la esquina de Montevideo y Corrientes de la ciudad de Buenos Aires, era uno de esos lugares emblemáticos). Los cursos para-universitarios que Oscar Masotta dictaba en la segunda mitad de la década del '60 también eran uno de esos espacios al que acudían los jóvenes poseedores de inquietudes referidas a nuevos tipos de saberes: la lingüística y la semiótica, el psicoanálisis y la literatura, entre otros cruces. Allí fue donde Oscar Steimberg, que por aquel entonces era un joven alumno que tomaba clases de semiótica en los cursos de Masotta, escuchó hablar por primera vez de Osvaldo Lamborghini: “Y a Osvaldo me lo presentó Oscar Masotta. Masotta lo conocía porque Osvaldo le había llevado *El fiord*. *El fiord* tenía una circulación marginal, todavía no había conseguido la publicación que se hizo a través de Carlos Marcucci que tenía una editorial personal. Masotta un día me dice ‘conocí a un tipo que escribió un relato donde aparecen cosas de la política en una especie de orgía y terminan comiéndose a uno y el autor dice que comen porongo frito.’ Esa fue la presentación que me hizo Masotta de *El fiord*. Lo de ‘porongo frito’ se ve que le pareció extraordinario” (STEIMBERG, 2008). Véase en el Apéndice Testimonial de este estudio las versiones que proporcionan Oscar Steimberg y Martín Micharvegas a propósito de las primeras lecturas de *El fiord*.

## «polituras»

En el prólogo a la primera compilación que se hizo para comenzar a reunir la obra dispersa (y en buena parte inédita) que Osvaldo Lamborghini había dejado luego de su muerte, César Aira presentaba el volumen haciendo una retrospectiva que proponía la vuelta a los orígenes:

La primera publicación de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires 1940 – Barcelona 1985), poco antes de cumplir los treinta años, fue *El fiord*; apareció en 1969 y había sido escrito unos años antes. Era un delgado librito que se vendió mucho tiempo, mediante el trámite de solicitárselo discretamente al vendedor, en una sola librería de Buenos Aires. Aunque no fue nunca reeditado, recorrió un largo camino y cumplió el cometido de los grandes libros: fundar un mito. Se trataba, y sigue tratándose, de algo inusitadamente nuevo. Anticipaba toda la literatura política de la década del setenta, pero la superaba, la volvía inútil (AIRA, 1988: 7).

¿Qué anticipaba y qué superaba *El fiord* de la literatura política de los años '70?<sup>171</sup> *El fiord* (para César Aira y para muchos de su generación) anticipaba la violenta relación que se establecería entre literatura y política, entre ficción y realidad en los años '70. Acaso en este sentido, la violenta ficción de Osvaldo Lamborghini anticipe el performativo final de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh: aquella novela de los '50 cuyas resonancias se extenderían incluso hasta los '70:<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> ¿Qué de la literatura de los '70 superaba *El fiord*? ¿Qué volvía inútil? La flexión entre literatura y política es la primera flexión de la Literatura Argentina. Acaso la Literatura Argentina de los años '70 no sea más que un retorno, singularmente diferente, del origen mismo de la Literatura Argentina: una expansión del campo político (piénsese en *El matadero* de Esteban Echeverría y en *El Facundo* de Sarmiento).

<sup>172</sup> Imposible vivir para contarla: Rodolfo Walsh en *Operación masacre* pone en el relieve el espesor de ese vínculo que se viene señalando entre realidad política y literatura. La historia ulterior de ese libro (la propia muerte de su autor en un “combate callejero”) emerge como una misteriosa irrupción performativa de la

Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: "Viva la patria", sino que dijo: "No me dejen solo, hijos de puta". Después no quiero recordar más, ni la voz del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús, ni la ola de sangre que anega al país hasta la muerte de Valle. Tengo demasiado para una sola noche. Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez?

Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela "seria" que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. Pudo ocurrir a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba (WALSH, 1957: 18).

De alguna manera el cruce entre realidad política y literatura puede ser visto como un cruce productivo desde la fundación misma de la historia de la literatura argentina (desde la violación y asesinato que se narra en *El Matadero* de Esteban Echeverría).<sup>173</sup> No obstante la productividad histórica de ese cruce, la misma está abonada por la manera en que ha sido leída genealógicamente imbricada en la tradición y, asimismo, instituida como un modo de aproximarse a las textualidades

---

literatura en el terreno de "Lo Real": ¿en qué medida la realidad supera a la ficción? En un sentido ya pigliano, la historia de la literatura argentina muy bien puede ser leída como una novela en la que los escritores mismos aparecerían como personajes.

<sup>173</sup> Escrito entre 1838 y 1840, el relato de Echeverría -"cosas de la política" una vez más- recién se publicaría en 1871. Un muy breve texto (un "cuentito" siguiendo la línea de Aira) de Lamborghini titulado *El niño proletario* (que originalmente apareció como parte de *Sebregondi retrocede* (Buenos Aires, 1973)) configura precisamente una reescritura de *El matadero* de Echeverría, *La refalosa* de Hilario Ascasubi o *La fiesta del monstruo* de Bustos Domeq. En ese modo de concebir la reescritura de la tradición (en ese vínculo, en esas filiaciones, en esa predilección por las genealogías) puede pensarse también el carácter borgeano de Lamborghini.

que conforman esa tradición. El escritor argentino es (y Walsh, además de un actor en la coyuntura, es uno de los grandes lectores de esa tradición), ante todo, un lector que decide participar de ese modo de leer y, escritura mediante, introducir sus variantes.

\*\*\*

Pero, mucho más acá todavía de esa tradición que tendría su curso en los años '70 (de alguna manera el secuestro y la muerte de Rodolfo Walsh se imbrican también en la historia de la literatura y, desde luego, en la propia historia de *Operación Masacre*), *El fiord* también anticipa otro cruce que tendría su productividad en los años inmediatamente posteriores: el cruce entre literatura y psicoanálisis. *El fiord* anticipaba las relaciones entre literatura y sexualidad, entre literatura y pornografía, entre literatura y antropofagia a partir del entrecruzamiento de cuerpo textual y cuerpo sexual, fragmentos discursivos y descuartizamientos físicos, la mezcla de "lo alto" y de "lo bajo" y de "fluidos vaginales" y "seminales". O sea, *El fiord* anticipaba *El frasquito* de Luis Gusmán.<sup>174</sup>

¿Y qué superaba? Superaba, una vez más después de Borges, después de Macedonio, las limitaciones del realismo en la literatura para representar "Lo real".<sup>175</sup> Ese parecería ser el gesto (in)decidido de *El fiord*: referir pero no referir. *Carla Greta Terón* es, en una lectura literal, *la C.G.T.* y *Evita*, pero, en una lectura *literal*, no es ni *la C.G.T.* ni *Evita* sino palabras que se entretujan en una extraña

---

<sup>174</sup> A la manera de lo que se narra en *El fiord* y, asimismo, a la manera de la autobiografía que Germán García había intentado llevar adelante en *Nanina*, Luis Gusmán procura un texto que emula la estética de la violencia de Lamborghini a la vez que la entretuje en la historia de un relato familiar con el propio narrador como protagonista.

<sup>175</sup> *El fiord* anticipa uno de los planteos fundamentales de *Literal* en cuanto a la confrontación con la estética del realismo populista.

textualidad (un extraño tejido) que crece con los hilos de la realidad, la ficción y la teoría. *Sebas*, es “las bases del peronismo” excluidas de *la “fiestonga de garchar”* (LAMBORGHINI, 1969: 21): la fiesta de la “redistribución del ingreso” (o “la reforma agraria”) que Perón, analizada en profundidad la historia política de la Argentina, verdaderamente no significó. Pero es también, simplemente, otro excluido del goce (no necesariamente alineado entre las bases del peronismo). La propia crítica exegética de César Aira en la presentación de la primera reunión de la obra de Lamborghini, señala el mapa sinóptico que refiere al escenario político de la Argentina que *El fiord* reconstruiría (El loco Rodríguez=Perón, Carla Greta Terón=Evita): un escenario marcado fundamentalmente por la proscripción del peronismo y la politización de la sociedad o, dicho en clave de época: el regreso de Perón y las vísperas de la revolución.<sup>176</sup>

Sin embargo la radicalidad política de *El fiord* no reside en llevar al terreno de la escritura la denuncia de un régimen económico y social oculto detrás de los protocolos de lo que podríamos denominar “la sexualidad peronista” (tal como el vínculo entre sexualidad y política había sido postulado por Oscar Masotta en *Sexo y traición en Roberto Arlt*) sino que Lamborghini iría todavía más allá.<sup>177</sup> La radicalidad política de la obra de Lamborghini residiría en la identificación de un *tono*, y en la búsqueda de una singularidad específica diferente a las demás

---

<sup>176</sup> Cfr. KRANIAUSKAS, 2000.

<sup>177</sup> Es interesante pensar cómo muchas veces la teoría literaria puede dar cuenta de fenómenos textuales independientemente de las obras a las cuales se esté intentando abordar. Muchos de los planteos de Óscar Cornago respecto de la obra de Juan Goytisolo muy bien podrían funcionar teóricamente a propósito de cierto aspecto de la obra de Lamborghini. Asimismo el marco teórico, en especial una cita de Georges Bataille que Cornago utiliza para pensar la sexualidad en la obra de Juan Goytisolo opera como condensado epígrafe de un amplio grupo de textualidades dentro del cual *El fiord* de Lamborghini también se inscribiría: “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de las formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos” (CORNAGO, 2001: 599).

búsquedas de la época. Vale decir: lo que se produce entre la formulación teórica del problema de la sexualidad como realización simbólica de un régimen político-económico (tal el trabajo de Masotta a propósito de Arlt) y la puesta en escena de ese problema teórico en el terreno literario (tal como lo hace Lamborghini en *El fiord*) es una traslación, un cambio de soporte, un cambio de contexto. En ese sentido, *El fiord* vendría a poner en duda el estatuto de lo real y a postular una nueva manera de leer los tejidos que unen lo político y sus ficciones; una nueva manera de ver, si se quiere, literariedad en lo real.<sup>178</sup>

No tomar posición. Tomar la actitud crítica que supone la indiferencia elaborada hasta que los propios rasgos de esa elaboración se desvanezcan. Mantenerse al margen de los discursos imperantes o simplemente reproducirlos tal cual circulan para, precisamente, hacer cualquier cosa menos adherir a su reproducción. Pero por otro lado escribir lo que todos, en algún momento dicen (y siempre piensan): *es difícil no escribir lo que todos dicen o piensan* –podríamos conjeturar forzando la sintaxis- sería el plan de escritura que Lamborghini pondría en escena: “El Loco se le subió encima a la Carla Greta Terón. Vimos cómo él se sobaba el pito sin disimulo, asumiendo su acto ante los otros” (20)<sup>179</sup>; “¡Loado sea!’, regurgitó El Loco” (24); “¡Viva el plan de lucha!” (21); “Perón Es Revolución” (33); “CGT, CGT, CGT...’, como para despistar” (21). Todo el texto es un campo semántico que refiere a lo mismo, pero de diferentes maneras. Y la concatenación de metáforas y comparaciones se vuelve una alegoría: *la ilegibilidad y la mezcla de la realidad*

---

<sup>178</sup> César Aira, amigo y discípulo confeso de Osvaldo Lamborghini, a propósito del cruce entre la realidad y la ficción llegará a decir: “Hay cosas que sólo suceden en las novelas, pero las novelas sólo suceden en la realidad”.

<sup>179</sup> Las páginas que se consignan corresponden a la compilación de 1988, Barcelona, Ediciones Del Serbal.

*puede dar como resultado un texto literario*, parecería ser la postulación que – forzando otro tanto la sintaxis- recorrería todo el texto.

Ubicada la literatura en una extraña zona de imantación sobre lo real, es sumamente complejo categorizar lo que ha suscitado *El fiord* en el momento inicial de su recepción primero o en las generaciones posteriores de escritores que lo siguieron leyendo después. Pero lo cierto es que su peso específico ha gravitado de manera ya indesdeñable en los modos de leer y de escribir literatura en los años '80 y '90. Demasiado al margen de los cánones (políticos, literarios) su obra ha tenido una incidencia que, entre otros, puede rastrearse en obras como las de Néstor Perlongher, Arturo Carrera o César Aira y un grupo heterogéneo de escritores que iniciaron su periplo a partir de los años '90. Ahora bien ¿el advenimiento del olvido, el borramiento de los hechos de la historia, lesiona aquella obra literaria anclada en una coyuntura demasiado específica, como pareciera ser el caso de *El fiord*? ¿Qué queda de referencias como a la CGT luego de que muchas cosas, pero fundamentalmente el paso del tiempo, tornan a la sigla algo suficientemente difuso como para que muchos se pregunten por el significado de la misma? Acaso sólo quede la referencia originaria, aquella de la que nunca debimos habernos desviado: CGT = Carla Greta Terón: *literalmente*. ¿Y la relación fonológica que se establece entre el apellido de *la Terón* y el de un tal *Perón* también aludido en las loas del texto?

Y, como ya se señalara anteriormente, entre las otras cosas que anticipaba *El fiord*, pero que también superaba, era el efecto de desconcierto y la pretensión falsamente vanguardista que habría de tener *El frasquito* de Luis Gusmán (1973).

La diferencia que hay entre un texto y otro es la diferencia que hay entre una *flexión literal* y precisamente *su repetición*, es decir, *su farsa*.<sup>180</sup> La diferencia que hay entre un texto y otro obedece, fundamentalmente, al propio régimen de publicación y de circulación: *El frasquito* se publica, se publicita y, por si esto fuera poco, se prologa por un “avisado”<sup>181</sup> que, además, avisa a otros de la supuesta ilegibilidad del texto de Gusmán.<sup>182</sup> *El fiord*, por haber aparecido en un momento anterior a la existencia del aparato crítico que supuso la revista luego, y por haber tenido una única tirada que se vendió en una única librería de Buenos Aires, entre otras razones que abonan su caracterización de texto subalterno, estuvo muy lejos de todo eso. Esa diferencia que se puede establecer entre *El fiord* de Osvaldo Lamborghini y *El frasquito* de Luis Gusmán puede describir también la sutil diferencia que habría entre *la flexión literal* y su reproducción: la flexión literal vendría a reproducir un discurso de otro orden (proveniente del terreno de la política, de la historia o, en definitiva, del discurso social); la flexión literaria, en cambio, vendría a producir la reproducción de un discurso literario (*El frasquito*)

<sup>180</sup> Para decirlo con los términos que señala Barthes: “Profundamente impresionado, otrora, e impresionado para siempre por aquella idea de Marx de que en la Historia, la tragedia regresa a veces, pero como farsa. La farsa es una forma ambigua, pues deja que se perciba en ella la figura de lo que repite irrisoriamente; así en el caso de la Contabilidad: valor fuerte en la época en que la burguesía era progresiva, rasgo mezquino cuando esta burguesía se ha vuelto triunfante, juiciosa, explotadora; lo mismo pasa con lo «concreto» (coartada de tantos sabios mediocres y políticos pedestres), que no es más que la farsa de uno de los valores más altos: la exención de sentido. Este regreso-como-farsa es a su vez la burla del emblema materialista: la espiral (introducida por Vico en nuestro discurso occidental). Sobre el trayecto de la espiral todo retorna, pero situado en otro lugar, en un lugar más alto: es entonces el regreso de la diferencia, el camino de la metáfora; es la Ficción. En cuanto a la Farsa, ésta regresa en un lugar más bajo; es una metáfora que se inclina, se marchita y cae (que pierde su erección)” (BARTHES, 1975). Aunque, a partir de esto, también la pregunta sobre si el propio texto de Lamborghini (*El fiord*) no fue también una farsa de los discursos sociales en torno al peronismo, y estos, a su vez, una farsa de los propios discursos de Perón, y estos, a su vez... la historia como una superficie de infinitas reproducciones, como ya habían señalado Barthes y Kristeva en torno a la intertextualidad, como ya, a su vez, había indicado antes Bajtín mediante la noción de dialogismo, como ya, a su vez, se procura en el presente desarrollo ceñir las implicancias de lo «past».

<sup>181</sup> El “avisado” es Ricardo Piglia, autor del prólogo a la primera edición de *El frasquito*.

<sup>182</sup> Sobre este «complejo de ilegibilidad» estaría basada una de las impugnaciones que le hizo Andrés Avellaneda a los escritores de *Literal* por hacer una “literatura prologada” (AVELLANEDA, 1977).

Eloy Fernández Pato, ~~Alfred Pato~~

reproduce discursividades de *El fiord*). Así entendida la literatura de *Literal* como la puesta en acto de su propia teoría, *El frasquito* de Gusmán no haría otra cosa sino trasladar –reescritura past mediante- cierto aspecto del texto de Lamborghini al terreno de la institucionalización.

### «cricciones»

*El Fiord* de Osvaldo Lamborghini se presenta como un paradigma singular del proyecto *Literal* que cifra múltiples encuentros entre lo alto y lo bajo, lo telúrico y lo foráneo, lo psi y lo político con lo literario, la escritura con la oralidad, lo intertextual con lo interdiscursivo. Si las invocaciones a la *civilización* han funcionado en diversas ocasiones como pretexto para la elaboración de proyectos culturales internacionalistas y extranjerizantes, en su extremo opuesto las concepciones de la *barbarie* han sido funcionales a las políticas de lo secular y lo telúrico.<sup>183</sup> A la hora de pensar la mezcla entre lo alto y lo bajo y los modos en que Osvaldo Lamborghini pulveriza el desenvolvimiento pendular de la *civilización* y la *barbarie*, puede resultar pertinente explorar las extraterritorialidades de los discursos de Perón como zócalos discursivos sobre los que *El fiord* se montaría. Hay en particular un discurso que divide aguas en la historia de pronunciamientos públicos de Juan D. Perón y es el que el entonces Secretario de Trabajo y Producción pronunció el 25 de agosto de 1944 en la Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Allí, con intenciones de persuadir a los sectores industriales (y “financieros”) de las

<sup>183</sup> *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* de Josefina Ludmer ha contribuido mucho a la institucionalización de esta lectura de la literatura nacional como la intriga de una escena que no deja de proponer sucesores a una larga contienda entre representantes de la *civilización* y representantes de la *barbarie* (LUDMER, 1988).

ventajas de su proyecto de “movilización obrera” y de su “política social”, Perón plantea el verdadero sentido que persigue con “la organización de las masas”:

Las masas obreras que no han sido organizadas presentan un problema peligroso, porque la masa más peligrosa es la masa inorgánica. La experiencia moderna demuestra que las masas obreras mejor organizadas son, sin duda, las que pueden ser dirigidas y mejor conducidas... Los dirigentes de las masas son, sin duda, un factor fundamental que aquí ha sido también descuidado. Las masas por sí no cuentan, cuentan por sus dirigentes, y yo llamo a la reflexión a los señores que piensen en manos de quiénes estaban las masas obreras argentinas y cuál podía ser el porvenir de esa masa que, en un crecido porcentaje, se encontraba en manos de dirigentes comunistas, que no tenían ni siquiera la virtud de ser comunistas argentinos, sino que eran comunistas importados, sostenidos y pagados desde el exterior. Esas masas inorgánicas, abandonadas, sin una cultura general, eran un hermoso caldo de cultivo para esos agitadores profesionales importados (DEL CAMPO, 1983: 152-153).<sup>184</sup>

Así explicitado el sentido de la “política social” de la Secretaría de Trabajo y Previsión ante los sectores patronales -los supuestos “enemigos de los obreros”-, Perón muestra sus intenciones de movilizar-para-contener, atender a las demandas antes de que las demandas sean mayores: “...es mejor dar un 30% a tiempo que no (sic) perder todo a posteriori” (DEL CAMPO, 1983: 153).<sup>185</sup> Este discurso de Perón guarda la singularidad de ser diferente al de otros discursos repetidos diariamente por aquellos años desde las emisiones radiales y dirigidos a los “trabajadores” donde, de manera muy distinta, se definía a la Secretaría de

---

<sup>184</sup> Discurso de Juan D. Perón ante la Bolsa de comercio de Buenos Aires en 1944, publicado en *La Nación*, 3 sep.

<sup>185</sup> El extracto de Perón también permite inferir una estrategia política de vernaculización como estrategia de obliteración de lo foráneo.

Trabajo y Previsión como "...una entidad que ha de obrar pura y exclusivamente en defensa de los intereses de los humildes del país" (DEL CAMPO, 1983: 156).<sup>186</sup>

En relación con estas operaciones discursivas de Perón, la consigna lamborghiniana pudiera haber sido: *repetir para ser novedoso*.<sup>187</sup> Así, de lo que se trataría en *El Fiord* es de profundizar la dispersión. Pensar la dispersión como el síntoma de un desgarramiento al que ya no se escapa sino al que, al formularlo por fin, se lo enfrenta hasta formar parte en él: tal el caso de lo que hace el narrador de *El Fiord*. Ya no la civilización como directriz del desenvolvimiento de la historia, sino el descubrimiento de la barbarie detrás de todo acontecimiento (*el caos es un orden que no podemos entender*). Así en el horizonte de *El fiord* lo bárbaro se presentaría no sólo como un retorno a lo salvaje sino como el encuentro con *otra cosa*.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> En esta primera etapa, la etapa de Perón antes de ser Presidente de la nación, Perón realiza una de sus operaciones discursivas más audaces aplicando lo que Alain Rouquie denomina "la táctica del bombero incendiario" (DEL CAMPO, 1983: 165): convocar a los obreros a la movilización ("...cada obrero debe estar en su puesto de lucha para defender su propio bienestar" (DEL CAMPO, 1983: 164)) y, paralelo a ello, plantearles a quienes más atemorizados estaban frente al movimiento obrero (los sectores patronales, industriales, etc.) que si lo apoyan en su "proyecto nacional" él iba a encaminar la movilización hacia el lugar del Estado, lugar donde mejor se podrán preservar los intereses de la industria que se veían amenazados ("...la masa más peligrosa es la masa inorgánica" (DEL CAMPO, 1983:152)). Este tipo de operaciones discursivas son acompañadas, por un lado, mediante la entrega de armas a ciertos sectores obreros o la convocatoria a la huelga general y, por otro lado, promoviendo la represión de aquellos sectores obreros que se alzaban sin el consentimiento explícito de la estructura sindical que la Secretaría de Trabajo y Previsión montaba. Este tipo de estrategias tendrá como corolario los acontecimientos del 17 de octubre de 1945, donde las estrategias discursivas y las nuevas prácticas políticas de este hábil distribuidor de roles de los actores políticos en el diagrama que fue Perón tendrá la superlativa visibilidad que en la historia se conoce.

<sup>187</sup> En una lectura que aquí no se puede desarrollar, *la repetición* en Lamborghini pudiera ser leída en consonancia con *la reproducción* en el pop-art, esa fascinación extranjerizante que ya no proviene de Europa (de París), sino de New York, y en directa relación con el cambio, auspiciado por la posguerra, del polo de referencia estética que se ha desplazado de Europa a Norteamérica. Para una reseña de la importación de estéticas en el período se sugiere GIUNTA, Andrea (2004) [2001]. *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.

<sup>188</sup> Escrutar la naturaleza de esa *otra cosa* lleva a diversos enfoques bibliográficos. Uno de ellos remite a *Tótem y Tabú* de Sigmund Freud, texto cuyo autor muy bien funcionaría como meta-texto de *El Fiord* (*El Fiord* como un anagrama oral: *fiord, froid, Freud*). El otro enfoque bibliográfico (que se prefiere omitir aquí), ya no referiría a un texto particular sino a una biblioteca y conduciría a al ceñimiento teórico de la categoría nietzscheana de *superhombre*. Peter Sloterdijk (y Gilles Deleuze en su *Posdata sobre las sociedades de Control* (DELEUZE, 1990)) hace advertir que lo que el *superhombre* va a ser no tiene nada que ver con el

Así es como Perón se presentaría como algo familiar pero también extraño. Si *El fiord* es leído como una alegoría de época: CGT= Confederación General de los Trabajadores (pero también Carla Greta Terón=Evita), que da a luz a ATV = Atilio Tancredo Vacán (o Augusto Timoteo Vandor, el líder sindical que se revelaría contra Perón); y Sebastián (Sebas)= bases del peronismo (AIRA, 1988: 11): ¿Cuáles serían las diferencias entre *el Loco Rodríguez* y *El viejo perón de la sonrisa ortopédica*? Las diferencias entre ambas referencias a Perón se podrían corresponder a las diferencias entre los discursos del Perón Presidente de la Nación ante la multitud congregada en la Plaza de Mayo y los discursos del Perón Secretario de Trabajo y Previsión en la Bolsa de Comercio.<sup>189</sup> Perón puede ser leído como una función en el diagrama de fuerzas que el texto configura de una manera “imaginaria” en relación con “lo real” (el atomizado contexto político de la Argentina de entonces).<sup>190</sup> Por eso Perón en la revista *Literal* luego será denominado -en una denominación vernácula que permite figurar cierto tono derridiano- como *el portagrama*: “El desciframiento de un pueblo está escrito en

---

retorno a lo salvaje. “... el superhombre es mucho menos que la desaparición de los hombres existentes, y mucho más que el cambio de un concepto: es el advenimiento de una nueva forma, ni Dios ni el hombre, de la que cabe esperar que no sea peor que las dos precedentes” (Deleuze, 1986: 170); (Cfr. SLOTERDIJK, 1999). Sólo, y en tanto impulso regresivo a las fuerzas originales que se sitúan más allá del bien y del mal, es que se puede utilizar aquí en un mismo sentido los términos *bárbaro* y *salvaje*. El superhombre, en el magro destino que el post-humanismo permite adivinar, se yergue como conjunción entre la pérdida de lo humano y la alianza estratégica de la técnica con el antropomorfismo: la antropotecnia. Lo bárbaro sería un retorno a lo salvaje como ideal de la realización del *superhombre*. Pero el camino plantea el encuentro con la técnica como nueva morada del hombre. En una historia de la pulsión autodestructiva, la barbarie se impondría como el paréntesis que se abre y se cierra para presentarnos en su interior un período histórico conocido bajo el nombre de *civilización*. La historia sólo puede abordar, por una suerte de antropocentrismo, al hombre como objeto. En este contexto, ¿qué reminiscencias de la barbarie perviven en los actos de los hombres que todavía somos? podría ser otra de las preguntas que podría suscitar *El fiord*.

<sup>189</sup> Pero por otro lado: “El viejo Perón de la sonrisa ortopédica” hace referencia, en términos de imaginario, a la mitologización de su figura (una mitologización que ya, hacia finales de los años '60, tenía muchos años de cultivo).

<sup>190</sup> Atomización de entonces y de siempre. Se entiende que la diferencia de época que va desde el momento de los discursos de Perón desde la Secretaría de Trabajo y Previsión (1944) a los años '60 en que Osvaldo Lamborghini escribe *El fiord* no debe ser entendida como sustantiva. Son aquellos discursos de Perón los que inauguran la imagen de Perón a la que los jóvenes de los '70 adscribirán.

las frentes de sus componentes: el desciframiento que el portagrama (se dirá: el líder) hace de ese destino es ya una intervención” (*LITERAL/1*, 1973: 38).<sup>191</sup>

En este sentido es pertinente discernir entre interpretación e intervención. Si una interpretación (acaso la de esta investigación) se construye a través del desplazamiento del sentido en una serie mayor de sentidos que la envuelven, una intervención, por su parte, sería poner en la superficie del discurso aquello que se entiende cifra el desplazamiento del sentido en esa serie. La fecundidad de *El fiord* pudiera estar dada en su carácter de “texto cifra”: texto que cifra el encuentro entre el desciframiento y la intervención. *El loco Rodríguez*, ese personaje emblemático de *El fiord*, es el portagrama: pues en el relato es él quien conoce la sintaxis del poder y distribuye los roles de los comensales. No obstante ello, la voz del narrador de *El fiord* interviene poniendo de manifiesto una de las trampas de ese texto: el poder no pasa tanto por quien lo ejerce (u ostenta su ejercicio) sino por la lectura de la cartografía y el trazado de sus correlaciones de fuerzas. El poder de la lectura como la gran hipótesis de trabajo del proyecto *Literal*.<sup>192</sup>

Así, la “perversión polimorfa” de El loco Rodríguez nada tiene que ver con la sexualidad de un viejo (“El viejo Perón”). A la vez, “la vocación semental” de El loco Rodríguez (él es “el padre de la criatura”) puede ser leída como una referencia al autoritarismo militar: otra alusión al pasado militar de Perón y al presente civil (tomemos 1969, fecha de la publicación de *El fiord* como uno de los parámetros) de aquel Perón: Perón era, en el exilio, un general sin ejército. Así

---

<sup>191</sup> En rigor, el neologismo es una construcción derivada de Perón como “el portavoz del pueblo”. La construcción de la figura del “portagrama” permite articular el pasaje de lo discursivo a lo textual. *Literal* como una máquina de arrastrar escombros.

<sup>192</sup> Tal como una y otra vez procurará expresarse en *Literal*.

entendido, los jóvenes “montoneros” que se autoproclamaban “peronistas” se proponían llenar el vacío que la ausencia de un ejército peronista significaba en la Argentina. *Los dobles discursos* de Perón, es decir, los discursos de Perón presidente en la Plaza de Mayo y los discursos de Perón antes de ser presidente ante el auditorio de la Bolsa de Comercio (pero también la ambigüedad intrínseca de cualquier discurso que se pretenda totalizador) funciona como el otro gran meta-texto lamborghiniano. *El fiord* da cuenta, precisamente, de esa ambigüedad del peronismo. En consonancia con las ambigüedades que el peronismo habilita, el narrador de *El fiord* se autodefine como un “centrista, hasta que pierde su tibieza...” (LAMBORGHINI, 1988: 30) ¿De quién es la voz del narrador en *El fiord*? El narrador conoce de los dobles discursos de *El loco Rodríguez*: “es malévolo y dulce a la vez” (LAMBORGHINI, 1988: 22). Sin embargo el narrador se encuentra bajo el influjo de una distribución de fuerzas que también ha asignado su rol: “Le pegué al loco desesperadas pataditas avisativas en sus fuertes pantorrillas, pataditas objetivamente alcahueteantes...” (LAMBORGHINI, 1988: 22). El narrador “le alcahuetea” a “El loco Rodríguez” (un Perón todavía vigoroso) el intento de sublevación de “el sebas” (“las bases del peronismo”). La “histeria” del narrador es todo un síntoma. El narrador es compañero de “el sebas”, pero, sin embargo, no deja de experimentar placer ante esta autoflagelación. La *perversión* (dar y recibir) no es tal cosa: de lo que se trata también, una vez más, es de la distribución de las fuerzas (*la histeria de la historia*).

“La barbarie del peronismo”<sup>193</sup> se impone así como un retorno a lo reprimido. La mezcla de lo alto y lo bajo en *El fiord* da como resultado la barbarie<sup>194</sup> (en este sentido *El fiord* comporta un valor anticipatorio de la violencia de los '70): “Si es que alguna vez existieron los campos de concentración” (LAMBORGHINI, 1988: 21) llegará a decir el narrador del texto como toda una declaración del punto de vista desde el cual se niega al mundo (en el sentido en el que lo plantea Sartre)<sup>195</sup> o desde el cual la literatura de Lamborghini no quiere transigir con la representación de lo real.

A pesar de las mezclas que *El fiord* actualiza (de fluidos, de discursos, de cuerpos), sin embargo, lo que la escenificación siempre mantiene como separados son la esfera de lo público y lo privado. Lo privado es el escenario de “la fiestonga de garchar” y, a la vez, de “los descuartizamientos” (*la tortura*). Lo público, que en *El fiord* queda fuera de campo, es el espacio de la movilización política, que, en los '70, también quedará fuera de campo: “salimos en manifestación” (LAMBORGHINI, 1988: 34) es la última frase que se deja oír en el texto, al mejor estilo de los finales abiertos.

Así, *El fiord* se impone como un texto “pliegue” (DELEUZE, 1988): un texto que une separando y separa uniendo lo público y lo privado, lo familiar y lo histórico, la

---

<sup>193</sup> Para una tradición literaria de “el peronismo como barbarie” piénsese, en términos borgeanos por supuesto, en *El fiord* como “precursor” de “La fiesta del monstruo” de Honorio Bustos Domecq (BORGES; BIOY CASARES, 1955).

<sup>194</sup> La barbarie puede ser leída en *El fiord*, literalmente, como la lengua balbuceante del extraño. La escritura literaria se realiza sobre el ideal de la escritura de una media lengua. La media lengua de Carla Greta Terón muy bien puede funcionar como paradigma: “«Que se viene. Que ya está. Que se que se. Que ya estuvo. ¡Hip, Ra! ¡Hip, Ra! ¡Hip, Ra!» Explicaba en su media lengua que era inminente –y no inmierdente, como dice Sebas-, que ya paría” (LAMBORGHINI, 1988: 23).

<sup>195</sup> Sartre en *Lo imaginario* desarrolla cuatro formas de la negación (o cuatro formas de nada) que serían la condición de posibilidad para la emergencia de “la imaginación” y, con ello, de lo que denomina el *análogon* (es decir, la obra de arte) (SARTRE, 1940).

civilización y la barbarie. ¿Lo publico sería luego, dado el carácter “público” que cobraron los campos de concentración en la Argentina de los años '70, la realización de una escena privada anticipada por Lamborghini en los '60? El “fracaso” de “los proyectos nacionales” en la constitución de un “Estado argentino fuerte”, podría muy bien comenzar a ser leído, en el sentido que una perspectiva lamborghiniana del devenir nos hace pensar, como el triunfo de las fuerzas barbarizantes por encima de las fuerzas del “diagrama” (en el sentido en que lo postula Deleuze en *Foucault*, 1986).<sup>196</sup>

El diagrama distribuye las fuerzas y los personajes asumen su rol dentro del diagrama, tal podría ser la forma de la alegoría de *El fiord*. De la representación de lo real se puede decir lo mismo que de la reproducción de los discursos: referir pero no referir, repetir pero no repetir. El referente (aquello de lo que la literatura de Lamborghini hablaría) entra al texto pero ya no podrá encontrarse nada de él fuera del texto: ¿Qué quedará de la CGT luego de que muchas cosas, pero fundamentalmente el olvido, la tornen algo suficientemente difuso como para que muchos se pregunten por el significado de la sigla? Y en este sentido ¿cuál es la relación (“el compromiso”) con “la realidad” de este texto literario?: “La imagen del pueblo toma el lugar del pueblo. La otra cara de esa imagen es el ‘Orden’ que toma el sitio que se le promete al ‘pueblo’. El orden, en el lugar del pueblo, pone al pueblo en el lugar del orden” (LITERAL 1, 1973, 37).

\*\*\*

---

<sup>196</sup> En este sentido, el “fracaso” muy bien puede ser leído también como una celebración. De allí el carácter reaccionario con que se lo tildara en muchas ocasiones a Lamborghini. De allí mismo el carácter deleuziano (o incluso nietzscheano) con que en este trabajo se lo procura leer ahora.

Comprender “lo imaginario” tal como lo mismo aparece en Lamborghini implica entonces atender al orden de las funciones. Así, tomando una suerte de aparición de lo imaginario en la forma de leer foucaultiana de Deleuze en torno a los conflictos de poder (DELEUZE, 1986), se puede pensar *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini en términos de lo que se podría denominar “el problema de la distribución de las fuerzas en *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini”. Este problema, a su vez, involucra al problema de “la repetición” (DELEUZE, 1968). En Lamborghini de lo que se trataría es de repeticiones (falsas y genuinas repeticiones, en el sentido de las repeticiones diferentes de lo mismo).

En su *Foucault*, Gilles Deleuze no construye una noción de “lo imaginario” mediante la utilización recurrente de esa palabra sino mediante el manejo de sus implicancias.<sup>197</sup> En él la materialidad de lo imaginario está íntimamente vinculada, para el caso de la literatura (pero también de la historia), a las condiciones de repetición de los enunciados: “El enunciado es en sí mismo repetición, aunque lo que repite sea otra cosa, que, sin embargo, puede ser ‘extrañamente semejante y casi idéntica a él’ ” (DELEUZE, 1986:38).<sup>198</sup>

De lo que se trataría en *El fiord*, a la hora de pensar el problema de “lo imaginario” en relación con las condiciones que hacen posible la emergencia de un texto de semejantes características en la escena de la literatura argentina, es de pensar problemas cuya denominación no puede dejar de hacer referencia a

---

<sup>197</sup> En *Diferencia y repetición* es donde sí aparece la referencia a “lo imaginario” con la formulación de la palabra (DELEUZE, 1968).

<sup>198</sup> Las nociones bajtinianas de “enunciado” y “dialogismo” serán precisamente las que utilizará Julia Kristeva para la elaboración de la noción de “intertextualidad”. En un sentido todavía más allá (más allá de la relación entre texto y texto) Roland Barthes comprenderá “la intertextualidad” como la relación que se establece –tal el sentido en que se lo toma también aquí– entre “el texto” y “la cultura”. En otro sentido distinto, Marc Angenot postula una distinción entre “intertextualidad” e “interdiscursividad” (ANGENOT, 1982) que también ha guiado la comprensión de la obra de Lamborghini que aquí se propone.

esos objetos de la historia a los que se alude con el nombre de “peronismo”, “movilización política”, etc., y a la configuración (“la repetición”) de discursos que ello suscitó. Los problemas teóricos de la lectura de *El fiord* muy bien podrían ser planteados de la siguiente manera:

Unas veces se extrae de la frase una proposición lógica que funciona como su sentido manifiesto: de esa forma se supera lo que está «inscrito» hacia una forma inteligible, que sin duda puede ser inscrita a su vez en una superficie simbólica, pero que en sí misma es de otro orden que el de la inscripción. Otras, por el contrario, se supera la frase hacia otra frase con la que estaría secretamente en relación: de esa forma se duplica lo que está inscrito con otra inscripción, que constituye sin duda un sentido oculto, pero sobre todo no inscribe la misma cosa ni tiene el mismo contenido. Esas dos actitudes extremas indican más bien los dos polos entre los que oscilan la interpretación y la formalización (esto puede verse, por ejemplo, en la duda del psicoanálisis entre una hipótesis funcional-formal y la hipótesis tópica de una «doble inscripción»). Una extrae un sobre-dicho de la frase, la otra un «no dicho». De ahí la predilección de la lógica por mostrar que hay que distinguir, por ejemplo, dos proposiciones para una misma frase, y la de las disciplinas de interpretación por mostrar que una frase implica lagunas que hay que llenar (DELEUZE, 1986: 41-42).

Hay una “microfísica del poder”<sup>199</sup> de la cual los cuerpos (los personajes en *El fiord*) no son sino sus expresiones. En ese sentido, pensar en términos de “diagrama” –como se lo procura aquí– supone la asignación de roles: el lugar de los cuerpos en el diagrama que traza *El Fiord*:

---

<sup>199</sup> Entender el poder en términos de una *microfísica* implica pensar las formas que el poder adopta en tecnologías y retóricas determinadas (según un determinado momento histórico) y, a su vez, escrutar las maneras en que esas formas atraviesan a todo tipo de aparatos y de instituciones a fin de prolongarlos. En definitiva, «microfísica del poder» implica pensar el poder en términos de *relaciones no localizadas* (DELEUZE, 1986: 51-52).

Una fuerza siempre es afectada desde afuera por otras, o afecta a otras. Poder de afectar, o de ser afectado, el poder es ocupado de manera variable según las fuerzas en relación. El diagrama como determinación de un conjunto de relaciones de fuerza jamás agota la fuerza, que puede entrar en otras relaciones y en otras composiciones. El diagrama procede del afuera, pero el afuera no se confunde con ningún diagrama, no cesa de «extraer» de ellos otros nuevos. De esa forma, el afuera siempre es apertura a un futuro con el que nada se acaba, puesto que nada ha comenzado sino que todo se metamorfosea (DELEUZE, 1986: 118-119).

La relación que se establece entre los personajes del relato lamborghiniiano participan directamente de esta distribución de las fuerzas (en la historia argentina de la política; en la tradición argentina de la literatura). Pero “las fuerzas del afuera” que señala Deleuze como categoría, en modo alguno, deben confundirse con las fuerzas del exterior (“la movilización política” en *El fiord* queda fuera de campo) sino que están directamente vinculadas con las fuerzas de las pulsiones libidinales (las relaciones entre “el sebas”, “Carla Greta Terón” y “El loco Rodríguez” y, desde luego, la antropofagia (al final todos se comen a “El Loco Rodríguez”)).

Pero la antropofagia, a su vez, opera como un retorno diferente a eso que en Deleuze se identifica con “lo estratificado” (DELEUZE, 1988) y que podemos concebir como la red de inscripciones institucionalizadas que en una cultura dada (en un imaginario) se producen. Más allá de los “paralelismos” (las filiaciones, las redes, las reproducciones que entre obras, escritores, textos y discursos se producen) que entre la historia política y la historia de la literatura se establecen, el

imaginario que introduce la antropofagia (en el sentido intertextual que aquí se le asigna) funciona como el régimen económico de toda una manera lamborghiniiana de comprender la recepción y la tradición literaria. La antropofagia puesta en escena hacia el final de *El fiord*, también en términos de “interdiscursividad” (ANGENOT, 1982),<sup>200</sup> plantea –además de la concepción de “Perón” como un banquete- un modo de fagocitar –adoptando el narrador el lugar de comensal- una tradición de discursos literarios, críticos, teóricos, culturales e históricos. Así, la escritura de Lamborghini (su “media lengua”) funciona como resultado de toda una serie de discursividades que, a la vez que operan como su propia condición de posibilidad, no obstante, en el propio gasto de escribir combustionan todo aquello que en su superficie se presentaba como los meros restos de la historia de la literatura o una radical execración cultural. En ese sentido, hay una resignificación de lo escatológico como una constante siempre mal negada (mal asumida) por la historia y por los protocolos de la “buena literatura”. Frente a eso, Lamborghini opone una reivindicación de la vituperación como un *tono*<sup>201</sup> radicalmente nuevo de escribir en esa media lengua de los argentinos que ahora podría denominarse “neogauchesca” y cuya productividad muy bien puede escrutarse no sólo en el diálogo que establece con un importante número de escritores argentinos

---

<sup>200</sup> Volviendo a la distinción entre “intertextualidad” e “interdiscursividad” que establece Angenot y que tanto interesa señalar aquí: si la *intertextualidad* es lo que circula y se transforma, se cita y se re-escribe, en la *interdiscursividad*, en cambio, el movimiento (*el desplazamiento*) es diferente: se trata de la interacción e influencias de los discursos entre sí (ANGENOT, 1982: 16-18). La pregunta por la especificidad de lo literario obliga a indagar el carácter singular de la práctica en la que lo literario se inscribiría. Pero en última instancia “el discurso” no está regulado por ninguna práctica en particular, porque ocurre en todas las *esferas sociales*, en todas las *prácticas*. El discurso está en todas partes y es por esencia social: viaja entre prácticas y eso lo torna colectivo. He aquí también el valor documental que toda la textualidad de *Literal* cobra para ceñir el período de los '70 que tanto importa a este estudio.

<sup>201</sup> Obsérvese la vituperación como *tono* que postularía Lamborghini (y *Literal*) en contraste - tal como se señalara al inicio del Capítulo 1- con el estilo panegírico que caracterizaba a la crítica de principios del siglo XX.

contemporáneos (desde Néstor Perlongher a Arturo Carrera, pasando por Ricardo Zelarayán y el mismo Héctor Libertella), sino también en la crítica que ha decidido posicionarse en ese lugar de la diáspora que la configuración actual de las instituciones contemporáneas auspicia (María Moreno (Cristina Forero) y Oscar Steimberg, pero también Josefina Ludmer y Nicolás Rosa).

Ya después de la obra de Lamborghini y de sus maneras de repetir los enunciados (con sus mezclas, sus descuartizamientos, su antropofagia discursiva y sus escrituras de a cuchillo y bisturí sobre la tradición) la historia de la literatura argentina, pero también la de la crítica, corrieron las líneas de sus límites y desde entonces pasaron a ser otra cosa.

#### 4. «el proyecto *Literal*»

Desde hace mucho tiempo existen lugares en los que lo que hay que ve está dentro: célula, sacristía, cripta, iglesia, teatro, gabinete de lectura o de grabados. El Barroco inviste esos lugares para extraer de ellos la potencia y la gloria.

(DELEUZE, 1988: 42)

Los únicos cinco números de la revista (aparecidos de manera irregular en sólo tres volúmenes con formato libro)<sup>202</sup> se presentan articulados a partir de lo que se deja entrever como dos grupos textuales: uno con tendencia al ensayo crítico con pretensiones teóricas (grupo en el cual se inscriben los “Documentos Literal”, los ensayos de pretensión crítica, las reseñas bibliográficas) y otro grupo integrado en su mayoría por extraños relatos en algunos casos mixturados con textos poéticos. Dentro de este segundo grupo se destaca un ejercicio del “fragmento” en algunos casos de obras efectivamente publicadas y, en otros, fragmentos de proyectos de escrituras inéditas con clara vocación de constituir «obras inorgánicas» o parte de lo que en su momento referiremos como «rextos». La ausencia de firmas en el primer grupo de textos y la presencia de los supuestos responsables de los artículos en la segunda pueden ser consideradas como una de las características que distinguirían a uno y otro segmento textual en cada uno de los volúmenes.

Como ya se ha referido, Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini comparten el comité de redacción con Lorenzo Quinteros en el primer número y

<sup>202</sup> Encuadernación rústica; *Literal* 1 122 p. (19 x 9,5 cm.); *Literal* 2/3 148 p. (18,5 x 12 cm.); *Literal* 4/5 193 p. (18,5 x 12 cm.).

con Jorge Quiroga en los números 2/3. En *Literal* 4/5, el último volumen de la revista, el comité de redacción se disuelve y Germán García aparece como único director y de los demás miembros anteriores del comité editorial sólo se mantiene Luis Gusmán.

#### «programa»

Con tan sólo tres volúmenes, y de un modo peculiar, *Literal* también participa del proceso de modernización crítica que se había iniciado en los años '50 preponderantemente a partir de *Contorno* pero en conjunto con otras publicaciones contemporáneas suyas como *Letra y Línea*. No obstante, y a diferencia de la revista comandada por los hermanos Viñas, el foco de atención no estará puesto en Arlt, quien en *Literal* sólo aparecerá mencionado en una oportunidad y como al pasar (LITERAL 4/5, 1977:69) sino en un eco de nombres.<sup>203</sup> Borges, lejos de ser el objeto fóbico que había sido para los contornistas antes, será ahora puesto en el centro de las preocupaciones de los jóvenes de *Literal*. En ese sentido, la modernización "crítica" que la *diferencia Literal* se propondrá llevar adelante adoptará la forma de un retorno: un regreso a Borges en los convulsionados años '70, años en los que la figura del autor de *Ficciones* precisamente no contaba con el consenso que luego volvería a tener.<sup>204</sup> Y conjuntamente con ese regreso a Borges también Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, acaso las figuras más relevantes del martinfierrismo, aparecerán entre los escritores de la tradición literaria argentina sobre los que *Literal* volverá la

<sup>203</sup> En ese detalle repara José Luis De Diego en "Arlt y los '70" (De Diego, 2001: 143).

<sup>204</sup> Véase el testimonio de Horacio García en el Apéndice testimonial.

vista. Esto sin embargo puede comprenderse como una suerte de “antipasatismo” futurista de *Literal*.<sup>205</sup> Esto podría sustentarse en la comprensión de sus páginas como un artefacto epigonal del porvenir: una suerte de operación sobre la tradición literaria que parece anticipar incluso el propio modo en que la tradición operará luego sobre la revista. Los nombres de Borges, Macedonio y Girondo aparecen así como una suerte de profecías retrospectivas o los restos de un porvenir que retorna.<sup>206</sup>

Además de esta consideración de la tradición literaria vernácula, y como lo había hecho desde los años '30 *Sur* con lo más selecto de su contemporaneidad literaria, *Literal* puede ser leída también como otro borne de la recepción de una biblioteca que, hasta *Los Libros*,<sup>207</sup> se presentaba en buena medida novedosa no sólo por sus nombres sino por el modo en que se la asumía como estrategia para el ejercicio efectivo de la ficción. Nombres como Blanchot (*Literal* 4/5, 1977: 67), Bachelard (*Literal* 2/3, 1975: 10), Bataille (*Literal* 2/3, 1975: 23), Foucault (*Literal*

---

<sup>205</sup> Se hace aquí una consideración muy laxa del antipasatismo relativo que embargaría al proyecto *Literal*. En rigor, hay un “antipresentismo” (entendido como “anti-populismo”) constitutivo del proyecto *Literal* que se sobreimpone a sus posiciones crítico-revisionistas del pasado. No obstante, tal como se aprecia en el Apéndice testimonial, Osvaldo Lamborghini vuelve la vista hacia el pasado y no hacia su contemporaneidad cuando pretende cuestionar a determinados representantes del “realismo-populista” (particularmente hacia González Tuñón, hacia “toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa”, la de “los albañiles que se caen de los andamios” (LAMBORGHINI, 1980)). No obstante, una manifestación más de la cita desfachatada de *Literal* emerge y allí, como Germán García a propósito de Wittgenstein, como Sarmiento en el *Facundo*, Lamborghini también cita “mal”. A propósito de esta declaración anti-tuñoniana de Lamborghini en la entrevista de la revista *Lecturas críticas* Ricardo Strafacce refiere: “...la errónea atribución a González Tuñón de un poema de César Vallejo (‘un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / [¿] innovar, luego, el tropo, la metáfora?’) (STRAFACCE, 2008: 625). Como se aprecia, Strafacce al parecer también a su vez cita “mal” y omite el signo de abrir la interrogativa allí donde Vallejo sí lo hacía...

<sup>206</sup> Ricardo Piglia propone en el film *Macedonio Fernández* de Andrés Di Tella (1995) la hipótesis de Macedonio como un eremita sobreviviente que transcribe los documentos y explora los archivos de una comunidad perdida. El hecho de que esa comunidad exista en el futuro le hace a Piglia vaticinar un siglo XXI macedoniano. Es esa la misma fórmula que por momentos pareciera regir los retornos a *Literal* del XXI (retornos a Lamborghini, pero también a Libertella, a Zelarayán...).

<sup>207</sup> Para una comprensión de la impronta que *Los Libros* marcó dentro del campo de la teoría y la crítica literaria se sugiere: “El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel*, revista de libros (1989-1991) a *Los libros* (1969-1976)” (BOSTEELS; RODRÍGUEZ CARRANZA, 1997).

4/5, 1977: 84), relecturas de Marx, Nietzsche y Freud (otrora los “filósofos de la sospecha”) y teorías como el psicoanálisis lacaniano eran tomados en Argentina por un grupo de “teóricos” que, en rigor, escribía “literatura”. En ese sentido es necesario subrayar que mucho más allá de una revista de crítica literaria o crítica de la cultura –en tanto que puesta en acto y ficcionalización de una retórica de discursos teóricos y críticos- se trató de una revista de la *escritura* en su sentido más específico: *Literal* como un representativo y condensado capítulo de la literatura argentina que se situaría en la protohistoria de la escritura argentina contemporánea (aquella que retomaría alterado su curso en los años posteriores al paréntesis que impuso la dictadura militar).

El objeto de la revista no pudo escapar a los condicionamientos de la coyuntura o a muchos de los lugares comunes que la historia de la época terminó imponiendo. En este sentido *Literal* debió transigir entre una vocación autonómica de la literatura y el tratamiento tangencial de asuntos culturales y políticos valiéndose de las herramientas del psicoanálisis del que pudo proveerse de manera irregular y asistemática. Su perspectiva, asimismo, incorporó nuevas variantes para encarar viejos debates en torno a la relación entre literatura y política. Su lugar resultó una suerte de *más allá* desde el cual, por elevación, legitimó un planteo por muchos momentos al margen de las relaciones de fuerzas que imperaban en el contexto y que, “cuestiones de la política”, ya antes habían engullido el programa *textista* de *Los Libros*. Así, la relación que la propia revista va a negar –afirmando la misma relación de otra manera- entre política y literatura (y por extensión con otras artes también), en un contexto donde todo debía ser

político o no ser para el campo cultural argentino era, por lo menos, una provocación:

El poder hace uso de la palabra con el fin de someter la supuesta libertad del otro: la literatura es una palabra para nada, en la que cualquiera puede reconocerse. El escritor puede adjudicarse cualquier misión, el lector lee lo que puede creyendo leer lo que quiere. No se trata del arte por el arte, sino del arte porque sí, como una afirmación que insiste en nuestra cultura mediante la energía y el tiempo de algunos sujetos que no desean matar la palabra, ni dejarse matar por ella (LITERAL 1, 1973: 13).

En el contexto generalizado de adhesión a algún programa político que desde la década del '60 se había impuesto como teleología ineludible de los jóvenes inquietos (Juventud Peronista, Montoneros, Partido Revolucionario de los Trabajadores, Vanguardia Comunista, Partido Comunista Revolucionario, entre muchos otros), proponer, como lo hacía *Literal*, una "autonomía de la literatura" frente a los usos que las organizaciones políticas hacían de los discursos emergía como un proyecto por lo menos provocador. Si *Contorno* en los '50 había pretendido imponer una construcción de literatura vernácula y, en desmedro de otras propuestas anteriores, impugnar también el proyecto literario de *Sur* por considerarlo propio de una "literatura de evasión", *Literal* va a postular a su manera un regreso a la jerarquía de lo estético por sobre lo político poniendo en el relieve que si de cuestionamientos se trataba lo que se debía objetar en realidad era esa función social de los discursos que la cultura siempre había impuesto. En ese sentido, *Literal* se presentaba como un proyecto para la literatura cuyo futuro ya había existido y cuya tradición estaba imbricada, como ellos mismos proclamarían, también en algunos nombres ya "consagrados": Macedonio

Fernández, Oliverio Gironde y el propio Borges. “La casta del saber y de la lengua” —como se referirá a los tres escritores en la revista (LITERAL 2/3, 1975: 61)— emergía también, cuestionamiento de los valores de por medio, como representante de nuevos valores para una nueva literatura. Pero si, en una «museificación de las vanguardias», se reivindicaba una tradición literaria ya instituida: ¿de qué cuestionamiento de los valores de la institución literaria se trataba entonces?<sup>208</sup> Conjuntamente con nombres instituidos, *Literal* también proponía otros. Asomaban en sus operaciones nombres que iban desde Gombrowicz o Zelarayán y Lezama Lima hasta incluso otros no siempre referidos como Bernardo Kordon y Miguel Briante.

#### «proceso»

Si de pensar antecedentes directos de la revista se trata, además de la ya señalada revista *Los Libros*, se debe prestar una especial atención también a dos textualidades específicas anteriores a la aparición de la revista y que estarán presentes en la historia de la publicación. Se trata en efecto de *Nanina* de Germán García (Buenos Aires, 1968) y *El fiord* de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1969). Ambas se presentan como textualidades singulares en el concierto de publicaciones literarias de los finales de los '60 y, de algún modo, suponen también una inauguración prematura de los '70. Si la década del '60 se presenta

---

<sup>208</sup> Es de notar que Macedonio Fernández, Oliverio Gironde y muy especialmente Borges (este último por ser considerado representante de un proyecto aristocratizante para la literatura) no estaban precisamente entre las predilecciones literarias de los jóvenes de los '70. Proponer sus nombres era, en ese sentido, generar una controversia y levantar las banderas de una singularidad por la que no se abogaba en aquellos años. Proponer lo ya instituido era proponer una *flexión*, es decir, proponer una nueva manera de leer lo ya leído. Asimismo también, imponer los nombres de esta “casta” era también una obliteración del tiempo lineal, la consumación de un secuestro y una expropiación.

como una década marcada por el fenómeno del *boom latinoamericano* en el plano literario y con una fuerte politización de la sociedad –*revolución cubana* y *mayo francés* en el contexto internacional y movilizaciones obrero-estudiantiles y represiones militares en el escenario nacional-, la década del '70 estará signada por la irrupción de la violencia y el desmantelamiento de la politización social conquistada en la década precedente.<sup>209</sup> Pero la mención de *Nanina* y *El fiord* (al tratarse de dos obras literarias escritas y publicadas algunos años antes de la aparición de *Literal*) contribuye a matizar algunas de las impugnaciones que recibirían los escritores de *Literal* al ser acusados de escribir una literatura comentada: las páginas de la revista como explicitación de las “ilegibles” obras literarias de sus integrantes. Según Andrés Avellaneda, en una diatriba que desde la revista *Todo es Historia* (mayo de 1977) mantuvo contra el grupo *Literal* cuando ya el proyecto de la revista transitaba por el camino de la dispersión, la literatura de los integrantes del grupo se habría tratado de una literatura “prologada”.<sup>210</sup> Para Avellaneda los prólogos incluidos en las obras de los escritores de *Literal* (y las propias operaciones de la revista en torno a sus obras) no eran más que intentos de explicitación de la ilegibilidad de la que en su escritura pretendían jactarse. En ese sentido, las impugnaciones de Avellaneda podían ser homologables a los cuestionamientos que, entre otros, *los acéfalos* ya le habían

---

<sup>209</sup> En otro orden de cosas, la depresión de la industria del libro español –desde la “guerra civil española” hasta el fin del franquismo- coincide con el florecimiento de la edición en Argentina. Así, la década del '70 significará el hundimiento de la industria del libro argentino tal como la misma había operado desde la década del '30. Si 1976 implica el cierre de muchas editoriales en Buenos Aires, en España, tras la muerte de Franco en 1975, está dando comienzo el “destape”, entre cuyos principales efectos también se encontrará el resurgimiento de la industria del libro.

<sup>210</sup> La acusación de Avellaneda es en un artículo de la revista *Todo es Historia* correspondiente al mes de mayo de 1977 (AVELLANEDA, 1977); y será en diciembre de ese mismo año cuando saldrá el último número de *Literal*.

endilgado al surrealismo histórico: toda “escritura automática” como método de acceso al “inconsciente” siempre implica la operación de una “conciencia vigilante” impidiendo, de ese modo, la emergencia en la escritura de lo reprimido. En ese sentido la explicación teórica de la propia literatura por parte del grupo *Literal* podía ser leída, y Avellaneda apelaba a eso, como una tutela interpretativa (una “conciencia vigilante” podríamos hacerle decir a Avellaneda) que lo único que hacía era alejar, demasiado, la supuesta pluralidad de significados que los escritores del grupo pretendían inscribir en su literatura. En este sentido el “fracaso” de la vanguardia de *Literal* en los setenta se puede leer solapado con el “fracaso” del surrealismo europeo de los años '20: uno de los aspectos del supuesto “fracaso” de las estéticas post-vanguardistas obedecería precisamente a que muchos de sus planteos estarían reeditando postulaciones anteriores (una tradición rupturista en la historia de la literatura que lo único que hace es reeditar los límites de toda ruptura).

No obstante estas impugnaciones de Avellaneda hacia el momento final del proyecto *Literal*, aparece como prolífica la relación que se establece específicamente entre *Literal 1* y ciertas obras narrativas anteriores de los escritores del grupo. En esa relación ya el volumen 1 de la revista antes que como “prólogo” operaría como epílogo de un conjunto de obras literarias a las que además de *Nanina* de Germán García y *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini se podrían agregar también *Cancha Rayada* (Germán García, 1970) y *Sebregondi retrocede* (Osvaldo Lamborghini, 1973). En este sentido, *Literal* puede leerse como la emergencia de un conjunto de discusiones cuyo «proceso» ya se había iniciado, por lo menos, hacia el final de los años '60: en 1966 Osvaldo Lamborghini

habría comenzado la escritura de *El Fiord*, texto que se publicará en 1969.<sup>211</sup> Germán García para el momento en que funda *Literal* ya había conocido el “éxito” de una primera publicación: doce mil ejemplares vendidos en sólo tres meses de 1968 con *Nanina* (su ópera prima).

García conoció el “éxito” y la soledad: en 1969 apareció un libro cuyo título presentaba los restos mismos de la desaparición: *Proceso a Nanina*. Respalda el libro la editorial “L.H.”, uno de esos ejercicios de imaginación que también encontraríamos después en *Literal*. *Proceso a Nanina* al parecer era una compilación hecha por el periodista Daniel Ortiz que reunía todas las reseñas publicadas en diarios y revistas en el año 1968 cuando acababa de aparecer el primer libro de García.<sup>212</sup> Su pretensión era, precisamente, recordar la buena recepción que su obra había tenido en la prensa de Buenos Aires en aquel año y, de manera inversa, dar cuenta del retiro de ese respaldo periodístico un año más tarde, luego de que la censura y el juicio por “obscenidad” a su autor terminaran siendo el horizonte de aquel texto. La publicación de *Proceso a Nanina* (este otro texto que se ubica en las antípodas del “éxito” de *Nanina* y se vuelve auto-propagandístico después del cese de circulación de la obra) era denunciar la

---

<sup>211</sup> Octubre de 1966 – marzo de 1967 son los años que consigna el propio Osvaldo Lamborghini al pie de *El fiord*. Ricardo Strafacce conjetura otras hipótesis que no se condice con los años que Lamborghini pone al pie de *El fiord*. En su argumentación, *El fiord* habría sido escrito no más allá de julio de 1968; o incluso, en marzo de 1968 (STRAFACCE, 2008: 125-135).

<sup>212</sup> La compilación reúne reseñas o comentarios auspiciosos de Rodolfo Walsh en *Primera Plana* (del 19/12/1967), Miguel Grimberg en *Panorama* (del 20/08/1968), Leónidas Lamborghini en *Crónica* (del 22/08/1968), Félix Luna en *Clarín* (del 5/09/1968), Alicia Alonso en *Sur* N° 315 (nov.-dic. 1968); asimismo se recopilan comentarios en *La Nación*, en *Buenos Aires Herald* y repercusiones en Chile, Venezuela y Uruguay. Suceden a las repercusiones periodísticas la reposición de los textos del juicio, los alegatos y la condena; la noticia del secuestro de la edición y las repercusiones periodísticas de los allanamientos para dar cumplimiento a la orden judicial. Finaliza la compilación una entrevista de Daniel Ortiz a Germán García.

censura y dar cuenta de los vertiginosos cambios de parecer que la crítica del periodismo cultural había tenido luego de la censura.<sup>213</sup>

Desde 1968, con la censura de *Nanina* por “obscenidad”, a la impugnación en 1977 de Andrés Avellaneda por considerar a la escritura del grupo portadora de una ilegibilidad demasiado deliberada, la polémica y la controversia marcarán el contexto situacional y cultural en el que “el proceso de *Litera*” habrá de desenvolverse. En este contexto, el presente abordaje de *Litera* está circunscrito dentro de un estudio que también toma a las primeras obras literarias de dos de los integrantes del grupo (específicamente a *Nanina* y *El Fiord*) como objeto. En ese proceso *Litera* se nos presenta como proyecto derivado de una *escena* (la escritura como puesta en escena) ya configurada en los últimos años de la década del '60. Ello, además de contextualizar con mayor pertinencia los planteos de la

---

<sup>213</sup> Frente a las oscilaciones de la crítica periodística, *Litera* se presentará como una revista que pretendía la instalación en el campo cultural de determinadas obras literarias pero, desde luego, desde determinada perspectiva “teórica”. Pero en relación con esta otra parte del asunto y que envuelve de controversia la aparición de *Nanina*, es interesante observar la versión retrospectiva de García sobre los hechos: “La acusación era de obscenidad y el fiscal pedía dos años de prisión para el autor y los responsables de la edición. Mi editor, Jorge Álvarez, había sido procesado otras veces y por ese motivo compareció uno de sus socios. La falta de antecedentes convertía la reclusión en prisión en suspenso con el único agravante de que había que cuidarse de no cometer ningún delito durante ese tiempo y, según creo recordar, tampoco se podía salir del país. El abogado de la editorial estaba seguro de ganar el juicio. Había hecho una argumentación exhaustiva sobre la censura en diferentes momentos de la historia, a la vez que alegaba que el artículo 128 (Código Penal) protegía la moral de los ciudadanos y que la prensa leída por esos ciudadanos -incluso una revista católica-, no hablaba de obscenidad en los comentarios del libro. Llegado el momento, el fiscal hizo algunas alusiones al origen judío del abogado y se ganó, al parecer, a los demás especialistas. Hubo las apelaciones de rigor y se concluyó en un año de prisión en suspenso. Juan Carlos Onganía estaba en el poder y era secundado por un comisario que, cada tanto, lanzaba campañas de moralización. Podía ser contra las minifaldas, contra los hoteles alojamientos, contra unos libros, contra unas películas. Con algunos amigos hicimos un libro que recopilaba las críticas, el material del juicio y las respuestas de la prensa a la prohibición. Ese libro estuvo, a su vez, a punto de ser secuestrado por usar los nombres de los magistrados que habían intervenido. Al parecer eso era algo tan fuera de lugar, que el funcionario que estuvo en la imprenta comentó que yo estaba dispuesto a ser llevado a prisión para lograr más propaganda. Para no hacerme el juego, según dijo, dejaría pasar el desacato. Por mi parte, no se me cruzó por la cabeza que estuviera fuera de la ley exponer al público un juicio que, por supuesto, era público. Aunque el libro fue retirado de la circulación - creo que los ejemplares que faltaban vender de la cuarta y última edición fueron a parar a Uruguay-, eran muchos los que decían saber que el juicio había sido una maniobra publicitaria. Incluso, esto era acompañado de una versión suplementaria: el libro publicado no era el que había escrito, sino uno que me fue propuesto por el editor por ser de venta segura.” (GARCÍA, 1993).

revista, nos ayuda a desmontar la propia imagen de organicidad que la revista pretendió exponer públicamente. Alberto Giordano y Analía Capdevilla denominan “artefacto único” a esa organicidad (CAPDEVILLA–GIORDANO, 1992: 36). Pero en esa propuesta de lectura, inevitablemente, el volumen 4/5 de la revista emerge para Giordano y Capdevilla como la manifestación del “fracaso” de la supuesta organicidad que la revista había exhibido en sus dos anteriores apariciones (LITERAL 1, 1973; y Literal 2/3, 1975). No obstante, tal una lectura que puede resultar más pertinente, Literal en ningún momento fue un proyecto orgánico. De lo que se trató es del intento de otorgarle una afinidad estética a lo que simplemente fue un agrupamiento realizado con la lógica propia de las contingencias: entre *la escena* configurada hacia finales de los '60 (la publicación de *Nanina* y *El fiord*) y los números 4/5 de *Literal* (1977) lo que ha acontecido es una «trama». «La intriga» (“intrigar, conspirar / no dar el golpe” (LITERAL 1, 1973: 119))<sup>214</sup> acaso pase más por leer esa supuesta “organicidad” de *Literal* como una estrategia de grupo para enfrentar los juicios por obscenidad o la censura como la que debió enfrentar Germán García (pero también Luis Gusmán por la publicación de *El frasquito* en 1973) o la circulación clandestina (como la que prefirió Osvaldo Lamborghini en el caso de *El Fiord*). Una alianza táctica con pretensiones estratégicas: como parte de un ardid o un complot, así puede ser definida también la revista *Literal*.<sup>215</sup> ¿Qué cesura une la distancia que se abre entre un programa

---

<sup>214</sup> “El valor de una intriga, no debe juzgarse por su eficacia a corto o largo plazo. También es posible pensar un movimiento cuyos términos oscilarían entre intrigar, conspirar / no dar el golpe. Habrá que suponer entonces un aparato de producción virtual, desfasado de las diferentes cadenas de montaje, cuya ‘producción’ (palabra que siempre será necesario leer entre comillas) se concretará en la instauración de un signo *medio* depravado, escindido, ambiguo...” (LITERAL 1, 1973: 119).

<sup>215</sup> A propósito del problema del complot se recomienda PIGLIA, Ricardo (2007). *Teoría del complot*, Buenos Aires, Mate.

literario y su realización? Y si ese proyecto literario posee una pretensión de organicidad, ¿cuán inorgánicas pueden ser las obras derivadas de él? Acaso la organicidad sea otra ficción: construir una estética de grupo para hacer cualquier cosa menos una estética de grupo. O hacer precisamente de la inorganicidad un proyecto literario. La historia ya conoce el caso: André Breton se quedó solo. El surrealismo no fue un club de amigos, ni una escuela, ni un movimiento, ni un partido político, ni una corriente: “es difícil estar entre varios” –escribió alguna vez Maurice Blanchot sobre el problema–.

Sin lugar a dudas la asociación García-Lamborghini-Gusmán para la constitución de *Literal* funciona como una estrategia de grupo para el posicionamiento de sus textualidades particulares. En ese sentido, la revista antes que presentarse como una estética de grupo aparece, ante todo, como el lugar de exhibición de una serie de problemas y una serie de cuestionamientos a determinadas maneras *aggiornadas* de concebir la literatura de entonces. Algunos años más tarde en una carta imaginaria a Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán distingue perfectamente el rol de cada uno de los tres integrantes más estables del comité de redacción e impulsores de la revista. En esa carta, que por cierto traza una de las lecturas más estandarizadas que hoy se tiene del proyecto y del lugar de cada uno de los integrantes en él, Gusmán le asigna a García el rol del teórico, a Lamborghini el del “escritor maldito” y para sí mismo reserva un lugar de hibridez entre los atributos de los otros. También en esa carta no deja de incorporar la responsabilidad de la disolución del grupo al propio Lamborghini: “¿Es que entonces pensabas que *Literal* debía disolverse para cumplir aquello de que todo escritor tendría que estar a solas con su obra?” -le pregunta Gusmán a

Lamborghini- (GUSMÁN, 1994: 37). Si bien la expresión de Gusmán es retrospectiva, en 1975 se produjo efectivamente el distanciamiento entre Lamborghini y García que luego provocaría la diáspora del grupo. En 1977 García sólo contará con la compañía de Gusmán en el diseño del número 4/5 y la dispersión será el destino de sus integrantes.

#### 4.1 *Literal* 1

Con un epígrafe en tapa que reproduce el tono del afiche callejero con el que se había presentado en sociedad la revista:

Toda política de la felicidad instaura la alienación que intenta superar. Toda propuesta de un objeto para la carencia no hace más que subrayar lo inadecuado de la respuesta a la pregunta que se intenta aplastar. No se trata del hombre, ese espantapájaros creado por el liberalismo humanista del siglo pasado: lo que se discute son sus intercambios.

El epígrafe ya contiene algunos de los componentes que habrán de destacarse a lo largo de la publicación: la jerga psicoanalítica (“objeto”, “carencia”) conviviendo con un argot marxiano disipado (“alienación”), una crítica al liberalismo decimonónico en consonancia con la apología de un post-humanismo incipiente –neo-nitzscheísmo mediante-.<sup>216</sup> De entre los textos del volumen aparecen “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” (5-13), acaso uno de los manifiestos programáticos de *Literal* y “Por Macedonio Fernández” (15-28), trabajo sobre el que se edifica una tradición para «la estrategia novovanguardista» de *Literal* (ambos textos atribuidos a Germán García). En un tercer momento de ese primer volumen aparece “Acto único cuadro único” (29-33), una aproximación a la

---

<sup>216</sup> Toda una cosmovisión anti-racionalista y anti--iluminista podría estar operando en la concepción del “hombre” como este “espantapájaros girondino” (incapaz de alzar el vuelo) contra el cual se combatiría desde el epígrafe. Ortega y Gasset (en *La deshumanización del arte*, 1925) ya había impugnado el carácter anti-humanista que embargaba a las vanguardias y con el cual, en disenso, *Literal* pretende comulgar desde su primer número. Es ese el mismo rasgo que ya Johan Huizinga estimó en el futurismo como sinónimo del fin del hombre como tema del arte (en *Entre las sombras del mañana* (1935)). Mucho más acá, y en relación con la época de *Literal*, la deshumanización implica también una maquinización del arte que ya Masotta había visualizado en el clima conceptual que embargaba a “los imagineros argentinos” y que, de alguna manera, también operaba como condición de posibilidad del “conceptismo” de *Literal*. Véase MASOTTA, Oscar (1967). *El “pop-art”*, Buenos Aires, Editorial Columba.

teoría teatral atribuida a Lorenzo Quinteros. Inmediato a ese texto aparece el “Documento Literal. El matrimonio entre la utopía y el poder” (35- 46), atribuido a Germán García y a Osvaldo Lamborghini y considerado otro de los manifiestos del grupo. Seguido al “Documento Literal” aparece “El resto del texto” (47-52), atribuido a Josefina Ludmer y acaso el texto que mayor ambición teórico-crítica exhibe tanto en su formulación como en la problemática que intenta ceñir. “Redadas” (53-54), probablemente de Osvaldo Lamborghini, se erige asimismo como uno de los pocos textos posiblemente colectivos del volumen. “Tramar de las palabras” (55-59), atribuido a Germán García, se presenta como una recensión bibliográfica a *La obsesión del espacio* de Ricardo Zelarayán (Ediciones Corregidor, 1972); de alguna manera este trabajo hace serie dentro del volumen con “Por Macedonio Fernández” y se presenta no ya dirigido a una tradición que se quiere recuperar sino en relación con una vanguardia alternativa que se quiere construir con la figura del autor de *La piel de Caballo* (1986) como precursor.<sup>217</sup> “La civilización está haciendo masa y no deja oír” (61-65), atribuido a Julio Ludueña, se presenta como una crítica a un film de título homólogo y aparece, conjuntamente con el texto de Lorenzo Quinteros, como parte de una sensibilidad que *Literal* pretendió tender hacia otros objetos culturales no específicamente literarios sino también cinematográficos o teatrales: otra forma de comprender el *estrechamiento de las distancias*. “Soñado el 15 de marzo” (67) aparece como parte de uno de los ejercicios de «escritura onírica» que Germán García reelaborará a lo largo de los tres volúmenes de la revista (*Literal* 2/3: 1975: 57-58;

---

<sup>217</sup> Zelarayán cuadra perfecto con la imagen de un Macedonio de los '70: un escritor mayor sin obra publicada y con “epígonos” jóvenes con quienes se vincula por medio de la oralidad.

Literal 4/5: 1977: 165-166). Ya luego de este texto comienzan las firmas del volumen, en lo que se deja entrever como el inicio de una segunda sección de la revista: la de la narrativa. En efecto, bajo una amplia numeración general, la “10”, hay aquí una cuestión de género que permite pensar en “el cuento” como una de las formas legitimadas de la narrativa de la época.<sup>218</sup> “La partida de póker” de Lorenzo Quinteros (69-82), que se jacta de un especial trabajo con la pauta gráfica como elemento central de la trama del relato (en el relato se grafican las cartas que tocan a los personajes en la partida) inaugura la sección. Inmediato al texto de Quinteros se edita “Aparecer” de Luis Gusmán (83-88); la sección sigue con los textos de Horacio Romeu, “Nueve” (89-93), de Jorge Quiroga, “En un declive...” (95-96), Osvaldo Lamborghini, que bajo el título de “Hay que cuidar...” (97-99) presenta en una segunda parte “Soré y resoré” (100-102). Luego de los textos de Lamborghini aparecen una serie de “recortes”: una presentación seguida de un fragmento de *Cuerpo sin armazón* de Oscar Steimberg (Ediciones Dos, 1972) (105-110), que a la manera de la recensión de *La obsesión del espacio* de Zelarayán sienta posición sobre las condiciones de circulación vigentes en el campo literario del momento y una selección fragmentaria (¿aleatoria? ¿asociativa? ¿arbitraria?) de los pliegos de escritura que Ricardo Ortolá le hacía llegar al grupo en algunos de sus viajes a Buenos Aires procedente de Junín: “Intento posible” (111-116).<sup>219</sup> Luego de esta acumulación firmada de

---

<sup>218</sup> Sin embargo, los textos que aquí se exhiben son susceptibles de ser pensados como “fragmentos” o “capítulos” de novelas en curso. Esto, antes que dar cuenta de una cierta popularidad del “cuento”, postula una concepción de la obra novelística no como algo autónomo y cerrado sino como conglomerado de fragmentos móviles de escritura.

<sup>219</sup> Testimonio de esta textualidad es la *Novela Post-Literal* (inédita) que Ricardo Ortolá le entregara a García en un momento ulterior al cese de circulación de la revista.

formas narrativas cierra el volumen otro texto anónimo (atribuido a Osvaldo Lamborghini) y titulado “La intriga” (119-122).

### «la intriga»

Si “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” se presenta como una subversión a la funcionalidad social de los discursos en la cultura (sentando las bases de la ilegibilidad que *Literal* exhibirá en sus *texturas* y en sus *papiers collés* –y haciendo recordar por momentos incluso aquella “bofetada al gusto público” del futurismo ruso-), el “Documento Literal” (“El matrimonio entre la utopía y el poder”) intenta dar cuenta de una “represión”, una “falta” que debe ser “restituida” mediante un trabajo “interpretativo” de lo “no-dicho” en el discurso social.<sup>220</sup> *Literal* presenta entre estos dos textos-manifiestos algunas de las claves que contribuyen a la comprensión de su «programa» entendido como “máquina de leer” una época atravesada por la conflictividad y la encrucijada de múltiples discursividades. En contrapunto, “La intriga” presenta las claves interpretativas para una lectura orientada hacia el interior mismo de ese programa, un intento de *Literal* de leerse a sí misma. Si “El resto del texto” plantea la imposibilidad de un enfoque crítico que se nutra de todos los enfoques críticos, “La intriga” se abre con un epígrafe que insiste en una “falta” y en la imposibilidad de una “ciencia literaria” que la restituya: “Es verdad que nos *falta* una ciencia de la escritura, y también es

---

<sup>220</sup> Con notoria ironía, pero también dando cuenta de la susceptibilidad de los discursos para convertirse en “textos”, en este artículo se llama a Perón con el epíteto de “el portagrama”: “El desciframiento de un pueblo está escrito en las frentes de sus componentes: el desciframiento que el portagrama (se dirá: el líder) hace de ese destino es ya una interpretación” (38-39). *Literal* pone “el portagrama” en el lugar de “el portavoz”, en una alusión a lo que desde los propios anuncios de la revista se permite inferir (véase el apartado dedicado a los anuncios en el capítulo 4, en especial donde se refiere a la pauta de “Ediciones Argentinas”).

verdadera la posibilidad de que no la tengamos nunca” (119).<sup>221</sup> Frente a ello, *Literal* enarbola un gesto: el gesto de fingir los efectos de esa ciencia de la “escritura”. Sobre ese gesto, como se ha de suponer, ha de montarse toda la estrategia de una “crítica laica” o *macarrónica*, entendida como propia de un ambiente para-universitario y contra-institucional. “Intrigar, conspirar / no dar el golpe” asume entonces la forma de una “parodia” y una “trama” (¿un chiste?) que en ningún momento tendrá en su teleología ocupar el lugar de aquello que se pretende desplazar.<sup>222</sup> Ya en el último aliento de su número presentación *Literal* se autoproclama como un “aparato de producción virtual” (119) –un aparato de lecturas- que finge poseer una legitimidad que no pretende ampararse en la “legalidad” de ningún título habilitante salvo el que se obtiene en “la riesgosa cátedra del deseo” de escribir lecturas.

La producción de “un signo medio” –polimorfo, en relación con el “objeto parcial” pero también con “el objeto a” lacaniano- será entonces el resultado de una operación que no duda en rodar su propio backstage:

Su marca específica será la ficción, el relato, el engaño. Se fingirá el saber que no se tiene. Se narrará con cierto ademán aparatoso y teatral –como quien cuenta un cuento a

---

<sup>221</sup> El subrayado es mío. Indudablemente las apreciaciones de Roland Barthes en *Crítique et vérité* (1966) parecen orientar el epígrafe de Lamborghini. En efecto, en 1972, con traducción de José Bianco, Siglo XXI había editado la versión española de ese texto.

<sup>222</sup> «comunidad»: en un sentido que desborda sobremanera lo expuesto aquí, en el vínculo entre arte y sociedad la vanguardia adopta un lugar de excepción. En ese lugar de excepción también ha de situarse la estrategia de *Literal* concebida como “comunidad” y en relación disidente con el populismo hegemónico de los ’70. Si desde determinadas vanguardias también se desprende una concepción del artista que entra en huelga con la sociedad y la cultura, ese sabotaje a la función del arte también puede comprenderse desde el «ennui» existencial que embargará a proyectos como el de Osvaldo Lamborghini muy especialmente pero que también es apreciable en muchos de los textos ficcionales que las páginas de la revista reproducen. Ese «ennui» escriturario también emerge como una negación de la sociedad, lo que a su vez redundará en la imposición de *Literal* como una «comunidad negativa» (BLANCHOT, 1983), o como esa «tribu» o «comunidad imposible» que incluso logra su máxima consumación en el paradigmático gesto de una diáspora final.

una criatura inteligente- la novela científica importada en esta década oponiéndola a la de la década anterior: a ver qué pasa.(120)

La novela *psi* (psicoanalítica) mixturada con la novela *estructuralosa* marca una de las pautas de lecturas posibles para un texto que postula, junto con algunas de las propias claves para su lectura, también el tono de la ilegibilidad propia de su “inmoral de la forma”. En efecto, no se tratará de identificar una “novela” u otra sino de una operación más compleja, tal como el texto continúa explicitando:

Esto (literal) exige cierto enredo: mezclar los códigos, dar por sabido lo que se ignora, adoptar la posición del entontecido cínico incluso frente a lo que realmente se sabe. Alguien, alguna vez, pensará en *Nietzsche* pero escribirá *Sade*: travesti, streap-tease, fetichista, la letra siempre es inmoral.” (120)<sup>223</sup>

La revista emerge como una máquina de escritura que ha sido tomada por una esquizofrenia discursiva. La importación de saberes foráneos sin la realización de un trabajo de recepción suficiente deviene en un “cuadro” que desde la propia revista se asume como un “régimen de la locura” (120). Explotará ello en un ejercicio desmesurado del “collage” y del “pastiche”, dando lugar a lo que en su momento, sin denominarlo de este modo, el propio texto de Lamborghini ayuda a comprender como parte de una «escritura past»:

...árboles de palabras, los sueños, el bosque, niebla donde ninguna figura es del todo reconocible ni absolutamente incierta. Escritura literal se piensa a partir de la diferencia, pero no confunde diferencia con frontera. Montada como intriga literal, el juego donde el

---

<sup>223</sup> ¿No habría también en *Literal* una suerte de «ennui nicevoki»? ¿O, incluso, la puesta en escena de una suerte de «escritura *sottista*», entendida como un modo peculiar de concebir aquella mixtura entre locura y tontería de Rimbaud (“*Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style. Maintenant je puis dire que l'art est une sottise.*”)?

texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema. (121-122)

Entendida como una figura difusa (“...ninguna figura es del todo reconocible ni absolutamente incierta...”) esta “escritura de la diferencia” (“la diferencia Literal” llama Ricardo Strafacce a la singularidad de los textos de la revista) también brinda los nombres de Gombrowicz y de Flaubert (“maestros de la estupidez”) como fundadores de las «discursividades past»: “al primero se le debe el descubrimiento de las subculturas, las mitologías degradadas y el asqueroso; al segundo, el método de reproducir, vaciados, los discursos sociales...” (122). Así, sobre el final del primer volumen de *Literal* se sientan las bases para pensar no sólo lo que se anunciaba y que de alguna manera se manifestaría en las dos posteriores entregas de la revista, sino también para leer de nuevo este volumen-presentación past y, desde luego, también las propias “texturas” que ya algunos de los integrantes del grupo venía publicando desde 1968.

#### «mercado»

Entre las publicidades que se reparten entre las diferentes páginas de la revista, aparece “Ediciones Argentinas” (14), con el anuncio de la biblioteca del peronismo más ortodoxo: *Discursos Filosóficos*, *La hora de los Pueblos*, *La tercera Posición*, *Latinoamérica: Ahora o nunca*, *Del poder al exilio*, *La nueva Argentina*, *Orientación Política*, *Habla: Conceptos Políticos*, *Habla: Conceptos Sociales*, *Habla: Conceptos Económicos*, *Habla: Conceptos Culturales*, *La Comunidad Organizada*,

todos de la autoría de Juan D. Perón y *Porqué (sic) soy Peronista*<sup>224</sup> de Eva Perón.

En la página 34 aparece el anuncio de Ediciones Formentor S.R.L., con el catálogo de “novedades”: *Lectura de B. Bretch* de Dort, *El hombre sin atributos III* de Musil, *Teoría de Conjunto* de Tel Quel, *Nietzsche y el círculo vicioso* de Klossowsky, *Teoría y realidad* de M. Bunge, *El lenguaje y el entendimiento* de Chomsky, *Ensayos críticos sobre literatura Europea* de Curtuus (sic)<sup>225</sup>, *Los Guerrilleros en el Poder* de Karol.

A página compartida aparecen los anuncios de las Librerías Fausto con los de Ediciones Calden (60). Librerías Fausto con el diseño de su perfil editorial: “Literatura, filosofía, psicología, arte, ciencia, historia, etc.” y con el anuncio de “Libros técnicos, stock completo”, “sección empresas” y “novedades al día”. Acompañando las direcciones de sus tres sucursales (Corrientes 885 y 1311 y Santa Fe 1715) aparecía también la inscripción “Consulte nuestra sección créditos”. Ediciones Calden, por su parte, aparecía a pie de página con los anuncios de *Lógica dialéctica y análisis de las estructuras* de Maurice Godelier y Lucien Seve y *Los equivalentes generales en el marxismo y el psicoanálisis* de Jean-Joseph Goux.

Editorial Pleamar, en página 66 presentaba su lista de Novedades (*Dinámica del poder en el mundo moderno* de Carlos P. Mastrorilli (\$22.00), *Colonialismo y Acumulación en la Europa Moderna* de Bruno A. Pasarelli (\$14.00), *Estrategia de la Acción* del Gral. Beaufre (\$16.00), *El proyecto Argentino-De la Educación a la*

---

<sup>224</sup> Errata enmendada en el anuncio de *Literal 2/3, Por qué soy peronista*, p. 150.

<sup>225</sup> Ernst Robert Curtius.

*política* de Gustavo Cirigliano (\$25.00)), Otros éxitos (*El sistema Social-militar en la Sociedad Moderna* de Benjamín Rattembach (\$16.00), *Nacionalismo Histórico o Materialismo Histórico* de Eduardo B. Artesano (\$16.00), *Llamado al PUF* de Reina Roffé (\$14.00), *El Mundo Mítico de Cesare Pavese* de Eugenio Castelli (\$40.00), *Izquierdas y derechas en Latinoamérica* de Mario Monteforte Toledo y Francisco Villagran Kramer (\$12.00)) y *Estrategia y política (Políticas y Estrategias para el Desarrollo y la seguridad Nacional* de Osiris Villegas (\$18.00), *Inteligencia Estratégica* de Sherman Kent (\$14.00), *Geopolítica y Geoestrategia* de Pierre Calerier (\$12.00), *Disuasión o Defensa* de B.H. Lidell Hart (\$15.00), *El Arte Militar de los Chinos* de E. Cholete (\$12.00), *La Guerra Total* de E. Von Ludendorff (\$14.00), *Los militares y los países en Desarrollo* de Shils y otros (\$18.00) e *Imperativos de Equilibrio en la Política Mundial* de T.A. Kozlowski (\$16.00)).

Dos páginas más adelante, Ediciones De La Flor presentaba también una parte de sus novedades bajo el título de "Lecturas Varias": *Batman en Chile* de Enrique Lihn, *Memorias de una ladrona* de Dacia Maraini, *Todo puede ser peor* de Osvaldo Seiguerman, *¿Quién es Fontanarrosa?* de Roberto Fontanarrosa, *Viva la muerte* de Fernando Arrabal y *como quien acecha* de Ana Becció.

Editorial Sudamericana, por su parte en la página 94, se despachaba con los anuncios de *Los tigres de la memoria* de Juan Carlos Martelli, *De tales cuales* de Abelardo Arias, *Un aprendizaje o el libro de los placeres* de Clarice Lispector y *El Cónsul honorario* de Graham Greene. Al igual que la pauta de De La Flor, cada libro de Sudamericana venía acompañado de una muy breve sinopsis.

Editorial Plus Ultra también se despachaba en la página 103 del volumen con su lista de "Novedades" en Derecho (*La locación de obra y las reformas introducidas*

al Código Civil por la ley 17.711 de Juan Manuel Aparicio), Historia (*Por qué Lavalle fusiló a Dorrego* de Ángel Carranza, *Historia del pensamiento político. Grecia* de Carlos Fayt, *Qué fue La Inquisición* de Boleslao Lewin, *Revolución y contrarrevolución en la Argentina* de Jorge Abelardo Ramos)<sup>226</sup> y Literatura (*El Lazarillo de Tormes*, *Libro de Buen Amor* de el Arcipreste de Hita, *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, *Comentarios reales del inca Garcilaso y Tini y otros relatos* de Eduardo Wilde).

Corregidor-Anagrama, en la página 105, y acompañados de su correspondiente sinopsis, presentaba algunos de los títulos de su incipiente "Colección Argumentos" ("Ensayos y Ciencias Humanas"): *Detalles* de Hans Magnus Enzensberger, *Lacios*, *Teoría del libertino* de Roger Vailland, *Saussure. Presentación y textos* de Georges Mounin, *Poder político y teoría social* de Barrington Moore Jr.

Editorial Tiempo Contemporáneo hace lo propio en la página 117, también con sus breves sinopsis, con los anuncios de *La paz blanca. Introducción al etnocidio* de Robert Jaulin, *En nombre de la ciencia. Análisis del control económico y político del conocimiento* de H.L. Nieburg, *América Latina. Reforma y revolución* de James Petras y Maurice Zeitlin.

Libroimpex (Belgrano 1458) anuncia brevemente títulos de Ed. Fundamentos (*Lo normal y lo patológico* de Servante, *Laing, antipsiquiatría y contracultura* (Varios Autores), *Introducción a Melanie Klein*) y Ed. Redondo (*Epistemología Genética* de Piaget, *Semiótica y praxis* (Autores Varios) y *Sociología e ideología*

---

<sup>226</sup> Presentado como "La primera interpretación marxista de la Historia Argentina" y anunciado como "5ª. edición revisada". Tres tomos: Tomo I: *Las masas y las lanzas* (1810-1862); Tomo II: *Del patriciado a la oligarquía* (1862-1904); Tomo III: *La bella época* (1904-1922).

de Schaff). En la misma página, en la mitad inferior, Ediciones Orión anuncia *El filicidio* y *Conocimiento del hijo* de Arnaldo Rascovsky y, “en preparación”, *El doble* de Otto Rank.

Finaliza el catálogo de anuncios del primer volumen, en página 123, “Ensayos Planeta”, con la presentación de títulos de sus colecciones “Economía y Ciencias Sociales” y “Lingüística y Crítica Literaria”. Mientras que en la primera presenta títulos de Teresa Hayter (*Ayuda e imperialismo*), Rafael Martínez Cortiña (*Áreas económicas en el mundo*), Jan Myrdal (*China: la revolución continua*) y A.V. Gladkij / A. Mel'cuk (*Introducción a la lingüística matemática*), en la segunda presentaba los títulos de Juan Villegas (*La estructura mítica del héroe*), Tzvetan Todorov (*Literatura y significación*), Víctor Sklovski (*Sobre la prosa literaria*) y Antonio Prieto (*ensayo semiológico de sistemas literarios*).

Aunque no en demasiados casos, los anuncios logran dar cuenta de una recepción efectiva de autores extranjeros (el ya señalado caso de *Teoría de Conjunto* editado por Formentor, los casos de Saussure y de Todorov, entre otros). Al mismo tiempo traza una cartografía, aunque parcial, del campo editorial de la época y de los ejes y problemáticas que lo atravesaron. Es notorio, en este sentido, la intersección que la literatura sufre en contacto con otros discursos del período: históricos, políticos, sociológicos, semióticos, filosóficos, artísticos, psicológicos, jurídicos e incluso militares. Oficia esta intersección de los discursos en las pautas publicitarias también como fuente para una reflexión sobre el “estrechamiento de las distancias” y modo de comprensión de las «emulsiones» del período. Además de las fuentes de financiamiento, las pautas también permiten dimensionar claramente un tipo de público virtual y al que tanto los

anunciantes como los propios editores de la revista concebían poseedor de una amplia diversidad de intereses.

#### 4.2 *Literal 2/3*

*Literal 2/3* se inaugura con un soneto de Jacques Lacan “Hiatus irrationalis”, en correspondiente francés y acompañado por la versión española de Oscar Masotta (6-7).<sup>227</sup> A modo de epígrafe de todo el volumen, el soneto desde el título mismo se impone como una invocación al barroco y con él a la prédica anti-racionalista. En efecto este soneto de Lacan guarda correspondencia con el epígrafe anti-humanista (anti-logocéntrico) de *Literal 1* (“No se trata del hombre, ese espantapájaros creado por el liberalismo humanista del siglo pasado: lo que se discute son sus intercambios”). Al mismo tiempo, y si de intercambios se trata, el propio soneto de Lacan precisamente trabaja con la permutación de significantes en la constitución de los versos: “Choses, que coulent en vous la sueur ou la sève”, “Choses, que vous naissiez du sang ou de la forge”, “Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang”, “Formes, que coule en vous la sueur ou la sève”. Allí, en esos hiatos y en esos intercambios de significantes pareciera venir a entrometerse también con su juego la versión española de Masotta.

“La flexión Literal”, atribuido a Germán García (9-14) hace serie con “Para comprender la censura” (15-22), escrito entre Germán García y Luis Gusmán. Sigue a ese artículo una recensión de Germán García a *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini titulada “La palabra fuera de lugar” (23-33). Inmediatamente comienza la sección de las formas narrativas que se inaugura con “¿Qué hacer

---

<sup>227</sup> De agosto de 1929: *Choses, que coulent en vous la sueur ou la sève, / Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang, / Votre torrent n'est pas plus dense que mon rêve; / Et, si je ne vous bats d'un désir incessant, / Je traverse votre eau, je tombe vers la grève / Où m'attire le poids de mon démon pensant. / Seul, il heurte au sol dur sur quoi l'être s'élève, / Au mal aveugle et sourd, au dieu privé de sens, / Mais sitôt que tout verbe a péri dans ma gorge, / Choses, que vous naissiez du sang ou de la forge, / Nature, - je me perds au flux d'un élément: / Celui qui couve en moi, le même vous soulève, / Formes, que coule en vous la sueur ou la sève, / C'est le feu qui me fait votre immortel amant.* (Jacques Lacan, 1929)

con ese cuerpo?” (35-40) de Susana Constante (luego galardonada con el Premio Tusquets 1978/79 por su novela *La educación sentimental de la señorita sonia*). Pero la sección de los fragmentos narrativos se interrumpe inmediatamente con la inclusión de otra recensión -“El espejo y la muerte” (41-43)- esta vez de Jorge Quiroga y a los libros *Doble Vista, El arte único, Logopea e Interior – Exterior* de Federico Gorbea. “La filosofía como drama” de Eugenio Trías (45-50) marca las políticas de las “conexiones”, sesgadas muchas veces por las contingencias antes que por una estrategia editorial precisa. El texto de Trías es presentado por una nota editorial que señala: “Este trabajo de Eugenio Trías funda su integración a la flexión Literal. Su permanencia en Bs. As. es la apertura virtual de un campo de reflexión, tan suprimida como necesaria.” (45). Ese “campo de reflexión” que se señala parece sustentarse en la intersección (el *estrechamiento de las distancias*) entre la “literatura” (o la “ficción”) y la “filosofía”. Asimismo, la “nota” permite advertir la perspectiva de una “flexión Literal”, tan cara a la historia del volumen 3/4, como una categoría que atraviesa no sólo los modos de leer la tradición sino también las políticas de integración (de “apertura”) en el interior del campo cultural. Eduardo Miños, entonces pareja de Susana Constante, retoma la intermitencia de la narración e interviene también en el volumen con “Fellatio” (51-55). “Soñado el 6 de mayo” (57-58), también presumiblemente de Germán García, retoma lo que se deja entrever como una columna de «escritura onírica» dentro de la revista, haciendo serie con el texto “Soñado el 15 de marzo” (*Literal* 1, 1973: 67). “Por Macedonio Fernández” (59-73), antes que hacer serie con el texto del mismo título de Germán García en *Literal* 1, el artículo se presenta como un extraño caso de objetivación e imaginación crítica dentro de la revista: como se sabe, el artículo es

una elaboración conjunta entre Osvaldo Lamborghini y Josefina Ludmer.<sup>228</sup> En todo caso, si de pensar otra articulación de este texto se trata, bien vale la relación con “El resto del texto” (*Literal* 1, 1973), en tanto que si aquel ensayo planteaba los límites de la interpretación crítica, este precisamente se aventura en los pormenores de una lectura-otra sobre Macedonio (una lectura-otra de Macedonio respecto de la ya emprendida por Germán García en el volumen anterior en precisamente el artículo de título homólogo (LITERAL 1, 1973: 15-28). Inmediatamente la intermitencia entre el ensayo crítico y las formas narrativas vuelve a advertirse en el volumen con la inclusión de “Palabra Colmo” (75-79) de Ricardo Ortolá. En este caso, una vez más, al igual que en *Literal* 1, la operación del “recorte” vuelve a ser el método de la selección que ha operado en la edición fragmentaria de Ortolá. A diferencia del texto de Ortolá del volumen 1, ahora una apostilla editorial señala la noticia del fragmento: “Nota: *Palabra colmo* es una ‘novela’ escrita en 1969, que no conoció el privilegio de la imprenta por no adaptarse a las costumbres en uso. Bajo el título de *Intento posible* en N° 1 de *Literal* publicó otra *Flexión* de este texto.” (79). Aquí aparece otra implicancia de la categoría de *Flexión*, tan cara al volumen 2/3 en la lectura que aquí se elabora de la revista. En la misma la noción se impone como “fragmento” y “recorte” pero también como “intervención”. Seguido al texto de Ortolá la intermitencia de las formas narrativas retoma su impulso imponiéndose con tres “ficciones” continuas: “Poses” de Luis Gusmán (81-82), “Nosotros no somos los polacos” de Edgardo Russo (83-88) y “La bola de metal” de Héctor Libertella (89-91). Entre estos tres, el

---

<sup>228</sup> El texto es producto de una clase conjunta que Osvaldo Lamborghini dictó invitado por Josefina Ludmer a un seminario suyo en la Facultad de Filosofía y Letras. Véanse las declaraciones de Josefina Ludmer en el Apéndice testimonial.

texto de Russo se impone de modo singular. Se trata del capítulo de una “novela in progress” (una vez más, las escrituras de *Literal* como recortes, retazos de obras inorgánicas) que Russo envía por correspondencia desde Santa Fe, ciudad hasta la cual parecen también llegar los ecos de la revista).<sup>229</sup> Además de evidentes relaciones con *Nanina*, con *El fiord* y con *El frasquito*, el texto también incorpora escenas de “El niño proletario”: aquí ya se trata de un texto que, *pastización en abismo*, reproduce (flexiona) las escrituras de *Literal*. Ya antes, en su primer párrafo, sobresale una suerte de descripción de lo que podría comprenderse como «barroco lumpen»: “...casona de repulgos por columnas, improvisados portones de chapa fina, jardines de puro helecho y flor de sapo cercados con alambre en rombos, púas y botellas desculadas...” (83). El texto también se impone como la apología de una mala caligrafía, una caligrafía corrupta y “pervertida”, “degenerada”: “Hijo, querido, mil veces te he dicho que no me levantés la mano. Mil veces que te la cortaría. Te lo advertí. No niegues que te lo advertí. Mil veces. ¿Qué no podrás contar hasta 10? Te compraré un contador consolador. Y escribirás con la mano izquierda.” (88).

- Algunas páginas más adelante aparece el “Documento Literal”, esta vez atribuido únicamente a Germán García y que se presenta bajo la inscripción “Psicoanálisis: Institución e investigación sexual” (93-117). El mismo está refrendado con dos epígrafes, uno de Oscar Masotta y otro de Jacques Lacan, y haciendo serie con lo que luego serían dos publicaciones de ambos autores en el

Todo  
muy  
descripto  
y poco  
de profundizado.

<sup>229</sup> Véase Edgardo Russo en el Apéndice testimonial.

volumen 4/5.<sup>230</sup> El “Documento Literal” del 2/3 indica el viraje en relación con una lectura crítica de la política en la cultura, al modo en que se había desarrollado el “Documento Literal” en el volumen 1. Asimismo, conjuntamente con el pasaje al psicoanálisis, el ensayo también se explaya en relación con una prerrogativa psicoanalítica ajena a la institución del psicoanálisis tal como el mismo se imponía por entonces en la Argentina y especialmente desde la A.P.A. “Golpe ciego” de Oscar del Barco (119-125), “De memoria. Encuentro con un músico uruguayo” de Germán L. García (127-132) y “Caminaba, yo” de Marcelo Guerra (133-137) retoman una vez más el impulso intermitente de la narrativa antes de que Osvaldo Lamborghini se despache en el cierre del volumen con dos textos: uno poético y otro con pretensiones de ensayo-programático: “Cantar de las gredas en los ojos: de las hiedras en las enredaderas” (139-144) y “La flexión Literal” (145-148). “La flexión Literal” aquí, que en efecto reaparece cerrando el volumen como un ensayo-programático que dialoga en contrapunto con el texto de título homólogo con que Germán García inaugurara el volumen, expone la noción de una literatura constituida sobre “desplazamiento de valores” (147) y el cambio de “miradas”.

#### «programa»

«Para comprender la censura»: remisiones a Kafka y Max Brod, al artículo 128 del Código Penal, a [David Herbert] Lawrence, a Freud, al General Roca, a Shakespeare, a Paul Valabrega e incluso a Germán García (uno de los autores del

---

<sup>230</sup> El de Masotta: “Todo aquí es diferencia. Un autor sospechoso que escribe sobre temas de psicoanálisis sin ser un psicoanalista...”; y el de Lacan: “Cuando la renta sobre el inconsciente se invierte en el mercado paralelo, el mercado común profesional agudiza su sensibilidad. ¿En qué se convertirá el inconsciente ahí adentro?”.

artículo citándose a sí mismo) arman la trama de una argumentación que se propone ceñir el problema de la “censura intrapsíquica” como propio de una “censura intrasistémica”. En el fondo el ensayo parece sostenerse sobre los ecos de una censura anterior y concreta: la que sufriera *Nanina* en 1968 a tan sólo tres meses del lanzamiento de su primera impresión. No obstante, también hay una clasificación entre «altas» y «bajas literaturas»:

Un texto deberá situarse en lo *verosímil*: puede verse a sí mismo a *producirse* como baja literatura para *poder* decir eso: debe reprimir la forma, para hacer hablar al tema. Es este tipo de autocensura lo que explica la “baja calidad” de ciertos textos, cuya verdad puede leerse en la pasión que provocan. (¿Qué significó para millones de argentinos *Memoria de una princesa rusa?*) (18).

Independientemente de los límites que las definirían, esta distinción entre *altas* y *bajas literaturas* se vuelve particularmente prolífica para iluminar “La palabra fuera de lugar”, recensión que sobre *Sebregondi retrocede* Germán García compone en orden sucesivo al ensayo sobre la censura. Allí, con epígrafe de George Bataille, el ensayo retomará el problema de la censura hilvanando un razonamiento sobre “comunicación social” y en relación directa con una “comunicación sexual”: “En 1969 la revista *Siete Días* niega *El Fiord* y exalta, en la misma página, *Cuentos para leer sin Rimmel* [de Poldy Bird]...” (23). Al mismo tiempo que se pone en juego una comprensión de la literatura como “institución”, también se montan los mecanismos de identificación de sus “funcionarios” (23). Macedonio (24), [Otto] Fenichel (25), “la teoría cristiana del cuerpo” (25), [Eugenio] Trías (26), Borges (29), Josefina Ludmer (32), Rimbaud (33) son convocados por el autor de la

recensión para componer sus razonamientos sobre la obra de Lamborghini en complicidad con alusiones a “lo extraverbal” -que supone a Bajtín y a Voloshinov (24)-, a la lingüística saussureana (28) y al *Martín Fierro* (31). La sindicación de una “crítica oficial” (a la que también se alude como “bocinas oficiales”) que operaría como “tachadora” de escrituras “fuera de lugar” es señalada como al pasar para definir una posición crítica que, en connivencia con el objeto de su discurso, se erige también “desubicada” o , si se prefiere, en el lugar de la disidencia. Desde este «ailleurs *Literals*», el artículo brinda precisamente un planteamiento sobre la relación entre cuerpo y lenguaje:

Más allá del bien y del mal, Sebregondi es insistente y deliberado, dibujando en sus migraciones ese cuerpo imposible, que por estar perdido en el lenguaje solo puede reencontrarse en la escritura. Oral, anal, fálico, uretral, visual; el cuerpo libidinal habla hasta por los codos: *Yo ahora no sé hablar de política, hum no sé, pero puedo contar bastante bien una enfermedad: aquí los cólicos tienen mucho que ver.* (25)

Entre citas de “El niño proletario”, y apelando a una “teoría cristiana del cuerpo místico”, el ensayo pone a prueba una reflexión sobre “la muerte de Dios” en relación con una “agonía del verdugo”. Pero las alusiones siguen: remisiones a lo “augusteano” (25) se hilvanan con referencias a “lo gótico” para desembocar en la construcción de una noción de “escritura” como juego de una “especie” (una “tribu”) de lectores (27); o también como tejido de “palabras intrigantes” que van configurando un “diagrama” diferente de “la cultura” (27-29); o incluso, como “la construcción de un objeto perdido, sabiendo que la búsqueda de un objeto perdido es –para evocar una bella fórmula-, la búsqueda de un ser perdido en un mundo

sin objeto.” (30) Finalmente, el ensayo aborda la concepción de una escritura sebremondiana: “la escritura, como la homosexualidad, es *contranatura*”: “El marqués de Sebremondí, con sus articulaciones ‘falangistas’ en la verga, afirma que la letra con falo entra: se escribe sobre el cuerpo del niño proletario –con un falopunzón- la perversión implícita en todo idealismo, la agresividad subyacente en toda idealización” (30). La alusión de Lamborghini a Goya<sup>231</sup> es a su vez hilvanada en el ensayo de García con las alusiones que hay en *Sebremondí...* a Rubén Darío: “Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo.” (31) y, de alguna manera, se va así diseñando lo que se puede identificar como una «pastichización interdiscursiva» de las escrituras del grupo. Al pastiche de *Sebremondí...* García responde con el pastiche de su ensayo sobre *Sebremondí...* configurando así un claro testimonio del carácter *past* que embarga al «papier collé *Literal*». Al mismo tiempo que el ensayo de García vislumbra en la obra de Lamborghini antes que una “producción verbal” una “construcción textual” (o acaso una «construcción textual»): una textualidad sobre lo sexual), no obstante, esa escritura está atravesada por la serie de interdiscursividades que se ha supuesto en su proceso de constitución. Una suerte de teoría sobre “la palabra fuera de lugar” (*Literal* 2/3: 1975: 23) de algún modo da cuenta de la repetición descontextualizadora de la escritura *Literal*, un método que de seguro ha de encontrar en Oscar Masotta a uno de sus mentores vernáculos. “La palabra fuera de lugar” nombra este accionar discursivo que se propone como una operación triangular: comprar en un lugar, vender en otro. *Literal* como una máquina de arrastrar escombros.

---

<sup>231</sup> *La letra con sangre entra*, Francisco de Goya, 1780-1785, óleo sobre lienzo, 19,7 cm x 38,7 cm.

### «campo psi»

Otro ejemplo de estas operaciones triangulares, o de pastiche teórico, es en efecto el que se deja entrever en las intervenciones psi dentro de la revista. Estas «psituras» pueden ser comprendidas como un intento de introducir en el territorio de la literatura una serie de teorizaciones hechas en el campo de la historia del psicoanálisis. Muy particular en este sentido es la serie de reflexiones que, expuestas en el “Documento Literal” del volumen 2/3 (95-117), se posicionan como un intento de trasladar al terreno de la lectura literaria la mecánica del estudio de los textos lacanianos. Si la enseñanza lacaniana, tal como la misma había sido llevada a cabo por Oscar Masotta entre finales de los años '60 y principios de los '70 en Buenos Aires, implicaba la constitución de círculos de lectores descentrados de una política institucional (como la de la A.P.A. por ejemplo), del mismo modo, *Literal* promoverá una producción de lecturas literarias descentradas de los modos de leer impuestos por determinadas instituciones de la lectura tales como las universidades o los suplementos culturales. Esto, además de implicar una producción de lecturas colectivas, implicará también una interdiscursividad promovida por el viaje de esas lecturas: de la oralidad de los círculos de lectores a la impresión de esas lecturas en las páginas de la revista.

El “Documento” (95-117), atribuido a Germán García, es la formulación institucional más fuerte que se produce en el pasaje del interés literario del volumen 1 al interés psicoanalítico del volumen 2/3. En ese pasaje, sin embargo, pueden leerse las operaciones que intentan llevar a cabo una subversión de la literatura semejante a la que el psicoanálisis freudiano llevó a cabo en relación con

la psiquiatría. El artículo, organizado a partir de un principio diferenciador de las prácticas en el interior del campo psi, distingue entre psiquiatría, psicología, psicoanálisis y “aparatos sanitarios del estado”. Pero no redonda ello a primera vista en ninguna exposición exhaustiva sobre los problemas de la separación de las prácticas sino que, antes, el artículo se erige como otro ejemplo de pastiche teórico. En efecto, en el “documento” se hilvanan referencias a Levi-Strauss (95, 106), Freud (96, 98, 100, 103, 104, 105, 108, 109, 113, 114), [Jean] Laplanche (97), [Serge] Leclaire (97 y 111), [María C.] Gear y [Ernesto C.] Liendo (97), Kant (97), [Melanie] Klein (99, 100, 103), Nietzsche (100, 101, 106, 107), [Ralph] Greenson, [Milton] Wexler, [Heinz] Hartmann, [Elizabeth] Zetzel, [Hans] Loewald, [Alan A.] Stone, [Maxwell] Gitelson, [Sidney] Tarachow, [Lawrence J.] Friedman (101), [Heinrich] Racker (102, 113), Benito López, [Ernest] Jones, Luis Raskovsky (hermano de Arnaldo Raskovsky), [Lou Andreas] Salomé (103), [Alfred] Adler (104, 106), Darwin, [Wilhelm] Stekel, [Daniel] Lagache (104), [John Broadus] Watson, [Emilio] Mira y López (106), Joel Zac (107), William McCord [y Joan McCord] (108), Marcelo Aberastury y Fideas Cesio (109), Arminda Aberastury (109, 110), [Ángel] Garma (109), [Didier] Anzieu (112), [Paul] Nizan (112), [Oscar] Mannoni, [Wilhelm] Fliess, Kafka, Isabel Larguía, Karen Horney (114), Marie Langer, Fidel Castro, Florinda Bolkan, Borges (115), Platón (116), [Jean-Bertrand] Pontalis (116, 117). Acudiendo a diferentes citas de determinados autores o parafraseando versiones y entredichos, se exponen varias versiones en torno a “transferencia” y “contratransferencia”, “la relación psicoanálisis/medicina”, “la ruptura de las jerarquías institucionales”, “chamanismo y curandería”, “trauma”, “autonomía del yo”, “el deseo del analista en relación con los deseos del analizado”, “acting out”,

la condena sexual al “autoerotismo” en relación con la condena social al “lumpenaje”, “la transgresión”, “la pulsión de saber” como organizadora de una historia del psicoanálisis, “la juntura entre marxismo y psicoanálisis”, “el psicoanálisis como construcción de una palabra para las perversiones” o, en su defecto, como “función policial que someta el *goce* a los bienes sociales de la reproducción”. Al mismo tiempo que se condenan las clasificaciones que el Instituto Racker -creado por la A.P.A.- otorga a sus “candidatos” (0 = reprobado; 1, 2, 3 = Insuficiente; 4 = suficiente; 5, 6 = Bueno; 7, 8, 9 = distinguido; 10 = sobresaliente) (111), se postulan estrategias de legitimación para un análisis “alternativo”:

Freud tenía un *estudio*, los analistas tienen *consultorio*. La institución psicoanalítica empezó por hacerle el juego a los doctores y terminó jugando al doctor: “La pretensión de que solo los médicos pueden analizar –escribe Freud- es una nueva actitud ante el análisis, que sólo podrá parecernos benévola si evitamos ver en ella una nueva ramificación encubierta de la primitiva hostilidad...” (100)

Si bien el “Documento Literal” del volumen 2/3 funciona como toda una estrategia intervencionista en relación con una historia contra-institucional del psicoanálisis (específicamente en contra de la A.P.A.), no obstante también esta reivindicación del carácter profano de la práctica psicoanalítica, que Germán García entenderá en términos “laicos”, es sobre la que se montará toda la estrategia “contra-literaria” de *Literar*. En algún punto pareciera que resonaran las frases de Freud pero en una extraña paráfrasis invertida y referida ahora a la literatura: “No sólo los críticos pueden leer”. Frente a una crítica académica, o ante

una práctica de la “lectura profesional” predicada desde los suplementos culturales o desde determinadas “cátedras” del período, *Literal* erigirá una máquina interpretativa descentrada. O, si se prefiere, la revista se erigirá ella misma como una «misreading machine». Al tiempo que un grupo de afinidades se reúne en rededor de *Literal*, la revista funcionará como un “círculo” de lectores ávidos por constituir nuevas maneras de leer.

### «la flexión»

El realismo y el género policial, que apelan a la historia y a la acción política como referentes, son visualizados por *Literal* como partes de un paradigma literario “fatigado” y que es conceptualizado como obstáculo epistemológico (*Literal* cita a Bachelard)<sup>232</sup> para una nueva forma de comprender la escritura:

Porque no hace falta el realismo para transformar la realidad, las apelaciones transliterarias que este género utiliza para justificar su insistencia, sólo pueden tener un valor de coartada. Lo que se llama la realidad no es un punto de partida –una base- ni el final de un recorrido, sino el efecto de múltiples determinaciones: el ojo que ve y refleja el mundo funda el imperialismo de la representación, modificando la “realidad” que dice reflejar. Porque el lenguaje es tan estructurante como estructurado, la flexión literal propone una acción específica de la literatura (que puede ser leída desde una intriga sociológica, psicológica, política, lingüística, etcétera) que consiste en la transformación infinita de un sistema flotante de textos cuya función en la *cultura* no se reduce al uso que cada época *histórica* hace de los mismos. (10)

---

<sup>232</sup> “Bachelard” (sic 10)

Despojada de la impugnable voluntad trascendental que la flexión literal se arrojaría, no obstante, es interesante sí comprender la flexión en términos de “ruptura” con todo un conjunto de saberes establecidos en torno al hecho literario y entre los que se podrían numerar a aquellos que particularmente procedían del periodismo cultural. *Literal*, siguiendo las indicaciones de “obstáculo epistemológico” que brindan sobre todo Gaston Bachelard pero también Georges Canguilhem, se propone como una “refundición” a partir de la confrontación con un conjunto de saberes precedentes sobre el hecho literario. En esa operación son detectables la integración, en un mismo gesto, de dos movimientos alternativos e incompatibles: por un lado se plantea el problema de la “innovación literaria” como contrapuesta a saberes precedentes y en relación con el desenvolvimiento científico (una “ciencia” (laica) de la literatura que guardaría relación con una epistemología discontinuista materialista); por otro lado, y al mismo tiempo, *Literal* pone el lugar del saber en una “intriga” que es perfectamente susceptible de ser leída ya no epistemológicamente sino en términos de “encrucijada” de saberes (el eclecticismo antes que un nuevo paradigma configura un movimiento estético que hace serie con el barroco). Si la neo-vanguardia funciona como máquina de lectura, la “armonización” de contrarios del barroco funciona como una “epistemología laica” de la emulsión.<sup>233</sup> No se trataría de la superación de un paradigma por otro (el reemplazo de un “realismo” por una “escritura literal” que incluso no emergería sino como un «realismo del deseo» o una «representación de la pulsión») sino de la convergencia de múltiples perspectivas en función de nuevas miradas: nuevas formas de leer pero también nuevas formas de narrar.

---

<sup>233</sup> Esto asunto es desarrollado en las entradas especiales sobre barroco, inscriptas en el capítulo 6.

Este enfoque, que indudablemente tiene entre sus vertientes un psicoanálisis que opera como fuerza de lectura reconstitutiva para una falta sobre la que se hipotetiza pero que también es visualizada como “real”, tiene también en la “sociedad” - entendida como metonimia de la historia- un medio para alcanzar a la “cultura” como metáfora. En el viaje que la producción de la palabra realizaría de la “sociedad” a la “cultura” se pondría en juego la institucionalización de una flexión del sistema literario. Así entendido, *Literal* piensa en los términos de una oscilación –un retorno a lo social- aquello que en otros términos podría ser denominado con la oposición entre el “adentro” y el “afuera” de la cultura. No obstante, también este tipo de distinción entre “sociedad” y cultura” participaría de una operatoria típicamente vanguardista: la de la fractura del público. Sin ser sus integrantes figuras centrales del ambiente cultural ni militantes políticos declarados, se situarían en un lugar intersticial (“l’entre-lieu”, “the space in-between” (SANTIAGO, 1971)) entre aquellas fuerzas de la cultura y de la sociedad.

Además del psicoanálisis, también en este trabajo se tira de los hilos del simbolismo para establecer filiaciones para una genealogía que ubica a *Literal* en un lugar epigonal: “Mallarmé –como todo el simbolismo- se encontró de pronto frente a las determinaciones de este espacio, tratando de dibujar una topología de las flexiones literales de la poesía, más allá del azar de los temas o las determinaciones de los *sentidos*” (12). Esta indagación histórica que toma a la “tradición” como objeto, también se presenta como la elaboración de una “topología” y una “cartografía” literaria. De alguna manera, al mismo tiempo que la potencia de la flexión aparece como una ruptura, sin embargo, también la misma

aparece como una operación de instalación. Habría una utilización de la vanguardia como excentricidad pero, al mismo tiempo, una fuerza centrípeta que pretende orientar el movimiento *Literal*. Ese “centripetismo” de *Literal* no debe ser entendido como el reemplazo de una cosa por otra (un reemplazo del “realismo” por una “escritura psi” o un “psicorealismo”) sino por la subversión del espacio, un desmantelamiento de las fuerzas que operan en la constitución del campo literario tal como el mismo operaría en la cultura. En este sentido, la flexión literal también es el nombre de un atentado al sistema cultural y al modo en que la literatura se encuentra enquistada en él. De alguna manera *Literal* también pretendió en su momento erigirse como la máquina de guerra de un terrorismo literario.

\*\*\*

“La flexión Literal” (145-148) que se atribuye a Osvaldo Lamborghini comienza con un epígrafe que repone un fragmento de “La flexión Literal” (9-14) de Germán García. Pero la relación “intratextual” aparece con algunos cambios: allí donde el texto de Germán García escribía “el ojo que ve y refleja el mundo funda el imperialismo de la representación” (10), Osvaldo Lamborghini cita “La apología del ojo que ve y refleja el mundo funda el imperialismo de la representación realista” (145).<sup>234</sup> En el texto, “el general Quiroga” es puesto “en curiosa función de crítico

---

<sup>234</sup> Además de dar cuenta de una estrategia de *Literal* de tomarse a sí misma como referencia bibliográfica, al mismo tiempo, la cita “diferida” da lugar a una especulación sobre las “variancias” de *Literal*, el viaje de las lecturas de la oralidad a la escritura, etc. Para esta concepción de “la variancia” se recomienda CERQUIGLINI, Bernard (1989). *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Du Seuil. Más acá de la perspectiva de Cerquiglini está la lectura de Diego Peller sobre el problema: “En *Literal* N°4/5, un texto que lleva por título ‘Juego de exclusiones’ [pp.167-169], comienza así: ‘Hablar un lenguaje —sentencia Wittgenstein— es compartir una forma de vida’. Al señalar la distancia entre la versión ‘*Literal*’ y el original (‘...imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida’) (20) no se trata aquí de denunciar una ignorancia o de criticar una falta de atención. Ni siquiera de señalar un desinterés por los protocolos de la seriedad académica. No importa tanto el hecho —no menor sin embargo— de que *Literal cite mal*, sino el deseo expresado en el olvido o la modificación [...]. Ricardo Piglia, al intentar definir la *lógica económica* que rige en *El frasquito*, en cuyo centro se encuentra la casa de empeños, la denominó ‘Metafísica lumpen del

literario”, desplazándolo así del paradigmático lugar de objeto de una crítica política de la cultura en que ya lo había situado Sarmiento en su texto de 1845. Al mismo tiempo, el texto también deja entrever, una vez más, una posible relación entre “epistemología discontinuista” y literatura: “... el general Quiroga, en curiosa función de crítico literario, ya sabía de las distancias (...) entre las supuestas certezas visuales y el registro de la verdad...” (145). Además, y en directa consonancia con el problema del conocimiento, el texto reenvía en una operación intertextual a los “capítulos de la Representación y de la Pulsión de Saber” de la investigación freudiana. Al mismo tiempo, en el trabajo que Lamborghini no firma hay también una utilización de “un magnífico largavistas” como metáfora de la lectura. La posesión del catalejo, en consonancia con la elaboración de una herramienta de lectura, es puesta allí para evidenciar la supuesta vocación de ser vistos antes que de ver de quienes detentarían la posesión “académica” de la lectura: “*Flexión literal*: los intercambios se producen en el lugar de una falta y por convergencia de un lugar que está con un objeto que no está: no hay ‘escena’ sin el despojo de la lente central...” (147). La postulación de una lectura *descentrada* aparece a su vez en consonancia con una «literaturización de la falta» y la elaboración de una escritura *fuera de lugar*: “La *flexión literal* sabe que la literatura... se constituye por un desplazamiento de valores...” (147). La pregunta por ese desplazamiento de valores que le falta a la literatura sería el que habría llevado a *Literal* a diseñar un proyecto de escritura que centra en la investigación

---

milagro opuesto al trabajo productivo’ (21) y esa definición bien podría aplicarse a lo postulado por la sentencia de Wittgenstein en su *versión ‘Literal’*.” (PELLER, 2006). A diferencia de Peller, Germán García y María Moreno permiten reponer otra motivación: el régimen de la censura, que impone la elipsis, la modificación, la reescritura, al barroco (Germán García y María Moreno en entrevista personal (véase en Apéndice testimonial)).

de la tradición buena parte de su estrategia. Esto, además de volver a la escritura auto-reflexiva, también es fuente del advenimiento de una práctica crítica que al tiempo que teoriza sobre la literatura también especula sobre su “afuera”, su “resto”, aquello que la desborda.

### «mercado»

En *Literal 2/3* la revista cambia la disposición de las pautas publicitarias respecto del primer número, de manera tal que todos los anuncios se alojan ahora en la parte final del volumen (149-158). Al anuncio de Librerías Fausto (que mantiene los mismos spots que en el volumen 1) se agrega el de Librería La Masmédula, al pie de la misma página y con la caracterización de su perfil editorial: “Libros de Arte”, “Livres en français”, “English Books” y “Revistas Extranjeras” (“Galería Paseo Arroyo, Arroyo 897, Local 4”). En la página siguiente se repone el mismo anuncio de Ediciones Argentinas, y con la misma bibliografía peronista que se había anunciado en *Literal 1*.

Ediciones Formentor S.R.L. (151), al ya anunciado en *Literal 1 Nietzsche y el círculo vicioso* de Klossowsky agrega ahora en “Novedades” los títulos *La filosofía y su sombra* de Eugenio Trías y *La descolonización de la infancia* de Gerard Mendel. Bajo la inscripción “De próxima aparición” se anuncian *El formalismo ruso* de Victor Erlich, *Ensayos de lingüística general* de R. Jakobson, *Mito y epopeya* de L.G. Dumézil y *Arte e ilusión* de E.H. Gombrich. Editorial Sudamericana S.A. (152) presenta en este volumen de la revista su colección “Biblioteca de psicología”: *Después de Freud* de J.B. Pontalis y *Psicoanálisis y Antropología* de Geza Rohein.

“distribuidora baires s.r.l.” anuncia los títulos de su “colección papeles con psicología” (153): *sexualidad, autoritarismo y lucha de clases* (Informe del seminario interno del Ceren), *La situación de la sexualidad dentro del materialismo histórico* de Franz Himkelammert, *Represión sexual y manipulación social* de Norbert Lechner, *Sobre la semantización de la sexualidad* de Luis Felipe Ribeiro, *Acerca de la agresividad humana* de Enrique Rosenblatt, *Freud, un muerto venerado y traicionado* de Igor A. Caruso, *Edipo* de Henri Lefebvre y *El mito de Edipo* de Robert Graves.

El anuncio de la revista del “Grupo Cero” (154), “Psicoanálisis, poesía, Teatro, Narrativa”, aparece compartiendo página con el de “Librería Martín Fierro” (Corrientes 1264): “Literatura – Filosofía – Psicología – Arte – Ciencia – Historia – etc.”, “Sección especializada de libros técnicos y para empresas” y “novedades al día”, en el mismo formato (aunque no en la misma caja) que sirvió de modelo para el anuncio de librería. Incluso añadiendo también la sugerencia “Consulte nuestra sección créditos”.

Editorial Tiempo Contemporáneo (155) conjuntamente con cuatro títulos de Roland Barthes (*Lo verosímil*, *La semiología*, *Análisis estructural del relato*, *Investigaciones Retóricas*) anuncia *Los objetos* de A. Moles y otros y *Análisis de las imágenes* de Metz, Eco, Durand y otros.

Aunque antes que como un anuncio editorial se impone como “propaganda”, Editorial Freeland (156) presenta bajo la advocación de “Novedad” *Consignas y lucha popular en el proceso revolucionario argentino* (“Ilustrado con 30 páginas de fotografías-documentos) de Jorge Pinedo. Asimismo, bajo la invitación “Para estudiar y analizar el pensamiento y la doctrina de Juan Perón lea sus libros”, se

divulgan *Conducción Política*, *Filosofía Peronista*, *Doctrina revolucionaria*, *Los vendepatria*, *Libro azul y blanco*. El spot “El pueblo quiere saber de qué se trata, el pueblo ya sabe de qué se trata” cierra la pauta que se deja leer como un anuncio que desborda ampliamente los protocolos de un anuncio bibliográfico.

Bajo la sentencia “La ruptura, hoy”, Ediciones Calden (157) anuncia los títulos *Textos revolucionarios* de A. Artaud, *Teoría del arte moderno* de P. Klee, *La ausencia del libro*. *Nietzsche y la escritura fragmentaria* de Maurice Blanchot, *La lingüística de Rousseau* de J. Derrida y *Claves del estructuralismo* de J. Lacan y otros.

Cierra la sección de los anuncios la colección “Psicoanálisis y ciencias del hombre” (dirigida por Raúl Sciarreta) de Ediciones Corregidor: *Psicoanálisis de Lautreamont* de Enrique Pichon Riviere, *Mi análisis con Freud* de Smiley Blanton, *Del lado del psicoanalista* (AA.VV.), *Hölderlin y el problema del padre* de Jean Laplanche, *Introducción a la lectura de Jacques Lacan* de Oscar Masotta, *La transferencia* de Michel Neyraut, *Del lado del psicoanalizando* (AA.VV.), *Ideología y enigma* de Eugenio Trías, *Lautréamont* de Gaston Bachelard, *Esbozo de una teoría lexicosemántica*. *Para un análisis de un texto político* de Denis Slatka. En coedición Barral-Corregidor se divulga *El antiedipo*. *Capitalismo y esquizofrenia* de Giles (sic) Deleuze y Félix Guattarí.

### 4.3 *Literal 4/5*

#### «escrituras past»

Pero la tendencia experimental propiamente dicha debe buscarse en otros narradores, más claramente orientados hacia ella que los rayuelistas y cortazarianos (muchas veces, estos últimos, simplemente interesados en una especie de *pachtwork*, de organización por retazos de relatos donde la búsqueda formal alterna con ingredientes de cuño realista). Experimentalistas puros son los narradores que confluyen en la revista *Literal...*<sup>235</sup>

*Literal 4/5* (“Qui de uno dicit, de altero negat”), con pie de imprenta de diciembre de 1977, se presenta desde un primer momento como una despedida o, si se prefiere, como un declive de la flexión. Inaugura el volumen una suerte de sección que se presenta como “Los nudos, las redes”. En esa sección aparece en primer término “La historia no es todo” (9-18). El texto, también atribuido a Germán García, es una respuesta al artículo que ese mismo año Andrés Avellaneda había publicado en *Todo es historia* N° 120<sup>236</sup> (mayo de 1977). El *patchwork* no deja de estar presente en el título de la propia respuesta del grupo a las impugnaciones de Avellaneda (“*patchwork* deformante” podría denominarse a este ejercicio *Literal*). Así, el descargo *Literal* está estructurado con la lógica de la réplica (“la replicación”) que se constituye como otro modo de “repetición past”. El texto de García replica la serie de acusaciones de la que el proyecto *Literal* termina siendo

---

<sup>235</sup> (Avellaneda, 1977, citado en *Literal 4/5*, 1977: 10).

<sup>236</sup> AVELLANEDA, Andrés (1977). “Literatura Argentina, diez años en el sube y baja”, *Todo es historia* 120: 105-120.

objeto tras cinco años (o 10, según se consideren los años de circulación de la revista desde 1973 o también, desde 1968, los años de las primeras obras literarias del grupo). En ese descargo, que funciona a la manera en que operó el itinerario que en *Tel Quel* N° 74 (1971) Sollers publicó en contestación a sus detractores, García (“Sujeto de enunciación” (12)) reedita en micro la operación invertida que ya en *Proceso a Nanina* (1969) había realizado con las resonancias periodísticas de su novela (*Nanina*, 1968). En efecto, en este descargo de *Literal* 4/5 se recogen no las versiones laudatorias de *Nanina* sino las ofensivas que toman a las obras del grupo como objeto de diatribas y polémica. Además de los ataques de Avellaneda se reeditan allí las críticas de *Panorama* (13-12-1973), *La Opinión* (14-12-1973 y 20-04-1977), *Redacción* (junio de 1977), *La Nación*. En contrapunto con ellas el artículo repone algunas entrevistas hechas por otros medios periodísticos a los integrantes del grupo (reportaje a Gusmán, García y Lamborghini en *Revista 2001* N° 61 (1973); reportaje a Germán García en *Cuestionario* (mayo 1976)) y se agregan incluso algunos fragmentos de los propios volúmenes de *Literal* 1 y 2/3. En efecto, a la acusación del *patchwork* que les achaca Avellaneda *Literal* responde con un copy-paste recargado. Apelando a una “lógica de los conjuntos” (9) y a discursos provenientes de la física cuántica (se cita a Otto R. Frisch (10)), *Literal* pretende desmarcarse del conjunto de saberes con que se la pretende vincular. Se desmarca del estructuralismo argumentando que “*Literal* surge de la ruptura con el fracaso de la divulgación estructuralista frente a los embates del contenidismo y el populismo” (11)<sup>237</sup> y de

---

<sup>237</sup> “Antipopulismo” que, al margen de la coyuntura específica de la Argentina de los ’70, también puede comprenderse inscripto en la tradición “elitista” y “hermética” de las vanguardias.

*Tel Quel* argumentando que en la revista argentina “...se tomó de entrada una posición contra la idea de *producción y trabajo* detentada por este grupo [en relación a *Tel Quel*] para evocar el campo del discurso político...” (11-12). En la misma línea *Literal* va a argumentar que si bien la ligazón con Freud puede ser admitida, la vinculación de las primeras obras literarias de sus integrantes con Lacan es excesiva ya que la lectura del psicoanalista estructural corresponde a un momento posterior a la escritura de esas obras. De la misma manera *Literal* considerará un vicio hipervincular aquellas escrituras incluso hasta con Levi-Strauss.

#### «autonomía»

Independientemente de que se reniegue de esas influencias en algunos momentos, el artículo aceptará sí su vocación de “vanguardia” (“...dentro de la revista se encontraba una tendencia de ‘vanguardia’ ” (13)). Además de ello el artículo, fecundo para comprender el conjunto de las texturas *Literal*, se autofigura como un constructo tendiente a ligar la escritura con una reflexión crítica, tarea que no se deja de percibir controvertida en el contexto de su tiempo: “¿Por qué les molesta a los comentaristas que los escritores no sean simples inspirados –por el mundo o por el alma- e intenten reflexionar su práctica?” (14). Es en esta postura autoreflexiva y crítica para con la propia práctica donde acaso pueden verse los rasgos de la «autonomía» estertórea de los '70, es decir, ese momento de la historia en el que comienza a desvanecerse la autonomía literaria, tal como la misma podía concebirse desde el *Fausto* de Estanislao del Campo (LUDMER, 1988: 203-230). Cuando se les imputa su concepción de la escritura como un

«goce» que se contrapone a la noción de “trabajo industrial”, es precisamente cuando *Literal* exhibe su apología autonómica: “Esta mezcla entre la mercancía libro y el problema de la escritura podría asemejarse al intento de confrontar los problemas de la astronomía con los sueldos de los ingenieros y después multiplicar cifras para medir la distancia entre los planetas.” (15). Pero esta apología autonómica, para los casos latinoamericanos (o para el caso argentino en particular), no posee más historia que la de la propia tradición anti-realista inaugurada por Macedonio. En efecto, la reivindicación de la autonomía se hace en ese instante de peligro que se yergue sobre ella. En la misma línea, *Literal* también presenta su propio diagnóstico sobre *el boom*:

...fue el *boom* el que llevó, en un primer momento, a inversiones editoriales y no las inversiones editoriales las que provocaron el *boom* (¿por qué esa “industria editorial” no sostiene *siempre* su desenvolvimiento?) Del prestigio que la política continental adquiría a los ojos de los progresistas europeos (el viaje de Sartre a Cuba, la aparición de Debray, la política cultural de Casa de las Américas). Es por eso que el *boom* acompaña este proceso y desaparece cuando el mismo es “cuestionado” por los europeos que lo habían apoyado. (15)

Así entendida, la autonomía de la literatura (frente al mercado y a las condiciones de producción en este caso) estaría desapareciendo en el mismo momento en que *Literal*, en un gesto *retro*, todavía estaría realizando su reivindicación (de la autonomía ética en este otro). Tal como se desprende, el boom sería no un efecto de la literatura sobre el mercado sino de las políticas editoriales sobre la literatura.

### «past & psi»

“Del lenguaje y el goce” de Oscar Masotta (19-38) y “Sobre el barroco” de Jacques Lacan (39-53) –traducción al español de Viviana Honorio- pueden comprenderse como los momentos de formulación institucional más fuertes del lacanismo dentro de la revista. Al mismo tiempo ambos ensayos se corresponden con la técnica del «recorte *Literal*»: “Del lenguaje y el goce” es un capítulo del libro *Ensayos Lacanianos* que ese mismo año Masotta estaba editando y que ya por entonces se encontraba en prensa en Anagrama; “Sobre el barroco” es una transcripción del *Seminario XX* del 8 de mayo de 1973. Aunque en estos dos artículos prevalezca la reflexión sobre el lenguaje, no obstante, ya el “Documento *Literal*” del 2/3 había sentado las bases para la pertinencia de esta definitiva opción por el psicoanálisis en desmedro del originario perfil literario que la revista había exhibido. De algún modo, la reivindicación de una «autonomía» de la literatura se hace al mismo tiempo en que ésta se contamina de discursividad y política psicoanalítica. «Escrituras psi», o «psituras» (texturas psi), puede llamarse a estas emulsiones. En este caso el «past» aparece entendido como repetición, “la repetición es un concepto básico de la teoría psicoanalítica” (MASOTTA, 1991: 128). En efecto, en “Del lenguaje y del goce” Masotta pone en escena un discurso pergeñado con la lógica del seminario expositivo, al estilo de las clases que en noviembre de 1975 él ya había comenzado a dictar en España y cuyo corolario promovería la fundación, precisamente en 1977, de la Biblioteca Freudiana de Barcelona.

En este contexto es como se puede entender esta intervención de Masotta en el número 4/5 de *Literal*, como un modo de tender una red con sus antiguos

discípulos argentinos: “informar sobre las posiciones lacanianas antes que discutirlos” (20). A diferencia de aquellos cursos de Barcelona, en los que un orden expositivo va marcando la lectura de determinados textos de Freud y Lacan,<sup>238</sup> en su artículo de *Literal* todos los materiales y los conceptos aparecen condensados, comprimidos. No ha elegido Masotta exponer un concepto en particular sino dar por sentados varios a un mismo tiempo. No obstante, como peculiaridad de este artículo, Masotta parece retomar algunas reverberaciones lacanianas que además de estar recogidas en los *Escrits* también aparecen en revistas. Entre las revistas que Masotta considera sobresalen los artículos que sin firma se editan en *Scilicet*. En particular aparecen considerados “Radiophonie” y “Condensation et déplacement” (*Scilicet* 2/3, 1970), y “Le sujet et l’acte sexual: un affaire du réel” (*Scilicet* 5, 1975). Si de pensar la historia de los textos y, asimismo, si de entender a las revistas como verdaderos escenarios de determinados debates de la historia del psicoanálisis se trata, Masotta también considera los ecos del debate lacaniano en el mundo anglosajón tomando como breve referencia los números 91 y 94 de *New Left Review*<sup>239</sup> (London, 1975).<sup>240</sup> Asimismo también aparecen referencias a un artículo de Tzvetan Todorov intitulado “Synecdoques” correspondiente al número 316 de la revista *Comunications* (París, 1970) y, atento a los ecos del lacanismo en Buenos Aires,

---

<sup>238</sup> La transcripción de aquellas clases puede consultarse en MASOTTA, Oscar (2008) [1991]. *Lecturas de psicoanálisis, Freud-Lacan*, Buenos Aires, Paidós. En su primera clase Masotta insiste en la importancia que tiene el orden de los textos.

<sup>239</sup> (Revista bimestral, 1960 hasta la actualidad). En versión española por editorial Akal desde 2000. Artículos on-line en <http://www.newleftreview.org/>.

<sup>240</sup> Con aportes del psicoanalista italiano Sebastiano Timpanaro (“The freudian slip”) (*New Left Review* 91, 1975) y las respuestas que ocasionó su artículo en el número 94 de *New Left Review* (“Debate on Timpanaro and Freud”: con intervenciones de Jacqueline Rose, Juliet Mitchell and Lucien Rey, Alan Beckett and John Howe y David Rumney).

Masotta refiere un artículo de Jorge Jinkis (“La derivación de un término como construcción de un concepto: El significante”) aparecido en el número 2 de la revista *Imago* (Buenos Aires, noviembre de 1974).<sup>241</sup> En este modo de articular su “biblioteca” Masotta parece exhibir su concepción de “lo real” entendido como cuerpo atomizado y disperso. Frente al seminario de Masotta, que procura una organización de los textos (no tanto en el artículo que aparece en *Literat* sino en la propia exposición de sus clases en España o en la Biblioteca Freudiana de Barcelona),<sup>242</sup> *Literat* había procurado ya antes una manera propia de concebir su cátedra laica en los bares de la calle Corrientes o pergeñar una puerta de entrada a la literatura desde las propias páginas de la revista.<sup>243</sup>

En el artículo Masotta informa determinadas posiciones lacanianas en torno a aquella apreciación que postulaba al inconsciente estructurado como un lenguaje. Aquella consideración, cuya formulación original ha de buscarse en “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (LACAN, 1966), aparece en diálogo con apreciaciones posteriores que postulan al inconsciente como una condición de la lingüística (“Radiophonie”, en *Scilicet* 2/3). Esto, a su vez, motiva una reflexión sobre los puntos de articulación que se establecen entre lacanismo y lingüística estructural (en especial relación con Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson y Émile Benveniste). A partir de los ejemplos de “signorelli” y “aliquis”

---

<sup>241</sup> Revista *Imago* (136 números desde 1972 –y continúa-). Una proyección actual de aquel proyecto puede verse en <http://www.imagoagenda.com/home.asp>.

<sup>242</sup> Ya en 1974 Masotta había fundado la *Escuela Freudiana de Buenos Aires*.

<sup>243</sup> El sesgo de una *bohème plebeya* que caracteriza a los integrantes de la revista muy bien puede comprenderse desde la biografía de Osvaldo Lamborghini emprendida por Ricardo Strafacce o, incluso, en algunos casos, desde las propias versiones que en el Apéndice testimonial que se agrega al final de la presente tesis (véase particularmente Jorge Quiroga). Si se considera el rasgo *lumpen* como “forma de vida” y si se recuerda el carácter aristocrático de determinados amaneramientos sobre todo lamborghiniños (pero cuya manifestación ha de encontrarse también en Masotta), *Literat* se impone también como una interfaz peculiar (una emulsión) entre lo plebeyo y lo aristocrático.

con que Freud abre su libro *Psicopatología de la vida cotidiana*,<sup>244</sup> Masotta hace una reflexión sobre la «corrupción» en el lenguaje:

...en toda transmisión oral u (sic) escrita de un texto original, la “corrupción” del texto es moneda corriente, y puede afectar a la palabra en cualquiera de sus aspectos o niveles: su carácter fonético, o la letra cuando se trata de la palabra escrita, su morfología, el nivel léxico, su sintaxis o el nivel del estilo. (22).

De alguna manera la “repetición” (“la repetición es un concepto básico de la teoría psicoanalítica” (MASOTTA, 1991: 128)) aparece en correspondencia con esta “corrupción” del lenguaje, “...un movimiento circular hecho de torsiones y trasgresiones (sic)” (29). La “corrupción” instauro la imposibilidad de la “repetición”, lo que obliga a pensar la recepción en términos de “ecos” y “resonancias”. “Retombée”, “cámara de eco” (SARDUY, 1974: 13-14) forman también parte del problema. Así, la divulgación del lacanismo fuera de París deviene reverberación teórica: el “Debate on Timpanaro and Freud” en *New Left Review*, las clases de Oscar Masotta en Barcelona, la recepción en Buenos Aires del lacanismo por interposición del fundador de los *Cuadernos Sigmund Freud*, ahora devenido en autor de un artículo de *Literal* que reflexiona sobre la articulación entre el lenguaje y el goce.

En esta reverberación teórica, singular lugar ocupa la transcripción del seminario XX de Lacan, “Sobre el barroco”, de mayo del ’73. Hay aquí múltiples razones para pensar la “corrupción” de una enseñanza que efectivamente postula en su propia desacralización una de las formas de su carácter profano (laico). El artículo

---

<sup>244</sup> Capítulos I y II: “Olvido de nombres propios” y “Olvido de palabras extranjeras”.

de Lacan que aparece en *Literal* ha pasado del soporte de la oralidad (la clase del 8 de mayo de 1973) a la escritura mediante la transcripción (varias transcripciones incluso). Y luego de ello ha debido viajar del francés al español (varias transducciones incluso). Entre paréntesis aparecen las zonas más complejas de ese viaje: (*manche*), (*dit-manche*), (*dimanche*), (*dumanche*), (*la manche*) (41)... En efecto, el artículo de Lacan habilita toda una serie de asociaciones que ligan a las «formas de lo past» con determinadas «formas de lo barroco». El seminario XX es pletórico de referencias: a Aristóteles (39, 40, 44, 45, 48), al cristianismo (39, 42, 43, 44), al siempre referido Freud (40, 48, 51), a [Raymond] Queneau (41), a [Alexandre] Kojève (41), a Hegel (41), a Cristo y a los libros evangélicos (42, 49), al Tao (43, 51), a Voltaire (44), a Parménides (50), a Heráclito (50), a Santo Tomás (50), a Salomón (51), al budismo Zen (51), a Claude Levi-Strauss (51), Ernest Renán (53).<sup>245</sup> Todo ello abona un planteo en el que el propio Lacan se reivindica portador de un estilo barroco y, asimismo, relaciona al psicoanálisis con el cristianismo. Si el barroco es la forma que adopta la contrareforma entendida como una “vuelta” a las fuentes del cristianismo, el barroco es también para Lacan la forma que adopta el psicoanálisis lacaniano en su “retorno” a Freud. Hay asimismo tres planteos en el artículo de Lacan que permiten pensar esta forma del “retorno” en relación con las figuras de «lo past». Uno de ellos refiere a “...la inercia del lenguaje, a saber: la idea de la cadena, de los cabos, de hilo, que hacen redondeles, que no sabemos muy bien cómo se encadenan unos a otros” (47) – «lo past» como cadena o hilo en el lenguaje: una forma de viajar del nudo

---

<sup>245</sup> Esto sin mencionar alguna que otra referencia a las matemáticas, a la física cuántica, a la genética.

en el trenzado-. Otro de ellos postula a «lo past» propiamente como “repetición”, la “repetición” como la ley y la “medida del decir” (48). El último de ellos da cuenta de los restos con los que se constituye «lo past»: “Las religiones son como las artes, tachos de basuras, porque no tienen la menor homogeneidad” (50). De este modo “cadena” o “hilo”, “repetición” y “restos” constituyen las maneras de comprender “el barroco lacaniano”, una acumulación de referencias construida sobre la ley de la asociación y del retorno.<sup>246</sup> Un conjunto de referencias traídas desde el cristianismo al psicoanálisis para pensar una estrategia de reproducción de los discursos en el marco de la prédica, el ritual, la continuidad de las enseñanzas.

#### «las redes»

“Iniciación al hombre” (sobre *Raucha* de Ricardo Güiraldes) de Luis Thonis (55-65), “Martínez Estrada. El olvido y el incesto” de Luis Gusmán (67-73), “Bernardo Kordon. Descontar la vida, contar (con) la muerte. (Capítulo de *entre/dichos*, libro de próxima aparición)” de Germán García (75-82) y “Un Borges antiguo” de Oscar Steimberg (83-85) se imponen como la acumulación de unas lecturas. “Martínez Estrada. El olvido y el incesto” de Luis Gusmán se presenta como todo un manifiesto de las «escrituras past». Mediante la invocación al olvido (epígrafe de Blanchot incluido)<sup>247</sup> la apología del “hurto” aparece en directa consonancia con una ley de la apropiación literaria argentina. La inspección de relaciones perdidas liga a la Marta Riquelme de Martínez Estrada con la Marta Riquelme de Guillermo

---

<sup>246</sup> A propósito de la figura del retorno en Lacan se sugiere LACAN, Jacques (2008) [1966]. “La cosa freudiana, o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis”. *Escritos*, v. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 379-410.

<sup>247</sup> “Cuando nos falta una palabra olvidada, aún se designa por esa falta. La hemos como olvidado y así la reafirmamos en esa ausencia. Espacio para el cual parecía estar hecha, para llenarlo y disimular. En la palabra olvidada captamos el espacio a partir de la cual ella habla y que ahora nos remite a su sentido mudo, no disponible, prohibido y siempre latente.” (LITERAL 4/5, 1977: 67)

Enrique Hudson: “Olvidadiza memoria ésta, que puede reconstruir, restituir, el relato de Marta Riquelme –personaje- y que, sin embargo, pudo olvidar la cadena literaria de donde provenía el texto” (68). La cadena literaria, que en el caso de las asociaciones de Gusmán implica (además de Blanchot) *La degradación de la vida erótica* de Freud como “marco teórico”, también presupone la relación entre escritura y manuscrito extraviado que Ricardo Piglia pone en escena en *Nombre falso* (1975). En ese libro de formas breves, en “Homenaje a Roberto Arlt” Piglia repone los pormenores de la reedición de “Luba”, cuento inédito de Roberto Arlt al que el narrador accede por interpósito de otro escritor llamado Kostia y cuyas argumentaciones también le sirven a Gusmán como coartada para una apología de la copia:

Será el relato mismo, *Homenaje a Roberto Arlt*, quien explicita estas relaciones. Se hablará en él de una escritura clandestina, culpable, fuera de la ley. Refiriéndose a Arlt, Kostia –escritor fracasado que aparece en el cuento- dirá: “Lea *Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura de acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire –dijo-, haga una prueba, compare *Escritor fracasado* con ese cuento de Borges, con Pierre Menard: son la misma cosa. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino”. (LITERAL 4/5, 1977: 70).

El fenómeno de “la copia” Gusmán lo inscribirá en relación con “el incesto”. En efecto, en la lógica de las filiaciones las relaciones textuales devendrán relaciones sexuales («textuales» debiera también decirse): “Búsqueda del original que es

también de los orígenes, el incesto aparece como el fantasma que precipita la historia hacia una tragedia familiar...” (71). Esa “tragedia familiar” puede ser entendida como una variante de «la flexión *Literal*» (en el sentido de una ruptura) pero también de toda una política de la ilegalidad concebida como ese nudo que se mueve sin moverse en el tejido y que constituye los dinamismos propios de la tradición. Pero a los hilos con los que se pergeña ese inmenso texto de la tradición aquí se añaden otros: son los hilos del acervo prostibulario al que se accede, a su vez, con divisas falsas (“plata falsa”). Son también los hilos de una tradición delictiva cuyo prontuario no lo constituyen las obras acumuladas (la producción literaria entendida como *capital acumulado*) sino el derroche, el desperdicio, el gasto y, en ese corolario, el *détournement*, el plagio como una de las formas de la combustión.

Indudablemente la recensión de Gusmán es susceptible de invocar otras asociaciones que en el artículo de *Literal* no se mencionan. La primera de ellas, llamativamente ausente (como haciéndolo participar también al narrador de la recensión del mismo olvido que se le adjudica a Martínez Estrada) es la que remite a “El matadero” y al propio nacimiento de la literatura argentina. Como se sabe, “El matadero” no sería sino una edición de Juan María Gutiérrez de 1871 en base a un supuesto manuscrito jamás encontrado de Esteban Echeverría. La adjudicación del texto a Echeverría que el propio Gutiérrez realiza siembra las dudas sobre el posible carácter apócrifo de la obra (y la violación que la crítica

realiza al cuerpo mismo de la letra).<sup>248</sup> Una segunda asociación es aquella que encuentra el pensamiento libertario de Martínez Estrada como fuente de explicación de muchas de las licencias que la obra del escritor argentino se habría tomado. Una tercera podría estar vinculada a un trabajo comparativo referido a la “extranjería” y el lenguaje, y que ligue a Hudson con casos como los del mismo Witold Gombrowicz o José María Blanco White o Juan Rodolfo Wilcock. Hay, sin embargo, otro periplo. Es el que revela que “Luba”, el cuento que en *Nombre falso* se atribuye “borgeanamente” a Arlt, es en realidad una “adaptación” pigliana del cuento “Las tinieblas” del escritor ruso Leónidas Andreiev (LINK, 1985: 63).<sup>249</sup> Esa adaptación de Piglia, compuesta con el procedimiento del *collage*, se impone como un *maelstrom past* que invierte la concepción menardiana de Borges y propone el hallazgo del “entrelugar” como la dimensión propia donde lo literario acontece: un “entrelugar” que a partir de Piglia otorga un Andreiev argentino y un Arlt ruso. La literatura como un flujo circulante de copias hechas a partir de un original perdido o nunca existente como la otra gran tesis literaria de Piglia expuesta en ese cuento.<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> Entendida así, la literatura nace en ese cruce con la crítica, dando lugar no sólo al cruce ya muchas veces sindicado entre literatura y política en esa obra de Echeverría (esa “politura”), sino a una emulsión peculiar entre crítica y literatura: esa emulsión que en algún momento de este trabajo se ciñe como “cricción”.

<sup>249</sup> Como precisamente refieren las especulaciones críticas que repone Graciela Speranza y que giran en torno del cuento de Piglia en los Estados Unidos: Aden W. Hayes atribuye “Luba” a Roberto Arlt, algunos años después Rita Gnutzmann lo atribuye a Piglia y en 1991 Ellen McCracken logra descifrar lo que la crítica argentina ya había discutido en los primeros años '80: que “Luba” sería una adaptación pigliana del cuento del escritor ruso (SPERANZA, 2006: 259-265).

<sup>250</sup> A partir de Graciela Speranza, el cuento que se reúne en *Nombre falso* significa un cierre de la parábola inaugurada en *El Facundo* con la cita de Diderot atribuida falazmente por Sarmiento a Fourtoul: “Integrando fragmentos diversos de obras pasadas en una nueva y redefiniendo «eso que los imbéciles se obstinan en llamar citas», como quería Debord, Piglia da a la cita un sentido nuevo y encuentra en la repetición una diferencia. Amañando definiciones del plagio, elabora una teoría y una práctica. El plagio como práctica «necesaria» para Lautréamont y como «muestra clara de mérito» para Sarmiento, la definición del plagiario como «inocente abstemio de las comillas transcritivas» de Macedonio Fernández y su perfeccionamiento en la técnica del «anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas» de Borges, se politizan violentamente en

\*\*\*

En una misma línea que indaga en la tradición, no ya tanto posando la mirada sobre objetos alternativos como Martínez Estrada, o Arlt por interpósito de Piglia, Oscar Steimberg firma “Un Borges antiguo”. Entre remisiones a Lin Yutang, Nabokov, Racine, Foucault, Carpentier, Quevedo y a la Tragedia griega, Steimberg traza una serie de maneras de leer a Borges entre los años '50 y '70 a partir de las coordenadas de la biblioteca, el léxico, la política, el género, lo imaginario o incluso la propia crítica sobre su obra (lo que implica el esbozo de una historia de las maneras de leer a Borges). En el artículo de Steimberg, en el que se trata de usted al lector y se tutea a Borges, también el autor de *El Aleph* aparece como fundador de una discursividad auto-reflexiva en relación con la propia práctica del escritor: “... percibida la infinitud de luces poéticas del barroco hispanoamericano, y ubicado el observador en la isla conceptista del Río de la Plata, es natural que se reserve al menos, a Buenos Aires, la propiedad de todo metalenguaje que se apasiona...” (83). La escritura de una lectura apasionada no daría entonces lugar a una escritura crítica sino, en todo caso, a una literatura auto-reflexiva o, si se prefiere, usando las propias palabras de las páginas de Steimberg, una «literatura conceptista». Este metalenguaje crítico sería, naturalmente, y tal como el propio artículo lo permite inferir, una de las particularidades que adoptaría el “barroco rioplatense”. Este devenir crítico del lenguaje literario, a su vez, estaba dando cuenta una vez más del encadenamiento

---

el contacto con la máxima del socialista utópico Proudhon, desviada desde *¿Qué es la propiedad?* a los apuntes de Arlt, como título alternativo de «Luba» y emblema de la ideología antiburguesa que condensa la teoría pigliana de la literatura...” (SPERANZA, 2006: 271).

textual que una literatura en diálogo con otras literaturas propiciaría: "...si unas citas pueden dejar paso a otras citas es porque un laberinto se ha dejado invocar, entrelazar, invocar por otro" (84). Este "laberinto barroco" que formula Steimberg encuentra así en un fundador hipotético de su discursividad como Borges - discursividad de la que *Literal* también sería epígono- acaso una de sus puertas de entrada. Si Macedonio era en el volumen 1 de *Literal* el fundador de ese "vanguardismo" que la revista reivindicaba en el lugar de sus topologías originarias, Borges aparecía entonces como el fundador de esa discursividad que reflexiona críticamente sobre la presencia o no en Macedonio de ese supuesto "vanguardismo". Erigido Borges como fundador de esa discursividad "conceptistas", aparecen los literales como post-fundacionistas<sup>251</sup> de esa misma discursividad.

#### «retrospectivas»

"Insistencias para leer aquí. Juego de exclusiones", atribuido a Germán García (89-92) se presenta como un nuevo ajuste de cuentas en directa consonancia con "La historia no es todo", el artículo que había inaugurado el volumen (una vez más aquí la relación asociativa con el itinerario que Sollers publica en *Tel Quel* 74 (1971)). En lo que comienza siendo una admisión de un realismo de la libido ("la realidad de un goce -la de la escritura..." (89) termina siendo una semblanza a Horacio Romeu y Marcelo Guerra, colaboradores "laterales" de *Literal* 1 y *Literal* 2/3 respectivamente. Al mismo tiempo, un razonamiento de Tomás Navarro Tomás le sirve a García para explicar la vernaculización que la lengua española

---

<sup>251</sup> La palabra llega a este trabajo por sugerencia de Raúl Antelo (en conversación electrónica).

de Darío hizo con el francés parnasiano y simbolista (a su modo, esta vernaculización como otra forma de comprender «lo past»). Y las remisiones, que una vez más vuelven sobre Sade y sobre Borges, son utilizadas aquí para volver a insistir sobre el carácter comunitario del lenguaje; y al mismo tiempo que se reniega de las filiaciones teóricas de las que la revista es víctima, se insiste con la escritura de un discurso crítico: “Nuestro blablabla es el protocolo de unos textos – es, por lo mismo un texto- que puede sospecharse ‘aplicación’ de una teoría” (91).<sup>252</sup> Indudablemente, aún en un texto que pretende funcionar como un descargo, *Literal* vuelve a incurrir en la contradicción para tratar de desmarcarse de las contradicciones de las que es objeto. Si hace falta otro reconocimiento de las «literaturas past», el propio artículo dona fragmentos con los cuales podrían formularse sus definiciones: “Importa menos lo que la literatura *debe ser*, que el acto mismo de su ser en la trama de los discursos de la cultura... Todos los sujetos hacen letras, aunque no puedan gozar del misterio de sus cifras...” y, acto seguido, situándose en esa “trama de los discursos”, el propio texto se despacha con una extensa cita que abona el material para el pastiche *Literal*:

Porque no deseo que la atención se centre en el hombre de genio –escribe T.S. Eliot en 1942-, he utilizado la expresión *hombre de letras*. Abarca a hombres de segunda y tercera fila e incluso a los de categorías inferiores, así como a las máximas figuras;

---

<sup>252</sup> La teoría que puede sospecharse en ese *blablabla* es, naturalmente, la psicoanalítica. Las conceptualizaciones que derivarán en “lalangue” y el *blablater* lacanianos pueden rastrearse desde su seminario de 1957 conocido como “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (LACAN, Jacques (2008) [1966]. “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. *Escritos*, t. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 461-495). El blablá laciano atravesará diversos momentos, pero será en la última etapa de sus seminarios donde se establecerán sus más enérgicas proyecciones. A propósito de ello se recomienda LACAN, Jacques (1981). “Propos sur l’hysterie” (en línea). Ecole-lacanienne.net. Disponible en <http://www.ecole-lacanienne.net/bibliotheque/Bilingues/Palabrassobrelahisteria.pdf> (última consulta: 02/02/2010).

porque esos escritos secundarios, colectivamente y en diversos grados individualmente, forman una parte importante del medio ambiente en que se mueve el gran escritor, como lo forman también sus primeros lectores, los primeros que le valoraron, los que formularon los primeros reparos y también quizás sus primeros detractores. La continuidad de una literatura es esencial para su grandeza; en muy gran medida es función de los escritores secundarios preservar esa continuidad y formar cuerpo de obra escrita que, aunque no haya de leer necesariamente la posteridad, desempeña un gran papel como eslabón entre los escritores a los que se sigue leyendo. *Esta continuidad es en gran parte inconsciente.*" (92-92).

Independientemente de que muy probablemente se estaba pensando en Marcelo Guerra y en Horacio Romeu a la hora de señalar ese espacio de "escritores secundarios", la reivindicación de una gradación de escritores es igual de nociva que la noción de "genio" que se pretende impugnar reemplazándola por la de "hombre de letras". No se trataría entonces de pensar la retrospectiva en los propios términos que la impone *Literal* –por interpósito de Eliot- sino de desbordar sus implicancias hacia aquellas zonas que pulveriza los escalafones y los reemplaza por nociones como las de "heterarquías" o "heterotopías". De hecho, el propio título del volumen –"Los nudos, las redes"- en buena parte está dando cuenta de ello. *Literal* puede ser pensada entonces como una máquina de heterarquización del sistema literario. Si bien es cierto que el programa de *Literal* nunca logró el desenvolvimiento pleno de estas implicancias –de hecho no hay formulaciones que impliquen a la heterarquía- en todo caso significó un ademán con límites: así, el proyecto *Literal* puede comprenderse como una desestabilización del sistema literario tal como el mismo venía operando desde la

instauración de los nombres que incipientemente postuló el martinfierrismo y que luego *Sur* institucionalizó.

### «literaturas»

Luego de ese “nuevo balance”, retoman una vez más su impulso las formas de la narración mixturadas en este caso con formas poéticas: “The mirror stuff aut trimalitionis oratio” de Alberto Cardín (93-96),<sup>253</sup> que se impone como ejemplo de una escritura sinóptica, antecede el texto de María Moreno intitulado “La ascunción” (que firma en realidad con su verdadero nombre: Cristina Forero) (97-104). El texto de Cardín se presenta precisamente como un gráfico ejemplo de la heterarquización de la escritura. Encadenando (o desencadenando) significantes en latín, alemán, francés, inglés y “español”, el texto se propone como una desestabilización del pedestal de las altas literaturas y, asimismo, como la construcción de una escritura de la otredad que en ningún momento podría entenderse como una escritura baja sino simplemente como “diferida”. Esta escritura de la diferencia hace serie a su vez con otra forma de lo past entendido como reescritura. Se trata de la escena que monta María Moreno al reescribir, en clave velada, un fragmento de Bataille que, sin embargo, puede leerse en clave de una reescritura de la “Divina Comedia”. De hecho “la ascunción”, no sólo desde el

---

<sup>253</sup> El de Alberto Cardín es otro de los aportes internacionales de *Literal*. Alumno entre 1976 y 1977 de Oscar Masotta y miembro por breve lapso de la Biblioteca Freudiana de Barcelona, Cardín formó parte y co-dirigió la revista española *Diwan* (diez números entre 1978 y 1981 y co-dirigida también por Federico Jiménez Losantos, Biel Mesquida y Javier Rubio). Emanada de los cursos de Oscar Masotta en Barcelona, la revista participa a su modo de una suerte de “telquelismo español” que se propone, con un argot crítico novedoso, renovar el ámbito de la reflexión crítica y literaria. En aquella revista recalaría un último horizonte barroco del proyecto *Literal*: en el número doble 8-9 de 1980, confeccionado por Germán García, con selección de textos de Macedonio Fernández y las colaboraciones de Luis Gusmán y Eduardo Grüner. Ese número doble de *Diwan* tomado por el proyecto de la flexión argentina también puede sindicarse como interface que une a *Literal* con la revista *Sitio*.

título sino también en su desarrollo, hace serie con la teleología de la luz que describe la obra de Dante: "...Y vi un punto del que irradiaba un penetrante fulgor, tanto, que fue preciso cerrar los ojos ante la ceguera que provocaban sus destellos. En torno a él se encontraba un círculo de fuego." (103). La desacralización de la escritura que realiza Cardín hace tándem con la «reauratización paródica y past» de la reescritura plagaria e incendiaria que practica Moreno.

Las mismas lecturas son susceptibles de reproducirse en "Perdón de la palabra. Fragmento de una novela en curso" de Germán García (105-109), "Las cartas" de Aníbal E. Goldchluk (111-118), "El rostro del ausente" de Luis Gusmán (119-127), "Historia de *La*" de Ricardo Ortolá (129-135),<sup>254</sup> "La sala azul" de Antonio Oviedo<sup>255</sup> (136-139), "La puerta de madera" de José Antonio Palmeiro (141-145), "Adios Fiel Lulú" de Pablo Torre (147-155), "Dipsalmo" de Luis Thonis<sup>256</sup> (157-163) y "Soñado el 18 de enero de 1969" de Germán García –una vez más la columna de las «escrituras oníricas»- (165-166). Todas las "texturas" de *Literal*, así entendidas, se asumen como *bad deeds* pergeñados a partir de la reutilización de "fragmentos" clandestinos que devienen "pastiche". Esta «carnavalización past» de los textos se vuelve, hacia el final del itinerario, una sustancia discursiva mucilaginososa que no sólo postula la ilegibilidad barroca como valor sino, en efecto,

---

<sup>254</sup> Otra operación de "recorte".

<sup>255</sup> Quien después comandaría la *Revista Escrita* (Córdoba, ocho números entre 1980 y 1986). Si bien en el primer número hubo algo psi, eso luego se fue disipando. Siempre la presidió Oviedo y el comité fue cambiando con los números. Presentó textos de Daniel Vera, Héctor Ciocchini, Pablo Spangenberg y contó con participaciones de Luis Gusmán, Germán García; presentación de textos de Lezama Lima. En sus últimos números se volvió decididamente literaria: con traducciones desde Yukio Mishima a Michel Leiris, pasando por Ósip Mandelstam, Barthes, Calvino, Yves Bonnefoy, Robert Walser, Saint John Perse, Robert Walser, Milan Kundera.

<sup>256</sup> Quien después fundaría las revistas *La anunciación* (un número, 1988) y *Tokonoma* (Traducción y literatura; diez números entre 1994 y 2009).

la caducidad de cualquier exégesis. Al tiempo que se desafía al lector para que se embarque en la tarea de dilucidar qué determinado texto de la tradición se está reescribiendo, a su vez, se sentencia la caída en desuso de cualquiera manera de leer amparada únicamente en la pesquisa genealógica.

### «juego de exclusiones»

*Literal 4/5* ya no presentará anuncios publicitarios. No obstante, tendrá en sus páginas recensiones bibliográficas sobre libros de publicaciones recientes y no tan recientes, en lo que se deja leer como operaciones en relación directa con el campo editorial de entonces. Presentados con una página introductoria, a manera de prólogo de la sección, se aclara que las recensiones que siguen intentan retomar textos que fueron excluidos de la circulación. El “a manera de prólogo” que inaugura la tercera y última sección del volumen 4/5 se presenta con una cita de Wittgenstein que al parecer ha sido deliberadamente alterada: “Hablar un lenguaje –sentencia Wittgenstein- es compartir una forma de vida”.<sup>257</sup> En la sección se presentan las recensiones bibliográficas sobre *Kincon* de Miguel Briante (Monte Ávila, 1975) (171-175), *Terrazajaula* de Diana Machiavello (Editorial Sunda, 1967)<sup>258</sup> (177-182), *Tirapiedras* de Daniel Ortiz (Editorial Siglo XXI, 1973) (183-185), *Mirado* de Albo Valleta (ediciones De la Flor, 1971) (187-190). Los libros que se reseñan, cuyas ediciones van de 1967 a 1975, de alguna

---

<sup>257</sup> La versión española de Wittgenstein expresa “19. Puede imaginarse fácilmente un lenguaje que conste sólo de órdenes y partes de batalla. — O un lenguaje que conste sólo de preguntas y de expresiones de afirmación y de negación. E innumerables otros. — E imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida.” (WITTGENSTEIN, 1953: 31). La inglesa, más aproximada a la versión original bilingüe inglés-alemán: “And to imagine a language means to imagine a form of life.” (1953: 8).

<sup>258</sup> Editorial que comandaba Martín Micharvegas y que originariamente estuvo a punto de realizar la primera edición de *El fiord* (véase Martín Micharvegas en el Apéndice testimonial).

manera marcan los orígenes de «la mirada *Literal*», puestos precisamente en aquellos años que coincidirían con las primeras ediciones de los integrantes del grupo o sus colaboradores.<sup>259</sup> La recensión no fue en la revista una práctica que se encomendó a colaboradores externos sino que, tal como se aprecia, funcionó también como parte de las operaciones que el grupo pretendió desarrollar en relación con el mundo editorial.

### «itinerarios»

Cierra el tercer volumen de *Literal* “Retroactiva”, atribuido a Germán García (191-192). En el texto, que cierra no sólo el volumen sino todo el conjunto de las revistas, funciona a la manera de un “The end” de la escena *Literal*.<sup>260</sup> No obstante, también funciona como un retorno sobre sí. En este ensayo final se asume la misma impronta estructural que en “La historia no es todo” se había pretendido negar: “Saussure encuentra que alguna remisión engendra –donde todo es diferencia- el valor que determina la significación.” (191). Al mismo tiempo también se deja entrever una teoría de la transgresión que de algún modo había pretendido ejercerse desde la atalaya *Literal*: “La transgresión retórica –como la transgresión sexual- supone algunas leyes que engendra por su propio movimiento... el exceso que el lenguaje produce es la transgresión de esa ley” (191-192). Si bien estas consideraciones son susceptibles de pensarse en relación

<sup>259</sup> Desde *Nanina* de Germán García y *El camino de los hiperbóreos* de Héctor Libertella.

<sup>260</sup> Algunos meses antes del último volumen de *Literal* había aparecido la compilación *Últimos relatos* que recopilaba narraciones de Ricardo Piglia, Bernardo Kordon, Jorge Asís, entre otros. El libro suponía también una despedida. Comentario aparte merece la edición de “Die Verneinung” (También conocido como “La negación”) que Osvaldo Lamborghini, con presentación de Enrique Medina, publica en el N° 3 de la revista norteamericana *Chasqui* (mayo de 1979). Ese poema de 596 versos se impone como el derecho a réplica de Lamborghini tras el número 4/5 de *Literal*. A su manera, ese texto funciona también como otro “The end” de *Literal*.

con la categoría de «gasto» (Bataille) -antes que en relación con una teoría del exceso-, sin embargo esa alteración de las leyes del texto opera en la constitución misma de una «escritura past». “Retroactiva”, en plena hiperbolización barroca producto del clima de censura generalizada que ya se vive en 1977, no obstante, brinda algunas pistas para desafiar la ilegibilidad de *Literal*: “El pudor lingüístico llama *intertextualidad* al trabajo que un texto realiza en otro, a la clandestina *cita* de amor que encuentra cada texto abierto a otro, imposibilitado de cerrarse y excedido en sus resonancias” (191). Esa “imposibilidad de cerrarse” de alguna manera da cuenta de la imposibilidad de pensar una sutura *Literal*. De esas “resonancias” que se señalan en la llamada “intertextualidad” (eso que para el caso puntual que aquí se analiza se prefiere llamar «past») darán cuenta luego las líneas ulteriores que, retomándola, encontrarán en *Literal* un mojón singular de la tradición a partir del cual postular escrituras.

#### «resonancias»

Si de “resonancias” se trata, también el proyecto *Literal* es susceptible de prolongarse en los '80 y '90: en los proyectos de *Sitio* y de *Conjetural* de los cuales participará Luis Gusmán; o en los proyectos de publicaciones colectivas a los que Germán García se plegará: como los casos de la revista *Escrita*, o las publicaciones *Descartes* y *Murciélagos*. Mucho más acá de ambas continuidades, y a la manera de un *point d'orgue* directo de *Literal*, debe situarse a la revista catalana *Diwan -ut supra-*. Hay en especial un número de *Diwan* que muy bien puede concebirse como una suerte de *Literal* 6/7: es el número doble 8-9 de *Diwan*, de mayo de 1980. Con una selección de textos de Macedonio que

inaugura el volumen (selección hecha por el propio Germán García), la revista se impone como un dossier sobre el Barroco con aportes de José Luis Abellán, Germán García (“El oxímoron barroco” (27-33)), Benito Pelegrín, Federico Jiménez Losantos, Emilio Orozco Díaz (con su poco convincente pero prolífico artículo “Sobre el Barroco y la periodización en la historia del Arte y de la Literatura” (89-97)), Eduardo Grüner (“Barroco y sus hermanos” (99-110)), José Luis Orozco Pardo, Sara Glasman (“Lacán barroco: ¿deriva o desvarío?” (121-136)), Luis Gusmán (“Góngora y el estilo llano ¿llano?” (137-143)). El horizonte teórico-ficcional del barroco invade las páginas de esta imaginaria *Literal* 6-7 que en efecto es el número 8-9 de *Diwan* y se impone como una prolongación de la flexión argentina en la España post-franquista.

## **5. «la flexión Literal»**

### «la teoría de la flexión»

*Literal*, tal como se la ha intentado abordar, se presenta como la postulación de un cuestionamiento al estatuto de lo literario en la cultura argentina. En la relación que se plantea entre los valores de la literatura y sus cuestionamientos se produce un movimiento (un cambio de lugar) donde la literatura asistiría al ensanchamiento de sus propios límites. La operación de *Literal* en este sentido sería doble: por un lado realizaría la formulación teórica de este problema pero, a su vez, proyectaría mediante sus «escrituras flexivas» (teoría y escritura en acto) un ensanchamiento de lo literariamente establecido hasta entonces. Las operaciones sobre los efectos de lectura de sus escritos se enarbolan como la constitución de un espacio de reflexión (la revista como un espacio) por un lado y, mediante la publicación de textos literarios, también se intenta poner en acto un nuevo paradigma ficcional:

...la flexión literal propone una acción específica de la literatura (que puede ser leída desde una intriga sociológica, psicológica, política, lingüística, etcétera) que consiste en la transformación infinita de un sistema flotante de textos cuya función en la cultura no se reduce al uso que cada época histórica hace de los mismos (LITERAL 2/3, 1975: 10).

Una noción sobre lo literario es puesta en juego: siempre habría un movimiento que iría desde *la flexión literal* a *la flexión literaria*. Así, «la flexión» sería un movimiento (“una acción específica”) que iría desde y hacia y se produciría entre el sujeto y la cultura, el cuerpo y el lenguaje, la realidad y su/s efecto/s, una estética fluctuante y una ética o una moral persistente, el placer de leer y el goce de escribir, lo literario y «lo literal». Así todo emerge susceptible de ser pensado en términos de intersticios y la posición estratégica de *Literal* se consumaría allí

Definición

donde una cosa se diluye en otra. Ese “entre-lugar” podría ser definido como un legado de la «perspectiva *Literal*» que trató de imprimirle su sello a aquello que se podría conjeturar formando parte de un objeto parcial.<sup>261</sup> En cuanto a su ficción, su proyecto no sería sino la reescritura *literal* de los discursos sociales circulantes. Descontextualización mediante -la escritura literaria como ejercicio de descontextualización por excelencia- el proyecto emerge como una máquina de insinuación de nuevos sentidos. Pero he allí la complejidad del gesto: la escritura *literal*, lejos de mudar los sentidos primigenios que la cultura impondría, simplemente los potenciaría volviéndolos contra sí mismos.<sup>262</sup> ¿Habría la posibilidad de una *flexión literal* que en su movimiento incesante (en una incesante *flexión*) nunca tornase *flexión literaria*, es decir, nunca se volviese parte de la literatura? Ese puede ser el límite de *Literal* como proyecto de ficción, pero no como planteo teórico. El límite de todo proyecto literario es el límite de una *flexión* que, tarde o temprano, producto de su hallazgo o de su eficacia, termine caducando. Ese puede ser el límite de toda vanguardia.<sup>263</sup> Allí donde la *flexión literal* se torna *flexión literaria* habrá la falta de una nueva flexión que tornará rígido

---

<sup>261</sup> Oscar Steimberg, que en algún momento cuenta haberle referido a Lamborghini que se consideraba “un letrista del objeto parcial”, da a entender ese signo medio que podría también caracterizar a las escrituras de *Literal* (véase en Apéndice testimonial).

<sup>262</sup> Tal como se aprecia muy especialmente en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini.

<sup>263</sup> Pues, si las vanguardias planteaban como problemática la relación con el pasado y la tradición que pretendían superar (negando radicalmente su valor en el caso de las vanguardias europeas y negando específicamente el vínculo con el modernismo (polemizando todavía con la tradición e inventando una tradición propia) en el caso de las vanguardias latinoamericanas) también sujetaban esa problemática al riesgo del valor de la negación misma. Ese valor (lo “nuevo” o “lo futurista” de las vanguardias), tarde o temprano, termina siendo víctima de un paso del tiempo que transforma a las vanguardia en parte de la tradición. La vanguardia es vanguardia durante determinado tiempo. Luego es la tradición futura de un proyecto como el de *Literal*: no es casual que, para *Literal*, el futuro de la “Literatura Argentina” ya tenga su realización en Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Borges (“la casta del saber y de la lengua”). Macedonio Fernández es el referente de la vanguardia que, al ser un escritor de ideas y no de obra, será retomado para concebir su poemática del pensar en una obra realizable; Oliverio Girondo, quien procura experimentar con los límites del lenguaje; y Borges, el lector que escribe los “restos de textos” donde ningún sistema crítico de lectura había antes percibido su falta. (Cfr. con la propuesta de lectura de *Pierre Menard Autor del Quijote* en “El Resto del Texto” (*LITERAL* 1, 1973: 52) y “Por Macedonio Fernández” (*LITERAL* 2/3, 1975: 60-61).

a un ensanchado núcleo literario (*sistema flotante* de textos que circula) pero a la vez dará origen a un nuevo movimiento, y más tarde a otro, y a otro: una suerte de «línea de fuga» por la que se escapa siempre a la institucionalización de una práctica, de un saber, de una perspectiva, de un campo -dirá "la teoría"-.

*Point d'orgue Literal* se puede llamar a esta suspensión.<sup>264</sup> Y la literatura, así entendida, se presentaría como un esponjoso territorio sensible y permeable a las transformaciones que incluso ella misma (se) provoca. «La disidencia», entendida entonces como una zona de articulación estratégica, siempre encontraría condiciones de posibilidad para reeditarse allí donde determinados valores de la vanguardia se institucionalizarían. Así entendida, la historia de la literatura aparece para *Literal* como la historia de un ensanchamiento: el ensanchamiento de la institución literaria frente a la irrupción de *lo literal* (aquello que desde la propia institución literaria no había sido considerado como literatura hasta entonces).<sup>265</sup>

Así leído, de lo que se trataría también para ese proyecto inconcluso (siempre deseable y por ello inconcluso) sería producir no sólo los ensanchamientos que determinados momentos históricos demandarían sino también dejar abiertas las condiciones de posibilidad para que una teoría de la disidencia se instaure allí

---

<sup>264</sup> Respecto de la actualidad o no de aquella flexión como proyecto de escritura, se podría interrogar: ¿cuánto se ha visto transformada la flexión literaria desde la década del '70 a esta parte? Habría que evaluar los efectos de la escritura literaria de los escritores que participaron de la revista. En cierto sentido esa investigación podría ratificar la idea de que tal vez no se haya flexionado lo suficiente la escritura de *Literal* (¿acaso las fuerzas extrañas a la literatura acaban de flexionarse alguna vez?).

<sup>265</sup> Curiosamente quizá ninguno de los escritores de *Literal* encarnan tanto la manifestación de esta problemática como la escritura contemporánea de Manuel Puig -de algún modo allegado al grupo-, y en la cual la escritura aparece como una experimentación extra-literaria en contacto con los límites mismos de la literatura. A propósito de Puig y los límites de la literatura se recomienda especialmente el núcleo comparativo entre literatura y artes que propone Graciela Speranza en *Manuel Puig después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000.

donde una vanguardia futura se institucionalizaría.<sup>266</sup> Así entendida también, la historia del ensanchamiento de la institución literaria (en los años '70 entendidos como un momento en el que las fuerzas de la historia se estrechaban) no es otra cosa que el ensanchamiento de los propios marcos y la ampliación de los límites de lo literariamente establecido hasta entonces. La escritura *Literal*, ese momento de «die verneinung» singular, se autoproclamaría como la gran subversión a ese sistema literario que se asignaría bajo el nombre de “Literatura Argentina”. Pero si la virtud de la flexión literaria (su valor) consistiría en asignarle sentido literario a un discurso que hasta entonces no lo tendría, el problema surgiría cuando esa textualidad que se pretendía ajena al campo literario ingresara al sistema de valores dados que la literatura supone. En ese sentido, el “éxito” literario del grupo habría significado, al mismo tiempo, un “fracaso” de su programa de escritura. Allí donde lo no literario se literaturizaría (se institucionalizaría), allí, en esa zona de la cultura donde la escritura se convierte en literatura, se asiste a la defunción de lo que los miembros del grupo denominaron *literal* y que, en rigor, constituyó la verdadera potencia del proyecto que pretendieron llevar adelante. Desde esa perspectiva, al pasar a formar parte de ese sistema de fuerzas al que se designa con el nombre de “Literatura” (en tanto que la escritura deja de ser *literal* y se transforma en literatura), las fuerzas que constituyen lo *literal* pierden también la posibilidad de reeditarse en un momento histórico ulterior. La forma en que este planteo central se fue desgranando a lo largo de los diferentes números de la

---

<sup>266</sup> Esa teoría de la disidencia, una vez más, ya habría existido. Estaría pergeñada de las resonancias virtuales de una *pataphisque* jarryana imaginaria e inconclusa: una teoría que determine las leyes que gobernarían no las normas sino sus excepciones. De una manera anacrónica y descompensada, el número 4 de julio de 1954 de *Letra y línea* había implicado una recepción de la patafísica de Jarry en la Argentina.

revista pasó por diferentes formas discursivas. Pero fue en *Literal 1* y *Literal 2/3* quizá donde el planteo lució su mayor grado de condensación antes de encallar en la opción decididamente psicoanalítica que exhibiría en su último número. En el volumen 1, en el texto con que Germán García inaugura la revista, específicamente en "No matar la palabra, no dejarse matar por ella", puede leerse: "Hablando de cualquier cosa decimos la realidad, porque cuando hablamos sobre la realidad decimos otra cosa" (*LITERAL 1*, 1973: 6). Mediante formulaciones de este tipo, y a las cuales de hecho podrían agregarse varias en un ringlera que no por extensa llegaría a ser exhaustiva, los integrantes del grupo pretendieron jactarse de la posesión de un argot crítico y teórico que en absoluto llegaron a manipular rigurosamente. Interpelados a sí mismos desde sus propias argumentaciones y a lo largo de los diferentes números muchos de los planteos de *Literal* se fueron desgastando en el vicioso círculo de sus reformulaciones repetitivas. En la expresión "Hablando de cualquier cosa decimos la realidad, porque cuando hablamos sobre la realidad decimos otra cosa", por ejemplo (en tanto que argumentación contra el realismo populista al que *Literal* pretendió combatir), parecen omitirse varias operaciones que estuvieron en la génesis de la expresión misma (además de la propia lectura del uso que Borges hace del realismo para la construcción de lo fantástico). En la expresión fuera de campo también quedan los discursos de la época que referían a "la realidad" en forma insistente. Y en ese sentido, fuera de campo queda también el hecho de que "la realidad" estaba evadida por "la(s) idea(s)": había una imposibilidad de la(s) idea(s) (la revolución como idea) de plasmarse en la realidad (la revolución como acontecimiento). En conclusión, había de algún modo indicado el texto ya antes:

“la realidad es imposible” (“la ‘subversión’ es imposible” podría glosarse) y precisamente por ello, ante semejante imposibilidad, la literatura entra dentro del estatuto de “lo posible”:<sup>267</sup> como si sólo la ficción fuera posible en aquel contexto de imposibilidades materiales (programa estético borgeano si los ha habido). Pero desafortunadamente la historia de la realidad política de la Argentina de entonces (ese estrechamiento que se produjo en los ‘70) rebatiría también rotundamente los diagnósticos que sobre la literatura *la generación Literal* pretendió imponer:

Quando publiqué ‘La vía regia’, en 1975, tuve cierto trauma. Salió la crítica: era un comentario elogioso pero, de pronto, paso dos páginas del diario y veo la noticia de Monte Chingolo, con los muertos.<sup>268</sup> Eso me alejó; no había contexto para hacer literatura. Ahí pensé: hay que cambiar. Porque, como dice Joyce: ‘Si no se puede cambiar de país, cambiemos de conversación’. Me quedé aquí un tiempo más y escribí ‘La entrada del psicoanálisis en la Argentina’ (GARCÍA, 2000).

Ya en una consideración que no corresponde a la práctica literaria ni a la crítica política sino que se corresponde con el carácter heterodoxo que definiría al grupo, en “El resto del texto” (artículo de *Literal 1* ya referido) se reformulará la pregunta psicoanalítica por el lugar teórico de la falta (“la castración de la niña”): “la potencia

---

<sup>267</sup> Nada pareciera indicar en *Literal* una discriminación, como de hecho teóricamente la habría, entre “la realidad” y “Lo Real”. Al igual que en el ya referido caso de la utilización del significante “placer” para referir al “goce”, también se podría conjeturar la implicancia de la noción de “Lo Real” señalada con el significante de “realidad”. Lacan adjudica a “la realidad” aquello que el sujeto percibe y comprende (o “imagina” que “comprende”) de Lo Real; contra la realidad, en tanto *common sense*, se declarará la epistemología discontinuista en la que se basaría el corte psicoanalítico. A propósito de esto se recomienda: LACAN, Jacques (2008) [1966]. “Más allá del «principio de realidad»”. *Escritos*, V. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 81-98; LACAN, Jacques (2008) [1966]. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. Buenos Aires, Siglo XXI, 99-105. Asimismo también LACAN, Jacques (1982) [1953]. *Le Symbolique, l’Imaginaire et le Réel. Bulletin de l’Association freudienne* 1: 4-13.

<sup>268</sup> “Monte Chingolo” refiere a un intento malogrado del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) por tomar el arsenal militar de un batallón del Ejército Argentino. El hecho, acontecido el 23 de diciembre de 1975, dejó una cantidad de muertos cuyo número final siempre ha sido motivo de controversias y es sindicado como un punto de inflexión y retroceso de la lucha armada en la Argentina.

de la literatura está en su resto, su demás” (*LITERAL 1*, 1973). Según el planteo que se sostiene en ese artículo habría un resto del texto *no totalizable, no teorizable*, por los sistemas críticos de lecturas y ese *resto, ese demás, ese desperdicio*, constituiría la verdadera *potencia* de la literatura (en clara consonancia con la idea del Real lacaniano entendido ahora como potencia del acto literario (cf. *LITERAL 1*, 1973: 47)). Así entendido, por un lado estaría la *falta* de lo que en la historia de la literatura nunca ha sido escrito todavía (la escritura de lo que falta escribir) y, por otro, lo que es imposible escribir en cualquier escritura. La escritura de *Literal* en este último aspecto sólo puede evidenciar sus propios límites y, como en un experimento de «punto ciego», allí donde la literatura se enfrenta a su imposibilidad aparecería la teoría como complemento. Asimismo, allí donde se evidenciarían los límites de la teoría para leer la literatura aparecería nuevamente la literatura como práctica (o sencillamente la escritura como “experiencia”, la “crítica” como ficción). En esta encrucijada crítico-ficcional, las distintas prácticas convergen en un «punto ciego» imperceptible al disco óptico de la mirada crítica.

En función de este razonamiento, una nueva literatura -una literatura flexiva- aparecería en un primer momento como “escotoma temporal”, es decir, como un punto de difícil visualización sin un ejercicio de focalización crítica también nuevo.<sup>269</sup> Recuérdese precisamente el título de un artículo de Nicolás Rosa: “Nueva novela latinoamericana ¿Nueva crítica?” en *Los Libros* (*Los Libros 1*, 1969: 6). En otro sentido, esa búsqueda de la experimentación con los materiales

---

<sup>269</sup> Recuérdese el debate en el campo crítico sobre si se trataba o no la obra de Puig de una obra “literaria”. O, del mismo modo, la propia obra de Lamborghini.

narrativos, o esta preocupación formal por la constitución de una *flexión literaria*, es lo que también provocará, en ese momento de peligro que señala el cruce crítico-ficcional,<sup>270</sup> una escritura literaria enmarcada en una producción virtual de lecturas.

En efecto, toda una «teoría del resto y la potencia» parece vislumbrarse en esta producción virtual de lecturas. El resto, que puede asimismo ser considerado en relación con una imposibilidad que antes que histórica se proponga como un *interdicto* de lugar, se impone para Ludmer como la construcción de ese momento imposible de concurrencia de todas las perspectivas críticas y en el que la lectura aparecería como:

... un efecto de perspectiva cambiante, que depende de las líneas que trazan las posiciones en las fronteras. Se busca un tipo de línea o de perspectiva privilegiada: la que permitiría leer todo a la vez y donde el objeto parecería decirlo todo. O la que permita leer en los objetos del corpus del género lo que se quiera leer; en esos *aleph* se verían el género y la crítica como si estuvieran frente a frente y dibujaran algo así como un arco luminoso de 360°: la transparencia total que es el sueño de la crítica. Entonces la crítica dejaría de ser ella misma y el otro corpus y sus objetos dejarían de ser ellos. Se pondrían en crisis mutua. Llegar a la paradoja de la transparencia sería llegar a disolver simultáneamente el género (lo que se lee) y la crítica (la que lee) (LUDMER, 1988: 20).

Aquí no se puede dejar de señalar nuevamente la enorme injerencia de la obra de Borges a la hora de pensar la literatura por parte de *Literal*. Escribir literatura a

---

<sup>270</sup> En otro sentido *la flexión*, a su manera, guarda relación con *el pliegue* deleuziano. *La flexión*, que nunca es ruptura sino doblez, relaciona un interior con un exterior: separa uniendo y une separando lo literario con aquello que lo desborda. Este pliegue literatura-exterior, se erige a sí mismo como una «pletura»: define ella misma un límite pero al mismo tiempo una potencia de lo literario. Así, la escritura de esa flexión deviene una escritura de la flexión, una «escrifixión». Esta escrifixión ha de comprenderse como esta escritura crítica que adoptan las ficciones ensayísticas de *Literal*.

partir del siglo XX, se puede entender como uno de los planteos centrales de Borges, no sería otra cosa que hacer notas a pie de página de “la gran literatura” (de hecho “Pierre Menard autor del Quijote” aparece señalado en el final de “El resto del texto”). En este sentido, los integrantes de *Literal* también se pliegan a la serie de ocupar el lugar de Pierre Menard reescribiendo ahora ya no *El Quijote* sino otro capítulo de la obra del propio Borges o, si se prefiere, escribiendo ahora una nota al pie de toda tradición. No ficción sino literariedad en abismo. La otra opción que los integrantes de *Literal* de algún modo examinaron en sus obras literarias iniciales no había pasado por la opción borgeana de la reescritura sino en la reproducción de los discursos sociales tal cual los mismos circularían: leer la realidad como si fuera literatura. Si el Estado narra, si los partidos y los movimientos políticos narran, si las religiones narran, ¿cuál sería la especificidad de lo literario? es la pregunta que, aunque nunca formulada de este modo por el grupo, atravesaría también a las textualidades de sus integrantes.<sup>271</sup> Literalidad en abismo; *Literal* se propone minar el sentido mediante la reproducción de los mismos discursos que las ficciones vigentes en la superficie de “lo real” montarían. Pero ¿cuál era la falta en la historia de la “Literatura Argentina” que *Literal* quería leer como nuevo sistema crítico? Antes que una respuesta, la pregunta posicionaba nuevamente en el itinerario la relectura como parte de una teleología

---

<sup>271</sup> En rigor, así como la obra de Manuel Puig da cuenta de las extraterritorialidades de la literatura exploradas por *Literal*, del mismo modo, Ricardo Piglia es quien mejor encarnaría la formulación de esta pregunta por la especificidad de lo literario en un contexto de proliferación de programas narrativos desde el Estado o desde las organizaciones políticas. En más de una oportunidad Piglia para referirse a su propia máquina de escritura parafrasea aquella consideración de Lacan de que “la verdad tiene estructura de ficción” y la permuta por “la realidad tiene estructura de ficción”. La fórmula de alguna manera rige la organización de gran parte de su narrativa, y alcanza muy especialmente a “Respiración artificial”, obra que podría sindicarse también como una clausura literaria de la década.

que entrañaría a todo proyecto de escritura.<sup>272</sup> ¿Cuál era la falta en la historia de la “Literatura Argentina” (pero también de la historia misma) que *Literal* quería leer como nuevo sistema crítico? Y del mismo modo: ¿cuál era la falta en la teoría y la crítica literaria argentina que *Literal* quería reponer como nuevo proyecto de escritura?

Otra pregunta, que emerge en torno también a la identificación de la falta, interpela por el vacío en ese sistema político designado en las páginas de la revista bajo el nombre de “la realidad”.<sup>273</sup> ¿Qué lugar ocupa la literatura en la historia de la política? En una historia de la cultura argentina de entonces *Literal* aparecería como la denominación de un espacio que pretendió escribir la cuota de ficción que las condiciones de posibilidad históricas negaban. En el cruce de todas estas problematizaciones los textos de *Literal* se presentan como texturas de un espesor que, a la luz del enfoque crítico que pretende escrutar sus alcances, sólo puede también declarar sus límites. No obstante, esa declaración de imposibilidad sólo puede esgrimirse sobre una cierta caracterización y un mínimo reconocimiento: la caracterización de una revista literaria que señala los límites de la teoría y el reconocimiento de una revista de teoría que asimismo formula los límites de la literatura. *Literal*, de alguna manera, también puede ser leída entonces como un proyecto literario contra sí mismo. En este sentido la consigna operativa de *Literal* desde el primer número no será pensar *el arte por el arte* —un

---

<sup>272</sup> Aquí una vez más la institucionalización de los modos borgeanos de hacer literatura: la escritura como trampa al lector y la obligación a reiniciar la lectura del texto una vez que se había llegado al supuesto final del mismo. Al respecto se sugiere LINK, Daniel (2003) [1994]. “Borges, él mismo”, *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 227-243.

<sup>273</sup> “La realidad” también como un sistema de percepciones relativamente estandarizado por un “ideologema”: un “sentido común” constituido por “pequeñas unidades significantes dotadas de una aceptabilidad difusa en una doxa dada” (ANGENOT, 1982: 8).

arte al servicio de la institución artística- sino poner en práctica la caprichosa experiencia de un “arte porque sí” (LITERAL 1, 1973: 13): un arte que no se subordine a ninguna otra demanda que no sea aquella dictada por “el goce”. La otra consigna operativa de la revista –“intrigar, conspirar / no dar el golpe” (LITERAL 1, 1973: 119)- también hace referencia a la voluntad de margen de un proyecto literario genuino ante la voluntad de “éxito” manifiesto de todos los proyectos literarios de los cuales se pretende diferenciar: una suerte de *escribir porque sí y fracasar adrede* porque el “éxito” no está en “la ascensión jubilosa de una ética” (como ellos en definitiva llegarían a considerar al triunfo de cualquier corriente estética) sino sencillamente en el goce de escribir: un goce que se formula en el marco de los protocolos de un movimiento colectivo (una revista en este caso) pero que en modo alguno puede ser experimentado sino como una experiencia individual y subjetiva.<sup>274</sup> En contraste con los significados estereotipados en el mundo de la política que se designan con la etiqueta de “la realidad” aparecen las implicancias de “Lo Real” para el lacanismo: como algo desarticulado y disperso, agujereado y desgarrado, fragmentado...

Si de pensar el psicoanálisis como interdiscursividad manifiesta de la revista se trata, de lo que se trata también es de leer la ficción teórico-crítica de *Literal* con el cruce de otros saberes de la época (tanto o más ficcionales que la literatura o la propia interpretación del deseo psicoanalítico (el deseo como una ficción)). *Literal*, en este sentido, traslada el interrogante psicoanalítico por el lugar teórico de una falta al terreno de la literatura y la política (el psicoanálisis como crítica de la

---

<sup>274</sup> En ese sentido *Literal* como un proto-*fin de siècle* argentino (si tal cosa pudiese esgrimirse). Pero *Literal* también como manifestación del movimiento de lo sartreano a lo psicoanalítico y que signa otro pasaje de los años '70 a los años '90: de lo colectivo a lo individual.

cultura). Pero ese traslado, a su vez, no deja de estar entrampado en el registro de *lo imaginario* y en el plano de *lo simbólico* que creían combatir. Es por ello que el trabajo de la escritura del grupo encuentra un fundamento de raigambre fuertemente psicoanalítica y, a la vez, no deja de ser una aplicación profana del psicoanálisis para la crítica de la cultura (y, por extensión, una aplicación también profana de la teoría literaria al servicio de la consagración literaria que íntimamente -se sobreentiende- de algún otro modo también persiguieron).<sup>275</sup>

Si entre los enemigos que *Literal* combatía se encontraba el realismo, decir realismo para ellos implicaba una genealogía que se iniciaba en el grupo *Boedo* en primer lugar (en una entrevista de 1980 Osvaldo Lamborghini señala a González Tuñón como “el gran enemigo”)<sup>276</sup> y que desembocaba en la literatura que para ellos podía significar la “propaganda montonera” y “revolucionaria” de los años '60 y '70.<sup>277</sup> Nombrar los textos sería una tarea particularmente compleja, porque la estrategia del grupo consistió en no nombrar a los adversarios (y de ahí la teorización precisamente, ya que la abstracción teórica habría permitido incurrir en diatribas por elevación y, asimismo, elisión teórica mediante, no otorgarles entidad a sus adversarios). De todos modos estaba claro que sus adversarios, endogamia de por medio, eran todos aquellos que no formaban parte del grupo.<sup>278</sup>

---

<sup>275</sup> En la historia de esta injerencia psicoanalítica está clara la influencia de Oscar Masotta en el grupo.

<sup>276</sup> También señala como enemiga a la ideología del “liberalismo de izquierda” que plantea que “los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento” (LAMBORGHINI, 1980). Véase, una vez más, el Apéndice testimonial.

<sup>277</sup> A propósito de esto véase también el Apéndice testimonial, en especial la entrevista con Jorge Quiroga.

<sup>278</sup> Los integrantes de la revista *Todo es Historia* (Buenos Aires, 1969 y ss.) por ejemplo, entre sus adversarios en el plano de la crítica de la cultura (Andrés Avellaneda entre ellos). No obstante, también es cierto, *Literal* tendió redes hacia muchos sectores que, aunque no pertenecían a su círculo más íntimo, sin embargo constituían parte de un campo literario con el que a la revista le interesó interactuar: el caso inicial de los escritores del grupo Sunda por ejemplo. Véase la entrevista con Martín Micharvegas en el Apéndice testimonial.

No obstante, la literatura del *boom* (*Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez por ejemplo)<sup>279</sup> que la industria editorial imponía por aquellos años también armaba la cartografía de lo que se podría decir que negaban. Ahora bien: ¿Pudo *Literal* pretender escribir (evidenciar) una falta de la realidad cuando, de antemano, se podría asegurar una negación absoluta y radical de la realidad como estatuto y condición de posibilidad para la literatura? Si la literatura es posible porque la realidad es imposible, entonces, ¿la imposibilidad de lo real no sería condición de posibilidad necesaria para la existencia de la literatura (la literatura no depende de algo de lo real para poder existir, aunque ese algo de lo real sea precisamente su imposibilidad misma, su falta)? Así entendido, y tal como se ha procurado sostener a lo largo de lo hasta aquí expuesto, el proyecto *Literal* podría ser sintetizado a partir de tres presupuestos que recorrerían toda la estrategia de *excentricidad* de la revista:

- 1) habría una falta en la realidad,
- 2) habría también *una falta, un resto* -un demás por escribir y por leer (la lectura como escritura)- del texto literario y,
- 3) habría una imposibilidad teórica –pero fundamentalmente histórica- para la construcción de un sistema crítico que sea capaz de leer esa falta (ya sea en la literatura o en “la realidad”).

Así concebido, *el resto del texto* sería, por definición, histórico. Así concebida también, y del mismo modo, *la falta* sería una falta misma de la historia y, por añadidura, la literatura y la crítica serían el lugar de enunciación teórico, pero

---

<sup>279</sup> Germán García, sin embargo, dice no haber estado en contra del *boom*: “cuanto mayor repercusiones tuviera *el boom*, mayor repercusión tendríamos los que veníamos detrás” (Germán García en entrevista personal).

también crítico, de esta problematización. La *flexión* que aquí tanto interesa ceñir sería la de la *literalidad* de la historia en lo literario (la literatura como *metáfora literal* de la historia). Allí donde la escritura literaria se enfrenta a sus propios límites aparecería la necesidad de la teoría para comprender aquello que la literatura quiere saber y, paradoja mediante, allí donde la teoría se ve desbordada por sus límites, aparecería la práctica de la ficción como más allá de la crítica: pero todo, a su vez, se inserta en un doble fondo de la historia que es, la historia de sus enunciados y, a su vez, la historia de sus acontecimientos.

Así entendida, *la flexión literal* puede ser comprendida como la manifestación histórica en el sistema de “La Literatura Argentina” de un proyecto que postuló la realización de la imposibilidad de leer el cruce de todos los textos, leer ese momento imposible en que todas las teorías confluyan en sus perspectivas y hacer precisamente de ese cruce un ejercicio de escritura literaria.<sup>280</sup> ¿Existió realmente ese cruce o ese «punto ciego», es decir, ese texto virtual? En rigor las obras literarias del grupo y la propia publicación de la revista documentan los restos de una teoría “imaginaria”; pero con consecuencias críticas concretas: un uso profano (laico)<sup>281</sup> de la teoría y del saber que, independientemente de que se vuelva contra sí mismo, también operó como denuncia de la ilegitimidad de los saberes que sustentaban los sistemas de poder contra los cuales *la generación*

---

<sup>280</sup> Sobre ese momento imposible también reflexiona Barthes en “El placer del texto” refiriéndose a él como una “Babel feliz”: “...el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente el texto del placer en una Babel feliz.” (BARTHES, 1973: 10).

<sup>281</sup> “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em tótem” se pronuncia Oswald de Andrade en su “Manifiesto antropófago”.

*literal* pretendió polemizar.<sup>282</sup> Una teoría imaginaria con consecuencias críticas concretas cuyo otro ensamble lo postularía, según se desprende, una “teoría de las emulsiones” entre discursividades repelentes: la realidad como otro género literario: la realidad y la ficción como dos discursividades que, aunque repelentes, son también susceptibles de ser convertidas en una argamasa que por convención adopta el formato de unos textos.

### «potencia»

“La literatura es posible porque *la realidad* es imposible” (Literal 1, 1973: 5): así es también como la oposición aristotélica entre potencia (*dýnamis*) y acto (*enêrgeia*) tomada como fuente de reflexión peculiar para Agamben se transforma en la falsa oposición entre la carencia y el acto. Pensar el tipo de experiencia literaria que se encontraría implicada en la «potencia» de *Literal* significa entonces pensar a la potencia, a la carencia y a la puesta en acto de esa falta como partes de un mismo movimiento. La falta de la literatura y el acto de la literatura son, en rigor, una sola y misma cosa desplegada en una pura potencia. La literatura en acto no constituye un libro ni un conjunto de obras sino una fuerza sólo escrutable en el “entrelugar” de los fragmentos.

Así entendido, hay potencia por lo que algo tiene pero, asimismo, por lo que a eso mismo le falta. Agamben sostiene que la potencia está también marcada por esa *adynamía* que pertenece a toda *dýnamis*: habría así una impotencia de la potencia. En términos también agambenianos, la realidad a la que refiere *Literal*

---

<sup>282</sup> Del mismo modo en que se piensa una institucionalización (una *flexión otra*) del surrealismo y del pop-art en la sociedad posindustrial (BERMAN, 1989) es interesante pensar el periodismo cultural en importantes periódicos como el horizonte que tendría ese uso profano de la teoría literaria del cual *Literal* fue pionera.

compondría una potencia de no.<sup>283</sup> La privación (la carencia de la que *Literal* incluso habla desde el epígrafe de tapa del número 1) es una segunda forma de la potencia. En términos del diagnóstico operativo que pareciera hacer *Literal*: o a “la realidad” le falta “la literatura” o, en rigor, ella misma (inverosímil) es un exceso de la ficción.

\*\*\*

El pasaje al acto no anula ni agota la potencia: esto, referido a la literatura, repone la concepción blanchotiana del espacio literario: la realización de la obra no anula la potencia de la literatura. Una vez más, la realización de la obra no es nunca la realización de la literatura. Interrogada sobre la relación que se establece entre un programa de vanguardia y su realización, esa distancia no sería sino una condición misma de la potencia: no se escruta la realización de un programa estético sino su potencia: su fuerza disidente. Precisamente para el caso de las vanguardias, en ellas la potencia es el acto mismo: la potencia es el acto de la vanguardia. Agamben, en efecto, piensa el acto y la potencia, es decir, lo posible y lo real, como una relación y un movimiento. Así, antes que pensar la potencia en términos tradicionales y aristotélicos, a la revista *Literal* (a la parte de ella que puede inscribirse en el marco de las vanguardias) muy bien le cuadraría entonces la noción de potencia de los megáricos: para quienes la potencia sólo existía en el acto. *Literal*, en efecto, de alguna manera también se inscribiría en este segundo plano: como potencia de la imposibilidad en el acto. En “la impotencia en acto”, potencia y acto se encuentran: carencia y objeto, o mejor, vacío y exceso barroco se superponen: ¿no es acaso eso el barroco: un exceso en el vacío? La

---

<sup>283</sup> Lo que constituye no una fuerza instituyente sino una fuerza disolvente: una fuerza disidente.

oscuridad, que es el color del barroco, podría ser también el color de la potencia *Literal*. Y aquí, ya en un retorno, en tanto puesta en acto de la potencia (la falta), el proyecto literario de *Literal* se mantendrá en el horizonte de la potencia y no en el del acto: sus no-obras, sus fragmentos de relatos, sus hilvanados hipertextuales e interdiscursivos, la inorganicidad de sus obras o la invisibilidad de sus obras o incluso este no ser ella misma una revista -o ser ella una no-revista-, de alguna manera ilustrarían mejor que nada el problema de esta carencia que constituye su potencia fundamental.

**6. «literaturas past»**

## «escrituras past»

Al no imitar las obras de arte nada más que a sí mismas, nadie  
puede entenderlas más que el que las imita.  
Theodor Adorno

El lenguaje imitándose a sí mismo  
Roland Barthes

Pese a la enorme variedad de referencias y nombres propios que *Literal* exhibe en sus texturas, sin embargo no en todos los casos se “citan” los materiales, los fragmentos o los motivos que alimentan su «máquina past». Muchas veces los mismos son incorporados a su “literatura-crítica” dando lugar a una sustancia mucilaginoso en la que toda distinción entre homenaje y parodia se licúa. Lo past, entendido como apócope de *pastiche* pero también de *paste*,<sup>284</sup> aparecería en *Literal* entonces como oximorónico modelo reproduccionista y anti-representacionista de la literatura. En este enfoque literatura e historia de la literatura aparecen como significantes referentes, es decir, unos significantes aparecen como predicados de otros significantes y así, unos por otros, los significantes de la historia literaria o del psicoanálisis o de la crítica se constituyen como referentes de los significantes que los textos de la revista actualizan.

Si bien la figura de lo «past», tal como aquí se la elabora, es deudora de una serie de ideas diferentes sobre el “pastiche” elaboradas por Proust -en *Pastiche et mélange* (1919)-, Adorno -en su *Filosofía de la nueva música* (1949) y también en su *Teoría Estética* (1970)- y, ya más recientemente, también por Jameson en su *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (1984), sin embargo,

---

<sup>284</sup> Una nota de Daniel Link sobre la práctica del copy-paste en la obra borgeana incide asimismo en la configuración del “past” también como este apócope de *paste* (LINK, 1994: 30-31).

también ha de reconocerse en este caso una apropiación laxa de la misma. O, si se quiere, también han de reconocerse en ella ciertos atisbos de la noción de *pastiche* tal como la misma fuera utilizada algún tiempo antes de la aparición de *Literal* por el propio Germán García en las páginas de *Los Libros*: como una acumulación de referencias literarias y culturales (“...100.000, Platon, Aznavour, Horacio, Virgilio, Terencio, Cine, Teatro, Deporte...” –García enumera las referencias de *Love Story* de Erich Segal y al tiempo puebla de ellas la recensión que escribe en *Los Libros*: el *pastiche* presente en la escritura de uno se traslada ahora al *pastiche* del otro-): “Se trata del éxito del *pastiche* como verosímil de una política cultural que, con la complicidad de los medios de información... organiza una subcultura...” (GARCÍA, 1970: 30). Aunque aquí la figura del *pastiche* aparecería supuestamente cuestionada por García, ya su recensión misma se impone como un documento prístino de las escrituras *past* que tanto ejercerá luego desde el *scriptorium Literal*. El *past* aparece allí como protocolo de la cita y la referencia bibliográfica. A partir de entonces, y tal como se lo ha concebido durante el abordaje de la revista, diversas serán las acepciones dentro de las cuales estarían inscriptas las implicancias de lo *past*.

Una de ellas refiere al «*past*» como *pastiche* teórico-narrativo: intenta dilucidar una mecánica de la emulsión entre los discursos de la ficción y de la teoría literaria: aquello sobre lo que Panesi refiere en la década del '70 y precisamente a propósito de *Literal* como –parafraseando– “el intento de incorporación en el terreno de la producción literaria de rasgos que pertenecen a la teoría”. Si bien Panesi relaciona esa incorporación de rasgos de la teoría a la producción literaria como una “dupla productiva” semejante a la que entre futurismo y formalismo se

diera en la Rusia pre-revolucionaria, sin embargo, no hay en los setentas argentinos una articulación entre dos grupos escindidos: uno teórico y otro literario. En todo caso, según los perfiles de cada uno de sus integrantes, *Literal* integra en sí mismo ambas discursividades dentro de sus páginas. Muchas son las denominaciones que se han utilizado para referir a esta «cricción» o emulsión particular entre crítica y literatura: “crítica y ficción” (PIGLIA, 1986), “escritura textual” (SOLLERS, 1968b: 85), “ficción crítica” (ROSA, 1993: 182; 2003: 10), “crítica lírica”, “literatura crítica” o “práctica cruzada” (LIBERTELLA, 1993: 7-29), “metalenguaje apasionado” o “ficción conceptista” parafraseando las propias palabras de Steimberg en *Literal* (1977: 84) o simplemente “intriga”, para utilizar la palabra que le pone el propio Osvaldo Lamborghini en *Literal* (1973: 120).

Ya en un sentido más general (y que desborda a las «cricciones»), en lo «past» también puede entenderse una referencia al pastiche entendido como, por efecto de repetición, una transformación del estilo en código.<sup>285</sup> En un sentido que desborda sobremanera la encrucijada de los '70 como espacio de convergencia de diferentes vertientes discursivas, el “achicamiento de las distancias” que Panesi conceptualiza en este período ha resultado una piedra de toque para dar cuenta de la complejidad de un proceso en el que los estilos, tan caros a la tradición moderna de la literatura, comienzan a desdibujarse para pasar a formar parte de una retórica, una jerga, un código específico: un *slang*. Roland Barthes en el *S/Z* brinda una lectura que permite pensar esta forma en que el estilo deviene código:

---

<sup>285</sup> La pérdida del estilo: desde las vanguardias ha habido una tendencia progresiva y paradójica del siglo XX hacia una suerte de clasicismo imposible (he aquí también *lo past*): hacia una negación del pasado que escoge minar la referencia a la tradición mediante repeticiones desmesuradas o maquínicas que desvirtúan aquella concepción de Bacon de que “los modernos son los verdaderos antiguos” para hacer que lo clasicista devenga, mucho más radicalmente, como un primitivismo tardío. Esto también supone una suerte de licuación del estilo en código.

“... los códigos culturales son citas a una ciencia o a un saber” (BARTHES, 1970:15). Al plantearse el trabajo de lectura de estos códigos, Barthes insiste en la dificultad -por esta tesis comprobada- de reconstruir aquella cultura que las citas articulan. Ha sido precisamente en función de esta limitación que en algunos casos se ha seguido a Barthes y concebido el trabajo crítico como una mera indicación del tipo de saber del cual procederían determinados discursos. Así, el *pastiche* ha emergido como un reemplazo de la parodia, es decir, una repetición vacía de discursos culturales o, si se prefiere, como la transformación de la especificidad de un saber en un código cultural. Aquí ya el past no opera en la autonomía literaria (no es la literatura la que se cita a sí misma) sino que con el de la literatura también concurren otros discursos, dando lugar a esa conversión de la intertextualidad barthesiana entendida no como una relación entre texto y texto, sino como una relación entre texto y cultura (*in extensum*):

... asumir la multivalencia del texto, su parcial reversibilidad. En efecto, no se trata de manifestar una estructura, sino, en la medida de lo posible, de producir una estructuración. Los blancos y los puntos borrosos del análisis serán como las huellas que señalan la fuga del texto, pues si el texto será sometido a una forma, esta forma no es unitaria, estructurada, acabada: es el fragmento, el trozo, la red cortada o borrada, son todos los movimientos, todas las inflexiones de un inmenso *fading* que asegura a la vez la imbricación y la pérdida de los mensajes. Lo que allí llamamos *código* no es, pues, una lista, un paradigma que haya que reconstruir a toda costa. El código es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras; sólo conocemos de él las marchas y los regresos; las unidades que provienen de él (aquellas de las que se hace inventario) son siempre salidas del texto, la marca, el jalón de una digresión virtual hacia el resto de un catálogo (el *Rapto* remite a todos los raptos ya escritos), son otros tantos fragmentos de ese algo que siempre *ya* ha sido leído, visto, hecho, vivido: el código es el surco de ese *ya*. Al

remitir a lo que ya ha sido escrito, es decir, al Libro (de la cultura, de la vida como cultura), hace del texto el prospecto de ese Libro. O si no, cada código es una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto (cuya red es el texto), una de las Voces con las que está tejido el texto. En efecto, se dirá que, lateralmente a cada enunciado, se oyen voces en *off*: son los códigos: al trenzarse, estos códigos cuyo origen «se pierde» en la masa perspectiva de lo *ya-escrito* desoriginan la enunciación: la concurrencia de las voces deviene escritura, espacio estereográfico... (BARTHES, 1970: 15-16).<sup>286</sup>

Un discurso es actualizado por una lengua autómatas a la que no pertenece. *Literal* podría ser pensada por la manifestación singular y corrosiva de algunos de estos problemas. A la vez que se denuncia el *pastiche* que embarga a los discursos sociales y de los *mass media*, *Literal* también se inscribe en esa circulación, siendo ella misma agente de una proliferación de códigos específicos. Así, la revista se sitúa en una transición entre lo residual y lo emergente o, si se prefiere, se postula como el futuro de una modernidad nueva y todavía en ciernes. Textos como los de Osvaldo Lamborghini, que se exponen como la interface entre un *pastiche* modernizador y una tradición parodiada (la neo-gauchesca de sus textos),<sup>287</sup> o como los de Germán García, pergeñados fundamentalmente por la acumulación clandestina de referencias, aparecen como los ejercicios de esa torsión interdiscursiva singular que caracterizó a *Literal*.

---

<sup>286</sup> La “cuestión del origen” como supresión (DE CAMPOS, 1989: 133) y el “fading” (BARTHES, 1970: 15) como un “wadi” se imponen como puntos de partida y de “llegada” de lo *past*. Tal como podría interrogarse a partir de Jean-Claude Milner: ¿lo *past* estaría organizado en cadena? Lo *past* trabajaría con lo repetible de la lengua, es decir, el discurso. Y el discurso sería entonces lo ineliminable del lenguaje. Estructuralismo y barroco concurren así en la construcción de esta escritura *bricolée* que estaría en la esencia del carácter *past* de *Literal* (Cfr. Milner, 2002: 147).

<sup>287</sup> Aunque finalmente lejano, en un punto la elaboración que aquí se realiza es también deudora del cometido de Julio Premat que entiende a la escritura de Lamborghini como la puesta en escena de una parodia (Cfr. PREMAT, 2008: 148-156).

Finalmente, el *past* emerge también como una forma de conceptualizar el *détournement* fundamental que rige aquello que Ricardo Piglia denomina “la máquina argentina” y que puede concebirse como un dispositivo de vernaculización regido por la *appropriazione indebita* y la malversación.<sup>288</sup> A la hora de comprender las proyecciones de este carácter «*past*» en las escrituras del período, bien vale también adjudicar las características de esta aplicación *past* que se observaría en los '70 a los montajes de Puig y al manejo de las diversas fuentes de proveeduría discursiva que desarrolla Piglia.<sup>289</sup>

¿Cuánto hay de Puig en esas voces ajenas que sus novelas simulan apenas “copiar”? ¿Qué toma y qué deja de los lugares comunes del lenguaje, de los estereotipos del folletín o del policial, de los vientos de películas de Hollywood que colecciona en su biblioteca, de las divas que venera en la pantalla? ¿Dónde fijar los contornos de su trabajo “manual”? ¿Es posible desandar en su escritura el camino engañoso de la “copia”, la transcripción, la imitación? Y si fuera posible, ¿qué nueva figura se revelaría? (SPERANZA, 2000: 13)

De más está considerar que en buena medida el repertorio de preguntas que convoca el trabajo de Speranza es el mismo que, de alguna manera, también ha convocado desde sus orígenes el enfoque de esta investigación. Es precisamente en esa línea que si alguna figura le cabe a estos protocolos ejercitados por Puig

---

<sup>288</sup> Ricardo Piglia en entrevista personal. Bien vale a propósito de esto recordar la referencia que en *Literal* 4/5 se hace al cuento “Homenaje a Roberto Arlt” de Ricardo Piglia: ese cuento, que desde Samiento a Borges pasando por Arlt hilvana una larga tradición de “malos usos” de la cita, se impone como todo un manifiesto de lo que aquí se denomina «*past*». A propósito de esto véase precisamente la entrada intitulada «las redes» e inscripta en el capítulo 4 de la presente investigación.

<sup>289</sup> En relación con la proyección de estas escrituras ya a nivel latinoamericano bien vale recordar aquí las correspondencias de Manuel Puig con Cabrera Infante, con quien, además de Severo Sarduy, Puig imaginaba una “trinidad del talento” que funcionara como alternativa estética al *boom*. Sobre esto se recomienda SPERANZA, Graciela (2000). *Manuel Puig después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 77-78.

(pero también presentes de algún otro modo en Piglia y desde luego en el proyecto *Literal*) esa figura ha de recibir también las conceptualizaciones de lo past. En la práctica indiscrecional de estos protocolos estaría también asentada la ilegibilidad mucilaginoso que embarga al proyecto. Esta ilegibilidad, que potenciada deviene barroco, se instaura en las “texturas” de *Literal* imponiendo la caducidad de las maneras de leer exclusivamente exegéticas y simbólicas. Al tiempo que se desafía al lector para que se embarque en la tarea de dilucidar qué determinado texto de la tradición se está reescribiendo (como sucede – recuérdese- en *Respiración Artificial* de Piglia), en el otro extremo se pretende negar cualquier filiación con la tradición literaria (como sucede en Puig). Lo past y la ilegibilidad barroca de *Literal* emergen así como una *interface* entre la convocatoria y la negación radical de la tradición tal como en uno y otro extremo aparecen desarrollados en Piglia y Puig. Lo «past» constituye así una de las formas en que se establece la heteronomía de la literatura, dando lugar así a una comprensión de las escrituras literarias como un borde pergeñado desde múltiples discursividades en contacto pero incriptas, a su vez, en los protocolos de la reproducción viciada de las emulsiones que constituyen lo literario: la literatura como una máquina de traficar los escombros del discurso.

#### **«otros modos: transculturación y antropofagia»**

Tal como se desprende de la instancia propedéutica (expuesta en el capítulo 1), “las vanguardias” adoptan en la Argentina la forma de una modernización político-crítico-literaria antes que la sola internalización de la *avant-garde* que embarga a los procesos artísticos europeos. De un modo distinto -más profundo todavía-

sucede en Brasil, donde la identidad artística llegará a desarrollarse como “diferencia” respecto de las modernidades centrales.<sup>290</sup> No se tratará allí de “modernización” sino de múltiples modernidades en tensión con los regionalismos. La vanguardia paulista (Mario de Andrade, Buarque de Holanda, Paulo Prado, entre otros), o más específicamente el movimiento antropófago tal como el mismo puede ser concebido desde Oswald de Andrade, promulgará una producción enmarcada en la subversión y el “desvío” de una modernidad estética europea. Ese desvío (que en Argentina se puede concebir desde Piglia) hará en Brasil de la relectura paródica de la tradición una de sus estrategias centrales. Al mismo tiempo, a su manera, ella también encarna lo que Ángel Rama llegó a denominar “transculturación”. Lo “experimental” presente en las vanguardias brasileñas será asimismo controversial para las tesis freyreanas del luso-tropicalismo que combatirá muy especialmente a producciones como las de Mário de Andrade. El regionalismo -con su *Manifiesto Regionalista* redactado por Gilberto Freyre en 1926-, estará orientado desde la antropología de Franz Boas y contará con escritores como Joao Ribeiro y Manuel Bandeira entre algunos de sus representantes más destacados. Como procurará Ángel Rama, tanto la vanguardia como el regionalismo se impondrán de diverso modo en Brasil como formas de responder al problema de la urbanización de los recursos literarios:

---

<sup>290</sup> Así mismo en Perú, donde Carlos Mariátegui, mediante sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), abogará por lo que Ángel Rama caracteriza como otra de las fuerzas ideológicas que operó en la literatura latinoamericana de la época y que reconoce como “literatura social indigenista”. En ese *modus mariáteguiano*, singular caso ocupa para Rama la publicación de *El tungsteno* de César Vallejo (1931), que inaugura el gran “período beligerante que corresponde a la ‘década rosada’ del antifascismo universal” (RAMA, 1982: 24-25). Será esa la década que también coincidirá con el advenimiento antifascista de “los acéfalos” en París.

...las técnicas narrativas de la novela social eran muy simples, opuestas a las del regionalismo como a las del fantástico aunque menos a las del realismo-crítico, porque traducían diversas perspectivas sectoriales, de clases o grupos o vanguardias, que habían entrado en una pugna que la crisis económica habría de agudizar. (RAMA, 1982: 25)

A partir de estas controversias Rama analiza la historia de la literatura latinoamericana en términos de tensión entre modernidad y regionalismo y, en ese plan, la transculturación aparece como un proceso que se intensifica a partir de los años '30. Esta transculturación encuentra su génesis en una solución intermedia de las diatribas entre, precisamente, las modernizaciones y los localismos:

...echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado. (RAMA, 1982: 29)

Asimismo, contraria a la diatriba entre luso-tropicalismo y vanguardia que enfrentará a Gilberto Freyre con Mário de Andrade, Gilda de Mello e Souza se propone leer *Mancunaíma* (1928) sosteniendo:

...la hipótesis de una doble fuente que simbólicamente expresaría un verso del poeta ("Soy un Tupí tañendo el laúd") para comprender la obra: "el interés del libro resulta así, en gran medida, de su 'adhesión simultánea a términos enteramente heterogéneos' o, mejor, a un curioso juego satírico que oscila sin cesar entre la adopción del modelo europeo y la valoración de la diferencia nacional" (RAMA, 1982: 29)

Así, la “transculturación” se impone como una estrategia contra la aculturación.<sup>291</sup> Del mismo modo se puede concebir también precisamente la antropofagia de Oswald de Andrade: “Tupi, or not tupi, that is the question”. En esta «tupinización shakespeareana», lo antropófago emerge como una forma de disolución de las diferencias o, mejor, como una forma *hinterland* de asimilación de lo extraño: “E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental.” El “Manifiesto antropófago” se posiciona como un primer palimpsesto past: basta ver la cantidad de referencias que conviven en ese texto para advertirlo. Pero no sólo ello: lo antropófago-past también se impone como un modo de invertir la importación transformándola en una exportación diferencial: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.”<sup>292</sup> El par importación/exportación es suplantado por la noción de “préstamo”: una política que actúa como nueva forma de la “distribución”. Este sentido de lo past antropófago también adopta la fisonomía de un tránsito: “As migrações”, “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”, “Desvia-se e transfere-se” -escribe Oswald de Andrade en su manifiesto- van minando los sentidos de una ley que encuentra en el periplo y la metamorfosis su forma.

#### «barroco»

Pero, si como sostiene Sarduy, la antítesis es la figura central del barroco, el barroco es entonces también susceptible de ser pensado en términos

---

<sup>291</sup> Esto mismo es lo que llevará a Rama a pensar como verdaderas soluciones vanguardistas no precisamente obras autodefinidas de ese modo sino producciones como las de César Vallejo o Juan Rulfo (y, muy especialmente en su trabajo, la obra de José María Arguedas).

<sup>292</sup> América como una gran poseedora de bienes de exportación: desde los intercambios que se narran en el diario de Colón (*bonetes colorados* por *papagayos* y *hilos de algodón*); o el saqueo del cerro de Potosí que da origen a la fórmula “vale un Perú”... la nómina sería extensa y nunca rigurosa.

estructurales. Positivo/negativo, potencia/acto son, en efecto, algunos de los pares que se podrían establecer en un sistema de valencias puras. Si el barroco americano, en términos de oposición, puede ser concebido desde Lezama Lima como un “arte de la contraconquista”, Haroldo de Campos apunta que ya ello también desde Oswald de Andrade puede concebirse como parte de la “devoración antropofágica”:

...comparen el elogio del barroco, como estilo utópico, estilo de los descubrimientos que rescataron a Europa de su egocentrismo ptolomaico (elogio hecho por el “antropófago” Oswald de Andrade), con el del cubano Lezama Lima. El autor de *Paradiso* proponía leer la historia como una sucesión de eras imaginarias, repensables por una memoria espermática, apta para establecer conexiones sorprendentes, regidas por una causalidad retrospectiva o analógica. Para Lezama, el Barroco iberoamericano es un arte de la contraconquista, un estilo pleno, que él define corrosivamente como una gran lepra creadora (en oposición a un barroco europeo ya degenerado, en el cual él ve acumulación sin tensión). (DE CAMPOS, 1989: 175)

Haroldo pergeña una suerte de teoría de la importación: describe a esa historia de la vernaculización o “secuestro del barroco” como *recepción y maquinación “plagiotrópica” de las trayectorias oblicuas y de las derivaciones discontinuas.*<sup>293</sup> *Concurrencia de diversidad y pluralidad de los “tempi”* es como asimismo llama a la descompensación de los relojes que embarga a los flujos transatlánticos. “Asimilación”, “fusión”, “armonización de contrarios” son también adjetivaciones

---

<sup>293</sup> Haroldo de Campos ha pensado “la cuestión del origen” como “un problema instigador de la historiografía” latinoamericana y en relación con la perspectiva derridiana de la deconstrucción. Esta consideración teórica, susceptible de comprenderse en términos constelares (tal como la instancia propedéutica de esta investigación también lo procura), es particularmente fecunda para guiar la comprensión de ese campo historiográfico de la literatura argentina en relación con lo latinoamericano y lo barroco.

que abonan el campo semántico de este secuestro vernaculizador. Es en este interregno historiográfico en el que también puede comprenderse la vocación *eversiva* de *Literal*.

\*\*\*

La “cuestión del origen” repone la pista de este hilo past que el siglo XX pretendería retomar e, incluso, vitaliza la pregunta por los propios orígenes del barroco. Haroldo sitúa la “cuestión del origen” del barroco novohispano en Gregorio de Mattos, Sor Juana, Juan del Valle y Caviedes, Hernando Domínguez Camargo. Ya antes señala que el manierismo de Luís Vaz de Camões es precursor del barroco de Góngora y de Quevedo. Así, al origen hispano del barroco americano le añade el origen lusitano del barroco español.<sup>294</sup> Al mismo tiempo va a proponer estirada hasta el siglo XX la acción duradera de ese movimiento. Pero esa acción duradera habría acaecido en las sombras, de manera subterránea; se habría desplazado en la nubosidad de la marca de agua que define la ilegibilidad barroca. Habría, antes que un *horror vacui*, un horror a lo barroco. De ello da testimonio la negación que al barroco le brindan los neoclasicistas españoles del XVIII (la poética de Luzán es el gran testimonio hispano de ese proceso) y los sucesivos proyectos importadores del “iluminismo modernizador” que se imponen a partir del desplazamiento de la compañía jesuítica en América Latina. Haroldo de Campos permite inferir este desplazamiento del barroco como génesis de la puesta en duda de la existencia de Gregorio de Mattos (Gregorio de Mattos pareció no haber existido durante

---

<sup>294</sup> La cuestión del origen: el barroco aparecería para Sarduy, para Haroldo de Campos, como un *ylem* literario americano. Para la perspectiva de Sarduy, si el universo produce hidrógeno a partir de nada, la literatura también será eso: materia fónica a partir de nada.

siglos para la historiografía literaria lusitana y brasileña). Estas “negaciones” del barroco -o, más precisamente, de “lo barroco”- ponen un vacío allí donde el barroco había querido erigir un monumento al exceso. Deleuze también da cuenta de estas negaciones “reductoras” de lo barroco:

Los mejores inventores del Barroco, los mejores comentaristas, han dudado sobre la consistencia de la noción, espantados por la extensión arbitraria que corría el riesgo de adquirir a pesar suyo. Asistimos, entonces, a una restricción del Barroco a un solo género (la arquitectura), o bien a una determinación de los períodos y de los lugares cada vez más restrictiva, o incluso a una negación radical: el Barroco no había existido. (DELEUZE, 1988: 48-49).

Esta negación del barroco sólo puede ser comprendida en tanto que en la esencia extravagante y artificiosa de lo barroco se refugia la perversión de un orden (el barroco como una manifestación “antisistémica”). En tanto perversión de un orden es también descentramiento, llenar el vacío que deja la ausencia de centro:

Horror al “horror al vacío”, miedo a la proliferación incontrolable que cubre el soporte y lo reduce a un *continuum* no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciator. El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la *extensión multiplicativa*, para señalar en su lugar el código específico de una práctica simbólica (SARDUY, 1974: 51).

Así, el lenguaje se transforma en el barroco en un código. Este apartamiento del lenguaje implica, a su vez, un abandono de la subjetividad: en el código barroco *no hay yo* y, por tanto, ya no hay estilo: el barroco no es un estilo. *Literal* estaría

dando cuenta de ello cuando sus texturas se imponen con las firmas de autor elididas.<sup>295</sup> Sumado a este descentramiento del yo aparecería también la pérdida de “propiedad privada” del lenguaje, condición de posibilidad para la comprensión del disparo de lo past:

Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego (SARDUY, 1974: 52).

Y en una nota al pie Sarduy prosigue:

El lenguaje barroco podría compararse a esa “lengua de fondo” (Grundsprache) en que el presidente Schreber escucha sus alucinaciones y que Lacan identifica con los mensajes *autónimos* de que hablan los lingüistas: el objeto de la comunicación es el significante y no el significado. El mensaje, en el barroco, es la relación del mensaje consigo mismo (SARDUY, 1974: 52).

Las citas aparecen como “marquetería” del código y las mímisis se posicionan como repeticiones *tout court*. Lo barroco se exhibe, es ostentación: de citas, de lenguaje, de significantes... Se vuelve jactancia exhibicionista, un *hacer por hacer* que *Literal* llegará a declarar desde su primer número como la puesta en escena de un *arte porque sí* (LITERAL 1, 1973: 13). Ya Sarduy también concibe el barroco como algo en lo que todo es fragmentable y, a partir de ello, el barroco es el “espacio del viaje” y la “travesía de la repetición” (SARDUY, 1974: 62). La

---

<sup>295</sup> Obras como las de Manuel Puig, desde luego, donde se asiste a la pulverización de la voz del narrador (en *La traición de Rita Hayworth*, en *Boquitas Pintadas*) o incluso obras como las de Ricardo Piglia (los desdoblamientos del yo y los ejercicios epistolares de Emilio Renzi en *Respiración artificial*) se imponen como otras manifestaciones de estos descentramientos del yo.

repetición es el protocolo que instaura la torsión, la corrupción, la reanudación diferida de lo mismo: transducción, secuestro, vernaculización, deglución, antropofagia no se vuelven otra cosa más que modos de reeditar. El problema de la recepción lleva a pensar en otra de las características del barroco: el barroco acontece en un universo culturalizado: la elipsis, la supresión funcionan desde un productor o ante un receptor que repone lo “fuera de campo”. Si la escritura del barroco es código, la lectura es decodificación: lectura *à clef*. Pero no se tratará siempre de reponer lo fuera de campo: muchas veces se leerá simplemente la alusión a un mundo cultural que, al evocarse, también se propone como perdido.

Ya directamente en relación con un código barroco presente en *Literal*, que Josefina Ludmer adjudica al contexto de recepción del telquelismo francés y María Moreno a las propias condiciones de censura del período,<sup>296</sup> también se puede considerar, siguiendo a Sarduy, la impronta del corte declaradamente psicoanalítico:

La mecánica clásica de la elipsis, es análoga a la que el psicoanálisis conoce con el nombre de *supresión* (Unterdrückung/répression), operación psíquica que tiende a excluir de la consciencia un contenido desagradable o inoportuno. La supresión, como la elipsis, es una operación que permanece en el interior del sistema-consciencia: el significante suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconscious y no a la del inconsciente: el poeta tendrá siempre *más o menos presente* el significante expulsado de su discurso legible. (SARDUY, 1974: 73)

---

<sup>296</sup> Véase, respectivamente, Josefina Ludmer y María Moreno en el Apéndice testimonial.

Esta supresión, a la que Lacan refiere como *forclusión* (1956)<sup>297</sup> se produce de manera imaginaria: lo neo-barroco,<sup>298</sup> en tanto que retorno de lo suprimido, sería este regreso fantasmático de lo jamás ido del barroco. Escritura barroca: el derroche al servicio de una represión como la verdad de todo lenguaje. Aquí parecieran resonar las palabras de Blanchot: el silencio que se afirma en el murmullo: un hablar que mediante el exceso produce su silencio. De esto se desprende que lo past, además de trabajar con la repetición, también trabaja con lo elidido. Si *El Quijote* y *Las Meninas* son para Sarduy la manifestación de una doble elipsis -la de la representación y la del sujeto-, al mismo tiempo, ambos son la representación invertida de sí mismos:

*El Quijote* se encuentra en *El Quijote* –como *Las Meninas* en *Las Meninas*- vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular... (SARDUY, 1974: 80)

*Literal* es también la manifestación de este reverso: en las reseñas críticas que aparecen en la revista no se ven sino el reverso de las ficciones que tematizan a la teoría y la crítica y, en las ficciones de las páginas de la misma revista emergen las aplicaciones críticas de la ficción. Incluso esto mismo se aprecia en una política interna de la cita: los momentos en que *Literal* se cita a sí misma: *La flexión Literal* del volumen 2/3 citando fragmentos del artículo homónimo del mismo volumen; los fragmentos de “No todo es historia” del

---

<sup>297</sup> LACAN, Jacques (1984) [1956]. *El Seminario*, t. 3, *Las Psicosis*, Barcelona, Paidós.

<sup>298</sup> Ya Haroldo de Campos había, antes que Sarduy, elaborado la noción de “neobarroco” (DE CAMPOS, Haroldo (1955). “A obra de arte aberta”. *Diário de S. Paulo*, 3 jul.).

volumen 4/5 reponiendo voces (resonancias) de entrevistas a los miembros de la revista en suplementos culturales de la época.

Este barroco proliferante también encuentra en lo past una superación de la cuestión del origen: lo past se yergue como una serie sin emisor centrado o privilegiado, rompe la vernaculización y la transforma en una *literatura porque sí*.

#### «teoría del resto»

Apenas un año después de la aparición de *Literal* Sarduy afirmará:

Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación, malgastar, dilapidar, derrochar el lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información- es un atentado al buen sentido (SARDUY, 1974: 99).

Así, entendido como una erótica del suplemento, del derroche y del desperdicio, el placer de gastar también postula al *objeto parcial* (*el objeto a*) como objeto barroco por excelencia. La carencia funciona así como fundamento epistemológico, tal como se anunciará desde el epígrafe de *Literal 1*. Lo barroco, a su vez, aparece ligado a lo lúdico, en oposición a la concepción clásica del arte como un trabajo. Alfonso Ávila, tal como lo apunta Haroldo de Campos, también había hecho esa consideración: “vértigo de lo lúdico”, “ludificación absoluta de sus formas” (DE CAMPOS, 1989: 149). El neobarroco radicaliza ya el programa de movimiento y descentramiento del primer barroco latinoamericano (el de Gregorio de Mattos, Sor Juana, Juan del Valle y Caviedes, Hernando Domínguez

Camargo). Se plantea también como la pérdida de ese *ailleurs* inicial, lo radicaliza pulverizándolo, volviéndolo, una vez vacío, zócalo del nuevo ornamento. Lo past, de ese modo, desborda a la mimesis paródica.

\*\*\*

El siglo XX es el siglo de la revalorización barroca. Si la fuente de esta revalorización puede encontrarse en el siglo XIX, como lo señala Octavio Paz (en la relación imaginaria que establece entre “Primero sueño” de Sor Juana y “Un coup de dés” de Mallarme (PAZ, 1982: 470-471 y 505)), en el siglo XX Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca (y la generación del '27 en general en España), Eliot y los *metaphysical poets* en la lengua inglesa y Benjamin con su noción de la alegoría para la teorización del auto-fúnebre alemán, Luciano Anceschi y la polémica anti-Croce en el Ermetismo italiano son para Haroldo de Campos modos de esta vuelta al barroco (cf. DE CAMPOS, 1989: 149). Lo past también aparece aquí como operación y protocolo de recuperación (de “secuestro”), como “una glosa que recorre las entrelíneas” abonando una concepción “vehicular” de la literatura (DE CAMPOS, 1989: 150).

El barroco también comporta un interés historiográfico particular en tanto que revitaliza la auto-reflexión teórica pero sólo desde la perspectiva misma que otorga la práctica. En contraste con la *Poética* de Aristóteles, “El arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega se presenta como uno de los grandes documentos de esta autoreflexión. En contrapunto con la autoreflexión de Lope sólo parece imponerse la esterilidad artística del neoclasicismo (meramente prolífico en grandes reflexiones sobre las reglas del arte). Lo past también se alinea en la larga saga de las imitaciones y transposiciones que caracteriza a la historia

literaria: pasaje del barroco al neoclasicismo, de este al romanticismo y al naturalismo, luego al modernismo y en el último tercio del siglo XX este retorno (nunca mejor dicho: en sentido lacaniano) a lo barroco. Los barrocos, en tanto que escritores negados, son poseedores de nervios invisibles: como la de Góngora hasta la generación del '27 (¿Habría existido un escritor llamado Gregório de Mattos en el XVII brasileño? se pregunta Haroldo de Campos): como Macedonio Fernández hasta Borges o *Literal*, o como incluso la obra de Osvaldo Lamborghini para sus contemporáneos inmediatos.<sup>299</sup> O incluso la invisibilidad de la propia revista *Literal*, también enmarcada en este ejercicio de “obras abiertas”, en esta construcción de “obras inorgánicas”; también abocada al hilvanado de fragmentos sueltos; también, al igual que el barroco, por algunos momentos olvidada y perdida en el espesor de una industria cultural abocada a productos literarios “acabados” y concordes con la coyuntura.

#### «el horizonte barroco de las vanguardias»

Hay un rasgo del barroco que parece también tomar a la máquina vanguardista: es el marco de la ilegibilidad, la escritura inefable, el hermetismo, la incomprendibilidad, la ostentación. Pero antes que ello es fundamentalmente la impugnación del clasicismo por parte del barroco lo que lo hace susceptible de ser interpretado como una primera forma de la vanguardia. Ese anti-clasicismo del barroco conforma una ardua tradición característica también en las escuelas del provenzal, del *minnesinger trobal* di Arnaut Danièl, del *Dolce Stil Nuovo* de Dante,

---

<sup>299</sup> ¿En esta misma línea acaso no podría también inscribirse el desdén por la obra de Germán García?

de los poetas culteranos de España, de las tendencias órficas de los románticos (POGGIOLI, 1962: 162 y ss.).<sup>300</sup>

En un sentido inverso, así como las vanguardias históricas en el período tardo romántico abandonan la vertiente anarquista de la cual también proceden (recuérdese *L'avant-garde*, el periódico anarquista de Bakunin fundado en 1878), en su segunda fase -la fase de las neo o post-vanguardias de los años '60-, las vanguardias abandonan la resistencia a la mercantilización que las había caracterizado en el primer tercio del XX. Así, la mercantilización de la estética pasa a ser la forma específicamente social del arte, lo que redundará, a su vez, en su neutralización política. Esto es lo que para Sanguinetti define el problema de la autonomía del arte: "Tenemos así otra vez ante los ojos, como en un gráfico esencial, el cuadro estructural ya conocido dentro del que se articula el proceso de toda vanguardia. Pues bien, sigue siendo la mercantilización la que decreta, en la neutralización, el divorcio entre cultura y política" (SANGUINETTI, 1972: 29).

La vanguardia es visualizada así por Sanguinetti como el cuestionamiento histórico a la neutralización política que el mercado en determinado momento le imprime al arte. En un sentido muy distinto, ya desde la perspectiva de Foucault que también esta tesis persigue, en *El pensamiento del afuera* la autonomía es presentada como la coincidencia del lenguaje consigo mismo y la no-autonomía aparece como la huida del lenguaje de sí mismo:

---

<sup>300</sup> La obra de Poggioli, si se la despoja del espiritualismo que le infringen nociones como "genio" y "obra", permite considerar al suyo como un planteo sumamente prolífico para este enfoque. Asimismo, tampoco su concepción trascendental de la historia del arte (con sus siempre insistentes nociones de "Zeitgeist" y "palengenesia") impide comprender los procesos historiográficos que se procuran alcanzar aquí como partes de una "organización constelar" de los movimientos literarios (DE CAMPOS, 1989: 171) y una concepción bergsoniana del tiempo como "duración heterogénea".

La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse “fuera de sí mismo”, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un dobléz, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos. El “sujeto” de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo”. (FOUCAULT, 1966:12-13)

Lo past, en tanto que bucle repetitivo y barroco, está también inscripto en este “hablo” que se señala en el pensamiento del afuera foucaultiano. El propio Germán García, sin referir a Foucault, da cuenta de esto en su ensayo catalán de 1980 precisamente titulado “El oxímoron barroco”: “si en la alegoría yo hablo de otra cosa, en el manierismo no hay ninguna otra cosa que el hablar mismo” (GARCÍA, 1980: 28). Entendido desde este ángulo, lo past también emerge como este movimiento indefinido del lenguaje cuyos orígenes podrían situarse en el barroco. Rizo verbal, bucle lingüístico, todo una vez más deviene esta argamasa que aquí se procura inscribir en los términos de la emulsión barroca y que en rigor habría embargado a *Literal*.

¿En qué sentido puede entonces impugnarse esta emulsión -esta ilegibilidad barroca- a un proyecto emparentado con las vanguardias? Desde la perspectiva de Bürger puede considerarse que las vanguardias “fracasan” porque “el arte” finalmente sobrevive a ellas e, incluso, las institucionalizan. Sin embargo, desde la perspectiva de Rusell Berman las vanguardias participan del proceso de

consolidación de la cultura de masas<sup>301</sup> mientras que, desde Daniel Bell, todas las ideologías políticas (incluidas las de las vanguardias artísticas) en definitiva terminan menguando con el arraigo del capitalismo.<sup>302</sup> Según sea la perspectiva que se asuma variarán las dimensiones de las vanguardias como acontecimiento artístico, cultural, político o incluso económico. Más allá de ello, y en diversos puntos, ninguna perspectiva sin embargo alcanza a negar la potencia de la vanguardia como máquina de leer reconfiguradora del canon. Así, la ilegibilidad de los proyectos de escrituras de *Literal* emerge necesariamente en tándem con el proyecto *Literal* entendido como máquina de desestabilización del sistema literario. Precisamente desde estos dos sentidos de ilegibilidad y desestabilización puede comprenderse a las vanguardias desde las perspectivas de Sanguinetti y Poggioli. Sanguinetti explora la relación entre vanguardia y mercantilización estética. Tomando a las vanguardias históricas como referente, la vanguardia se presenta para él como una aventura contra el orden. Para Poggioli, por su parte, las vanguardias aparecen como rupturas o contra el público o contra la tradición. Al mismo tiempo, y abonando ambas perspectivas, para Bürger las vanguardias significarán el importante capítulo de autoreflexión de la historia del arte.

\*\*\*

Si, como se ha podido apreciar, para Ludmer la historia de la autonomía vernácula puede concebirse como un proceso que comienza con *Don Fausto de del Campo*, y extrañamente para *Literal* concluye con el fenómeno del *boom* de los

---

<sup>301</sup> BERMAN, Russell (1989). *Modern Culture and Critical Theory*. Wiconsin, The University of Wiconsin Press.

<sup>302</sup> BELL, Daniel (2006) [1976]. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza.

'60, la ilegibilidad barroca que se instaura en las "texturas" de los '70 implica entonces el certificado de caducidad de la lectura como exégesis simbólica. Al tiempo que se desafía al lector para que se embarque en la tarea de dilucidar qué determinado texto de la tradición se está reescribiendo, se da también a entender lo obsoleto de esa comprensión de la lectura como tarea genealógica. Lo «past» constituye así una de las formas en que se establece la heteronomía incipiente que dará más tarde lugar a las literaturas post-autónomas, posibilitando así una comprensión de su escritura como un borde pergeñado de múltiples discursividades en contacto. Discursividades en contacto pero inscriptas, a su vez, en los protocolos de la reproducción viciada por las emulsiones que constituirán a partir de entonces a la literatura. De lo que se trata en definitiva es del fin de la literatura o de la comprensión por fin de la literatura como una máquina que no ha cesado de incorporar desde siempre discursos ajenos a ella.

## **7. «teoría de la emulsión»**

### «las emulsiones interdiscursivas»

Organiza ya el presente capítulo la pregunta por si podrían o no encontrarse en *Literal* los retazos con los que podría constituirse una teoría de las emulsiones. Pensar una teoría de las emulsiones discursivas supone, en una línea bajtiniana, pensar a las interdiscursividades como interacción entre discursos de diferente naturaleza.<sup>303</sup> Si bien se puede concordar en afirmar la existencia de esas diversas naturalezas de los discursos, sin embargo poco parece haberse desarrollado hasta el momento, como aquí se propone bosquejar, una teoría de la “miscibilidad de los discursos” o sobre los modos de desaparición de las interdiscursividades que difiera de las nociones de “polifonía” o “dialogismo” (BAJTÍN), “intertextualidad” (KRISTEVA, BARTHES) o “interdiscursividad” (ANGENOT).<sup>304</sup> A menudo se han realizado estudios sobre el carácter antagónico de determinados discursos (*Literal* en efecto repone los modos post-hegelianos que le brindan tanto el psicoanálisis como un nietzscheísmo solapado para pensar por encima de los problemas dialécticos), o incluso se han desarrollado

---

<sup>303</sup> Desde su formulación originaria, ya Bajtín estaba dando cuenta de las distintas “naturalezas” de los géneros discursivos. Parafraseando a Bajtín: “a cada práctica social le corresponde un tipo relativamente estable de enunciado”. (BAJTÍN, 2003: 248).

<sup>304</sup> Las nociones bajtinianas de “enunciado” y “dialogismo” serán precisamente las que utilizará Julia Kristeva para la elaboración de la noción de “intertextualidad”. En un sentido todavía más allá (más allá de la relación entre texto y texto) Roland Barthes compondrá “la intertextualidad” como la relación que se establece –tal el sentido en que se le asigna aquí– entre “el texto” y “la cultura”. Todavía en un sentido muy distinto al que lo utiliza Barthes, Marc Angenot, a su vez, postulará una distinción entre “intertextualidad” e “interdiscursividad” (ANGENOT, 1982) y que también ha guiado la formulación presente sobre las emulsiones interdiscursivas. Angenot establece una célebre distinción entre “intertextualidad” e “interdiscursividad” que tanto interesa señalar aquí: si la *intertextualidad* es lo que circula y se transforma, se cita y se re-escribe, en la *interdiscursividad*, en cambio, el movimiento (*el desplazamiento*) es diferente: se trata de la interacción e influencias de los discursos entre sí (ANGENOT, 1982: 16-18). La pregunta por la especificidad de lo literario obliga a indagar el carácter singular de la práctica en la que lo literario se inscribiría. Pero en última instancia “el discurso” no está regulado por ninguna práctica en particular, porque ocurre en todas las *esferas sociales*, en todas las *prácticas*. El discurso está en todas partes y es por esencia social: viaja entre prácticas y eso lo torna colectivo. He aquí también el valor documental que las texturas de *Literal* cobran para ceñir el período de los '60 y '70 que tanto importa a esta investigación. Un momento de los desarrollos que refieren a «*El fiord*» ha servido también de condición de posibilidad para la reflexión que en este capítulo se emprende.

genealogías de grandes bloques discursivos a lo largo de determinadas épocas (como en efecto lo lleva a cabo desde una perspectiva discontinuista Foucault en varios de sus trabajos). En ese plan se ha considerado a las revistas literarias como soportes de determinadas discursividades en transformación sobre el hecho literario. Bien miradas, las revistas son un escenario particular para desarrollar no sólo un estudio sobre las transformaciones de determinadas discursividades sobre lo literario sino también de variadas intersecciones de discursos de múltiples naturaleza. En esas intersecciones entran a menudo en escena discursividades no sólo sociales y políticas sino también, según el período del que se trate, de determinados paradigmas del saber. Así, muchas revistas de finales del XIX y comienzos del XX son susceptibles de ser leídas por la presencia en sus páginas de determinados discursos positivistas, biologicistas y médicos en aleación con diversas manifestaciones de las estéticas del modernismo decimonónico finisecular. O, del mismo modo, discursividades liberales son perfectamente rastreables en revistas como *Martín Fierro* o *Sur*. Así, en efecto, todas las historias de las revistas literarias arrojan la identificación de diferencias discursivas no sólo entre publicaciones de distintas épocas sino también incluso entre revistas de un mismo período. Siguiendo esta lógica, y aun considerando que no sólo una sino varias serían las emulsiones identificables en el interior de los fenómenos interdiscursivos, podría considerarse que efectivamente, tal lo demostrado en los capítulos precedentes, se produciría una emulsión particularmente preponderante en la revista *Literal* de los años '70 entre discursos procedentes de la teoría y la crítica, la tradición literaria y el psicoanálisis.

Una fuente de la reflexión sobre la emulsión ha de buscarse, tal como se procuró demostrar en la entrada sobre «el estrechamiento de las distancias», en la formulación de Jorge Panesi sobre el desvanecimiento de los límites entre determinadas prácticas críticas como parte de los fenómenos de los años '70. Entendido como un fenómeno estrictamente visualizable desde *Los Libros* entre 1969 y 1972, se observa a su vez cómo en *Literal* ya ese «estrechamiento discursivo» deviene «emulsión» entre discursos de diversas naturalezas. Hay en este sentido al menos tres consideraciones (aunque sin lugar a dudas podrían encontrarse aún más) que se pueden añadir a esas emulsiones: una, general, podría inscribirse en la pastichización de los discursos entre sí. Es decir, el modo en que por “reproducción” determinados discursos contaminan a otros. Una segunda consideración podría estar referida al modo en que determinadas discursividades de la literatura entran en conexión con discursividades de la política y del saber e incluso se imbrican entre sí. Esto, que desde luego implica atender a dos discursividades caras a la historia de la literatura argentina (desde Sarmiento, desde Echeverría, desde Viñas, desde Walsh) es lo que se ha decidido denominar en algunos casos «polituras» (la imbricación entre discursividades de la literatura y de la política) o en otros casos «cricciones» (según se trate de emulsiones entre discursos de la crítica y de la ficción) o incluso «psituras» (*psico-literaturas* o *literaturas-psi*: según se trate de una emulsión entre discursividades de la literatura con el psicoanálisis). Una tercera consideración, ya elaborada a partir de las nociones de “entre-lugar” (SANTIAGO, 1971) y “resto del texto” (LUDMER, 1973), es la que se designa como «enrexta» -o sencillamente «rexta»-. La misma permite atender no sólo al contexto y al “espacio” en que estas

emulsiones se producen sino también a las cualidades propias de las miscibilidades discursivas que puedan llegar a señalarse.

Se podría pensar también que en fenómenos de emulsiones interdiscursivas se realizan solvencias entre sustancias que no necesariamente son inmiscibles. Sería necesario discriminar entonces (al menos imaginariamente) entre discursos miscibles e inmiscibles. La historia de conformación de colectivos discursivos por un lado, y la historia de las rupturas de esos colectivos (la historia de constitución y disolución de las revistas en general y de *Los Libros y Literal* en particular como ejemplos) en buena medida está ya dando cuenta del grado de inmiscibilidad que se produjo efectivamente entre determinados discursos del período. Del mismo modo si literatura y política se han repelido siempre en la historia de la literatura argentina, eso sin embargo no deja de dar cuenta de determinadas zonas de integración de sus discursividades. Así postulado el problema, las historias de rupturas y discontinuidades estarían hablando del carácter inmisible de determinados discursos. En particular aquellos que se encuentran en el interior de determinadas revistas literarias.

Al tiempo que el estrechamiento de las distancias de los años 1969-1972 inicia un proceso que entre 1973-1977 deviene emulsión de diversas discursividades, los discursos de la disidencia operan como segregadores de solubilidad. Si las repelencias en buena medida dan cuenta de la inmiscibilidad (sólo se repelen dos cosas en situación de proximidad) del mismo modo, la disidencia en buena medida sería una de las manifestaciones de esa repelencia. En el caso puntual que se

Jaja?

por qué?

pudo relevar, en *Literal* habría una emulsión entre literatura y ficción,<sup>305</sup> entre literatura y política<sup>306</sup> y entre literatura y psicoanálisis.<sup>307</sup> A partir de estas tres emulsiones claramente identificables en las páginas de la revista es que pueden pertinentemente pensarse sus articulaciones en términos de «cricciones», «polituras» y «psituras».

No obstante, emulsión es también un doble movimiento que reúne y mixtura por un lado pero singulariza y separa por otro. Ya se han hecho referencias en diversos momentos al carácter mucilaginoso de determinadas discursividades.<sup>308</sup>

El resultado es entonces, en el «laboratorio de interdiscursividad proliferante» que constituyó *Literal*, el hallazgo de una serie de emulsiones singulares que comulgan con la principal cualidad del monstruo: la de ser un único en su especie.

Tal como se desprende del relevamiento de los tres volúmenes de la revista, y volcando el mismo ya hacia una identificación de las fuerzas emergentes, hegemónicas y residuales que constituyen las tensiones que se alojan en sus páginas, se puede considerar también la encrucijada de diversas discursividades teóricas y críticas. Entre los elementos residuales se encuentra efectivamente una mirada puesta en la tradición como fuerza constituyente de la reflexión *Literal*, es decir, la tradición es puesta en el lugar de objeto del ensayo crítico de los escritores del grupo, lo que podría ser considerado como parte de una tradición del modernismo del siglo XX. Entre las fuerzas que constituyen lo hegemónico se

---

<sup>305</sup> Tal como se ha podido visualizar en el relevamiento general de la revista inscripto en el capítulo 4 y en el capítulo 5 sobre «La flexión literal».

<sup>306</sup> Tal como se habrá podido visualizar en un segundo momento de la entrada sobre «la proliferación de las revistas» inscripta en el capítulo 2.

<sup>307</sup> Tal como se ha podido observar en las entradas «campo psi» y «past & psi» del capítulo 4.

<sup>308</sup> Especialmente en el tratamiento hecho sobre «el estrechamiento de las distancias» y en los relevamientos que conforman el capítulo 4.

pueden situar los planteamientos que redundan en la prédica anti-representacionista de la literatura en tándem con una prédica psi que se erige como una “representación de la libido”. Y dentro de lo que se identifica como parte de las energías emergentes de *Literal* debe considerarse un pensamiento caracterizado por formas centrífugas de entender el sistema literario. Esto es, por la emergencia de una desestabilización del sistema literario a partir del descentramiento de discursos sobre lo literario. A partir de entonces, *Literal* aparece, tal como lo sospechaban algunas de las hipótesis iniciales que orientaron la investigación, como un fecundo corpus interdiscursivo que permite en buena parte analizar determinadas maneras de leer literatura en conexión con diversas exterioridades de lo literario constituidas por la teoría, la crítica, el psicoanálisis, la historia, la política. El grado de miscibilidad de las esferas discursivas que procederían de estas prácticas estaría en la fuente misma de las «emulsiones *Literal*».

#### «polituras», «psituras», «cricciones»

Política y literatura: frecuentemente se ha encontrado a esta combinación en la historia de la literatura (o incluso de la historia política) como una emulsión peculiar o paradójica.<sup>309</sup> En efecto, la incursión de la política (entendida ella misma también como economía) dentro de los fenómenos estéticos (ya lo llegó a visualizar Adorno en su *Filosofía de la nueva música* (1949); pero también Herbert Marcuse en “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” (1936)) erosiona las

---

<sup>309</sup> Piénsese, por ejemplo, en el debate radiofónico entre Real de Azúa, Rodríguez Monegal y Ángel Rama en 1959 sobre si era o no la de Borges una literatura de evasión. Disponible en [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/notas/borges\\_neruda.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/notas/borges_neruda.htm).

pretensiones de autonomía de las prácticas artísticas. Así entendida, la política ha aparecido siempre como uno de los primeros elementos que vuelven heteronómica a la literatura. Ya así lo había visualizado el proyecto de lectura de *Contorno* y muy especialmente el paradigmático libro de Viñas *Literatura argentina y realidad política* (1964). Ya incluso en una reseña a *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (1971) Nicolás Rosa desembozaba desde las páginas de *Los Libros* los pormenores de esa imbricación crítica (ROSA, 1971: 10-14). La incursión del elemento político permite pensar que, entre otras articulaciones posibles, el proyecto *Literal* también puede ser escrutado como un proyecto crítico post-contornista o incluso, si se prefiere, post-viñiano. Así lo permiten inferir consideraciones tales como las que el propio Germán García sostiene a la hora de argumentar la creación de *Literal* como una salida al problema de la imbricación entre política y literatura presente en *Los Libros* (heredera todavía en los '70 de la emulsión contornista). Si *Los Libros* implicaba a su modo todavía la presencia de determinado modo de leer literatura en relación con la política, *Literal* implicará un cambio en los modos de pensar esa relación. En ese marco, *literatura* (civilización) y *política* ("barbarie") podrían muy bien ser pensadas como otras de las formas de nombrar la gran emulsión que se produce en los años '70 y que en varios sentidos desarticula de modo irreversible la dicotomía sarmientina.<sup>310</sup> Si ya Viñas había representado una estrategia singular de imbricación entre los extremos de la dicotomía sarmientina, anudando en su

---

<sup>310</sup> El primer peronismo de los años '40 ya había avanzado sobre la disolución de esa dicotomía, proponiéndose a sí mismo como esa "interface" vernácula entre la "civilización" y la "barbarie". No es casualidad que hacia comienzos de los '70, junto con el reflujó del peronismo juvenil resurjan también las vertientes que animarán la disolución de aquella dicotomía decimonónica.

*Literatura argentina y realidad política* a, precisamente, la literatura y la política como una disposición de hilos en el tejido de la historia, en *Los Libros* ese modo de concebir la relación entre ambas es también retomada como una “urdimbre”. Como un programa de “teoría política” y “praxis escritural” superpuestos había ya referido Rosa en su recensión de *Los Libros* (1971: 10) a la relación entre ambas. “Polituras” podría también llamarse a esa superposición. Si Viñas había advertido que siempre la articulación entre “literatura y política” había puesto el énfasis en uno de los componentes en desmedro del otro (o se había priorizado a “la política” o se había privilegiado a “la literatura”), su trabajo hace inducir que en el plan de privilegiar por igual los dos componentes de la relación, de algún modo, muy bien se podría incluso prescindir de la partícula de la conjunción: polituras es lo que se frisa y se pliega en la articulación de la literatura con la política sin la “y”. En efecto, las «polituras» emergerían entonces como parte de esas “emulsiones interdiscursivas” que cruzarían a la “teoría política” con la “praxis escritural”; pero ahora en un dispositivo teórico post-contornista y entendida no como una trama entre la política y la literatura sino ya como una densidad.

explicación  
de los  
polituras.

Esta articulación teórica permite no sólo leer la teoría política de Viñas que se prolonga hasta *Los Libros* como una primera formulación de las «polituras» sino leer nuevamente el corpus que conforman las *fricciones* de Viñas (piénsese en *Los dueños de la tierra* (1958), *Dar la cara* (1962), *Cuerpo a cuerpo* (1979)) o, si se prefiere incluso, repensar a la generación *denuncialista* como precursora de una «interdiscursividad *politural*» que emergerá, ya de diferente modo, en el

proyecto *Literal*.<sup>311</sup> Es en el abandono del estudio preponderante de las filiaciones textuales como emergen entonces preocupaciones en torno a la vernaculización productiva de las ficciones «polituras», «criccionales» o «psituras».

Si, en efecto, *Contorno* y *Viñas* se presentaron como un prolífico campo de estudio de la vernaculización teórica de los años '50 y '60, no obstante, también ese proyecto emerge, desde una perspectiva sostenida por Nicolás Rosa, como fundadora de la línea de la "ficción crítica" que a su modo también revitalizará *Literal*. Un *Viñas* que entreteje, antes que las texturas urdidas con los hilos de la política y de la literatura, los rústicos tapices que habrán de inaugurar los pormenores de una tradición que encontrará en la generación de *Literal* a algunas de sus involuntarias figuras epigonales. En efecto, ya en *Literal* no se topará la política, en los términos de *Viñas*, con la literatura: la "escritura" reemplazará a "la literatura" y "el psicoanálisis" urdirá de otro modo el hilo de lo que había sido "político" en *Contorno* y en *Los Libros*. Antes que con los del marxismo, es con esos otros discursos (estructuralismo lacaniano pigmentado con tonos apodícticos

---

<sup>311</sup> Este tipo de enfoque implica dejar por un momento de lado la historia de la recepción teórica a partir de un estudio de las filiaciones y, en lugar de ello, plantear ciertos interrogantes: ¿por qué no escrutar también a contrapelo las maneras de leer la relación entre literatura y política en *Viñas* en lugar de priorizar la lectura de las filiaciones (en articulación con Karl Marx, Antonio Gramsci, Edward Said, Walter Benjamin, Lucien Goldman, Robert Escarpit, Raymond Williams, Marc Angenot, Terry Eagleton), tal como se lo propone el trabajo reciente de Maximiliano Crespi (*El revés y la trama. Variaciones críticas sobre Viñas*, 2009)? Centrándose en un estudio "ecdótico" de *Literatura argentina y realidad política* de *Viñas*, por ejemplo, emergen los problemas del escrutinio de la recepción a partir del estudio de las "variantes" que ha sufrido ese texto a lo largo de sus sucesivas reediciones: inclusión de capítulos, cambios de títulos; la sustitución de un epígrafe de Robert Escarpit en la primera página del Tomo I presente en la primera edición de Jorge Álvarez y que se mantiene en la edición del Centro Editor de América Latina de 1982 ("Hay que quitar a la literatura su aire sacra-mental y liberarla de sus tabúes sociales aclarando el secreto de su po-der") y su reemplazo por otro de Terry Eagleton a partir de la edición de Sudamericana (1995) y todavía presente en la cuarta edición de la obra realizada por Santiago Arcos (2005) ("Una lectura política empieza por leer el interior de los textos. Es un momento que se va inscribiendo, a su vez, en la dramática de la ciudad donde intenta globalizar una mayor densidad posible y hasta el vértigo de sus conflictos. Sin olvidar que siendo una alternativa no impone sino que solicita otras perspectivas para cuestionar y cuestionarse"). Esa otra línea parece también consumirse en un trabajo de Marcela Croce (CROCE, Marcela (1999). "Constantes ideológicas con variaciones retóricas. Versiones y reediciones de la crítica de David Viñas". Rosa, Nicolás (ed.). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 117-146.)

neo-nietzscheanos) con los que habrán de componerse los hilos para esas otras encrucijadas *post-contornistas* que se erigen como «psituras». Desde esa otra interdiscursividad se escruta entonces a la revista *Literal* desde la perspectiva de las emulsiones. Acaso Oscar Masotta puede ser la figura que condensa las claves de ese movimiento que va de las «polituras» a las «psituras» y que se produce en las maneras de leer entre los '60 y los '70. De *Contorno* a *Literal*, Masotta se erige como contornista disidente primero, como autor del libro sobre Arlt que los denuncialistas no pudieron escribir y como introductor del psicoanálisis lacaniano después; como semiólogo de la "historieta" y teórico del pop; como "maestro" de la generación *Literal* finalmente. De alguna manera el trabajo de Masotta encarna como nadie el pasaje de las «polituras» a las «psituras» de aquellos años. En efecto, si el proyecto contornista dio un golpe importante por la modernización crítica (Nicolás Rosa ya daba cuenta de ese modo de historizar la crítica en *Crítica y significación* (1971)), Masotta fue quien modernizó y subjetivó "la mirada". Tal como también se ha referido en la entrada sobre «pasajes» (en el capítulo 1), entre las «polituras» y las «psituras» se produce también ese "entre-lugar" discursivo que va de lo sartreano a lo analítico (de "la conciencia" al "inconsciente"), y del psicoanálisis a una serie de pensamientos divergentes que le son contemporáneos: estructuralismo en el plano teórico, Pop art en el plano de las prácticas estéticas. Si el proyecto viñiano había puesto el acento en las "condiciones" materiales que determinaban a las producciones literarias "nacionales" ("burguesía", "nación", las propias "autofiguras de los escritores" formaron parte del repertorio "agrimensor" del autor de *Literatura argentina* y

*realidad política*)<sup>312</sup> hacia el final de los '60 y comienzos de los '70 se produciría un pasaje desde la crítica a la ficción. Ese pasaje de la crítica como herramienta para la elucidación de los conflictos del poder político que hay detrás de la literatura a la búsqueda de la *praxis* misma de la escritura -como lugar de desenvolvimiento liberado de un signo literario en el que no ya la historia aparecerá como referente de la literatura sino en el que un significante aparecerá, en efecto, como referente de otro significante- es lo que desembocará en las «cricciones» de *Literal*. “Si la cultura es la culpable, nuestra inocencia no tiene límites” llegará a replicar Osvaldo Lamborghini desde las páginas de la revista. Sin embargo, no sólo en ese pasaje que va de *Contorno* a *Literal* se podría situar la metamorfosis de la “conciencia” en “inconsciente” y la conversión del sartrismo en psicoanálisis. También se puede pensar a aquella estrecha pero profunda encrucijada de los '70 como un fecundo momento que ha tenido la crítica de la crítica. En un punto crucial de su periplo, Noé Jitrik también da cuenta de esta sensibilidad abierta al campo psicoanalítico trazando la cartografía de este momento peculiar de la crítica. Si la proyección psicoanalítica sobre la literatura (desde Freud) y sobre la crítica (desde Lacan) puede ser considerada en esta encrucijada de los '70, en ese pasaje se inscribe una heterogénea zona crítico-ficcional que integra a Masotta y a *Literal*, pero que para Jitrik también alcanza a Anibal Ford y llega incluso hasta Aira, Perlongher y

---

<sup>312</sup> Hay acaso otro aspecto que se podría inventariar en Viñas: el que se constituye con los hilos discursivos del anarquismo (filiación política que Viñas utiliza para pensar a Alberto Ghirardo, a Leopoldo Lugones). *Anarquismo crítico* llegará a decir Marcela Croce del proyecto de Viñas. Cuando el anarquismo no aparece como una impostura estetizante (Lugones), aparece en Viñas como un aliño diaspórico (el caso Ghirardo). Hay acaso en este punto particular un revés de la trama “liberal” figurada por *Sur*: el liberalismo como el hermano fraticida del anarquismo. Mirado desde este ángulo, el periplo del anarquismo crítico insinúa un intento por capturar un funcionamiento político también presente en “los campos literarios de los '60 y '70”: “las (auto)figuraciones del escritor”, los “suplementos culturales”, “las políticas del campo literario” como un *teatro de operaciones* político que, de alguna manera, pretendió subvertir mucho de aquella configuración que, coincidiendo con la agonía del anarquismo, se constituyó con “la profesionalización de los escritores”.

Arturo Carrera. En el plano estrictamente crítico que se señala aquí, en 1975 el propio Jitrik se reconoce haber estado tomado por la injerencia estructuralista de preponderante procedencia francesa. Esa injerencia puede comprobarse, entre otros trabajos suyos, en escritos como “La escritura y la muerte”, un ensayo que con notorias resonancias blanchotianas desde el título hace las veces de estudio preliminar a *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez.<sup>313</sup> Allí se articulan aplicaciones de Barthes (“Introducción al análisis estructural del relato”, *Communications* N° 8, París, Seuil, 1966), Levi-Strauss (*La pensée sauvage*, París, Plon, 1962), Gérard Genette (“Frontières du récit”, *Communications* N° 8, *ut supra*), Claude Brémont (“La lógica de los posibles narrativos”, *Communications* N° 8, *ut supra*) Oscar Mannoni (*Clefs pour l’imaginaire ou l’autre scène*, París Seuil, 1969), Algirdas J. Greimas (*Semántica estructural*, París, Larousse, 1966), Jeffrey Melhman (“Entre psychanalyse et psychocritique”, *Poétiques*, N° 3, París, Seuil, 1970), Jean Louis Baudry (*La Nouvelle Critique*, Colloque de Cluny, París, 1970), Derrida (*L’écriture et la différence*, París, Seuil, 1967). Allí también Jitrik, que pivotea entre nociones como “escritura”, “lectura” y “experiencia”, articula su trabajo muy especialmente con el de Josefina Ludmer:<sup>314</sup> acaso una de las figuras emergentes que habrá de sobresalir al cabo de los ’70 y tras su paso precisamente por los proyectos que mejor encarnan este periplo estructural-lacaniano post-contornista, es decir, por *Los Libros* y *Literal*.

---

<sup>313</sup> JITRIK, Noé (1975). “La escritura y la muerte”. García Márquez, Gabriel, *El coronel no tiene quien le escriba y otro relato*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 9-59.

<sup>314</sup> En ese ensayo Jitrik destaca el libro de Ludmer sobre *Cien años de soledad*. (LUDMER, Josefina (1972). *Cien años de soledad. Una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

\*\*\*

De un cambio en las maneras de leer que se produce entre los '60 y '70 también daba cuenta Viñas en "Después de Cortázar, historia y privatización" (1969),<sup>315</sup> donde pergeñando una "generación del '66" reprochaba que se despolitizara a la literatura en obras de Ricardo Piglia, Aníbal Ford, Germán García, Néstor Sánchez, Ricardo Frete y Manuel Puig. Este abandono del "compromiso" era ya para Viñas comprensible desde la despolitización propia de la sociedad tras el golpe a Illia en el '66, la muerte del Che Guevara en el '67, la liquidación de los partidos políticos tradicionales. La nueva literatura emergía así como una prolongación de los resultados literarios cortazarianos.

Cuatro años antes de que apareciera la primera edición de *Literatura argentina y realidad política*, David Viñas publicó en la revista *Marcha* (Montevideo 1939-1974) un artículo titulado "Una generación traicionada". En ese artículo, que apareció en dos partes (en los números 992 y 993 de diciembre de 1959 y enero de 1960), Viñas hacía un extraño racconto del raid ideológico que había embargado a los jóvenes de su generación. Radicales y pequeños socialistas hasta el '45, "peronistas" desde el '46, "antiperonistas" hasta el '56, "frondizistas" hasta el '58 y "traicionados" desde el '59. Antes que clausurar el problema de la emulsión entre la literatura y lo político, aquel ensayo avivaba en los restos contornistas la pregunta por el modo en que podría construirse una herramienta teórica que fuera capaz de comprender "la realidad política" del mismo modo en que sí se puede decir que gravitaron determinadas lecturas críticas de los '50 y '60 en los modos

---

<sup>315</sup> VIÑAS, David (1969). "Después de Cortázar: historia y privatización". *Cuadernos Hispanoamericanos* 234: 734-739.

de comprender a la literatura argentina. Los acontecimientos que estremecieron la historia política argentina poseían ya una complejidad que desbordaba sobremanera los laboriosos entramados que se arman con las nóminas de Mármol en *Amalia* o la enjundia del *Facundo* de Sarmiento. Ya la “realidad política argentina” que se erigió en los '70 también parece haber desbordado los laberintos de Borges, la vocación al pensamiento de Macedonio o la sevicia de Osvaldo Lamborghini. Mirado desde este ángulo, una vez más, se vuelve a encender la pregunta por cómo comenzar a leer las articulaciones interdiscursivas de la literatura con la política (pero también entre la subjetividad y las literaturas) desde un lugar que escape a la formulación de esas «emulsiones» sin tener que recurrir a las palabras “política” o “literatura” como especificidades autónomas. Acaso enunciaciones del tipo que permiten las «cricciones», las «polituras» o las «psituras» sean un modo de recorrer aquel pasaje de “la conciencia” a “la estructura” y de éstas al “subjetivismo” y el “inconsciente” que se sitúa en el “entrelugar” de los '70.

#### «enrexto»

Será el relato mismo, *Homenaje a Roberto Arlt*, quien explicita estas relaciones. Se hablará en él de una escritura clandestina, culpable, fuera de la ley. Refiriéndose a Arlt, Kostia –escritor fracasado que aparece en el cuento- dirá: “Lea *Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura de acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire –dijo-, haga una prueba, compare *Escritor fracasado* con ese cuento de Borges, con Pierre Menard: son la misma

cosa. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino". (LITERAL 4/5, 1977: 70).

Si bien muchas han sido las referencias al Quijote de Menard, sobre todo a aquel pasaje en que Borges describe la obra de Menard como una copia deliberada hecha "palabra por palabra y línea por línea", poco sin embargo se ha referido sobre las muchas variantes por las que pasó el Quijote desde la misma edición príncipe de Juan de la Cuesta de 1605. Ni siquiera Borges parece haber reparado en este hecho. Lo cierto es que no se sabe muy bien cuántos Quijotes han existido ni en particular cuál de aquellos estaremos leyendo. Siempre son buenas las ediciones críticas con una nota preliminar que despejan por algún momento algunas de estas dudas. No obstante, ya desde Bernard Cerquiglini no pocos críticos textuales participan de la idea de que toda la literatura vive en la "variancia" o, incluso, toda literatura es, *perse*, "variancia" misma. Por consiguiente, o el Quijote de Menard "palabra por palabra y línea por línea" es imposible o, en su defecto, ya mismo podría conjeturarse en cuál testimonio podría estar basada la empresa menardiana. Más afectos a las consecuencias que a las intenciones de esta conjetura, lo cierto es que la fantasía de Borges ha dado lugar a no pocas especulaciones teóricas. Como ejemplo dos de los '70: una de Silvano Santiago; otra de Josefina Ludmer en la propia revista *Literal*.

En "El entrelugar del discurso latinoamericano" (1971) Silvano señala la quiebra del modelo genetista de los textos, aquel que antepone la genealogía de los textos a cualquier otro enfoque. Señala que ese modelo ha implicado siempre un parasitismo de las colonias respecto de sus colonizadores y, en función de ello, es

necesario comprender los mecanismos que subvierten las lógicas de la transcripción y, en su defecto, destaca la producción de la diferencia. Así, Silviano concibe a la escritura latinoamericana como “una escritura *sobre* otra escritura” (72). “Obra segunda” llama el crítico a esa escritura literaria que, a su vez, también implica una reflexión crítica sobre una inconjeturable obra primera. Así es como traducción, importación, recepción, apropiación, intertextualidad, interdiscursividad, interculturalismo, antropofagia, digestión, asimilación... la lista puede ser aún más extensa, participan de un gran campo semántico que implica a la parodia, al pastiche y a la digresión: es decir, a lo «past».

Y es así precisamente como *El Quijote* de Menard deviene invisible por mero defecto de repetición crítica. La “obra primera” es envuelta en el discurso de la lectura y la intervención crítica que de alguna manera lo (re)vela nuevamente. Entre tanto, el *Quijote* de Cervantes se agiganta mediante la evocación past. En *Respiración Artificial* Ricardo Piglia ha referido que Menard no era sino una simbología para aludir a Paul Groussac. También se puede inferir que antes que nadie el propio Borges, y los latinoamericanos en general, están también implicados en las hipérboles de ese relato. Borges, el autor de ese heterónimo cuasi-pessoano al que imaginó como a un francés de Nîmes, ha querido más que nadie ser un escritor español del siglo XVII. Silviano entonces sitúa lo específicamente latinoamericano –si es que alguna especificidad puede sustraerse en ese conglomerado- en un intersticio: entre el sacrificio y la fiesta, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión. Así entonces, un «pastiche antropófago» (una «textufagia» que textualiza lo discursivo) aparece como acto en

ese entremedio cuasi-vacío y diferencial. Al mismo tiempo lo latinoamericano se constituye en ese entre-medio que se produce entre la antropofagia y la secreción: ese corpus.<sup>316</sup>

\*\*\*

En extraña consonancia con Silviano “El resto del texto” de Josefina Ludmer, aparecido únicamente en 1973 en *Literal* y nunca reeditado,<sup>317</sup> plantea también a su modo un entre-lugar del discurso crítico. En efecto, allí se concibe una teoría literaria pergeñada en la intersección de todas las perspectivas. El resultado es un resto, un demás, un exceso del texto literario que escaparía a todos los enfoques teóricos. Ese resto inasimilable de la literatura en estado inter-cultural es lo que daría lugar a una escritura monstruosa. Así emergería entonces la pregunta por la especificidad de esa monstruosa identidad latinoamericana que en el Quijote de Menard aparecería invisibilizada por la copia. Si, en efecto, el crítico emerge en Ludmer como un transcriptor de lecturas, lo past también aparecería como un fenómeno de la crítica. Lo past se presentaría así en el terreno de la crítica como un ejercicio de imaginación y simulacro: simulacros de copias, o copias idénticas de originales que jamás han existido, como el invariante Quijote en el que se basa la tarea de Menard. El crítico: en un ancilar lugar de copista; o un epígono menardiano por excelencia, condenado también a escribir las notas al pie de

---

<sup>316</sup> En su argumentación Silviano alude a lo extranjero para referir a lo vernáculo como una especificidad en conflicto. Su ensayo implica una asimilación del por entonces reciente *S/Z* de Barthes (1970). Por otro lado, su ensayo es una conferencia que, escrita en francés, se pronuncia el 18 de marzo de 1971 en la Universidad de Montréal (“L’entre-lieu du discours latino-américain”) y se publica en inglés en la State University de New York at Buffalo en 1973 (“The Latin-American Literature: the Space in-between”) y, finalmente, la versión portuguesa aparece en el libro del autor *Uma literatura nos trópicos*, que recién aparecerá en 1978. O sea, su trabajo viaja del francés al inglés para luego llegar al portugués recién en 1978. Si de recepción se trata, Silviano Santiago se introduce a sí mismo.

<sup>317</sup> No lo incluyó Héctor Libertella en la compilación de artículos de *Literal* que hizo en 2003.

proyectos de literaturas proliferantes. Pero es interesante ver cómo, en una subversión de su propio planteo, ese rol ancilar ocupa una función singular, acaso *la función* del lector después del estallido del sistema literario: el de navegar entre los restos que constituyen en su esencia al hecho literario. Si el estallido del sistema literario produce los restos de una literatura en estado de dispersión, simultáneamente, la antropofagia ya había logrado eso mismo en el momento mismo de la recepción. La antropofagia es un régimen económico sostenido por la asimilación de lo extraño pero, a un mismo tiempo, se impone como un desgarró y una fragmentación originaria. El sistema literario latinoamericano nace entonces regido por la dispersión y se constituye en la inercia de un estallido centrífugo.

A diferencia de Silviano, Ludmer pareciera sí preocuparse por la genealogía de los textos (de los discursos debiera quizá comenzar a considerarse luego de la discusión que en 1968 embarga a Foucault y a Barthes en torno a las nociones de, respectivamente, "discursividad" y "texto"). ¿Qué hacer entonces? Se podría acaso, conjugando las nociones de Silviano y Ludmer, pensar en un *enrextó*, es decir, concebir un espacio múltiple provisto de capas superpuestas en los que el vacío sea lo que flirtea entre los restos de la literatura y los restos de los discursos críticos sobre lo literario. Ese *enrextó*, entendido ludmerianamente como una purapotencia, es asimismo propio de un espacio no-euclídeo, incluso más riemanniano que hilbertiano, es decir, está inscripto no en la linealidad sino en la pluridimensionalidad. Aquí una vez más Cerquiglino (que en 1989 ya había planteado que, para ser fieles a la etimología de la palabra texto, acaso se debían comenzar a pergeñar ediciones sinópticas (tal como la informática ya comenzaba entonces a postular como posibles)).

Pero un problema último emerge en relación con el *enrextó* como *locus* de lo interdiscursivo: el de la identidad de las literaturas nacionales en tiempos en que las emulsiones son precisamente las formas emergentes de literaturas post-nacionales. En tanto síntoma de vernaculización, la obliteración de los conflictos entre lo ibero, lo hispano y lo latino-americano deja de entenderse como aquello que resta de las políticas neo-coloniales para exhibirse como la particularidad de un verdadero compuesto: pasar a ser una sustancia mucilaginosa donde genealogía y anti-genealogía conviven de un extraño modo y ya no es posible en absoluto insistir con las indagaciones exclusivas en torno al origen de los textos. No obstante, no podrá decirse lo mismo de los discursos. La antropofagia entonces deja de ser una forma de comprender lo intertextual para pasar a concebirse como una peculiaridad de lo interdiscursivo y de lo intercultural.

El desperdicio del texto, su resto, su demás, su potencia, se erige como un sobre-texto, algo que sobra y lo desborda... Sobre ese desborde se va a posar la "lectura escritora" (en Ludmer también pareciera asomar algo del Barthes del *S/Z*, aquella distinción entre "lo escribible" y "lo legible" por ejemplo). Ese *rextó* es una apertura a un texto futuro, una apertura que ninguna lectura crítica logra suturar... he aquí la formulación de una teoría para la historia de las maneras de leer, el modo en que unas a otras se van solapando. Texto-resto se reúnen así con la lógica de las escrituras *past*, esta vez una sobre otra, dando lugar a un nuevo compuesto mucilaginoso: el del texto-resto, que en un nuevo frisamiento deviene *rextó*: un texto íntegramente armado de restos que, repuestos o reproducidos en otro contexto se vuelven otra vez discursos singulares que se pierden en el espesor de su propia reproducción, solapando así los orígenes de sí

mismos. Frente a ese «rextos» ninguna crítica polifónica alcanza para capturar, todo se erige como una escritura proliferante y productora de nuevos y más rextos... Ludmer entonces está, si se le concede otro riesgo a esta investigación, en una operación crítica entendida como un “proceso”, “una multiplicidad de operaciones simultáneas”. En una concepción bergsoniana del tiempo, no lineal y cronológica sino en el transcurso de una duración pluridimensional y heterogénea, es posible pensar entonces en el barroco como una primera manifestación de lo past, en Cervantes como una primera encarnación de Menard: “...*El Quijote* se encuentra en *El Quijote* –como *Las Meninas* en *Las Meninas*- vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular...” (SARDUY, 1974: 80).<sup>318</sup> En pleno corazón del advenimiento represor de la Argentina de los '70, Ludmer había pensado a los residuos como posibilidades para descentrar sistemas totalizantes. Los límites y las potencias de aquel proyecto crítico, sus restos, dictados antes que por las fronteras críticas por los propios condicionamientos políticos de su tiempo, como en una vuelta total, devuelven la posibilidad de pensar no un Pierre Menard cervantino sino, antes, un Cervantes menardiano y past. Acaso la obra de Cervantes estaría así basada en una obra menardiana y anterior.

\*\*\*

---

<sup>318</sup> Acaso el arte sea el lugar de manifestación más prolífico para comprender las lógicas del past. Alcanza con ver los protocolos de “pastización” pictóricos que se establecen entre “The Passport” (1954) de Saul Steinberg y “Camino con cipreses bajo cielo estrellado” (1890) de Van Gogh (SPERANZA, 2000: 17); o el modo en que se puede trazar esa misma relación entre “Las Meninas” (1656) de Velázquez y “Triple self-portrait” (1960) de Norman Rockwell.

Pero la noción de «enrextó» que se persigue aquí también ha de reconocer su deuda con *Crítica acéfala* (2008) de Raúl Antelo. Es precisamente Raúl Antelo quien retoma una genealogía de apreciaciones sobre el espacio riemanniano, desembocando en la noción de “espacios estriados” (DELEUZE, 1980: 492-292) pero partiendo antes de Albert Lautmann (*Les schémas de structure* (1938)): “...los espacios de Riemann están desprovistos de todo tipo de homogeneidad. Cada uno de ellos se caracteriza por la forma de la expresión que define el cuadrado de la distancia entre dos puntos infinitamente próximos” (ANTELO, 2008: 142). Si se recuerda aquella reflexión sobre «punto ciego» inscripta bajo la entrada «la flexión literal» del capítulo 5, se entenderá ahora al «enrextó» como punto de fuga teórico para resolver el problema de los “escotomas temporales” de la mirada crítica. Entendidas entonces las «emulsiones» de *Literal* como partes de una mixtura que acontecería en un espacio riemanniano, bien vale entonces entender a las escrituras past en relación con la repetición, la serie, la reproducción, la mixtura proliferante, el puro efecto de un *copy-past* recargado que ya no puede confesar su nombre: “...el espacio riemanniano es un puro *patchwork*” (ANTELO, 2008: 142). Una «teoría de las emulsiones interdiscursivas», pertrechada con una batería de nociones teóricas tales como las de «polituras», «cricciones», «psituras», «enrextó» y «escrituras past», acaso se encontraba respirando en el vientre del diseño *Literal*.<sup>319</sup> Sin pretenderlo, acaso ese pueda ser también uno de los aportes

---

<sup>319</sup> También son conjeturables otras emulsiones que recorrerían en diverso grado el proyecto *Literal*: entre aventura y sacrificio, pasado y porvenirismo (o tradición y ruptura), entre experiencia estética y experimentalismo técnico y formal o incluso, forzando un poco la serie y en un sentido desde luego laxo y vernáculo, entre el *Erleibis* y la *Erfahrung* benjaminianos.

más prolíficos de aquella máquina de licuación de discursos que fue *Literal* en los '70.

## **8. Conclusiones**

¿Hay en nuestro país crítica literaria? Yo entiendo que casi, no la hay. Existe abundantemente lo que llamamos "crítica cotidiana", es decir, la crítica que diarios y revistas especializadas y no especializadas publican en el momento de la aparición del libro. En cuanto a la otra, a la crítica literaria propiamente dicha, existen intentos de alcanzarla, pero es difícil entre nosotros leer un trabajo verdaderamente serio. Se carece en nuestro país no de la voluntad, por supuesto, sino de los instrumentos para realizarla (MASOTTA, 1968: 173-174).

Si la investigación emprendida se planteaba -tal como se postulara desde un inicio- la indagación de una serie de textualidades a partir de un interrogante central que las implicaría -¿cuáles serían los límites de la literatura?- ese interrogante se fue desplazando, a lo largo de diversos exámenes, hacia una pregunta por los límites de las discursividades sobre lo literario cuando estas entran en contacto con otras formaciones discursivas. A partir de ello, el proyecto *Literal* fue emergiendo al interés de este estudio como paradigma de una luminosa emulsión interdiscursiva que se habría producido en la Argentina de los años '70 entre crítica, teoría, política, psicoanálisis y tradición literaria. Así entendido, «el proyecto Literal» aparece como una recepción heterodoxa y vernácula pertrechada de psicoanálisis lacaniano y telquelismo en trance estructural-postestructuralista y en un contexto latinoamericano general de modernización crítica rezagada.

Interrogado también por la posibilidad de encontrar o no en las páginas del proyecto *Literal* retazos con los que podría constituirse una teoría disidente de la lectura literaria, pareció pertinente a este estudio considerar que esa teoría,

aunque en efecto tributaria de aquel proyecto de los '70, debía concebir una elaboración conceptual propia. Es así como toda una serie de nociones críticas emanadas de *Literal* posibilitaron la construcción de una estrategia de lectura no sólo alternativa a otras que muchas veces se han realizado sobre ese inorgánico corpus, sino incluso sobre el desarrollo y disolución de lo nacional en general. Esa estrategia de lectura se fue articulando a partir de una consideración de los '70 como «nudo interdiscursivo». Esa encrucijada, para la cual el corpus resultó ser finalmente un pretexto teórico, tendría la marca de una «emulsión interdiscursiva» y podría ser escrutada, como en los capítulos 3 y 7 se lo ha intentado, mediante precisamente una «teoría de las emulsiones discursivas».<sup>320</sup> Esa teoría estaría pergeñada desde la concepción de que la convergencia de diferentes discursos (políticos, teóricos, críticos, culturales, literarios) se produce en el marco de una *atracción repelente* y una *revulsión cohesiva*. En este sentido se vuelve prolífico pensar una serie de nociones que ayudan a comprender esas formaciones discursivas heterogéneas como compuesto de mixturas mucilaginosas: «cricciones», «polituras» y «psituras» serían, en efecto, los nombres de esas interdiscursividades teórico-virtuales, respectivamente: entre *crítica* y *ficción*, entre *política* y *literatura* y entre *psicoanálisis* y *escrituras*. Como ha de comprenderse, *Literal* no es en efecto productora de una de esas formaciones interdiscursivas en particular sino, en una escalada más de las encrucijadas que la atravesarían, sería una emulsión compleja producida entre esas mixturas señaladas y cuya génesis es reconocible en momentos puntuales de la tradición literaria vernácula:

---

<sup>320</sup> En rigor, es precisamente en el escrutinio de la revista que se expone tanto en los capítulos 4 y 5 así como también en las indagaciones críticas del capítulo 3 en torno a *Nanina* y *El Fiord* donde han de buscarse los orígenes de esa «teoría de las emulsiones discursivas» que se expone finalmente en el capítulo 6.

específicamente en revistas como *Contorno* y *Los Libros*. Señalados allí los orígenes de esas emulsiones, *Literal* implicaría una complejidad aún mayor de esas imbricaciones, las cuales podrían ser descriptas, ya de modo inescrutable, como «cricciones politurales», «polituras psituradas», «psituras en cricción»...

Ya en relación directa con los protocolos de una vernaculización profana del telquelismo, del estructuralismo lacaniano y de la tradición literaria (lo que daría lugar a la efectiva presencia específica en las páginas de *Literal* de formaciones «criccionales» y «psituras»), ha parecido lícito comprender esas apropiaciones en el interior de un régimen de una reescritura plagaria e incendiaria. Mediados por la traducción y la transducción, y en el marco de un “copy-paste” y un *pastiche* procedimentales, los compuestos interdiscursivos que se han señalado serían el resultado de lo que en el relevamiento textual se ha vislumbrado como «escrituras past». Las mecánicas de las «escrituras past» han implicado, en esta estrategia de lectura, la piedra de toque que habría dado lugar a las emulsiones descubiertas en ese otro objeto de estudio (acaso virtual pero efectivamente crítico y teórico) al que se ha preferido denominar «proyecto *Literal*». Por último, y en consonancia con el espacio imaginario en el cual estas escrituras past y estas emulsiones se producirían, aparece de modo fecundo la postulación del mismo en los términos de un «rexta» o un «enrexta». «Enrexta» sería un compuesto que, excediendo el corpus *Literal* pero fortaleciendo la línea de los telquelismos latinoamericanos propuesta por Jorge Wolff (2009), estaría enmarcado en el frisado de las nociones de “resto del texto” (LUDMER, 1973) y “entre-lugar” (SANTIAGO, 1971). Así señalado, el *enrexta* se erige como ese escenario virtual (pero también histórico) en el que las emulsiones interdiscursivas señaladas se producirán.

Las conclusiones que en este apartado se señalan formarían, según se entiende, un aporte prolífico no sólo para una nueva comprensión del corpus que se ha tomado en consideración sino también para la elaboración de una estrategia crítica de lectura que permita pensar el problema de los «límites», los «umbrales» (LINK, 2009), los «deslindes» (KOZAK, 2006 Y 2009) y la «potencia» (AGAMBEN, 2005) de lo literario en el desenvolvimiento de historias de las literaturas latinoamericanas en su trance de modernización descompensada. Así lo permiten comprender la periodización del siglo en general y la propedéutica historia de las revistas literarias argentinas que se ensayaron en el capítulo 1; la descripción de un estrechamiento de las distancias entre objetos y discursos en *Los Libros* en relación con las emulsiones de *Literal* y el estudio comparado de revistas francesas irradiadoras de discursividades crítico-teóricas, políticas y literarias que se realizó en el capítulo 2; el escrutinio de las “texturas” que conforman determinadas zonas del “corpus” *Literal* y que se han expuesto en los capítulos 3, 4 y 5; y las elaboraciones teórico-conceptuales propias emprendidas en los capítulos 6 y 7. Además de esta conclusión general, cuya génesis ha de encontrarse en el capítulo 2 y cuyas reformulaciones más acabadas habrán de encontrarse en los capítulos 6 y 7, se señalan las siguientes conclusiones específicas cuyas fundamentaciones habrán de encontrarse en los diferentes momentos de esta investigación:

-*Literal* también implicó, en términos de *estrechamientos de las distancias*, una emulsión entre altas y bajas literaturas que no dejó de tener como horizonte una literaturización de discursos ajenos a la literatura.

-*Literal* construyó una serie de emulsiones interdiscursivas que, en términos críticos, produjo una serie de escrituras ensayísticas a las que se puede inscribir en el marco de «cricciones» y «psituras». Esto, lejos de desembocar en la constitución de un discurso crítico propiamente, significó la constitución de un discurso para-crítico, marcado por la mixtura de nociones teóricas de diversa procedencia y la elaboración de una perspectiva crítica absolutamente profana y vernácula.

-En el plano de esas «cricciones», *Literal* postuló una serie de operaciones literarias que pueden comprenderse como partes de una estrategia de “excentricidad” o “diferenciación intrasistémica”, es decir, una serie de operaciones alternativas que no dejaron de tener su gravitación en el “sistema de la literatura argentina”.

-En este plan de estrategias de diferenciación, *Literal* se erigió como una máquina de heterarquización del sistema literario. Ese carácter maquínico de heterarquización es, en buena medida, consecuencia de un estallido de la modernidad como horizonte de los proyectos de las literaturas nacionales.

-Comprendida en ese borde de lo literario, *Literal* se presenta en la literatura argentina como un “museo imaginario de rextos”, es decir, como programa de lectura fragmentario y propio de una tradición en disolución. No obstante, en ese “museo de rextos *Literal*” se encontrarían, para las generaciones de escritores ulteriores, los protocolos de un archivo de rextos móviles y con los cuales se constituiría una tradición futura siempre en ciernes.

-A los efectos también de comprender los protocolos de ese museo de rextos, es pertinente señalar la convicción emanada de este estudio sobre una probable

posibilidad teórica para la mensura de sus protocolos: a partir de lo que se configura como una «teoría de las emulsiones interdiscursivas».

Tal como se desprende de lo expuesto en todo el desarrollo, el «proyecto *Literal*» emerge como un sólido objeto teórico-virtual con múltiples puertas de ingreso y múltiples líneas de fuga. La presente investigación puede significar un aporte fecundo para una reconsideración general no sólo sobre los límites, umbrales y potencias de lo literario sino también sobre los límites y bordes de otros discursos que entran en contacto con lo literario. Asimismo el enfoque emprendido puede significar un significativo aporte como herramienta teórica para la reflexión de nuevos modos de narrar una historia de la literatura sin referentes y por fuera de perspectivas únicamente ancladas en configuraciones nacionales de la lengua. Estas dos últimas consideraciones, en el caso de la consumación efectiva de la presente tesis en el doctorado de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, conforman los horizontes teóricos de la instancia posdoctoral que esta investigación también persigue.

## 9. Bibliografía

## 9.1 Corpus

*Literal* (1973), a. 1, n°1, noviembre.

*Literal* (1974), a. 3, n°2-3, diciembre.

*Literal* (1977), a. 5, n°4-5, diciembre.

GARCÍA, Germán (1968). *Nanina*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.

LAMBORGHINI, Osvaldo (1969). *El fiord*, Buenos Aires, Chinatown.

## 9.2 Bibliografía específica

AA.VV. (2005). "Los Libros: la construcción de un texto posible, entre el cordobazo y el golpe". *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina* 4: 241-260.

AA.VV. (1972). "Hacia la crítica". *Los Libros* 28: 3-6.

AA.VV. (1968). *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.

AA.VV. (1971). *Teoría de conjunto*, Seix Barral, Barcelona.

AA.VV. (1992). *Oscar Masotta, los ecos de un nombre*, Barcelona, Atuel-Eolia.

AA.VV. (1972). "Hacia la crítica (encuesta)". *Los Libros* 28: 3-7.

AA.VV. (2004). *Escrito por los otros. Ensayos sobre los libros de Luis Gusmán*, Buenos Aires, Norma.

AA.VV. (2003) [1973]. "Literal N°1: una intriga" (afiche). LIBERTELLA, Héctor (comp.). *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 135-136.

AA.VV. (1977). *Últimos relatos*, Buenos Aires, Nemont Ediciones.

AIRA, César (1988). "Prólogo". *Novelas y cuentos de Osvaldo Lamborghini*, Barcelona, 1988.

AVELLANEDA, Andrés (1977). "Literatura Argentina, diez años en el sube y baja".

*Todo es historia* 120: 105-120.

- BAJARLÍA, JUAN JACOBO (2003) [1976]. "El registro inusual de una época".
- LIBERTELLA, Héctor (comp.). *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 141-142.
- BAREMBLITT, Gregorio (1972). "Psicoanálisis y política en la argentina. El malestar en la cultura... y sus revistas". *Los Libros* 27: 14-15.
- BELVERDE, Carlos (2000). *Los Lamborghini. Ni atípicos ni excéntricos*, Buenos Aires, Colihue.
- BOSTEELS, Woulter; RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz (1997). "El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de Babel, revista de libros (1989-1991) a Los libros (1969-1971)". *Revista Descartes* 15/16: 125-147.
- BOSTEELS, Woulter (anéé s.d.). "Los Libros: Desacralización o resacralización". *América, Cahiers du CRICCAL* 15/16: 421-431.
- CAPDEVILLA, Analía; GIORDANO, Alberto (1994) [1992]. "Al pie de la letra: Literal, una revista de vanguardia". *Revista de Letras* 3: 36-41.
- CELLA, Susana (1999). "Panorama de la crítica". JITRIK, Noé (dir.); CELLA, Susana (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina, V. 10, La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 33-62.
- \_\_\_\_\_ (1999). "Introducción". JITRIK, Noé (dir.); CELLA, Susana (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina, V. 10, La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 7-16.
- CHITARRONI, Luis (2003). "Prólogo". GUSMÁN, Luis. *El Frasquito*, Buenos Aires, Norma, 11-15.

- CRIVELLI, Sergio; DELORENZINI, Alberto (2003) [1978]. "El diario *La prensa* contra *Literal*". LIBERTELLA, Héctor (comp.). *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 143-146.
- CROCE, Marcela (2005). "Contra y recontra: la ortodoxia de los francotiradores". *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina* 4: 139-174.
- DALMARONI, Miguel (1994). "Notas sobre 'populismo' y literatura Argentina (algunos episodios en la historia de un debate, 1960-1994)". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 5: 91-110.
- DE CAMPOS, Haroldo (2000) [1989]. "El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: el caso de Gregório de Mattos". *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI. Traducción de Rodolfo Mata.
- DE DIEGO, José Luis (2001). "Arlt y los setentas". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 9: 134-152.
- DI PAOLA, Jorge (1973). "Un museo *Literal*". *Panorama*, 22 feb.: 62-63.
- DOTTORI, Nora (1973). Recensión sobre *El frasquito* de Luis Gusmán (sin título). *Siete Días* 300: 72.
- ESPEJO, Miguel (2009). "Los meandros surrealistas". JITRIK, Noé (dir.); MANZONI, Celina (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 7, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 13-47.
- GARCÍA, Germán (1970). *Cancha Rayada*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez.
- \_\_\_\_\_ (1969). "Los nombres de la negación". LAMBORGHINI, Osvaldo. *El fiord*, Buenos Aires, Chinatown, 33-48.
- \_\_\_\_\_ (1975). *La Vía Regia*, Buenos Aires, Corregidor.

\_\_\_\_\_ (1975). *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1993). "El exilio de escribir". *El psicoanálisis en el Siglo*.

Disponible en <http://www.descartes.org.ar/etexts-garcia16.htm> [Última consulta: 19 abril 2008].

\_\_\_\_\_ (2000). "Entrevista con Germán García. Las cajas chinas de un escritor". *Clarín*, 20 de feb. Disponible en:

<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2000/02/20/e-00601d.htm> [Última consulta: 30 marzo 2008].

\_\_\_\_\_ (1973). "El frasquito: una novela familiar". *Nuevos Aires* 10: 79-84.

\_\_\_\_\_ (1993). *Gombrowicz: el estilo y la heráldica*, Buenos Aires, Atuel.

\_\_\_\_\_ (2000). *Fuego Amigo*, Buenos Aires, Grama Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2003). *La virtud indicativa*, Buenos Aires, Diva.

\_\_\_\_\_ (2005). *El psicoanálisis y los debates culturales. Ejemplos argentinos*, Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_ (1970). "Love Story. El pastiche verosímil". *Los Libros* 13: 28-30.

\_\_\_\_\_ (1980). *Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano*, Barcelona, Argonauta.

\_\_\_\_\_ (1991). "Manuel Puig y el psicoanálisis". *Murciélagos* 4: 58-61.

\_\_\_\_\_ (1997). "Bernardo Kordon, un judío de habla española".

*Murciélagos* 7: dossier.

- \_\_\_\_\_ (1999). "Intervenciones sobre Wittgenstein". *Murciélago* 10: 8-10.
- \_\_\_\_\_ (1969). "Leer a Gombrowicz". *Los Libros* 2: 12.
- \_\_\_\_\_ (1969). "La motocicleta: fetiche y muerte". *Los Libros* 4: 16-17.
- \_\_\_\_\_ (1969). "La orilla de los recuerdos". *Los Libros*, 5: 24.
- \_\_\_\_\_ (1969). "María Elena Walsh: preguntas sin respuesta". *Los Libros* 6: 10-11.
- \_\_\_\_\_ (1969). "Fabulario". *Los Libros* 6: 26.
- \_\_\_\_\_ (1970). "José Agustín: el autor como lector". *Los Libros* 9: 32.
- \_\_\_\_\_ (1970). "Silvina Bullrich: las opiniones de una clase". *Los Libros* 11: 9-10.
- \_\_\_\_\_ (1971). "Música Beat: los jóvenes en el espejo". *Los Libros* 18: 26-28.
- \_\_\_\_\_ (1972). "Mario Szichman: los montajes de la historia". *Los Libros* 24: 18-19.
- \_\_\_\_\_ (1972). "Cuestionamos, las aventuras del bien social". *Los Libros* 25: 12-13.
- \_\_\_\_\_ (1972). "Gombrowicz textual". *Los Libros* 26: 26-28.
- \_\_\_\_\_ (1972). "Respuesta a Gregorio Baremlitt". *Los Libros* 27: 15-19.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Literatura y melancolía". *Mal estar* 1: 121-128.
- \_\_\_\_\_ (2007). "El caso Macedonio Fernández". JITRIK, Noé (dir.), FERRO, Roberto (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 8, *Macedonio*, Buenos Aires, Emecé, 447-458.

- \_\_\_\_\_ (2005) [1978]. *La entrada del psicoanálisis en la Argentina*, Buenos Aires, Catálogos.
- \_\_\_\_\_ (1987). "El deseo hace política". *Fin de siglo 2*: 42.
- GARCÍA, Horacio (2006). "Lecturas y ediciones". *Descartes 19/20*: 47-48.
- GIORDANO, Alberto (1999). "*Literal*: las paradojas de la vanguardia". *Razones de la crítica*, Buenos Aires, Colihue, 74-87.
- \_\_\_\_\_ (1997). "*Literal y El frasquito*: las contradicciones de la vanguardia". *Revista de Letras 5*: 21-25.
- GIORDANINO, Eduardo Pablo (2000). "Hablan de Macedonio Fernández". *Murciélagos 12*: 16.
- GONZÁLEZ, Horacio (1994). "Quien esto escribe". *El ojo mocho 5*: 29.
- GONZÁLEZ, Horacio; RINESI, Enrique (1994). "Entrevista a Germán García. La cultura como violación". *El ojo mocho 5*: 25-49.
- GUSMÁN, Luis (1973). *El Frasquito*, Buenos Aires, Ediciones Noé.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Brillos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1978). *Cuerpo velado*, Buenos Aires, Corregidor.
- \_\_\_\_\_ (1983). *En el corazón de junio*, Buenos Aires, Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1986). *La muerte prometida*, Buenos Aires, Per Abbat.
- \_\_\_\_\_ (1988). *La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria*, Buenos Aires, Conjetural.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Lo más oscuro del río*, Buenos Aires, Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1994). "Carta a un amigo" (de Luis Gusmán a Osvaldo Lamborghini). AA.VV. *Cartas en la realidad y la ficción*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 47-49.

\_\_\_\_\_ (1982). "Encuesta a la literatura argentina". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 130, CEAL, 63-67.

\_\_\_\_\_ (1999). *Hotel Edén*, Buenos Aires, Norma.

HERRALDE, Jorge (2004). "Homenaje Argentino", *La mujer de mi vida* 17.

Disponible en

[http://www.lamujerdemivida.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=258](http://www.lamujerdemivida.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=258) [última consulta: 27/01/2010].

IZAGUIRRE, Marcelo (1994). "Una provocación incorregible". *El ojo mocho* 5: 34.

JITRIK, Noé (1975). *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana.

JITRIK, Noé (1975). "La escritura y la muerte". García Márquez, Gabriel, *El coronel no tiene quien le escriba y otro relato*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 9-59.

\_\_\_\_\_ (1999). "Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico". JITRIK, Noé (dir.); CELLA, Susana (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 10, *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 19- 32.

JINKIS, Jorge; GRÜNER, Eduardo; GUSMÁN, Luis (1982). "Entredichos". *Sitio* 1: 3-8.

KAMENSZAIN, Tamara (2003) [1973]. "El reportaje inaugural". LIBERTELLA, Héctor (comp.). *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 137-140.

LAFLEUR, Héctor; PROVENZANO, Sergio y ALONSO, Fernando (1968) [1962]. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, edición corregida y aumentada. Buenos Aires, CEAL.

LAFLEUR, Héctor y otros (1967). "Las revistas literarias". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 56, Buenos Aires, CEAL.

LAMBORGHINI, Osvaldo (1980). "El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini". *Lecturas críticas* 1: 48-51.

\_\_\_\_\_ (1970). "Encuesta: La literatura en la Argentina". *Los Libros* 7: 12.

\_\_\_\_\_ (1975). "El texto y su doble". *Panorama*, 15 feb.: 55.

\_\_\_\_\_ (1975). "Perdido en el lugar común". *Panorama*, 15 feb.: 55.

\_\_\_\_\_ (1980). *Poemas*, Buenos Aires, Tierra Baldía.

\_\_\_\_\_ (1988). *Novelas y Cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

\_\_\_\_\_ (1978). "Die Verneinung". *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* 3, v. 8: 63-68.

\_\_\_\_\_ (1981). "Sonia (o el final)". *Sitio* 1: 114-117.

\_\_\_\_\_ (2003). *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (2004). *Novelas y cuentos II*, Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (2004). *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (2005). *Tadeys*, Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (2008). *Teatro Proletario de Cámara*, Barcelona, Ediciones AR.

LEDESMA, Jerónimo (2009). "Rupturas de vanguardia en la década del 20.

Ultraísmo, martinfierrismo". Jitrik, Noé (dir.); MANZONI, Celina (dir. del volumen),

*Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 7, Rupturas, Buenos Aires, Emecé, 167-199.

LIBERTELLA, Héctor (1968). *El camino de los hiperbóreos*, Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_ (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas, Monte Ávila.

\_\_\_\_\_ (1993). *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Sudamericana.

LIBERTELLA, Héctor (Comp) (2003). *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

LINK, Daniel (2003) [1994]. "Borges, él mismo". *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 227-243.

\_\_\_\_\_ (1994) [1985]. "Borges, él mismo". *La chancha con cadenas*, Buenos Aires, Del Eclipse, 23-35.

\_\_\_\_\_ (2006). "Segundo corte (1955-1966). Crítica y política". *Leyenda-Literatura Argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 55-101.

\_\_\_\_\_ (2006). "Tercer corte (1968-1983)". *Leyenda-Literatura Argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 104-121.

\_\_\_\_\_ (1994) [1985]. "Sobre Gusmán, la realidad y sus parientes". *La chancha con cadenas*, Buenos Aires, Del Eclipse, 60-67.

\_\_\_\_\_ (1989). "Los tesoros de la patria". *Revista Crisis* 73: 22-23.

\_\_\_\_\_ (1998). "Rodolfo Walsh y la crisis de la literatura". ANTELO, Raúl y otros (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*, Florianópolis, Abralic-Letras Contemporâneas, 135-144.

- LINK, Daniel (2010). "Apostillas a *Qué es un autor?*". FOUCAULT, Michel (1968). *Qué es un autor*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 59.84.
- LUDMER, Josefina (2000) [1988]. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
- LUDMER, Josefina (1972). *Cien años de soledad. Una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- LUDMER, Josefina (1969). "Miguel Barnet: el montaje de las palabras". *Los Libros* 3: 6.
- \_\_\_\_\_ (1970). "Heroína o la palabra psicoanalítica". *Los Libros* 7: 5 y 29.
- \_\_\_\_\_ (1970). "La literatura abierta al rigor". *Los Libros* 9: 5.
- \_\_\_\_\_ (1973). "Sobre *Sebregondi retrocede*". *Clarín*, 25 oct.: *Cultura y Nación* 4.
- \_\_\_\_\_ (2006). "Literaturas posautónomas". linkillo.blogspot.com [en línea]. Disponible en: [http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que\\_18.html#\\_ftn3](http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html#_ftn3) [Última consulta: 22/05/2008].
- MARCUCCI, Carlos (1968). *Cuentos pornográficos*, Buenos Aires, Freeland.
- MARUKI, Daniel (1989). "Entrevista a Lorenzo Quinteros: entre Grotowski y Podestá". *Revista Crisis* 73: 48-50.
- MASOTTA, Oscar (1982) [1965]. *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, CEAL.
- \_\_\_\_\_ (1969) [1968]. *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez.

\_\_\_\_\_ (1969). "Qué es el psicoanálisis". *Los Libros* 5: 14-15 y 21.

\_\_\_\_\_ (2008) [1991]. *Lecturas de psicoanálisis, Freud-Lacan*, Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_ (1977). *Ensayos lacanianos*, Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (1967). *El "Pop Art"*, Buenos Aires, Editorial Columba.

\_\_\_\_\_ (1986) [1977]. *Lecciones de introducción al psicoanálisis*, Buenos Aires, Gedisa.

MASOTTA, Oscar y otros (1996). "Futuro anterior (1974-1996)". *Anamorfosis. Perspectivas en psicoanálisis* 4: 13-31.

MATTONI, Silvio (2000). "Estilos Soberanos". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8: 90-101.

MENDOZA, Juan José (2006). "Literatura y contingencia: *El fiord* de Osvaldo Lamborghini". *Nadja. Lo inquietante en la cultura* 9: 46-51.

\_\_\_\_\_ (2007). "Hacia *Los Libros* (Buenos Aires 1969-1976). Hacia la revista *Literal* (Buenos Aires, 1973-1977)". *Nadja. Lo inquietante en la cultura* 10: 148-159.

\_\_\_\_\_ (2007). "La flexión literal (1973-1977)". *Actas del Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (en línea). Disponible en:

<http://www.geocities.com/aularama/ponencias/lmn/mendoza.htm> [Última consulta: 01/01/2008].

\_\_\_\_\_ (2008). "Éramos jóvenes, intelectuales y pobres. Entrevista a Oscar Steimberg sobre la revista *Literal*". *Revista Afuera. Estudios de crítica*

*cultural* 4 (en línea). Disponible en:

<http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=LetrasyPensamiento&page=04>.

LetrasyPensamiento.Mendoza.htm&idautor=80 [Última consulta: 23/05/2009]

\_\_\_\_\_ (2009). "La celebración de la barbarie". *El hilo de la fábula* 8/9: 69-79.

MORENO, María (2010). "Literal, revista sarmientina". *Suplemento Ñ*, 15 may.: 8.

MÜLLER, Eduardo (2003). "Entrevista a Germán García: Literatura en los márgenes". *Psicolibroclub* 13: 6-10.

ORTIZ, Daniel (Comp.) (1969). *Proceso a Nanina*, Buenos Aires, Editorial L.H.

PANESI, Jorge (2000). "La crítica argentina y el discurso de la dependencia". *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 17-48.

PESCE, Víctor (1994). "Una tenaz controversia". *El ojo mocho* 5: 46-47.

PELLER, Diego (2006). "La flexión literal y la discusión sobre el realismo". *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* [En línea]. Disponible en:

<http://www.elinterpretador.net/23DiegoPeller->

[LaFlexionLiteralyLaDiscusionSobreElRealismo.html](http://www.elinterpretador.net/23DiegoPeller-LaFlexionLiteralyLaDiscusionSobreElRealismo.html) [Última consulta: 10 abril 2008].

PERLONGHER, Néstor (1996). "Ondas en El fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini". SPILLER, Roland (coord.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, Frankfurt, Universidad Erlangen-Nürnberg- Vervuert Verlag, 131-140.

PEZZONI, Enrique (2009) [1986]. "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea [1970]". *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 19-38.

- PIGLIA, Ricardo (1973). "El relato fuera de la ley". GUSMÁN, Luis. *El frasquito*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 7-23.
- \_\_\_\_\_ (2007) [1980]. *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2006) [1986]. *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Anagrama.
- POCHTAR, Ricardo (1971). "Estructuralismo: la segunda generación". *Los Libros* 19: 29.
- PREMAT, Julio (2000). "El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8: 56-64.
- \_\_\_\_\_ (2009). "Lamborghini: Lacan con Macedonio". *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE.
- PRIETO, Adolfo (1961). "Una curiosa 'revista de orientación futurista'". *Boletín de Literaturas Hispánicas* 3: 53-62.
- PRIETO, Julio (2002). *Desencuadrados, vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- QUIROGA, Jorge (1994). "Una tenaz controversia". *El ojo mocho* 5: 40.
- \_\_\_\_\_ (2000). "Los habitantes del demonio. Arlt – Dostoievski". AA.VV. *Diez lecturas de Arlt*, Buenos Aires, Edenor, 197-216.
- \_\_\_\_\_ (2009). "Ricardo Zelarayán". *La otra* 21: 29-32.
- RIVERA, Jorge (1969). "Las revistas literarias". *Los Libros* 3: 19 y 26.
- \_\_\_\_\_ (1981). "Las literaturas 'marginales' 1900-1970". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 109, Buenos Aires, CEAL.
- \_\_\_\_\_ (1981). "El auge de la industria cultural (1930-1955)". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 95, Buenos Aires, CEAL.

- \_\_\_\_\_ (1981). "Apogeo y crisis de la industria del libro: 1955-1970".  
*Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 99, Buenos Aires, CEAL.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Margarita (2000). "Parte de la fuga". *Murciélago* 12: 17.
- RODRÍGUEZ DE ANDRADE, Rosángela (1994). "Germán García y los psicoanálisis del castellano". *El ojo mocho* 5: 37.
- ROSA, Nicolás (1969). "Nueva novela latinoamericana ¿Nueva crítica?". *Los Libros* 1: 6-8.
- \_\_\_\_\_ (1969). "La crítica como metáfora". *Los Libros* 2: 4-5.
- \_\_\_\_\_ (1969). "Pornografía y censura: los frutos de la prohibición". *Los Libros* 3: 7-8.
- \_\_\_\_\_ (1969). "La felicidad de la letra". *Los Libros* 4: 12-13.
- \_\_\_\_\_ (1970). "El relato de la droga". *Los Libros* 7: 3 y 29.
- \_\_\_\_\_ (1970). "Norman Mailer: la narración de la historia". *Los Libros* 11: 16 y 18.
- \_\_\_\_\_ (1971). "Sur o el espíritu de la letra". *Los Libros* 15-16: 4-6.
- \_\_\_\_\_ (1971). "Viñas: la evolución de una crítica. Literatura y política".  
*Los Libros* 18: 10-14.
- \_\_\_\_\_ (1972). "Borges y la crítica". *Los Libros* 26: 19-21.
- \_\_\_\_\_ (1972). "Contracrítica". *Los Libros* 28: 21-24.
- \_\_\_\_\_ (1970). *Crítica y significación*, Buenos Aires, Galerna.
- \_\_\_\_\_ (1981). "La crítica literaria contemporánea". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 113, Buenos Aires, CEAL.
- \_\_\_\_\_ (1981). "La crítica literaria contemporánea". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 114, Buenos Aires, CEAL.

SANTIAGO, Silviano (2000) [1971]. "El entrelugar en el discurso latinoamericano".

AMANTE, Adriana y GARRAMUÑO, Florencia (selección, traducción y prólogo).

*Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos. 61-77.

SARLO, Beatriz (1990). "'Contra: la modernidad de izquierda". *Le Discours*

*Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres, 1919-1939.*

*América- Cahiers du CRICCAL* 4-5: 369-380.

\_\_\_\_\_ (1996) [1994]. *Escenas de la vida postmoderna*, Buenos Aires, Ariel.

SCARFÓ, Daniel (1994). "La novela del '68. A propósito de *Nanina* de Germán

García". *El ojo mocho* 5: 31.

STEIMBERG, Oscar (1970). *Cuerpo sin armazón*, Buenos Aires, Ediciones Dos.

\_\_\_\_\_ (1969). "El fiord". *Los Libros* 5: 24.

\_\_\_\_\_ (1973). "Pretencioso como Juan Moreira". *Los Libros* 29: 35-

36.

\_\_\_\_\_ (1980). *Majestad, etc.*, Buenos Aires, Tierra Baldía.

\_\_\_\_\_ (1999). "Una modernización 'sui generis'". JITRIK, Noé

(dir.); CELLA, Susana (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina,*

V. 10, *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 63- 79.

STRAFACCE, Ricardo (2008). *Oswaldo Lamborghini. Una biografía*, Buenos Aires,

Mansalva.

TAMBORENEA, Mónica (1989). "Oswaldo Lamborghini, un secreto a voces".

*Revista Crisis* 73: 20.

\_\_\_\_\_ (1989). "Entrevista a Matilde Sánchez: 'se ríe a

carcajadas'". *Revista Crisis* 73: 21.

\_\_\_\_\_ (1989). "Entrevista a Arturo Carrera: las políticas del texto". *Revista Crisis* 73: 22-23.

TERÁN, Oscar (1993) [1991]. *Nuestros años '60. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

VANASCO, Alberto (1953). "Roberto Arlt". *Letra y Línea* 1: 2 y 6.

VIÑAS, David (1959). "Una Generación Traicionada". *Marcha* 992, 31 dic.: 12-16

\_\_\_\_\_ (1960). "Una Generación Traicionada". *Marcha* 993, 15 ene.: 22-23.

\_\_\_\_\_ (1969). "Después de Cortázar: historia y privatización". *Cuadernos Hispanoamericanos* 234: 734-739.

WOLFF, Jorge (2009). *Telquelismo latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*, Buenos Aires, editorial Grumo.

ZELARAYÁN, Ricardo (1972). *La obsesión del espacio*, Buenos Aires, Corregidor.

### **9.3 Bibliografía general**

AA.VV. (1959). "Evasión y arraigo en Neruda y en Borges (diálogo entre Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y Carlos Real de Azúa)". *Revista Nacional* 202: 514-530.

AA.VV. (1982). "Los escritores y el público. Conversaciones con Ricardo Piglia, Liliana Heker, Isidoro Blaisten, Bernardo Kordon, Noemí Ulla, Jorge Manzur, Enrique Medina". *Aleandría* 1: 2-7.

ADORNO, Theodor (1971) [1970]. *Teoría estética*, Madrid, Taurus. Versión española de Fernando Riaza, revisión de Francisco Pérez Gutiérrez.

- \_\_\_\_\_ (1966) [1949]. *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur. Versión española de Alberto Luis Bixio.
- AGAMBEN, Giorgio (1996) [1990]. *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos. Traducción de José L. Villacañas y Claudio La rosa.
- \_\_\_\_\_ (2007) [2005]. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ALTHUSSER, Louis (1964). "Freud et Lacan". *La Nouvelle Critique* 161-162: 88-108.
- ANGENOT, Marc (1982). "Intertextualité, interdiscusivité, discours social". *Bulletin du Cercle québécois d'étude des formations discursives* 2: 1-8.
- \_\_\_\_\_ (1985). "L'inscription du discours social dans le texte littéraire". *Sociocriticism* 1.
- ANTELO, Raúl (2008). *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grumo.
- \_\_\_\_\_ (2004). "Poesía hermética y surrealismo". JITRIK, Noé (dir.), SAÍTTA, Sylvia (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 9, *El oficio de afirma*, Buenos Aires, Emecé, 373-400.
- ASTUTTI, Adriana (2001). *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- \_\_\_\_\_ (1998). "Mientras yo agoniza: Osvaldo Lamborghini". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 6: 75-90.
- \_\_\_\_\_ . "El pibe barulo". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8: 23-43.

AVARO, Nora; CAPDEVILLA, Analía (comps.) (2004). *Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

BACHELARD, Gaston (1972) [1938]. *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI.  
Versión española de José Babini.

BAJTIN, Mijail (1970) [1963]. *La poétique de Dostoïeski*, Paris, Seuil.

\_\_\_\_\_ (2003) [1982]. "El problema de los géneros discursivos". *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI. Versión española de Tatiana Bubnova.

BARTHES, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

\_\_\_\_\_ (1971). "De l'œuvre au texte". *Revue d'Esthétique* 24: 225-232.

\_\_\_\_\_ (1973). *Le plaisir du texte*, Paris. Seuil.

\_\_\_\_\_ (1966). *Critique et vérité*, Paris, Seuil.

\_\_\_\_\_ (2009) [1968]. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 75-83. Traducción de C. Fernández Medrano.

\_\_\_\_\_ (1986) [1982]. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós. Traducción de C. Fernández Medrano.

\_\_\_\_\_ (1997) [1971]. *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1997) [1975]. *Barthes por Barthes*, Caracas, Monte Ávila.

Traducción de Julieta Fombona Zuloaga.

\_\_\_\_\_ (2003) [1964]. *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral.

Versión española de Carlos Pujol.

BARRANDÉGUY, Emma (2004). *Mastronardi-Gombrowicz. Una amistad singular*, Buenos Aires, Grama.

- BATAILLE, Georges (1995) [1957]. *L'Erotisme*, Paris, Editions de Minuit.
- BELL, Daniel (2006) [1976]. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza.
- BERMAN, Russell (1989). *Modern Culture and Critical Theory*. Wiconsin, The University of Wiconsin Press.
- BLANCHOT, Maurice (1992) [1955]. *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós. Versión española de Vicki Palant y Jorge Jinkis.
- \_\_\_\_\_ (1999) [1983]. *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena. Traducción de Isidro Herrera.
- \_\_\_\_\_ (1997) [1943]. *Falsos pasos*. Valencia, Pre-textos. Versión española de Ana Aibar.
- BORGES, Jorge Luis (1974) [1932]. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 261-274.
- \_\_\_\_\_ (1974) [1969]. "Prólogo". *Fervor de Buenos Aires, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 13.
- \_\_\_\_\_ (1974) [1944]. "Pierre Menard, autor del Quijote". *Ficciones, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 444-450.
- BORGES, Jorge Luis. BIOY CASARES, Adolfo (1955). "La fiesta del monstruo". *Marcha* 783: 20-21 y 23.
- BORELLO, Rodolfo y otros (1967). "La crítica moderna". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 45, Buenos Aires, CEAL.
- BOTREL, Jean-François (2008). *Libros y lectores en la España del siglo XX*, Rennes.

- BÜRGER, Peter (1987) [1974]. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.  
Versión española de Jorge García.
- CALABRESE, Omar (1996) [1987]. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra. Versión española de Anna Giordano.
- CARRERA, Arturo (1972). *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana.  
\_\_\_\_\_ (1975). *Oro*, Buenos Aires, Sudamericana.
- CERQUIGLINI, Bernard (1989). *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil.
- CHITARRONI, LUIS (2000). "Continuidad de las partes, relato de los límites".
- JITRIK, Noé (dir.), DRUCAROFF, Elsa (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 11, *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 161-182.
- COLECCIÓN LOS LIBROS, en *History of the Left in Latin America*, Cornell University Library [en línea]. Disponible en <http://izquierda.library.cornell.edu/i/izquierda/libros.html> [Última consulta: 20/10/2009].
- COMITÉ INVISIBLE (2007). *L'insurrection qui vient*, París, La fabrique éditions.
- COMPAGNON, Antoine (2007) [2005]. *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado.  
Versión española de Manuel Arranz.  
\_\_\_\_\_ (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, París, Seuil.
- CORNAGO, Óscar (2001). "La escritura erótica de la Posmodernidad: de la representación a la transgresión performativa en la obra de Juan Goytisolo". BHS, LXXVIII.

\_\_\_\_\_ (2005). *Políticas de la palabra*, Madrid, Fundamentos.

\_\_\_\_\_ (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana.

CORNAGO, Óscar (Cur.) (2007). "Fragmentos de una conversación".

*Acercamientos a lo real*, Buenos Aires, Artes del Sur, 9-30.

CORREAS, Carlos (2007) [1991]. *La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*, Buenos Aires, Interzona.

*Critique* (1972), a. 25, t. XXVIII, n° 302, juillet.

CROCE, Marcela (1999). "Constantes ideológicas con variaciones retóricas.

Versiones y reediciones de la crítica de David Viñas". Rosa, Nicolás (ed.). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 117-146.

CRESPI, Maximiliano (2009). *El revés y la trama. Variaciones críticas sobre Viñas*, Buenos Aires, 17 grises.

D'ORS, Eugenio (1993) [1944]. *Lo barroco*, Madrid, Tecnos.

DARÍO, Rubén (2002) [1909]. "Marinetti y el futurismo". SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 403-408. Disponible on-line en

[http://ludion.com.ar/archivos/articulo/Marinetti\\_y\\_el\\_futurismo.pdf](http://ludion.com.ar/archivos/articulo/Marinetti_y_el_futurismo.pdf) (última consulta: 08/05/2010).

DEL CAMPO, Hugo (1983). *Sindicalismo y peronismo. Los comienzos de un vínculo perdurable*, Buenos Aires, CLACSO.

DELEUZE, Gilles (2005) [1986]. *Foucault*, Buenos Aires, Paidós. Versión española de José Vázquez Pérez.

\_\_\_\_\_ (2002) [1968]. *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu. Versión española de María Silvia Delpy y Hugo Becaccece.

\_\_\_\_\_ (1989) [1988]. *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós. Versión española de José Vázquez y Umbertina Larraceleta.

DELEUZE, Gilles; GUATTARÍ, Félix (1993) [1991]. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama. Versión española de Tomás Kauf.

\_\_\_\_\_ (1988) [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos. Versión española de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta.

DABOVE, Juan Pablo; BRIZUELA, Natalia (comp.) (2008). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona.

DE DIEGO, José Luis (dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Libros sobre Libros-Fondo de Cultura Económica.

DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.

\_\_\_\_\_ (2005) [1967]. *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti, revisión de Ricardo Potschart.

DOMÍNGUEZ, Nora; MASINE, Beatriz (1980). "El Fausto criollo: una doble mirada". *Lecturas críticas* 1: 20-26.

DOSSE, François (2004) [1992a]. *Historia del estructuralismo*, T. I, *El campo del signo, 1945-1966*, Madrid, Akal. Traducción de María del Mar LLinares García.

- \_\_\_\_\_ (2004)[1992b]. *Historia del estructuralismo*, T. II, *El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días*, Madrid, Akal. Traducción de María del Mar LLinares García.
- ETCHEGOYEN, Horacio (2002). "Psicoanálisis y cultura". *Mal estar* 1: 84-87.
- FANON, Frantz (1963) [1961]. *Los condenados de la tierra*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ, Mónica (1990). "El texto de la censura". *Revista Adversus* 1: 59-64.
- FERRO, Roberto (2007). "El legado". JITRIK, Noé (dir.), FERRO, Roberto (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 8, *Macedonio*, Buenos Aires, Emecé, 541-557.
- FIGUEROA, Mónica (Ed.) (1995). *Tramas. Una encuesta a la literatura argentina. Los años '70*, IV, V. II, Córdoba, Narvaja Editor.
- FOGWILL, Rodolfo (1982). *Los pichiciegos*, Buenos Aires, CEAL.
- FORNET, Jorge (2000). "Un debate de poéticas: Las narraciones de Ricardo Piglia". JITRIK, Noé (dir.), DRUCAROFF, Elsa (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 11, *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 345-360.
- FOUCAULT, Michel (1984) [1968]. "¿Qué es un autor?". *Conjetural* 4: 87-111. Traducción de Hugo Savino.
- \_\_\_\_\_ (2004) [1966]. *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos. Traducción de Manuel Arranz.
- \_\_\_\_\_ (1969) [2008]. *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI. Versión española de Aurelio Garzón del Camino.

\_\_\_\_\_ (1992) [1970]. *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets. Versión española de Alberto González Troyano.

\_\_\_\_\_ (1998) [1976]. "Mi cuerpo, ese papel, ese fuego". *Historia de la locura en la época clásica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 340-372.

FREUD, Sigmund (1997) [1913]. *Tótem y tabú. Obras completas*, t. XIII, Buenos Aires, Amorrortu. Traducción de J.L. Etcheverry.

GIUNTA, Andrea (2004) [2001]. *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.

GLUCKSMANN, André (1979) [1969]. *Le discours de la guerre*, Paris, Grasset.

GOMBROWICZ, Witold (1947) [1937]. *Ferdynand*, Buenos Aires, Argos.

GRAMUGLIO, María Teresa (2004). "Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura". JITRIK, Noé (dir.), SAÍTTA, Sylvia (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 9, *El oficio de afirmar*, Buenos Aires, Emecé, 93-122.

GRÜNER, Eduardo (2006). "Last but not least". *Descartes* 19/20: 51-55.

HALPERÍN DONGHI, Tulio (1982). *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, CEAL.

HOBSBAWM, Eric (1999) [1994]. *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica/Grijalbo Mondadori. Versión española de Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells.

HORA, Roy y TRIMBOLI, Javier. (1994). *Pensar la Argentina. Los historiadores hablan de historia y política*, Buenos Aires, El Cielo Por Asalto.

- HUYSEN, Andreas (2002) [1986]. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Versión española de Pablo Gianera.
- IGLESIAS, Claudio (ed.) (2007). *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Buenos Aires, Caja Negra.
- IZAGUIRRE, Marcelo (2006). "Más allá de la representación". *Descartes* 19/20: 57-63.
- JAMESON, Fredric (1997) [1984]. *Periodizar los '60*, Córdoba, Alción. Versión española de Clara Klimovsky.
- \_\_\_\_\_ (2005) [1984]. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós. Versión española de Pardo Torio.
- \_\_\_\_\_ (1984). "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate". *New German Critique* 33: 53-65.
- JITRIK, Noé (Comp.) (1996). *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana.
- JITRIK, Noé (1995). "Las dos tentaciones de la vanguardia". PIZARRO, Ana (ed.). *América Latina. Palabra, Literatura e Cultura*, V. 3, *Vanguardia e Modernidade*, Campinas, Editora da UNicamp, 57-74.
- KOHAN, Martín (2004). "La novela como intervención crítica: David Viñas".
- JITRIK, Noé (dir.), SAÍTTA, Sylvia (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 9, *El oficio de afirma*, Buenos Aires, Emecé, 523-541.
- KOJÈVE, Alexandre (1947). *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1972) [1947]. *La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade. Versión española de Juan José Sebreli.

- \_\_\_\_\_ (1975) [1947]. *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade. Versión española de Juan José Sebreli.
- KRANIAUSKAS, John (2000). "Revolución-Porno: El Fiord y el Estado Eva-Peronista". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8: 44-55.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions Du Seuil.
- \_\_\_\_\_ (2002) [1987]. "Un contre-dépresseur: la psychanalyse". *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 11-41.
- LACAN, Jacques (2009) [1966]. *Escritos*, V. 1 y 2, Mexico, Siglo XXI. Versión española de Tomás Segovia, Juan David Nasio y Armando Suárez.
- \_\_\_\_\_ (1984) [1956]. El Seminario, t. 3, *Las Psicosis*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1981). "Propos sur l'hystérie" (en línea). Ecole-lacanienne.net. Disponible en <http://www.ecole-lacanienne.net/bibliotheque/Bilingues/Palabrassobrelahisteria.pdf> (última consulta: 02/02/2010).
- LADDAGA, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- LAFLEUR, Héctor; PROVENZANO, Sergio (ed.) (1993). *Las revistas literarias. Selección de artículos*, Buenos Aires, CEAL.
- LAGACHE, Daniel (1963) [1955]. *El psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- LAISECA, Alberto (1991). *Por favor ¡Plágienme!*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- LARRA, Raúl (1950). *Roberto Arlt el torturado*, Buenos Aires, Editorial Futuro.

- LENTRICCHIA, Frank (1980). *After the New Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LIBERTELLA, Héctor (2006). *El lugar que no está ahí*, Buenos Aires, Losada.
- \_\_\_\_\_ (2003). *La librería argentina*, Córdoba, Alción.
- LINK, Daniel (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Clases. Literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma.
- LUDMER, Josefina (1985) [1972]. *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, C.E.A.L.
- \_\_\_\_\_ (1992). *El Cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil.
- MANZI, Joaquín (2009). "1939 y después: el largo invierno australde. Gombrowicz y Caillois". JITRIK, Noé (dir.), MANZONI, Celina (dir. del volumen). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 7, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 411-436.
- MARCUSE, Herbert (1967) [1936]. "Acerca del carácter afirmativo de la cultura". *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur. Versión española de E. Bulygin y E. Garzón Valdés.
- MÁS Y PI, Juan (1909). "Una tendencia de vida: el futurismo". *El Diario Español*. 21 mar.: 7. Disponible on-line: [http://ludion.com.ar/archivos/articulo/090929\\_mas-y-pi-juan\\_una-tendencia-de-vida-el-futurismo.pdf](http://ludion.com.ar/archivos/articulo/090929_mas-y-pi-juan_una-tendencia-de-vida-el-futurismo.pdf) (última consulta: 08/05/2010).
- MENDELEVICH, Pablo (1981). "Las revistas". *La vida de nuestro pueblo*, 3, Buenos Aires, CEAL.
- MILNER, Jean-Claude (2002) [2003]. *El periplo estructural. Figuras y paradigma*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003. Traducción de Irene Agoff.

- \_\_\_\_\_ (1980) [1978]. *El amor por la lengua*, Buenos Aires, Nueva Imagen. Traducción de Armando Sercovich.
- MONTALDO, Graciela (Coord.) (1989). "El origen de la historia". *Irigoyen entre Borges y Arlt, 1916-1930*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto.
- MUSACHI, Graciela (2005). "La cronología: nudos y redes". GARCÍA, Germán. *La entrada del psicoanálisis en la Argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 283-311.
- NEWTON, Caroline (2006). "1991: El encuentro Jacques Lacan en un relato de Edgardo Cozarinsky". *Descartes* 19/20: 145-147.
- PARUOLO, Ana María (2007). "Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y la crítica de los años sesenta". JITRIK, Noé (dir.), FERRO, Roberto (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 8, *Macedonio*, Buenos Aires, Emecé, 67-81.
- PATIÑO, Roxana (1997). "Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)". *Cuadernos de reciénvenido* 4. Disponible en: <http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido04.pdf> [Última consulta: 17 mayo 2008)].
- PAULS, Alan (1980). "Tres aproximaciones al concepto de parodia". *Lecturas críticas* 1: 7-14.
- PAZ, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix-Barral.
- PAZ LESTON, Eduardo (1981). "El proyecto de la revista 'Sur'". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 106, Buenos Aires, CEAL.
- PIGLIA, Ricardo (2007). *Teoría del complot*, Buenos Aires, Mate.

\_\_\_\_\_ (1999). "La marca de Arlt". ALTAMIRANO, Carlos (comp.). *La argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 92-99.

\_\_\_\_\_ (1980). "Parodia y propiedad" (entrevista). *Lecturas críticas* 1: 37-40.

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

PROUST, Marcel (1919). *Pastiche et mélange*, París, Gallimard. Disponible en <http://www.archive.org/stream/pastichesetmla00prouuoft#page/n13/mode/2up> [Última consulta: 10 marzo 2010].

PUCCIARELLI, Alfredo (ed.) (1999). *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la nueva izquierda en tiempos del GAN*, Buenos Aires, Eudeba.

RAMA, Ángel (1984). *La Ciudad Letrada*, Montevideo, Comisión uruguaya pro-fundación Ángel Rama.

ROCCA, Pablo (1992). *35 años en Marcha (Crítica y Literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*. Montevideo, División Cultura de la IMM.

\_\_\_\_\_ (2004). "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)". *Hispanamérica* 99: 3-19.

\_\_\_\_\_ (1998). "Intelectuales y editoriales: las nuevas reglas del juego. Un paralelo entre Argentina y Uruguay". ANTELO, Raúl y otros (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*, Florianópolis, Abralic-Letras Contemporáneas, 79-84.

RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz (1996). "Los demonios inútiles. El discurso sobre la juventud en *Primera Plana* y *Los Libros*". AREA-PÉREZ-ROGIERI (Comps.). *Fin de un siglo: las fronteras de la cultura*, Rosario, HomoSapiens, 87-102.

\_\_\_\_\_ (anée s.d.). "Las destrucciones de *Babel*". *América, Cahiers du CRICCAL* 15/16: 466-476.

\_\_\_\_\_ (1997). "Crónica de un golpe anunciado. Las «columnas» de Mariano Grondona (*Primera Plana*, 12 de abril a 30 de junio de 1966)". *América, Cahiers du CRICCAL* 18, t. 2: 602-611.

\_\_\_\_\_ (2004). "Literary periodicals of the 1960s. Proposals for re-reading". VALDÉS, M. & KADIR, D. *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*, t. 2, New York, Oxford University Press, 108-118.

ROMANO, Eduardo (2005). "la falacia del eclecticismo en los comienzos de la revista *Nosotros* (1907-1910)". *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina* 4: 9-27.

ROMERO, José Luis (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1994). "Dependencia o liberación, 1966-1976". *Breve historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 231-282.

ROSA, Nicolás (1990). *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Punto Sur.

\_\_\_\_\_ (1999). *Usos de la literatura*, Valencia, Universitat de Valencia-Tirant lo Blanch Libros.

\_\_\_\_\_ (2003). *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

\_\_\_\_\_ (1993). "Veinte años después o 'la novela familiar' de la crítica argentina". *Cuadernos hispanoamericanos* 517-519: 161-186.

- \_\_\_\_\_ (1980). "El otro textual". *Lecturas críticas* 1: 41-45.
- ROSA, Nicolás (ed.) (1999). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.
- ROSS, César (1973). "Perón: el comienzo del exilio". *Todo es historia* 69: 8-21.
- RUBIONE, Alfredo (1980). "Lo paródico en *El niño proletario*". *Lecturas críticas* 1: 27-30.
- SAFOUAN, Moustafa (1975) [1968]. *¿Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en psicoanálisis*, Buenos Aires, Losada. Versión española de Ricardo Pochtar.
- SAÍTTA, Sylvia (2005). "Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra*. La revista de los franco-tiradores". *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 13-33.
- SANGUINETTI, Edoardo (1972). *Por una vanguardia revolucionaria*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- SANTIAGO, Silviano (1998). "Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte)". ANTELO, Raúl y otros (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*, Florianópolis, Abralic-Letras Contemporâneas, 11-23.
- SANTOS, Susana (2005). "Canción de otoño en primavera: la imagen del martinfierrismo en sus claves latinoamericanas". *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina* 4: 83-92.
- SARDUY, Severo (1974). *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1972). "El barroco y el neobarroco". FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América latina en su literatura*, México, UNESCO-Siglo XXI, 167-184.

- \_\_\_\_\_ (1980). "Reírse de la risa". *Lecturas críticas* 1: 46-47.
- SARLO, Beatriz (ed.) (1991) [1981]. *El mundo de Roland Barthes*, Buenos Aires, CEAL.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1998) [1845]. *Facundo. Civilización y barbarie*, Buenos Aires, EUDEBA.
- SARTRE, Jean-Paul (1982) [1940]. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada. Traducción de Manuel Lamana.
- \_\_\_\_\_ (1947) [1945]. *El existencialismo es un humanismo*. *Sur* 147, 148, 149. Traducción de "Victoria Prati de Fernández".
- SAZBÓN, José (1969). "Qué es el estructuralismo", *Los Libros* 6: 20.
- SCHUSTER, Federico (2002). *Filosofía y métodos de las ciencias sociales*, Buenos Aires, Manantial.
- SLOTERDIJK, Peter (2000) [1999]. "Reglas para el parque humano", Madrid, Siruela. Traducción de Teresa Rocha Barco.
- SOLLERS, Phillipe (1968a). *Logiques*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1971) [1968b]. "Escritura y revolución. Jacques Henric pregunta a Philippe Sollers". AA.VV. *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 81-95. Versión española de Salvador Oliva, Narcís Comadira y Dolors Oller.
- \_\_\_\_\_ (2007). "La société de Bataille, Une prophétie sexuelle". *pileface.com*. (en línea). Disponible en [http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=521](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=521) [Última consulta: 21/10/2009].
- \_\_\_\_\_ (1968). *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil.

- SONDERÉGUER, María (Comp.) (2008). *Revista crisis (1973-1977). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- SOSNOWSKI, Saúl (ed.) (1999). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza.
- SPERANZA, Graciela (2000). *Manuel Puig después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama.
- SPERBER, Dan (1975) [1968]. *¿Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en antropología*, Buenos Aires, Losada. Traducción de Ricardo Pochtar.
- STAROBINSKY, Jean (1974) [1970]. *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus.
- SVAMPA, Maristella (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- TABAROVSKY, Damián (2004). *Literatura de izquierda*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- TAMBORENEA, Mónica (1980). "La parodia: una lectura privilegiada". *Lecturas críticas* 1: 15-19.
- TEL QUEL (1971). "Chronologie". *Tel Quel* 47: 142-143.
- \_\_\_\_\_ (1971). "Positions du mouvement de juin 71". *Tel Quel* 47: 135-141.
- TODOROV, Tzvetan (1991) [1984]. *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós.
- Versión española de José Sánchez Lecuna.

- \_\_\_\_\_ (comp.) (2008) [1965]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Ana María Nethol.
- TRÍAS, Eugenio (1991). *Lógica del límite*, Barcelona, Destino.
- \_\_\_\_\_ (1984) [1971]. *Filosofía y carnaval*, Barcelona, Anagrama.
- ULLA, Noemí (ed.) (1969). *La revista 'Nosotros'*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- UTRERA, Miranda Victoria (2005). "Contorno: Situación en el mundo intelectual". *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina* 4: 213-239.
- VALENTE, Alejandra; STRAFACCE, Ricardo (2000). "Por un capítulo primero". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8: 9-22.
- VERÓN, Eliseo (1974). "Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile". *Lenguajes* 1: 96-125.
- VILKER, Flavia (1996). "Música vana. Literariedad en la obra de Osvaldo Lamborghini". *El ojo furioso* 4: 52-53.
- VOLOSHINOV, Valentin (1982) [1926]. "El discurso en la vida y el discurso en la poesía. Contribución a una poética sociológica", Buenos Aires, Teoría y Crítica literaria – UBA. Versión española de Jorge Panesi.
- WAHL, François (1975) [1973]. *¿Qué es el estructuralismo?* *Filosofía*, Buenos Aires, Losada. Traducción de Andrés Pirk.
- WALSH, Rodolfo (2009) [1957]. *Operación masacre*, Buenos Aires, De la flor.
- WILLSON, Patricia (2004). "Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria cultural". JITRIK, Noé (dir.), SAÍTTA, Sylvia (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 9, *El oficio de afirma*, Buenos Aires, Emecé, 123-142.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1988) [1953]. *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Grijalbo, 1988.

\_\_\_\_\_ (1968) [1853]. *Philosophical investigations*, Oxford, Basil Blackwell.

**10. «Apendice testimonial»**

Germán García, escritor, miembro del Consejo de Redacción de *Literal*.

Luis Gusmán, escritor, miembro del Consejo de Redacción de *Literal*.

Oscar Steimberg, semiólogo y escritor, colaborador en *Literal* y miembro del Comité de redacción de la revista *LENGUAjes*

Jorge Quiroga, colaborador de *Literal 1* y miembro del Consejo de Redacción de *Literal 2/3*

Josefina Ludmer, crítica, colaboradora en *Los Libros* y *Literal*.

María Moreno, colaboradora en *Literal 4/5*.

Tamara Kamenszain, poeta y ensayista.

Horacio García, editor de *Literal 4/5*.

Edgardo Russo, colaborador de *Literal 2/3*

Martín Micharvegas, editorial SUNDA

Oswaldo Lamborghini, escritor, miembro del Consejo de Redacción de *Literal 1* y *2/3*

**Germán García ///**

Buenos Aires, noviembre de 2004.

---

-¿Cómo surge *Literal*?

*Es una ocurrencia mía, a partir del cambio de política de la revista Los Libros, de la cual me alejo para continuar algo que llamé "No matar la palabra, no dejarse matar por ella". Es decir, permanecer en la 'vanguardia', no ceder al empujo militante generalizado.*

- ¿Qué relación se establecería entre *Nanina* de Germán García, *El fiord* de Osvaldo Lamborghini y *El frasquito* de Luis Gusmán?

*Nanina es anterior y no tiene relación con los otros libros. Es lírica, marcada por Henry Miller y por el humor de Ferdydurke (la escena del músico, la nieta y su padre es un homenaje a la moderna). En cambio, El Frasquito deriva de El Fiord y Gusmán con el prólogo de Piglia repite el formato y la táctica de lo que habíamos hecho con Lamborghini y mi prólogo. No más que eso. El Fiord es solitario y, por suerte, no puede imitarse.*

- ¿Por qué *Literal* no leyó a Arlt?

*Arlt no estaba en los gustos. Tampoco Onetti. Nuestros gustos estaban en Reinaldo Arenas, Lezama Lima, José Agustín, que había descubierto. En fin, formar el horizonte, crear líneas de fuga. Meterse en Arlt era quedarse en algo ya conocido y cocinado: Arlt/Borges. Por supuesto, lo leíamos.*

-Con relación a los planteos de *Literal*: ¿cómo se podría abordar la obra de Puig? *Puig era "amigo" -a su manera, artera y chismosa-. Creo que Lamborghini estaba más interesado en el éxito de Puig que en su obra. De hecho, si atendemos a lo que Deleuze propuso sobre el tema, el masoquismo de Puig no tiene nada que ver con el sadismo de Lamborghini. La primera lectura original de Puig fue de Piglia, al menos es la que me llamó la atención sobre La Traición de Rita Hayworth. Para Literal, me parece, ese sería el libro más legible de Puig. Después, para ser justos, creo que El beso de la mujer araña. La mezcla sexo/política debe mucho a Lamborghini.*

- ¿Por qué Osvaldo Lamborghini no participa de *Literal* 4/5?

*Nos distanciamos. Saqué ese número de Literal (1977) para que quedara claro que no estaba Lamborghini. Cuestiones de la política, que dispersó a muchos.*

- ¿Por qué se disuelve *Literal*?

*La disolvió el terrorismo de Estado. El último número tenía una frase en latín que se traduce como 'Quien dice de lo uno, niega de lo otro' -es decir, llegaba el momento de callar-. Por mi parte me puse a investigar la historia del psicoanálisis y escribí La entrada del Psicoanálisis en la Argentina.*

- En perspectiva ¿qué piensa hoy de *Literal*? ¿Cómo marcó a la institución de la crítica literaria argentina? ¿Qué márgenes de la "Institución Literaria" flexionó?

*Flexionó algo de la sensibilidad literaria, pero muy poco la crítica si exceptúo mi libro Macedonio Fernández, la escritura en objeto, también difícil de asimilar. Piglia observó que el hallazgo de Literal está en su vocabulario: los lenguajes críticos de la época hoy son obsoletos.*

## Germán García 2

Varias reuniones con Germán García nos acercan a algunos detalles que le van otorgando su espesor a las anécdotas. Parece ser que todo comienza a partir del célebre texto de Germán García: *No matar la palabra, no dejarse matar por ella*. Aunque no únicamente. Pierre Bordieu también está en los comienzos de la revista. La noción de *Campo Intelectual* genera toda una declaración de principios respecto del lugar de autonomía en el que los integrantes de la revista pretendían ubicarse frente a la dispersión política de los roles del intelectual en los años '70: "Queríamos defender la autonomía de la literatura frente a todo lo que estaba pasando en la Argentina política de entonces. En realidad nosotros estábamos más unidos por lo que negábamos que por lo que afirmábamos: sabíamos lo que no queríamos, eso sabíamos."

-¿Y por qué reivindicar como tradición cuyo futuro ya ha existido obras como las de Macedonio Fernández, Borges y Girondo?

*Eso de de Macedonio, Borges y Girondo en realidad era de Lamborghini, por cuestiones de política. Lamborghini desestimaba a Girondo, pero como Girondo era parte de las modas de lecturas de entonces su estrategia era aprovechar esa circulación legitimada de Girondo para generar consenso político.*

**Luis Guzmán ///**

Buenos Aires, octubre de 2009

---

-¿Cómo surge *Literal*?

*Literal surge de una necesidad de crear un campo posible para la lectura de textos que eran ectópicos respecto al sistema literario de su época. Siempre me encargué de aclarar que Literal era una manera de leer provocada por una manera de escribir, y no al revés. No es que se leían las teorías dominantes y se aplicaba o se traducían esas lecturas en los textos de ficción.*

-¿Qué relación establecería entre *Nanina*, *El fiord* y *El frasquito*?

*Son libros diferentes. Nanina es más una novela de iniciación, El Fiord es una violencia de la lengua en la lengua hasta crear una tensión insoportable. El frasquito tiene, si se quiere, un tono más lírico y es posiblemente, como decía O. Masotta menos vindicativo que El Fiord. Creo que la relación se establece a partir de un contigüidad que vuelvo a insistir estuvo basada en una manera de leer, como si dijera, una banda que se armó porque podíamos leernos entre nosotros.*

- ¿Por qué *Literal* no leyó a Arlt?

*Quizás porque como toda revista necesita de un autor que condense su posición estética, su política de la lengua. En ese sentido Macedonio Fernández, o Gombrowicz cumplían esa función. Gombrowicz nos posibilitaba, con su poética hecha de los desperdicios del mundo cultural superior, los mitos informes, las pasiones inconfesadas, construirnos una máscara secreta que nos permitía*

*circular en la literatura oficial de nuestro tiempo. A la vez, creíamos que nos separaba de Arlt y de Borges. Como quien se guía con una brújula. Lo cual no indica que las cosas sucedieran de esa manera. Arlt y Borges están inscriptos en cualquier escritor argentino de mi edad.*

- En relación con la prédica anti-realista de *Literal*: ¿qué era exactamente “el realismo” de aquel entonces contra el cual *Literal* polemizó? ¿Qué autores conformarían aquella biblioteca realista-populista?

*Creo que el realismo se reducía a una literatura que confiaba más en la realidad que en el lenguaje. Una traducción casi automática de la literatura como reflejo de lo social. Le va a sorprender que cite a Andrés Rivera y su novela *El precio* ya que ese autor hizo un giro en su literatura posterior que poco tiene que ver con sus primeras novelas. Hay que situar siempre las polémicas en el estado de lengua en que fueron escritas. Al realismo hay que agregar también una discusión con la estética cortazariana de ese tiempo con una concepción lúdica de la literatura.*

- ¿Por qué se disuelve *Literal*?

*Creo que porque había posiciones personales de los autores que se fueron imponiendo sobre la intriga *Literal*. Fundamentalmente de Osvaldo Lamborghini. El ideólogo de la revista era Germán García. Fue quien marcaba la política *Literal*.*

- En perspectiva ¿qué piensa hoy de *Literal*? ¿Cómo marcó a la institución de la crítica Literaria argentina? ¿Qué márgenes de la “Institución Literaria” flexionó?

*Crítica. Lo que dice nuestra mayor virtud era nuestro mayor defecto, fundamentalmente la marca de la aplicación del psicoanálisis a la literatura como método de lectura. A la vez que el psicoanálisis de ese tiempo, los de Masotta, implicaban en sí un descentramiento de los protocolos de lectura imperantes. La pregunta es: ¿esa marca es efectiva o mítica? La lectura del rescate Literal, es producto de las necesidades siempre vigentes de la academia de descubrir algo olvidado. Una vez respondida esta pregunta, que creo pertenece al campo de lo inverificable ya que dónde verificar los efectos de transmisión de un discurso. Por supuesto que no pretendo que Literal no se institucionalice, no creo que hay discurso que no sea asimilable, aunque creo que hay discursos que ofrecen más resistencia que otros y Literal es uno de ellos.*

*-¿Qué relaciones guarda Literal con la revista Sitio y con Conjetural?*

*En principio, solo yo estuve en las tres revistas. Creo que Sitio estaba más politizada que Literal. .Eran, si se quiere, dos estilos de provocación diferentes. También insisto en que eran momentos históricos diferentes. Las tres, y me permito una opinión personal, pretendieron siempre modificar el campo en que intervinieron y nunca fueron concesivas con la política cultural de su tiempo. Es cierto que Conjetural es una revista psicoanalítica, cosas que Literal y Sitio no lo eran. Creo que a la academia todavía no le llegó el tiempo de ocuparse de Sitio. Otra diferencia es que tanto de Literal como de Sitio se publicaron pocos números mientras que Conjetural ha cumplido más de 25 años.*

-¿Qué nos puede decir sobre su participación en aquella revista?

*Yo no pertenecí a la redacción de Literal. Tampoco estuve en su generación, quiero decir, en la invención y en la puesta en marcha de Literal. Recuerdo sí el efecto de hallazgo que me produjo conocer el nombre. El nombre 'Literal' me pareció un muy buen nombre de combate para ese momento. Por supuesto que en las ideas de Germán García y del pequeño grupo que crea la revista debía estar la expresión de Lacan: 'a la letra'. Se usaba mucho entre los que leían a Lacan, entre los que querían leerlo. Pero era una expresión que ya en ese momento, y en una parte de la cultura argentina, no podía venir sola. Tomar algo 'a la letra' podría decirse que quería decir abrirse a la dimensión del significante pero también, para los que estaban en la vereda de enfrente, era quedarse en la inmanencia (o en una pretensión de inmanencia), en relación con la superficie del discurso, era negarse a los contenidos, era una negación del mundo que está más allá de esas superficies y, en definitiva, era negarse a la política. Y en ese sentido llamar a una revista 'Literal' era un acto polémico y era un acto de audacia. Mi relación entonces ahí fue una relación de exterioridad, pero al mismo tiempo debo decir que dentro de esa exterioridad había un compartir lo que enunciativamente aparecía como parte del proyecto. Aparte, enseguida estuvo el pedido de Germán,*

---

<sup>321</sup> Una versión de esta entrevista apareció en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, N° 4. Buenos Aires: mayo de 2008. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=LetrasyPensamiento&page=04.LetrasyPensamiento.Mendoza.htm&idautor=80> [Consulta: 23 mayo 2008].

*creo que en ese caso acompañado por Luis Gusmán, de que colaborara, y bueno, yo tengo que decir con agradecimiento que la primera colaboración mía en realidad, más que una colaboración, fue un reconocimiento por parte de la revista de una publicación que yo ya había hecho, porque fue un fragmento de 'Cuerpo sin armazón' acompañado por una presentación en la que se hablaba de la injusticia y del carácter sintomático de la falta de circulación de ese libro (porque ya había sido publicado).*

*-¿Qué relaciones podrían establecerse entre los postulados estéticos de *Literal* y "las literaturas" que escribieron sus integrantes?*

*Yo creo que, como se sabe, en la prosa narrativa las ideas pueden entrar de distintos modos. Por algo al que escribe prosa narrativa se lo llama escritor y no se lo llama poeta. Yo creo que las ideas, las tomas de partido, aparecían en *Literal* de distintos modos en términos de los distintos colaboradores. Por ejemplo: aparecían de distintos modos en Luis Gusmán que en Germán García. Bueno, ahí sí me incluyo. Yo no formé parte del comité de redacción pero fui un colaborador y creo que mi presencia era pertinente. Hubieran hecho mal en no llamarme. Y la tercera, o sea la mía, era una tercera manera.*

*-En *Literal* hubo (en los dos primeros números al menos) una voluntad de borramiento de sus integrantes (esto de no firmar los artículos, etc.) y, en ese contexto, usted ocupó un lugar de cercanía con el núcleo de la revista pese a no*

ser parte del comité de redacción.<sup>322</sup> ¿Su propia manera de participar de la revista (esto de estar no-estando digamos) no se corresponde de alguna manera con el propio proyecto de la revista, por paradójico que parezca?

*A veces esas fidelidades son azarosas. Yo no podía ser fiel a algo que no había conocido hasta el momento en que la revista apareció. Yo hablaría de confluencias. Confluencias que son confluencias en distintos niveles. Vos hablabas del nombre, y es interesante tomar el nombre de 'Literal' literalmente. Si uno hiciera eso con los nombres de las revistas, de cualquier revista y no solamente con el nombre de las revistas culturales y literarias, se encontraría con un material muy rico. Los nombres de las revistas, como tantos otros, se naturalizan con el tiempo y a uno le parece lógico que una revista tenga el nombre que tiene. Pero por qué la revista Sur, creada por Victoria Ocampo, se tenía que llamar 'Sur'. Después nos parece lógico, pero en su momento debió haber sido algo bastante extraño: una revista con semejante nombre creada por semejante señora. El lagrimal trifurca es una revista cuyo nombre se nos aparece como más coincidente con la imagen de una obra y de una enunciación personal en términos de su fundador. Sur no. Si 'Sur' se hubiera llamado 'Norte' nos habría parecido más lógico. O tal vez no. No estábamos en aquel tiempo, pero cuando la conocimos, nos habría parecido más lógico. Esto no quiere decir que haya tenido un nombre impropio, de ninguna manera. Digo que había una tensión que después uno deja de percibir cuando el nombre y la relación con el objeto se*

---

<sup>322</sup> Germán García, Luis Guzmán y Osvaldo Lamborghini comparten el comité de redacción con Lorenzo Quinteros en el primer número (1973) y con Jorge Quiroga en los números 2/3 (1975). En *Literal* 4/5 (1977) el comité de redacción es reemplazado por la figura de un director (lugar que ocupa Germán García) y de los demás integrantes sólo permanecerá Luis Guzmán. En este contexto, Oscar Steimberg participó en *Literal*/1 y en *Literal* 4/5.

naturalizan. Los nombres existen a veces, o siempre, con un determinado grado, a veces alto y a veces bajo, o con un grado complejo de relación con aquello que se supone tendría que ser su referente o tendría que ser lo nombrado. ¿Qué dice de la revista *Billiken*, como revista para niños, el hecho de que tuviera semejante nombre, con ese significado que no debe haber sido conocido a lo largo de tantas décadas por ninguno de los niños que leían '*Billiken*'? Bueno, en el caso de *Literal*, yo creo que sí tenía que ver con los propósitos de sus fundadores, pero a la vez con algo que excedía esos propósitos. En el nombre de '*Literal*' uno podía ver, si quería, también esa consideración del significante que era previa a la formulación de Lacan, y que por supuesto también excedía eso que hacía que aquellos que de alguna manera habíamos elegido –pero más bien nos había tocado– estar en el campo de la semiótica lleváramos como lugar de pertenencia y al mismo tiempo como condena en términos de la vida política de los textos en la región. La palabra semiótica fue más detestada posiblemente en la Argentina que en cualquier otro país por aquellos que detestaron el nombre. Tuvo una vida más amable y sencilla en Brasil o en Chile que en la Argentina y especialmente en Buenos Aires. Pero también estaba ahí la relación entre la literatura de los que estaban de una manera o de otra en *Literal* y ese nombre... A mí me parece de gran interés tanto la literatura de Luis Gusmán como la de Germán García. Tal vez, en algún sentido, al menos en aquel momento, mi escritura tenía más que ver con la literatura de Gusmán. Hace un rato hablábamos de esa manera diferente de surgir las ideas en la narrativa. En la narrativa –y hay que aclarar otra vez, estamos hablando de narrativa en prosa, no estamos hablando de poesía, ni siquiera de narrativa poética (que se podría diferenciar)– el modo de aparición de los temas y de los

*motivos temáticos tiene mayor grado de autonomía en una literatura como la de Germán García que en una literatura como la de Luis Gusmán, en la que el texto, de alguna manera, puede aparecer muy frecuentemente como el lugar de generación de las ideas. Esto no establece diferencias de valor pero sí de condición entre ambos tipos de literatura. En ese sentido, mi literatura está probablemente más cerca de la de Luis Gusmán que de la de Germán García. Por otro lado, mi narrativa está más cerca de la poesía que otras narrativas. Entonces, el nivel de la expresión tiene que tomar la escena de manera permanente. Creo que esto es así más allá del hecho de que la producción tanto de Germán como de Gusmán requiere una mirada sobre materiales que componen un universo más diverso ya desde su propia magnitud.*

*-¿Cómo se conoció usted con los integrantes de la revista Literaf?*

*Yo tenía un amigo, Carlos Sampayo, que sería después un famoso historietista. Nos acabábamos de separar ambos de nuestras respectivas mujeres y Sampayo me propuso que alquiláramos algún lugar en un hotel del centro que él conocía en la calle Corrientes (en Corrientes y Uruguay). Y ambos éramos de condición jóvenes, intelectuales y pobres. Por otra parte, a mí esa perspectiva de vivir en la calle Corrientes, en un hotel a medio camino entre hotel y conventillo, me llenaba de alegría. Todavía estaba en un momento en que con tal de huir del barrio (de todos los barrios), cualquier cosa. Alquilamos una pieza grande y yo le dije en ese momento: Che, ¿no habrá problemas acá con el ruido de la máquina de escribir?, porque podía molestar a otra gente. Y entonces él me dijo (tengamos en cuenta*

*que aquellos hoteles no eran otra cosa que conventillos disfrazados): Che, yo llegué ayer a la noche a las dos de la mañana y había un tipo escribiendo a máquina en una de las piezas de adelante. ¿Así que qué problema puede haber? Y al otro día vino de nuevo y me dijo: ¿Sabés quién era el tipo que escribía a máquina anoche? ¡Germán García! Yo no lo conocía a Germán García, él sí. Yo conocía sí a alguna gente de los bares de la calle Corrientes, pero no a tantos como Carlos Sampayo. Entonces me lo presentó, y ahí fue que nos hicimos amigos. Él vivía en esa pieza con su mujer y con una criatura, un bebé, seguramente en ese momento de pocos meses, así que yo lo conocí a Germán como el tipo que escribía a máquina en el hotel de Corrientes y Uruguay a las dos de la mañana. En ese momento, creo, Germán debía estar escribiendo Nanina, la novela que después fue muy conocida y prohibida.*

*-¿Y en cuanto a Osvaldo Lamborghini?*

*A Osvaldo Lamborghini me lo presentó Oscar Masotta. Masotta lo conocía porque Osvaldo le había llevado El fiord. El fiord tenía una circulación marginal, todavía no había conseguido la publicación que se hizo luego a través de Carlos Marcucci, que tenía una editorial personal. Masotta un día me dice: Conocí a un tipo que escribió un relato donde aparecen cosas de la política en una especie de orgía y terminan comiéndose a uno y dice que comen porongo frito. Esa fue la presentación que me hizo Masotta de El fiord. Lo de 'porongo frito' se ve que le pareció extraordinario. El fiord salió con un texto de Germán García firmado con seudónimo. Lo firma con el seudónimo de Leopoldo Fernández para no condenar*

*a El fiord de entrada, porque todavía duraba el escándalo por Nanina. Después, creo que el primer texto que sale sobre El fiord en una revista lo escribí yo, en la revista Los Libros.*

*-Pese a no haber sido su participación tan orgánica dentro de la revista (como ya nos dijera antes), sin embargo, usted pareciera conservar una versión de los acontecimientos muy institucional por cierto, digna de un protagonista de la historia más que de un colaborador secundario...*

*Una revista es el resultado de un programa y de una acción de un grupo de gente, pero también de la vida de los textos, en un determinado momento de la cultura, digamos. A través de lo que yo puedo decir acerca de esa memoria están hablando esos textos... eso no es que me pase a mí solo, no hablo solamente yo... En el 74 yo estaba en el comité de redacción de la revista LENGUAjes. Trabajé en cada uno de los cuatro números que salieron: buscaba gente, me peleaba, todo lo que debe tener que hacer, bueno y malo, un miembro activo del comité de redacción. Y yo ahí escribí en el número 1 y en el número 4. No escribí ni en el 2 ni en el 3 porque tenía un problema, en el sentido de la valoración interna de la escritura: siempre me pareció que la publicación en una revista es a veces tanto o más importante que la publicación en un libro. De alguna manera siempre me pareció, aunque no lo pudiera verbalizar, que la circulación de los textos que salen en revistas es más importante y más extensa y más seria, en ciertos niveles de la cultura, que la de los libros. Eso hacía que por un lado me interesara la publicación, pero por otro lado me trababa. Podía escribir pero no podía terminar*

*de escribir, no podía cerrar lo que escribía. En Sexo y traición en Roberto Arlt Masotta tuvo la inteligencia de tomar el problema y ponerlo en la superficie del texto.*

*-¿Por qué se disuelve *Literal*?*

*Yo ahí ya no podría decirte. Yo ya estaba, y de alguna manera me hacían estar, del lado de la semiótica, y Germán y algunos de los demás estaban, o los hacían estar, del lado del psicoanálisis. La relación no era fluida, y yo tenía un acceso relativo a los conflictos internos que podrían hacer que el comité de redacción dejara de ser operativo. O que una revista dejara de ser el lugar donde quería canalizar su expresión un grupo de gente.*

*-Lo que se advierte en el último número de la revista (*Literal* 4/5, 1977) es que Germán García quiere hacer notar, con la ausencia de Osvaldo Lamborghini en el comité de redacción precisamente, que la revista de alguna manera era, como hoy ya se infiere de su propio discurso por cierto, una "ocurrencia" suya. ¿O esto es sólo una estrategia discursiva que el propio Germán esgrime haciendo una operación retrospectiva?*

*No lo digo yo, cuando cumplís años exagerás rasgos que ya tenías. Germán fue un discutidor mortal desde que era muy joven. Creo que siempre se produce una especie de hiperbolización de los modos, de la comunicación que se ha ido definiendo a lo largo del tiempo. Lo que sí también se podría decir es que esa fijación, que esa exageración, puede articularse más o menos, porque siempre se*

*articula, con la seguridad que te brindan los años. La seguridad con que hablan los que se van poniendo añosos, aunque no sean viejos, no tiene que ver con la ganancia de sabiduría, porque la sabiduría no viene de manera natural, tiene que ver con la seguridad que se ha ganado en la acción. La dureza de la magnificación de las propiedades del discurso de cada uno, según pasan los años, a mí me parece que tiene que ver con esa ganancia en seguridad. A mí no siempre me gusta (Pierre) Bourdieu, diría que generalmente no me gusta, pero hay algo que me parece de una extrema precisión: es el registro que hace que los cambios estilísticos que se producen en los académicos con la edad (y lo que le pasa a los académicos pasa también, creo, en otros campos de la cultura). En la descripción de Bourdieu hay detalles, que a veces parecen puestos desde el odio, como es el del progresivo uso de la sencillez. Una sencillez articulada con la serenidad que da la seguridad de la imposibilidad de la respuesta. Y otro detalle es el de la deriva temática, facilitada no solamente por los recorridos mentales de cada uno, sino también por la seguridad de que en él, en su charla, la deriva está permitida. Junto con el abandono de la jerga técnica. El viejo académico de Bourdieu sabe que puede salir a la vereda y hablar como se habla en la vereda. El joven sabe que no (si quiere ocupar un lugar). Y bueno, más allá de eso, o por eso, Literal fue un lindo producto.*

*-¿Qué lugar ocupó Masotta para aquel grupo de jóvenes?*

*Hoy hay un reconocimiento del lugar de Masotta en relación con el arte: sobre los sesenta, por ejemplo, han aparecido varios libros y hay un nuevo interés por esa*

*etapa de su obra. El aporte de Masotta ha sido realmente increíble en lugares que se consideraban alejados entre sí, siempre llegando sin títulos habilitantes. Nadie consideraba que era un crítico de arte cuando se convirtió en el Apollinaire del pop argentino. Pasó por diferentes etapas: su etapa de fenomenólogo sartreano, por ejemplo, con un tipo de direccionamiento múltiple hacia la cultura, y con los rasgos de una parada ética que fueron los suyos también después. Más adelante, su paso por la historieta hay que unirlo a su paso por el pop, el happening y sus preocupaciones sobre el arte. Pasó a ser un crítico, también un artista, y después pasó a ser un pensador del psicoanálisis y un psicoanalista. En parte, en buena parte, eran derivas a las que lo llevaba su búsqueda de definiciones acerca de lo que podría entenderse como sujeto de escritura.*

### **Oscar Steimberg ///**

Buenos Aires, septiembre de 2008

---

Oscar Steimberg nos alerta sobre la idea de pensar no tanto un pasaje de lo literario a lo teórico entre los años '60 y '70 sino, en cambio, una suerte de simultaneidad por ambas preocupaciones. En el período se daría una suerte de crecimiento del componente metatextual que, de algún modo, consiste en la observación del acto de escribir poesía mientras efectivamente se escriben textos que se reconocen como poéticos. De alguna manera, esa metatextualidad, tal como la concibe Steimberg, aparecería como la exploración de un sentimiento que se va creando en el momento de escribir "poesía". De algún modo, eso que se puede identificar como "teórico", no sería sino "eso que trae el escribir".

\*\*\*

En ocasión de la aparición de la revista *LENGUAjes* (Buenos Aires 1974-1980), su comité de redacción (integrado por Eliseo Verón, Juan Carlos Indart, Oscar Traversa y Oscar Steimberg) debatió la posibilidad de dedicar entre sus páginas un espacio dedicado a la poesía. Con la intención de incluir algunos textos de Osvaldo Lamborghini en esa "sección" de la revista, Oscar Steimberg cuenta que se reunieron con él para solicitarle una selección de textos que pudiera tener:

*Pero Osvaldo entendió –o quiso entender, porque a veces era muy astuto- que lo que le estábamos pidiendo era que él se encargara de la sección poética. Y entonces fue y le pidió a un par de personas algunos textos para incluirlos en el número de la revista LENGUAjes en el que aparecerían sus poemas. Luego de*

*sus gestiones Osvaldo trajo algunos poemas suyos que había escrito y también trajo los de otras dos personas a las que ya les había dicho que los iba a publicar en la revista LENGUAjes, con lo cual nos ponía a nosotros en un compromiso... Conjuntamente con los textos que traía, a su vez, hizo la siguiente aclaración: uno de los poemas que le habían acercado a él no le gustaba; era de alguien que él consideraba un 'buen poeta' pero que ese poema no lo representaba. Con ese discurso acompañante nosotros leímos el poema y bueno, lo que finalmente ocurrió, fue que después de todo lo que había pasado nosotros publicamos la revista con el material que teníamos con la sección de 'poesía' que habíamos considerado previamente. Y así fue como LENGUAjes terminó siendo una revista casi exclusivamente teórica. También claro, él quería ocupar un lugar que para él era difícil –en Literal también se probó que para él era difícil- de alguien que maneja un espacio, donde puede hacer publicar a los otros, y claro, eso es vuelo ¿No? Lo que pasa es que haciéndolo de una manera que era difícil que los demás se la aceptaran. Obligando a los otros. Primero obligando a un proyecto que los otros no tenían. Y segundo obligando a publicar algo que no sólo no sabía si a los otros le podía llegar a gustar del todo sino que además aclaraba que a él no le gustaba. Era demasiado.*

\*\*\*

*A mí me gusta la obra de Lamborghini. En vez de decir 'su poesía' podríamos decir 'su poética'... estaría mejor, porque siempre estaba ahí. Esa producción uno podría dudar, ¿era una poesía o era la elaboración constante de un texto*

*intermedio entre una poesía y una poética? Eso era muy atractivo y todavía lo sigue siendo. Sería bueno que los que leen a Osvaldo ahora advirtieran que el suyo era un trabajo en el que la construcción del enunciador poético estaba continuamente sabotada y/o estaba sabotada la posibilidad de la construcción de una lectura cómplice, ya sea políticamente y a veces no sólo políticamente. Para la condición de época la poesía de Lamborghini tenía que aparecer para muchos como repugnante. En ese sentido *El niño proletario* es un paso más con respecto a *El fiord*.*

\*\*\*

Oscar Steimberg, que alguna vez se definió ante Osvaldo Lamborghini como un “letrista del objeto parcial” también dice haber conocido la auténtica complicidad de Osvaldo:

*Osvaldo le daba tanta importancia a la superficie del texto como a las proposiciones... A Osvaldo no le interesaba que lo reconocieran como un poeta sino como un escritor inclasificable. Bernardo Schiavetta<sup>323</sup> durante bastantes años escribió como ‘mimando’ el modo de escribir de un poeta español del siglo de oro. Con el mismo léxico, con los mismos giros poéticos e incluso inventando géneros a la manera en que lo hacían los poetas españoles del período. En un reportaje una vez le preguntaron por qué hacía eso, entonces él dijo: ‘lo hago para*

---

<sup>323</sup> (Córdoba, 1948).

*no expresarme, porque si me expreso se van a dar cuenta, soy un estúpido como todos los demás'. Esa fue la respuesta de Schiavetta.*

*Literal es una irrupción en la literatura argentina. O sea, aparece de una manera abrupta digamos. Era y no era esperada, una cosa así. O sea que es original. Creo que todo eso no viene de la nada. No es que aparezca porque sí, como una aparición. Sino que es producto de una anterior literatura y todos sabemos que uno de los precedentes es Nanina de Germán García. Nanina es una suerte de autobiografía, una especie de literatura de vagabundos. Ahí están Miller y todas esas cosas que Germán García leía de jovencito, todo eso está como mezclado para armar una cosa muy original y muy propia. Los tipos que influyeron en Literal fueron Gombrowicz, Macedonio, Girondo, Arlt un poco (sobre todo en Lamborghini que lo mencionaba algunas veces).*

*Arlt no aparece en la revista pero aparece en las conversaciones del grupo. Hubo un debate, en el que estaba Masotta, en el que "el negro" [Osvaldo Lamborghini] lo trajo a colación.<sup>324</sup> Yo no creo que Arlt estuviera incluido en la revista. Pero hay una charla en la que Lamborghini habla de Arlt y creo que la figura de Arlt está como incorporada a él. No está incorporado en Literal pero yo soy arltiano, Germán menos, pero se lo puede tomar.*

*Y se produce, se va dando, un tono particular, digamos un estilo. Un tono de la escritura que es bien reconocible. Los textos se asemejan. No es que sean idénticos, tienen su particularidad, pero tienen un tono que los singulariza. Y esos textos y esa exposición de la escritura literaria, vienen de una tradición de ruptura.*

---

<sup>324</sup> Se refiere a la mesa redonda en la que se presentó a la revista del Grupo Cero.

*Vienen de un recorrido que tiene que ver con una posición crítica con respecto a la literatura. Justamente aparece la idea de escritura. Y no es exactamente que venga de Barthes, eso es más una reelaboración que se hizo después. Nosotros teníamos bien claro que era una escritura literaria. O sea, esto lo podemos tomar como una reescritura, como un ready-made. Lo ponemos acá y esto es literario. Porque es una operación por la cual se transforma un texto cualquiera en literario. Hay como un manejo, una operación me parece. Yo lo voy a poner acá. El discurso de un psicótico, de un loco, de quien sea, yo lo tomo, lo coloco, como el ready-made de Duchamp, y lo transformo en literatura. Eso es lo que pienso un poco ahora, no es que nosotros entonces pensáramos exactamente eso. Y entonces está bien claro que hay una forma, una modalidad muy propia de esos textos. Y está bien claro que en la revista se diferencian los textos teóricos y los textos de expresión literaria. Hay una división bien clara y un límite entre una cosa y la otra y sin embargo se juntan, se tienden a juntar, se tienden a contaminar los dos discursos entre sí. Por eso alguna gente se ponía tan nerviosa, porque había algunos textos que no se sabía muy bien qué eran. Se contaminaban los dos polos en los cuales se basaba la cosa. Y esos dos lugares son como territorios, como sitios, como enclaves en los cuales se colocarían las situaciones. Ante algunos textos que uno va releendo, yo creo que hay una generación literaria que se podría denominar generación literal. La hay en ese momento, en ese momento heroico de Literal; y la hay también después, como consecuencia. A lo mejor mucho tiempo después, o relativamente algún tiempo después, hay tipos que escriben pensando en Literal, que escriben teniendo en cuenta esa experiencia. Haciendo a lo mejor otra cosa o parecida, pero teniendo como referencia a Literal.*

*Hay un artículo en El ojo mocho en el que yo hablaba de un diálogo tenáz con la época, una especie de controversia, una discusión con la época. Nos ubicábamos en nuestra época y nos poníamos a discutir con ella. No era lo que pasaba de un modo preponderante, sino que era un poco lo que nosotros pensábamos sobre ella. ¿Qué era lo que entonces se discutía? Como todos sabemos “el populismo” era una cosa muy vigente, no solamente en la ideología de los militantes, sino que estaba en el aire: en el periodismo, en el cine, en la vida cotidiana había una respiración populista. Un poco discepolianamente nosotros, porque eso estaba, nos poníamos en contra.*

*Claro, uno hoy dice populismo y no es que se tenga claro de qué se habla. Nuestra oposición era contra el populismo de esa época, de ese momento, y de ese lugar. Porque por un lado había una suerte de populismo de procedencia nacional y otro que venía de otros lados. Ese populismo a nosotros nos irritaba. Nos movía a discutir. A pesar de que era inevitable compartir fragmentos populistas porque estábamos ahí. Uno no puede ser absolutamente inmune a lo que está pasando.*

\*\*\*

*Y, es muy difícil pensar una biblioteca populista, tendría que revisar. Soriano podría ser. “El boom”, estábamos absolutamente en contra: el anti-boom. La literatura latinoamericana y todo eso era una cosa que nos abrumaba, nos parecía que era una cosa que no pegaba con la Argentina y con lo que estábamos viviendo. Contra el boom seguro. Después contra el cuento, el realismo. Inclusive dentro del realismo había escritores, como Walsh, que estaban con eso de la literatura testimonial y todo eso, pero sin embargo a él lo respetábamos y él nos*

*respetaba. O sea, nos dábamos cuenta que ahí había algo más. Lo mismo con Briante. A Briante creo que incluso le publicamos una nota. O sea que no era que estábamos absolutamente en contra de todo, sino de lo más predominante y vulgar.*

*Y eso parecía que iba acompañado de lo político. Esto ocurrió en todas las artes, en la vida cotidiana, en todos los lugares. Se politizaba todo. Todo era política. Todo estaba bajo el espectro de la politización. Esa era la cosmovisión que regía todo, era esto de lo político tiñendo todo. Eso también implicaba al populismo. Y otra cosa que era dominante: era la idea periodística de la literatura y de la realidad. Había una especie de periodismo queriendo opinar (ahora también hay algo de eso), queriendo decir la verdad. Si algo era periodístico estaba refrendado, y nosotros lo atacábamos. Todo esto coincide con los años más convulsivos de la Argentina. O sea, la Argentina era una cosa muy complicada en la década del '70. De Onganía en adelante fue una época muy convulsiva: mucha lucha social, mucho conflicto, mucho movimiento político y ahí, en el medio del ojo de la tormenta aparece Literal. No es por casualidad que aparece ahí. No veo a Literal apareciendo en un momento de paz. Tiene que haber sido una época de conflictividad social, de conflicto, y de discusión y de replanteos. Me parece que Literal pega con ese momento. Era la resistencia a las dictaduras, "El Cordobazo" como símbolo de una rebelión, era el retorno de Perón. Todo eso crea un clima muy especial que propicia el surgimiento de una cosa como Literal como una suerte de antídoto. Antídoto irrisorio, porque nosotros a quién íbamos a conmovier con esa revista. La pasión de Germán, el impulso de Germán nos arrastraba a todo esto. Y justamente aparece Literal en el momento del asalto al cielo con el*

*camporismo, en el medio de ese despelote. O sea, todo eso era el ingrediente revulsivo de Literal al revés. O sea, Literal aparece de golpe. Y la época social también era de discusión de todo, y de replanteos y, tal como se decía, se estaba al borde de la aparición de otra cosa, se estaba a un paso del asalto al cielo y qué se yo. Eso era algo contundente. Y la contundencia de Literal era negar eso al revés, o sea, con la misma fuerza, pero no para afirmar eso sino para que se cuestionara esa situación.*

\*\*\*

*En general éramos críticos de la política, pero teníamos ciertas tendencias hacia determinado sector. Pero en determinadas circunstancias, yo me acuerdo muy bien, Lamborghini, Germán y yo participamos en el diseño de la campaña de Cámpora. Yo militaba. Los grupos de juventud pidieron técnicos para hacer la campaña a Cámpora. Había dos campañas: una que la hacían las 62 y otra que la hacía la Juventud. Y la Juventud juntaba técnicos para hacer esa campaña. Entonces yo lo llamé a Germán porque él en ese tiempo era redactor publicitario. Y entonces se coló "el negro", que estaba ambiguamente. Él era bastante ortodoxo, pero se pegó. Era muy apegado a Germán y se enganchó. Después se quería ir a la otra campaña. Yo le dije que lo había invitado a Germán, y le dije que si quería se podía ir. Pero él, así como Leónidas, era un peronista clásico. Y bueno, en la práctica todos, o casi todos, estuvimos más cerca de esa tendencia que lejos de ella.*

*No sé si el enemigo, pero el adversario a quien estaba dirigida nuestra crítica era ese populismo que estaba encarnado en la tendencia más progresista del peronismo. Germán y yo teníamos una percepción de que ahí había algo mal contado, que eso iba a terminar mal, que estaba mal contado. Como que tomar todo al pie de la letra significaba un engaño. Había una cosa sentimentaloides, no reflexionada: ahí había una cosa que no iba. Entonces se daba en general una actitud crítica con la política tal como se estaba dando. Pero el campo en ese momento te ubicaba de un lado o del otro. Por más que vos quisieras ser marxiano no podías, tenías que estar metido en el barullo y tenías que hablar de López Rega, de Perón directamente, era inevitable... si no no estabas acá. Si vos estabas acá tenías que hablar. Hablar no significaba adherir a todo a ciegas. La actitud de Literal era una actitud de complejizar, problematizar, burlarse. Hubo burlas hasta de Perón. En un momento a Perón en Literal se lo llama "el portagrama". Había una jugada que iba en relación con las reglas de juego de lo que estaba ocurriendo pero había una hiperconciencia de todo lo que sucedía.*

*Todo esto se pierde hoy. Se toman caminos demasiados simples. Ya no se complejiza aquella situación. Se toma lo negro o lo blanco y lo "otro" se pierde. Y eso "otro" es lo más rico, estar y no estar, una de las actitudes más conscientes de aquella época. Yo creo que la intención era burlarse, complejizar o discutir el populismo. Pero nunca se dio una cosa anti nada: anti-marxista ni anti nada.*

\*\*\*

*Estaba apareciendo el discurso psicoanalítico y el discurso psicoanalítico se incorpora en la escritura de la revista y en algunos momentos parece que fuera más una revista de psicoanálisis que de escritura. De pronto nos avivábamos y*

*entonces volvíamos un poco para atrás. Germán y Gusmán estaban muy entusiasmados con Lacan. En el último número, que es ya el número más psicoanalítico, yo ya no estaba porque me había ido al exilio y con Lamborghini se habían peleado, así que el último número lo hizo Germán. Germán se metió mucho con el psicoanálisis. Y nos parecía bien. Literal tuvo muchos enemigos a raíz de esto. Había gente que decía: "no se entiende nada", "esto es demasiado teórico", "se hacen los sabios". Y eso estaba acompañado por un discurso que señalaba que se estaba simulando. Y que era falso.*

\*\*\*

*Lamborghini actuaba de él mismo por ejemplo. Y después se daba vuelta. Y se metía en unos berenjenales existenciales terribles, porque estaba loco. Por ejemplo: de la locura de "el negro" nos dimos cuenta desde el principio. Sobre todo Germán y después todos los demás. Se veía que algo pasaba ahí. Un individuo desesperado y psicótico. Eso no le quita ni le agrega nada. Eso. Es lo que ocurrió. Es decir que era un equis equis no. Se puede decir que su confusión ideológica y política es parte de un Lamborghini troskizante, hiper-consciente de todo y que sé yo, pero me parece que no, que no es así.*

*Germán lo dice en un momento determinado: que el psicoanálisis no se usa en Literal como un metalenguaje. Nosotros no queríamos explicar nada sino que lo dejábamos pasar. Nos parecía pertinente porque el psicoanálisis traía una seria discusión sobre las cosas y que era tan importante como la literatura ahí adentro.*

*Y otra crítica que se le hace a Literal es que no se la entendía. Yo me acuerdo de una librería de la Facultad de Filosofía y Letras, yo llevo la revista y entonces me dicen "ya llegó esa revista que no se entiende nada". O sea, los populistas, en*

*general la gente, la tomaba como si fuera una revista ininteligible a propósito. Y a lo mejor no era eso, a lo mejor lo que se intentaba era tratar temas complejos, tratar temas profundos. Y esa era la manera. Claro, desde la óptica del realismo todo tenía que ser algo sencillo, comunicable. A nosotros no nos disgustaba que fuera ininteligible. No nos parecía una rémora que fuera ilegible. A ellos sí, pero a nosotros no.*

\*\*\*

*Había integrantes de la revista que formalmente aparecían y gente que daba vueltas. Uno de los más importantes era Zelarayán. Zelarayán había sido el iniciador de algunos temas de la literatura en algunos de nosotros. Él nos lleva como veinte años o más. Él nos leía a los surrealistas, Nadja de Breton, leía poemas, y nos introdujo, sobre todo a Germán, en Macedonio Fernández. Le admirábamos no solamente las cosas que pensaba o decía sino cómo escribía. Él cuenta una historia de por qué no estuvo en Literal, que es intrigante. Él dice que Lamborghini lo citó para hacer una alianza y desbancar a Germán. Eso dice él. Yo creo que no es así. Lo que ocurrió es que la revista se hizo y que por celos o no sé por qué él no la integró. Él dice que no integró por esa pelea, la intriga de Lamborghini para hacerle una perestroika a Germán. Eso es lo que dice Zelarayán. A mí no me consta. A mí me parece que no es así. La revista salió y él, por esto de ser más grande o qué sé, en el reparto de la cosa no entró. A lo mejor si hubiese querido hubiese estado. Eso es lo que yo interpreto, pero no sé lo que es verdad. Pero esto era una cosa más generacional digamos.*

*Después había otros muchachos, Guerra, Miños, que paraban en el bar La Paz, Susana Constante y qué sé yo, que aparecían en la revista. Eran textos de gente que nos parecía interesante y bueno, aparecían en la revista. Había algunos como Libertella también. Libertella era de afuera de la revista pero admirador de la revista, y colaborador... no quiere decir que las cosas que pensaba Libertella fueran las cosas que pensaba Literal pero había un cruce. Había gente más central y otra que era periférica dando vuelta, o sea que el número de personas es más extenso del que figura en la revista. La idea que recorrió y cruzó la revista fue el tema de la vanguardia. Había algunos que querían meterse en ese tema. Había otros que determinaban que les parecía que no había que hacer eso, entre ellos Germán. Libertella defiende la programática de la vanguardia. Yo tampoco pienso que la lectura de la vanguardia debía ser la nuestra. Aunque, viendo con posterioridad que la vanguardia estética, en otros ámbitos como el cine, la plástica, etcétera, en los '70 rompe (el Di Tella por ejemplo). Pero a mí me parecía que había que preservar un espacio propio. Pero había discusiones sobre ese tema. En un momento empezaron a llamar a Literal "los marginales". En eso sí estábamos de acuerdo que no. Eso nos inmovilizaba, nos ponía en una situación casi populista digamos; y con eso no queríamos saber nada. Entonces, como en el caso de algunos escritores del '20 y del '30, como Arlt o Tuñón, hacíamos la vanguardia "a pesar de". Ahora se puede hacer una lectura que nos vincula a la vanguardia pero esa es una lectura que apareció después. Es como si no hubiésemos asumido la posición de la vanguardia, pero como si la ruptura estética nos ubicó en ese lugar. Pero no es que nosotros lo hacíamos propósitamente, sino que es una lectura posible después de mucho tiempo.*

\*\*\*

*Creo que Literal tuvo consecuencias literarias en aquel momento y en algunas escrituras hasta hoy me parece a mí. Hoy es como que está en el aire. Yo lo que creo es que Literal creó un microclima literario, es una invención, inventó una atmósfera, una discusión, una polémica, y en ese sentido si no hubiese existido Literal algo hubiese faltado.*

*Ahí hubo algunos que planteamos esto de la literatura como un lugar de autonomía, algo que quiere su especificidad ¿qué es la literatura? Tuvo un modo de leer dentro de la literatura argentina. Sin recursos, sin grandes aparatos teóricos y qué se yo, propuso lecturas sobre Gombrowicz (el caso de Macedonio es otro tema porque ahí hay otro tipo de abordaje desde la teoría por parte de Germán), pero el caso de Gombrowicz es por gusto, por intuición, por lectura. Por lectura... después vinieron los análisis. Pero la elección de Gombrowicz y de Gironde es temática y de clima.*

\*\*\*

*La relación del contenidismo con el populismo era un bricolage . Y la continuidad de Literal en el presente se da en relación con los intersticios. Cuando salió la compilación de Libertella con algunos textos de Literal se armó una presentación en la facultad de Filosofía y Letras. En la mesa estábamos Germán, Lorenzo Quinteros y yo. Y Lorenzo decía: "Yo soy actor. Yo estuve ahí porque era amigo de Germán". Y todos estábamos ahí por ser amigos de Germán. El asunto era ser*

amigo de Germán. Uno era más o menos amigo. "El negro" era amigo/enemigo. Pero estuvo porque era amigo de Germán. Si no hubiese sido amigo de Germán no estaba, si no se le hubiese ocurrido a él meterlo, no estaba. Y Gusmán también era amigo de Germán. Y yo era amigo de Germán, bastante incondicional. Germán aparece a los 17 años en Buenos Aires en ciertos barrios suburbanos, en la casa de un dentista y qué se yo, en Lanús, en juergas y charlas culturales. Él se había escapado de la casa y entonces estaba sin lugar donde parar. Entonces yo y otro grupo de amigos le bancamos mil noches para tener un lugar donde dormir; ayudando a conseguir una pensión en Constitución y cosas por el estilo. En ese tiempo estábamos todo el día en los bares o en la calle. En la mañana, a la tarde, a la noche. Era todo muy bohemio. Y a Germán lo conozco de ahí. Después viajo a Junín a conocer a la familia y después él viene para acá y ya se instala. Esto debe ser de la época de Onganía, el '66 o una cosa por el estilo. Y en ese tiempo él empieza a hacer Nanina. Yo tenía un amigo, Fernando De Giovanni, que se había casado y había alquilado en Palermo Viejo una casa y ahí parábamos todos. La casa del matrimonio era una casa de toda la barra. Y Germán en ese lugar terminó Nanina. Nanina, como escritura, la terminó ahí. En ese tema era como Roberto Arlt: él te leía, corregía, te leía; la leía en grupos, a ver qué pensaba. La escribía él, pero todos opinábamos. En la calle corrientes, en una pensión que estaba al lado de La Giralda, él debe haber escrito también alguna parte. Yo me acuerdo muy bien que mi hermano se la pasó a máquina.<sup>325</sup> Yo aparezco en un momento de la novela. Cuando dice Quiroga se refiere a mi hermano. Yo aparezco en un momento, cuando hay un personaje que aparece rompiendo el

---

<sup>325</sup> Roberto Quiroga.

dinero. No sé con qué me cargaron que no me gustó y entonces yo aparezco diciendo que no me jodan, que si no rompo la guita.

\*\*\*

A Gusmán lo conozco desde la escuela secundaria. Él estaba un año anterior, un año atrasado. Pero no era para nada escritor. Ahí el escritor de la escuela, el que hacía poemas por los cuarenta años de la escuela y qué sé yo era Fernando De Giovanni. Y yo no existía como escritor y el flaco [Gusmán] tampoco. Seguramente Gusmán habrá querido ser escritor. Pero comenzó a ser reconocido como escritor en la época de Literal, o un poco antes digamos. Pero en la época de la escuela secundaria no. Siempre melancólico, calladito. Y ahora sigue igual.

\*\*\*

La polémica con [Andrés] Avellaneda en la revista *Todo es historia*, tiene que ver porque Avellaneda se transformó en una suerte de portavoz de un periodismo literario realista o populista. Ocupó ese rol. Podría haber ocupado otro rol. La polémica viene porque hubo críticas populistas de Avellaneda a libros de Gusmán y Lamborghini, y de Germán también, y entonces se le respondió. Me parece que esa fue la polémica. La revista *Todo es historia* tenía una función como de las revistas que salen ahora y que resumen las actividades del año: en cine qué pasó, en literatura qué pasó. Y Avellaneda hizo una nota con ese tenor y se le respondió.

\*\*\*

*La revista Los Libros yo creo que no tiene que ver con Literal. Digamos, habría que profundizar, leerla de nuevo y ver qué es lo que pasa. Porque se la opone a Literal pero habría que hacer el trabajo de ver por qué hay relaciones, etcétera. El que había estado en Los Libros había sido Germán. Los Libros no tenía que ver con la ideología de Literal, y tenía una estructura diferente. Los Libros tenía una estructura organizativa, más política, más organizativa, más burocrática, tipo redacción. Literal no tenía nada que ver con eso. En ese sentido se distancian bastante. Ellos discutían líneas internas pro-chinas o no pro-chinas, cosas que en Literal ni se nos hubiese ocurrido meter ese tipo de polémicas ideológicas o líneas internas dentro de la revista. Había grupos, había discusiones. Pero a Literal no la rozaron. Lo que pasa es que como Literal tiene una visión sobre la época que es literaria y cultural, habría que ver cuál es la que transmitió Los Libros. Yo creo que ellos estaban afuera de la órbita de Literal. Pero tampoco ellos eran populistas, no. No porque ellos eran intelectuales: Schmucler y otros eran intelectuales muy reconocidos. En el caso de Literal éramos "los lumpenes", lo que no significa que tuviéramos una estética lumpen. Pero lo de Los Libros habría que verlo bien.*

*Había costados de Cortázar que habría que releer. Yo no me acuerdo cómo fue la cosa pero hasta Cortázar era un tipo reubicable. Si a Cortázar uno le quitaba todo eso que lo envolvía, aparecía un Cortázar más interesante.*

\*\*\*

*Bueno, y el exilio marcó un poco el final de esta historia y las peleas personales.*

Buenos Aires, agosto de 2009.

**La crítica literaria:**

*Yo escribí El resto del texto en el número 1 y otro sobre Macedonio Fernández que escribimos con Osvaldo Lamborghini y que apareció en el número 2 de Literal.*

*Habíamos dado clase en la facultad sobre Macedonio los dos. Creo que era un curso de verano que yo tenía en la facultad, que era ayudante o jefa de trabajos prácticos, no me acuerdo en qué momento ascendí, y que daba clases de análisis literario. Y en un momento di Macedonio y como yo estaba con él fuimos y la dimos juntos a la clase, y después dijimos "bueno, vamos a escribir un texto ya que preparamos juntos la clase..." y escribimos ese texto. O sea, ese fue el origen de lo de Macedonio. Elena bellamuerte era. En esa época estaba de moda Macedonio. Era como afín a las teorías vanguardistas que estaban puestas acá en escena. Por eso estaba de moda. Yo creo que hoy nadie podría leer a Macedonio.*

*Yo no estuve en Literal. Yo no iba a las reuniones ni estaba tampoco en el grupo inicial. Yo simplemente les di textos. No tengo nada que ver con lo que sería el núcleo dador de Literal sino simplemente hice dos colaboraciones, eso es todo. Porque el núcleo era Lamborghini, Germán [García] y Gusmán. Ellos eran los que fundaron Literal y los que elaboraban teoría. Yo simplemente era una persona que estaba tratando de hacer crítica y de pensar en ese momento y que tenía textos y se los daba. Nada más. No pasó de ahí mi relación con Literal. Nunca fui a una reunión. Además mi relación con Literal fue en el período en que yo anduve con*

*Lamborghini, los seis u ocho meses que anduve con Lamborghini y nunca más, ni antes ni después. Era una relación que venía a partir de Osvaldo Lamborghini, y a través de él me pedían textos y ese tipo de cosas... pero no una cosa mía como fundadora ni como teórica de la revista. Era una revista lacaniana. Yo obviamente había leído a Lacan o lo leía en ese momento pero tampoco era una practicante lacaniana ni nada por el estilo. Era la cosa típica de los '60 y '70: el vanguardismo, el lacanismo, post-estructuralismo... mucha teoría...*

*En ese momento hubo un auge de la teoría en todo. No solamente en literatura y crítica. Había teoría de la historia, en la antropología con Levi-Strauss, con Deleuze, todo era teoría. En cada una de las disciplinas que vos practicabas tenías un cuerpo teórico sólido que estaba ahí en el tapete. O sea, no podías practicar nada si no te informabas de lo que pasaba teóricamente. Es el momento en que yo daba clases en la dictadura en mi casa. Hoy no daría eso.*

\*\*\*

*Y hoy no. Es como que todo ese mundo teórico que es como un núcleo denso donde entra lo político, la teoría, la crítica, la vanguardia... hoy se deshizo eso, se deshilachó. Hoy es otra cosa. Lo querés llamar teoría literaria lo llamás. Pero no es análisis de textos, no es investigaciones sobre autores, no es eso. Yo no leo literatura como literatura... la literatura es tarot y todo eso.*

*En aquella época era otro mundo. O sea, vos que investigás eso tenés que pensar que vos como un antropólogo te vas a meter en otro mundo, y te metés en otro mundo. Eso eran los '60 y '70: era otro mundo, otro futuro... teníamos futuro,*

*que ahora no hay, o sea, era otra situación. La Argentina era otra cosa. La Argentina tenía una importancia editorial en el campo del español, hoy estamos sofocados totalmente por España. Era otro mundo. Entonces esa mezcla densa entre vanguardia, política, vanguardias literarias, guerrilla, lacanismo, teorizaciones, althusserismo... que era un pensamiento abstracto que no tenía nada que ver con lo que pasaba... pero no importa, así éramos, éramos así.*

*Sí, tenés que pensarlo así. Porque si extrapolás cosas de ahora no lo vas a entender. Tenés como que sacarte el mundo actual donde la crítica literaria está como bien decís vos, es para los medios, donde no hay futuro, la gente busca modos de vivir, donde las editoriales argentinas están siendo totalmente aplastadas. Entonces vos te metés en ese mundo que sería una especie de mística teórica que acompañaba... porque era un mundo de místicos en ese sentido, había una mística de la teoría, de la guerrilla, de la revolución. Y cuando digo mística quiero decir una idea que te llevaba con entusiasmo y pasión. Y así se juntaba la gente, con entusiasmo. Había pasiones, la gente se peleaba muchísimo por las ideas, por las pasiones... hoy eso no existe tampoco, todos somos tolerantes de lo que piensa el otro, o sea, es otro mundo. Para meterse en ese otro mundo tenés que entender que los sujetos estaban como entusiasmados, en el sentido griego del término, estaban apasionados por todo lo que hacían y pensando y tratando y la Argentina era otra cosa... no había desocupación...*

*Tampoco teníamos computadora. Desde ahí, ya podés pensar que es otro mundo. Escribíamos a máquina, con carbónico estos textos... por eso yo no los tengo. Solamente tengo el de [Héctor] Libertella, que hizo la compilación, que creo que no está este texto... no me acuerdo.*

*Sí sí, lo leía: había una "ficción teoricista" digamos. Pero, al mismo tiempo, había otros tipos de ficción. En esa época no sé qué era lo que se leía realmente. Bueno, estaban produciendo: Lamborghini, Gusmán, ellos estaban produciendo. Pero había otra cosa también. Había una cosa populista que nosotros como hiper-teóricos despreciábamos, más bien realista-populista-costumbrista: todo eso era como para nosotros reaccionario. Y se daba la extraña cosa de que Germán y Lamborghini mismo eran peronistas, pero peronistas lacanianos-hiper-teóricos antipopulistas, era una cosa. Pero peronistas más por la guerrilla. O sea, apoyaban más la idea de una guerrilla peronista, una insurrección, "los montos" estaban ahí... pero bueno, como todo esto desapareció así que... ¿Y a vos te parece que esta práctica crítica influyó en la crítica posterior?*

\*\*\*

*Yo creo que la crítica que hago yo también es "literatura". O sea, no considero que la crítica sea algo aparte. Es un género literario y podés contaminarlo con cualquier otro género o con la literatura. Esa es mi opinión, pero hay gente que seguramente no la comparte.*

### **La biblioteca realista. La autonomía. La post-autonomía:**

*Era lo que yo no leía. Suponete Soriano, ese tipo de escritores. No me acuerdo quiénes más podrían ser, pero eran un tipo de escritores sociales, digamos. Bernardo Kordon ya era para mí de la generación anterior. Haroldo Conti lo respetábamos mucho, yo lo respetaba mucho a Haroldo Conti, me gustaban las cosas de él. O sea, una cosa era lo literario independientemente de que fuera*

*campesino, rural, urbano, social y tenía una cualidad literaria; y otra era cualquier cosa que iba apareciendo ahí y que se insertaba en las luchas... que yo llamo ahora "las luchas de la autonomía". Eran esas luchas, si hacías literatura social o literatura de vanguardia pura, o si hacías urbano o rural, las típicas dicotomías que van acompañando la historia de la autonomía. Porque Literal es un punto clave en la historia de la autonomía literaria.*

*La autonomía incluía a lo político, porque juntaba las dos cosas. No creo que sea fácil de explicar hoy, y no creo que lo pueda explicar muy bien, pero la autonomía implicaba el compromiso político. Era la teoría de la autonomía. Primero porque toda la mirada era latinoamericanista, entonces "lo latinoamericano" siempre implicaba algún tipo de política. Y aparte que ahí [por Literal] se juntaban "lo revolucionario" y "la vanguardia". Después de los '80 y pico, '90 casi, empezaría el proceso de la post-autonomía.*

*Para mí la autonomía y la post-autonomía son categorías de la institución literaria. La gente lo entiende como categorías textuales... no son categorías textuales, son categorías de la institución. Es cuando la institución deja de dictar las normas de lo que es literario y no es literario, de lo que es bueno o es malo, o sea, es el peso de las instituciones literarias que prácticamente han dejado de existir frente a la institución del mercado. La gente dice que la autonomía se ve en los textos, pero no, no. Aparte vos podés pensar en términos de literatura no autónoma en el sentido de que no respeta un texto todas las categorías literarias de auto-referencia, contar que se escribe un libro por ejemplo, que es lo característico de la autonomía. Podés verlo ahora o no verlo, pero es un problema más de la institución.*

*Por otro lado, en la época de los años '60 y '70 lo principal era lo anti-institucional. Entonces lo que nosotros queríamos era destruir todo, empezando por la sociedad, el mundo, la literatura, nuestros padres, la Argentina, o sea, éramos anti-institucionales, contra la familia, contra todo, contra cualquier institución... Y la literatura de los que trataban de aparecer como cuestionando la institución, ésa era la que nosotros pretendíamos. Hoy no existe más eso. Hoy todo lo que sale en literatura sale dentro de la institución. Ya nadie quiere cuestionar la institución "literatura". Pero la institución misma está como corroída desde adentro. Pierde su autonomía. Todos se inscriben en el interior de la institución, pero ya nadie quiere destruirla, más bien entran y salen de la institución, ese sería el movimiento de la post-autonomía. ¿Qué quiere decir esto? Que vos lees algo y decís: "pero esto es literatura o no es", esa "indecidibilidad" que te dejan ciertas prácticas actuales es una muestra típica de los movimientos de entrar y salir de la institución, no de atacarla. Porque si vos atacás la institución ¿cómo salen tus textos? Tus textos tienen que salir dentro del rótulo "literatura". Porque si no no existís, si no tu escritura se puede mezclar con otra en un mercado que tiene todo rotulado según los públicos. El ejemplo que yo doy en las clases son los cines grandes de antes donde todos estaban y los cines chicos que dividen los públicos de ahora. Entonces todo eso, en esas miles de divisiones sobre todo lo que circula, la división "literatura" es importante, porque ahí se inscriben escrituras que no la quieren cuestionar, porque si no no existen.*

*Para esto hay que leer a Brian Holmes, que es un tipo que yo insisto, no lo leen acá, no lo entienden, pero es el más claro en cuanto a relaciones anti-institucionales, o "anti-disciplinarias" las llama él entendiendo la institución como*

*disciplina también, y “trans-disciplinarias”; y esa es una diferencia crucial. Ahora está lo trans-disciplinar, vos salís, entrás, pero tenés tu inscripción fuerte en el interior de la disciplina. En cambio nosotros queríamos destruir todo. Estaban las armas ahí. Queríamos un mundo nuevo.*

*Lo que yo veo acá es que hay muchas ganas de volver a esa época pero no hay una reflexión... porque para poder ir hacia atrás vos tenés que tener claro lo que es el presente. Tenés que tener claro en qué estamos ahora, si no ir para atrás es como que te perdés. Tenés que decir: “bueno, esto era ese otro mundo, describirlo como si fuera de un universo con el cual nosotros no tenemos nada que ver”, así es como te meterías vos. En cambio, lo que yo veo es que hay muchas ganas de continuar algunas cosas, pero no, ahí hay un corte histórico, no lo podés continuar. Es otro mundo. Es como si vos salieras hoy con una bandera de “Tupamarus” a decir quiero hacer la revolución, o “Montoneros”... eso no existe más.*

*O la crítica que se hacía en ese momento. Era otra crítica. Vos pensá: yo escribo un texto sobre el texto<sup>326</sup>, la idea de texto a mí ya no me interesa para nada. Justamente lo que yo estoy criticando son todas las categorías literarias: texto, autor, estilo, valor literario... creo que hay que reformularlas de otro modo; pero seguir en el interior, insisto con esto.*

---

<sup>326</sup> “El resto del texto”, *Literal*, 1: 47-52.

## La literatura abierta al rigor<sup>327</sup>

*Eso me acuerdo, porque me acuerdo que éramos amigos. Estábamos en Rosario, en la Facultad, él era como mayor, ya estaba recibido y qué se yo, y yo estaba ahí estudiando y salió ese libro que a mí me pareció un libro importante y bueno, y ahí entonces le hice la crítica. No, ni me acuerdo lo que decía ni nada.*

*En esa época todos teníamos el dedito levantado: “lo que había que hacer”, “hay que... hay que...”. Yo trabajé tres Tristes tigres y estaba muy fascinada con Cabrera Infante.*

*Siempre en esas revistas yo era como una colaboradora... suponete, “El Toto” Schmucler me llamó un día por teléfono y me dijo: “che, dame un texto” o sea... Los Libros tuvo una serie de vaivenes políticos sobre todo. Yo no estaba para nada en eso. Yo no me metía en revistas sino como colaboradora, y cuando me pedían algo les daba, nada más.*

*El otro día, buscando folletos entre el equipo de música, me encontré con una carta de Ángel Rama que me decía “Tenemos que hacer una escuela crítica latinoamericana... tenemos que reunirnos y formar un centro crítico...”. Sería una carta del '80. O sea, la idea estaba, y no era solamente en la Argentina. La idea estaba. Lo que pasa es que esas cosas nunca se pueden... porque aparecen las cosas personales, cada uno va por su lado, nunca se constituyó, pero la idea era hacer una escuela crítica argentina, latinoamericana, porque lo argentino era lo más teórico en ese momento. Yo viajaba y todos me preguntaban “Ay, ¿vos te formaste en Francia?”... ¿Qué Francia? Era la formación argentina de ese momento. Era Francia, obviamente. Era Francia si Galatea, yo me acuerdo, yo iba*

---

<sup>327</sup> Ludmer, J. (1970). “La literatura abierta al rigor”, *Los Libros* 9: 5.

*a comprar a Galatea (una librería francesa chiquita que había en Maipú creo, o Florida, pleno centro cerca del Di Tella). Yo iba a comprar los libros porque al mes que salían en Francia ya estaban acá. Todo Barthes... yo a Barthes me lo leí apenas salía en Francia... en francés obviamente, si tardaban como diez años en traducirlos. Leíamos revistas francesas. No había Internet, no había computadora, pero estábamos...*

*Cuando yo vivía todavía en Rosario, que viajaba cada quince días a Buenos Aires para analizarme, hacía el circuito Galatea, análisis y después me volvía. Ese era mi viaje quincenal. Y con el salario de ayudante viajaba en avión, me pagaba el análisis y me compraba los libros franceses; con el salario de ayudante de la facultad, para que veas que ese era otro mundo; como de a poco se los fue a los intelectuales pauperizando. Era así. Yo iba y los mismos tipos de Galatea (los dueños, que eran franceses), me decían: "ay compré esto que acaba de salir" y ellos tenían todos los diarios y las revistas francesas y uno podía mirar ahí qué era lo último de lo último: Tel Quel...*

*Había como una especie de cosa, de un proyecto, muy francés, muy teórico y muy argentino al mismo tiempo, porque eso es argentino también.*

### **Recepción y "vernaculización":**

*No sé si era transformación en otra cosa. O sea, yo leía a los franceses que escribían sobre literatura francesa que a mí no me interesaba. Pero para ver cómo hacían crítica yo tenía que leerme, suponete, sobre Ravelais, sobre Molière, que no eran lo que yo estaba buscando. Pero la idea era ver cómo pensaban la*

*literatura. Sacar ideas para poder sacar esto. Esa era la idea, traspolar digamos, traer ideas.*

*El proceso se cierra cuando la Argentina se latinoamericaniza. Una respuesta rotunda es esa. En ese momento nadie se pensaba ni latinoamericano ni se podía comparar la Argentina con el resto de América Latina. Tenía altos estándares, no había desocupación, había proyectos. Lo latinoamericano era el proyecto revolucionario. Pero otros elementos que después empiezan a entrar en la Argentina como la pauperización, la desocupación... la Argentina se latinoamericaniza a partir de la dictadura del '76, ese es el corte. Después nada es lo mismo que antes. Por eso, todo esto es pre-dictadura lo que vos estás investigando. Después cambia todo. Durante la dictadura bueno se dispersa la gente o muere, o empieza a viajar a EE.UU. como yo (la idea era salir) y después todo cambia. Ya lo francés empieza a mostrarse como exangüe, no sé, como a no dar más, porque ese era el momento de oro de París: el '68, toda esa producción teórica, iba todo junto.*

*Acá en la revista Los Libros había una cosa china, en la que yo no participé para nada... a mí me parecía un delirio que los chinos podían enseñarnos a nosotros a hacer la revolución... esa era la idea (risas). Porque había una cosa muy anti-PC, anti-bolche, el Partido Comunista estaba por ahí metido entonces nosotros éramos como muy "anti"... y entonces claro, te ganaban los chinos que en ese momento estaban peleados. Ahí hay un corte con la dictadura, pero también hay un corte mundial. Francia mirás hoy y no pasa nada, no hay nada, no hay un teórico que vos digas... no pasa nada. Por lo tanto es como que cambió totalmente el eje de lo*

*que podrían ser esas lecturas. La teoría decae, pierde hegemonía el pensamiento teórico. Si vos buscás en internet o en bibliotecas títulos de libros en los que aparezca la palabra teoría los vas a encontrar concentrados en los años '60 y '70, después deja de existir. Yo siempre les digo a los de la facultad, pero no me meto más porque se enojan, que saquen las cátedras de teoría, basta, que pongan otra cosa, que empiecen a llamarlas de otro modo, que eso es como arqueología con esas tres teorías que tienen ahí, que las pusimos nosotros. Yo estaba en el Comité de Planes de Estudio después de la dictadura. Imaginate: volvimos en el '83 con la idea de los '70 todavía, a poner las tres teorías.*

*El argentino hiper-teórico, y pedante (agreguemos), que aparece en los escenarios internacionales sigue existiendo todavía. Pero es como un resto patético y anacrónico. Ya lo ven así también. La historia te cierra períodos, te transforma todo, y vos no podés seguir con lo mismo.*

\*\*\*

### **Cambiar el enfoque**

*La idea no es ni frivolizarnos ni hacer cosas light, no. Es cambiar el enfoque y dejar de repetir esa historia de la teoría desde los formalistas rusos hasta los post-estructuralistas, que es la que yo enseñaba en mi casa en la dictadura.*

*Hay una cosa no me acuerdo si de Chomsky o de algún tipo así: "si a los 50 años seguís enseñando lo mismo que a los 30, mejor cambiá de profesión". ¿Por qué? Porque te estás moviendo en un campo muerto. Porque si en treinta años enseñás lo mismo, quiere decir que el campo no cambió... bueno, le echan la culpa al campo; en realidad, si no cambiaste vos, viste, mejor cambiá de profesión. Eso es*

*lo que me parece a mí. Hoy no se puede enseñar de ese modo. Lo que pasa es que para poder transformar y enseñar algo que esté de acuerdo con el presente hay que trabajar mucho, hay que tener imaginación, hay que buscar los libros... la gente actúa por inercia un poco. Tenés que pensar, ver cómo lo reformulás, ver las necesidades locales. Nosotros pensábamos como si viviéramos en París en ese momento. Y ahora estás en plena América Latina, con una cosa, un panorama totalmente diferente. Muchas cosas. Entonces, hay que ver cómo se podría pensar o enseñar hoy cierto aparato de ideas, nociones, modos de pensar; hay que pensar cómo pensamos hoy y cómo pensábamos en ese momento. Porque la alternativa no es: "Pensábamos y hoy dejamos de pensar". No. ¿Cuáles son los modos de pensar hoy? O sea, no es la teoría literaria. Para eso estoy escribiendo un libro. En la primera página dice: "El mundo ha cambiado y estamos buscando nuevas nociones e ideas para pensarlo." Es así. Entonces yo trabajo con esa idea: cómo podemos pensar hoy el mundo, cómo vemos el mundo pero siempre a través de la literatura. Entrando por la literatura como un lugar privilegiado para poder pensarlo.*

*Yo soy la misma persona. Soy la misma. ¿Qué te parece? ¿Para vos son personas distintas? Yo he ido como tratando en cada momento de pensar el mundo que me rodea. He tenido que ir cambiando. La crítica misma es un poco esa pelea entre textos, esa cosa académica, de análisis textuales y de autores y qué sé yo por un lado y, por el otro, esa cosa de los medios; esas son prácticas de la crítica. Si vos no hacés ni una ni otra tenés que salirte. Lo trans-disciplinario. Me interesa esa palabra que le da como una cosa bien clara de cuáles son los movimientos.*

*Pero nada que ver con los proyectos de esa época que eran difíciles de leer, complicados, que la gente no entendía nada. Ahora no, ahora tenés que escribir transparente. El barroco de aquella época tenía que ver con ese afrancesamiento, un afrancesamiento repugnante...*

### **El resto del texto:**

*Lo imposible de pensar. Lo que te queda. Es el punto ciego. Y ese punto ciego es el futuro. Porque a partir de ese punto ciego se va a construir el pensamiento del futuro. Esa era la idea de ese artículo. Fijate que presente estaba el futuro en ese momento. Hoy no pensamos en cuál va a ser el futuro de la crítica. Con que nos pensemos a hora ya es bastante. ¿No? El punto ciego era siempre pensando en un texto. Siempre hay algo que se te escapa, nunca podés entenderlo todo. Siempre va a haber algo que alguien te dice: "no, pero mirá, no viste esto", y no, no se puede ver todo. Mi reflexión es esa. Mi proyecto en sí es ese. Porque la utopía era agotar un texto, la realidad era: siempre va a quedar algo que no se puede ver.*

*Si vos me preguntás mi opinión yo te diría: la palabra "teoría literaria" no existe para mí, o sea, yo no tengo un proyecto de teoría literaria sino todo lo contrario. Más bien de un pensamiento no-literario, no usar categorías literarias, ni leer de un modo literario tal cual se entiende el análisis de texto, y estoy buscando modos de pensar en general, no sólo la literatura, sino pensar en general el mundo, dónde estamos.*

*Los críticos de arte lo ven más claro. Porque cuando no hay lengua... porque la lengua es lo que te retarda la reflexión. En música y en arte la reflexión puede ir*

*más lejos porque no hay un idioma que te está como frenando. El idioma es totalmente universal. Laddaga usa mucha teoría del arte para pensar. Dentro de una generación como la de Laddaga que tendrá entre 40, 45 años, que es la generación que sigue a la mía, a mí me parece que es de lo mejor. Realmente de lo mejor. Lo he encontrado en congresos y esas cosas. Tiene las ideas muy claras y no me parece que tengan que ver con la teoría literaria.*

### **Lamborghini**

*Oswaldo Lamborghini parte de la gauchesca para escribir. Eso lo decía él mismo. La idea era agarrar los hilos últimos de la gauchesca en ese momento. Para mí era él quien trabajaba con ese mundo, con ese tono de voz.*

*La escritura de Lamborghini es totalmente singular y fue singular en su momento. Yo no te puedo decir que hoy lo leo a Lamborghini. No, no lo leo. Mi amiga Tamara Kamenszain tiene un proyecto de escribir un libro sobre Oswaldo Lamborghini, yo ni lo leo hoy; para mí Lamborghini está ahí, en ese momento; en ese momento y un poquito después. Tiene textos deslumbrantes... pero yo no digo "la obra de Lamborghini". Para mí Lamborghini son cuatro o cinco textos, deslumbrantes, extraordinarios, pero es eso. Como yo no trabajo con poesía. La gente que trabaja con poesía lo sigue valorando. O sea, la poesía de él parece que es lo más perdurable para los que siguen trabajando desde una mirada crítica.*

### **Método:**

*En cada libro mío yo pongo en escena un modo de leer, una manera de hacer crítica, una manera de escribir crítica también. Y eso se clausura con el libro*

*mismo y el siguiente no tiene nada que ver con el anterior. Es un camino. No repito. Hay gente que repite modos de pensar o las características de sus otros libros, así impone su marca. No, mi marca justamente es empezar de cero, esa es la idea. No leer como leí antes. Por eso me dan trabajo, es como hacer borrón y empezar a construir otros proyectos cada vez. Mi característica es que nunca dejé de trabajar, y nunca dejé de planear cosas diferentes.*

*Mi proyecto, cuando termine el libro que ahora estoy escribiendo, es volver a los grupos de estudios.*

### **Me pregunto cómo leía yo antes**

*Me pregunto cómo leía yo antes, en la época en que yo estudiaba con Germán García. Me parece que yo leía desde el consenso progresista. Suponete: obviamente Berman era bueno; Pasolini también; había que hablar bien en su momento hasta de Sábato. No me parece que yo tuviera... como que me sumaba a muchos colectivos digamos. No sé si se podrían ahí desglosar de una lectura que hace lograr una pertenencia otras lecturas que uno tiene clandestinas para sí misma. No me acuerdo si tenía una doble vida, algo que ocultaba...*

*Por ejemplo, ya tenía, eso sí, una costumbre de recorrer las librerías de viejos, ya me interesaban los cronistas porteños modernistas, por ejemplo Charles de Soussens, Antonio de Monteavaro, leía muchísimo a Gómez de la Serna, una marca absolutamente anacrónica en ese momento, no es que lo ocultara, pero era algo que ni se me ocurría comentar. Te marca muchísimo el "relato contemporáneo" que hace Gómez de la Serna, con una especie de manierismo modernista, me encantaba... ese sería un poco mi filo de lectura clandestina... pero no sé cómo pensaba... porque hacía crítica literaria por ejemplo en "El*

---

<sup>328</sup> Es periodista, cronista y crítica cultural. En 1983 fundó la revista *Alfonsina*, uno de los primeros medios feministas de la Argentina. Escribió sobre cultura y feminismo en los diarios *Sur* y *Tiempo Argentino*, y en las revistas *Babel* y *Fin de Siglo*. Ha publicado los libros *El Affair Skeffington* (1992), *El petiso orejado* (investigación periodística, 1994), *A tontas y a locas* (2001), *El fin del sexo y otras mentiras* (2002) y *Banco a la sombra* (2007). Fue subeditora del suplemento "Las 12" del diario *Página/12*. En 2002 ganó la beca Guggenheim 2002. Como Cristina Forero firmó en 1976 un texto que apareció en 1977 en *Literal* 4/5 con el título de *La Asunción* (pp. 97-104).

*cronista comercial*”,<sup>329</sup> hice algunas en otros medios, pero ahí ya estudiaba con Germán.

\*\*\*

*Trato ahora de pensar cómo pensaba yo en aquel momento. Supongo que utilizaba cierta ideología... Yo había estudiado pintura un tiempo con Carlos Gorriarena, y creo que empecé a pensar primero obras de arte... Por ejemplo, mi primer nota creo que fue en una revista que se llamaba “El contemporáneo”, que hacía un ex-novio mío que era ex-PC y yo era como rarísima ahí, alguien que hacía una historieta que se llamaba “Paco Molotov, la izquierda del mañana” en la que me burlaba de la izquierda. ¿Cuál sería el modelo ahí para tener esa posición? Yo diría que balconeaba el Di Tella, había leído Mafalda, ese tipo de historias. Había hecho también una nota al grupo Espartaco desde un modelo que podía ser el de Roberto Aizemberg, y eso era bastante extraño. Esa era una vertiente que venía de escuchar... Yo me pienso mucho desde lo oral en principio, escuchar-pensar, escuchar en acción el pensamiento de Gorriarena y del grupo de pintores que lo rodeaba, ahora que recuerdo, de Carlos Puig (que era el hermano de Manuel), que eran muy críticos del “arte de mensaje”, a pesar de que Gorriarena era de izquierda... Había como un valor de la estética, de la “autonomía estética” digamos. De hecho Gorriarena la mejor interpretación que me hace es que me dedique a escribir, porque lo que yo hacía, que era un valor*

---

<sup>329</sup> *El Cronista*, llamado *El Cronista Comercial* hasta 1989, es un diario argentino matutino publicado en Buenos Aires, fundado en 1908 por Antonio Martín Giménez. Fue el primer diario de negocios de la Argentina y el primero de ese país en publicarse en Internet, en 1994. Su primer ejemplar fue publicado el 1 de noviembre de 1908. Extraído de [http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_Cronista ...](http://es.wikipedia.org/wiki/El_Cronista...)

negativo para él en ese momento, era muy “narrativo”... me empieza a expulsar de algún modo... Me decía: “bueno, o hacé diseño o narrá”... y eso es la historieta de algún modo, otra clandestinidad de la época si se quiere. Pero yo pienso que empiezo a imaginar que tengo herramientas de interpretación cuando empiezo a estudiar Freud con Germán [García]. Por eso digo que sigo perteneciendo a una “fase oral”. Yo escuchaba a Germán, pero también lo escuchaba a Pedro Barraza, el militante peronista que figura en el libro sobre Osvaldo Lamborghini<sup>330</sup>, a [Miguel] Briante, una historia de los “debates de bar”, mucho oído de “los debates de bar”.

A mí me parece que escuchaba eso... los modos de leer de ellos y, al mismo tiempo, me parece que hacía como una operación simultánea que era: llegaba un libro de Barthes por ejemplo, lo criticaban pero al mismo tiempo lo comentaban y actuaba un poco en sus discursos, ese tipo de espontaneidad.

\*\*\*

A mí me parece que hay algo muy importante en ese momento y que es “la cultura laica”. La cultura laica es fundamental. Yo creo que fui joven en una ciudad donde lo que menos se te podía ocurrir era obtener saberes en la universidad. O sea: la universidad era un lugar para posicionarse políticamente. Esa es la imagen que me parece que funciona para pensar a la universidad en ese momento. Te diría que de los espacios de la militancia política, el bar con los periodistas

---

<sup>330</sup> Osvaldo Lamborghini, una biografía de Ricardo Strafacce, Buenos Aires: Mansalva, 2008.

*ilustrados, el teatro independiente, los movimientos del tipo “el cineclub”, me parecen que eran los lugares de aprendizaje.*

\*\*\*

*Con Germán, la acción un poco de Literal va a ser que el tipo no consideraba ningún conocimiento como sagrado. Manoseaba cualquier conocimiento, lo transformaba en algún tipo de picaresca barrial, argumento de batalla contra lo que sería en ese momento la crítica oficial que era Luis Gregorich... Una familia ilegítima pero muy lectora, y de lecturas múltiples, sin ningún tipo de límites en cuanto a lo que se debía o no leer, sobre todo Germán.*

*Y después me parece que es importante la respuesta que hace Literal a la ilusión de acompañar una práctica política desde ciertos sectores de la crítica, cuando publica “La historia no es todo”<sup>331</sup>. Pero al mismo tiempo yo sentía que faltaba algo ahí. Yo estaba rodeada de militantes, mi marido militaba en ese momento, y yo sentía una fractura ahí extraña: una fractura con la militancia por el tema del feminismo, y con el psicoanálisis por el tema de la política... ciertas interpretaciones que hasta yo te diría que compartía con la APA y con el lacanismo que era un poco pensar en términos edípicos la militancia me parecían que no eran... no identificaban del todo a una de las zonas. A todo esto aprendía así como lectura independiente muy fuerte a Barthes, claramente. Pero nunca me encontré con el marxismo, ese gran agujero. O me lo encontré a través de Barthes en todo caso.*

---

<sup>331</sup> *La historia no es todo*, *Literal* 4/5, 1977, pp. 9-18.

*Pero después me parece que tengo otra visión que es la idea del periodismo con testimonio, o sea, Walsh me marca muchísimo. Solamente que yo lo llevo a una zona ligada con "las minorías sexuales", para ponerle un nombre obvio. O sea, si Rodolfo Walsh escuchaba el pasaje del "lumpen" al militante, o el testimonio de una injusticia, el terrorismo estatal o lo que sea, yo lo llevo a otra zona, pero el mecanismo me parece que es el mismo, hay una marca fuerte. Igual no es una marca que yo reconozco muy seguido. Me parece que yo la encierro o la reprimo, me parece, durante la dictadura y reaparece y emerge cuando yo entro a Página/12. Ahí sí, el retorno de lo reprimido es Walsh. Me parece que trabajo mucho con el oído. Es un oído que por ahí tiene que ver con los libros que estaban de moda en los '70 que eran las "Historias de vida", historias de vida que hacía Miguel Barnet en "Biografía de un Cimarrón" por ejemplo. O sea, tengo una cosa con el oído, pero me parece que en el fondo lo reprimido de eso es Manuel Puig, no es Walsh ahí la oreja.*

\*\*\*

*...por algo me olvidaba, la fundamental, yo te diría de lectora sin relación con otros grupos de lectores, es [Sidonie Gabrielle] Colette. Yo leo a Colette desde los 14 años y yo casi diría que es la variante de Borges con Macedonio... la fantasía imaginaria de mí misma: yo creo que no me doy cuenta cuando escribo si soy yo o es ella... y es una voz de una mina que escribe en los diarios, que hace columnas, que puede hablar de vidas cotidianas o temas hiper-literarios pero que también son mini-ensayos. Y el trabajo de ella, que tiene que ver con lo que yo hago*

*después, se llama "Lo puro y lo impuro" y es un trabajo sobre los homosexuales de París. Es un trabajo que no circula pero que sigue siendo genial, que tiene una cosa así de ensayística muy adelantada.*

\*\*\*

*Pero me olvidaba, por Germán empiezo a imaginar que tengo herramientas para leer, para pensar textos, y para pensar algo así como "ensayos". Pero al mismo tiempo creo que ellos me enganchan con el barroco. O sea, empiezo a leer a Sarduy, a Lezama... eso es una marca. De hecho, mi texto en *Literal*<sup>332</sup> es re contra barroco. Insoportable. No tengo de esa época laburos... qué se yo... escribí en una revista que se llamaba "Pluma y Pincel"... debe andar por ahí... ahí hago un laburo sobre Norah Lange y Virginia Woolf que me parece que era psicoanálisis aplicado... por lo que yo recuerdo era un poco eso... por eso no lo re-publicué; yo más o menos me recopilé bastantes textos viejos.*

\*\*\*

*Lo que pasa me parece que hay algo del sentido común, que asocio la primera persona a algo más o menos parecido a la crítica. Eso es más la mezcla de Germán García con Los Beat y con la fundamental marca de Simone de Beauvoir. Pero cuando empiezo a hacer columnas en *Tiempo Argentino* ya a fines de la dictadura y comienzos de la democracia ya bueno, la columna de opinión es en primera persona. Casi te diría que estoy formateada por el medio. En *Babel* también llevo una columna. Algo de eso también está marcado por la demanda.*

---

<sup>332</sup> "La asunción", *Literal* 4/5.

*Habría que ver la diferencia entre esa primera persona que no es de autobiografía sino que es de crónica: que incluye el ensayo, el relato, la autobiografía, lo sociológico, ese tipo de intervención cultural crítica. Yo creía que hacía ensayo. Ahí también tengo otra referencia que me parece fuerte. Creo que leí mucho periodismo. Un periodismo especial, porque Mansilla era periodista, Proust hacía crónicas en los diarios sobre el viento, por ejemplo... por algo yo me encontraba con eso... Gómez de la Serna desde ya. Chesterton, "Enormes Minucias", que aparte en un libro mío a una sección le puse eso, es un ensayo supuestamente de elementos no jerarquizados. El ensayo siempre tiene temas como "La Patria", "El ser", "El hombre"... hay como mayúsculas en el ensayo... incluso en el ensayo argentino que pretende otra cosa.*

\*\*\*

*Si yo tengo que decir algo sobre el libro de Masotta, lo que dice sobre Roberto Arlt, es muy tardío cuando yo lo leo. Ya estoy bastante jugada para ese lado. En todo caso me sirve para autoconstruirme. Pero en todo caso me parece que llega cuando yo ya estoy más marcada por la columna del diario. Columna del diario además de fines de la dictadura, que significa que... la censura te barroquiza... como que estás diciendo menos cosas, hay algo de lo digo-no lo digo-lo digo más raro-hay una voluta más-en realidad no lo estoy diciendo. Las columnas de Tiempo Argentino tenían eso. Y tenía sí ya la marca de Germán porque él jodía con esa frase de Lacan: "la mujer es loca y si no es loca del todo es porque no es*

todo...” y yo decía al revés algo así como “La mujer...”, bueno, no me acuerdo como decía. Había como esa apetencia, culturosas eran las columnas...

Cuando escribo en Sur, cuando escribo en Las 12, me parece que trato de no dejarme llevar por los chascarrillos, los juegos del lenguaje y entonces estoy queriendo decir alguna cosa, así con supuesto predicado. Me parece que no es tan cierto... que sigo teniendo ese comienzo con frases sin retorno que me queda de ese barroco... ese barroco también estaba en 7 días... por ejemplo Daniel [Link] lee algunas columnas que yo sacaba en Tiempo... y no tienen nada que ver con el periodismo; son columnas literarias así... como si fuese una mina loca que delira. Que delira con un tono muy colettiano y de información nada. Cuando informo me equivoco. Más que equivocarme, hago fallidos. Ahí tengo un raye con el periodismo. Tengo que poner una cifra y la pongo mal... hago como fallidos. De los que me doy cuenta después. El error es cuando no sabés, creías que era así y no, no era así. Pero estos son fallidos. Además tienen que ver con las cosas que me preocupan. Hay un chiste: “¿sabés cuál es mi problema? Son los nombres propios”. Ese es un chiste de Germán García. Siempre el error es un nombre propio. Hay un juez y en vez de Ernesto le pongo Jorge. Además cuando lo “auto-controlo” no lo descubro. El lapsus. Los errores se concentran ahí.

\*\*\*

Igual hay algo ahí de ilegitimidad. Yo creo que la legitimidad era una marca fuerte. Lo que hacía que me aliara a ellos y me imaginara ahí era una suerte de

*pertenencia por exclusión, porque era una banda masculina. Una banda masculina que te podía proteger, o que te podía decir "traidora". Si leías "Rizoma" eras una ¡traidora! Si leías algo de otra banda respecto del psicoanálisis eras eso. Era una broma pero que operaba un poco.*

*En lo ilegítimo. Yo creo que había algo de eso. En ellos bueno, el no haber ido a la universidad. Si bien, insisto, no tenía el mismo valor, había algo en ese momento en ellos como de "hechos solos" digamos.*

*Cuando me equivoco, es como si yo tuviera que mostrar la hilacha. Como si estuviera fingiendo y tengo que mostrar el conventillo. Es como si fueran borradores de ensayos. El periodismo para mí es eso. Cosas de las que se avivan después mis editores, que me quieren matar a veces. Se nota que estoy buscando algo que después escribo en otros lugares. Como que termino mostrando la hilacha. Como el lumpen que se desclasa totalmente pero que termina afanando una lapicera. Yo no sé si lo reconocen Germán y Gusmán. En un momento hablaban de eso. Tenían una narrativa sobre eso.*

*Ellos pertenecen a ese modelo, también muestran la hilacha. O sea, Germán quizá puede estar en la EOL, todo eso que lo tomo como un valor, pero hay algo, que es como una marca personalísima y que te diría que es como que se muerde la correa. Hay algo de todo eso.*

*Gusmán me parece que también hay algo así. De pronto en sus ensayos, muy con el aparato teórico lacaniano, en la cultura basta del autodidacta, siempre hay algo que es como que no está sostenido más que en lo literario.*

\*\*\*

*Sí, profano, totalmente. Pero digo que ahora es imposible. Porque ahora solamente podés formarte en la universidad, ese es el trema. Querer lo laico hoy, eso es absurdo. Está fehadísimo eso. Y decir "bueno, pero Borges tenía un módico bachillerato..." eso ya es imposible. No sé si la categoría "intelectual" continúa, pero en todo caso, la pertenencia al campo de lo literario es cada vez más de alguien que proviene de la universidad.*

*Igualmente, tanto Germán como Gusmán se meten en una discusión que es rigurosísima, aunque sean originales en la manera de promoverla. Me parece que los tipos se meten en un lugar [la EOL] para laicos, pero que termina generando también otra forma de legitimidad. Pero igual tienen algo de diferentes siempre. Que no te diría es el cuño literario; es el cuño autodidacta. Que no sé si Germán usa esa palabra, creo que prefiere Laico. Creo que él dice, "no es que el autodidacta no tiene maestros sino que elige a sus maestros", eso es cierto. Yo creo que también se aprende así en la universidad. Vos podés hacer veinte materias y qué se yo, pero vos tenés ahí un maestro, me parece.*

\*\*\*

*Yo entro en contacto con ellos en la calle. Era esa vida de los bares y de las calles, de "la universidad laica". Corrientes era la calle. Germán había sacado Nanina y yo lo reconozco por la foto y lo miro por la calle, entonces él me sigue y nos hacemos amigos. A Gusmán creo que lo conozco en la librería. Yo tenía como un circuito ahí de librereros.*

\*\*\*

*La revista Primera Plana también marcó mucho lo que son todavía hoy todos estos tipos. Especialmente Norberto Suárez, que hacía la sección de libros de Primera Plana, ahí les da mucha manija a Piglia, a Gusmán, a Germán, a Zelarayán, Dal Maseto; como que construye ahí qué es lo nuevo digamos.*

**Tamara Kamenszain ///**

Rosario, septiembre de 2009

---

*Mi primer libro, De este lado del Mediterráneo, que es un libro que no se conoció mucho, salió en Ediciones Noé con Sebregondi y con El Frasquito. Yo de ahí, de ese libro, no me acuerdo a quién, si fue e Osvaldo o a Gusmán, le quise dar un texto para Literal. O me pidieron algo y yo tenía algo de ese libro. Y lo rebotó, creo que Gusmán lo rebotó. Y te digo con que frase porque me acordé, me acordé la frase que él me dijo, así que esto es una primicia: "Se le ve el verosímil". Dijo que en lo que yo escribía se veía el verosímil. Ahí podés ver cuáles eran las "teorías" o "las modas teóricas" de la época, "los superyoes teóricos" si querés, llamémoslo mejor. Fijate, el verosímil era algo "interdicto". Me lo acordé anoche, después que hablé con vos, pensado ¿pero qué pasó conmigo y con Literal? y ahí me acordé.*

\*\*\*

*El texto era un poema de ese libro. Ese libro, qué se yo, anda por ahí. No está en ningún lado. Es mi primer libro, yo tenía veinte y pico... era un libro un poco ingenuo... a ver, ingenuo no, me voy a retractar, era mi primer libro pero ok...pero ya estaba esa actitud, yo la leo como censura... en Literal. No de Osvaldo, porque Osvaldo para mí estaba mucho más allá de ese binarismo: "enunciado/enunciación", "realismo / no realismo"... Porque Osvaldo ya lo había resuelto con una cosa mucho más... que es la que se está discutiendo ahora, lo más allá de la literatura, lo que se sale por fuera de la literatura, Osvaldo era el primer post-autónomo digamos, para mí. Lo cual me hace pensar que no es una*

*cuestión de épocas; o sí lo es pero hay tipos que se adelantan mucho a la época. Pero Literal tenía esa doble cosa. Tenía la impronta de Osvaldo por un lado, y por otro tenía la otra impronta para mi gusto medio "militante de la enunciación" ponele, vamos a ponerle ese nombre. Y después no sé, con mi segundo libro también, yo ahí creo que ya no les ofrecí. Yo quedé como medio mal con eso. No les ofrecí nada o tampoco me pidieron. Después la revista dejó de salir rápido. ¿Cuántos números?*

\*\*\*

*Alberto Alba que era el director después se murió. Tal vez lo que de dije del machismo, ahora también me quedé pensando... hay algo de la patota de muchachos militantes de algo. Vuelvo a sacar a Osvaldo acá. Esto lo veo más en los demás. Osvaldo excede todo... no puede ser medido con estos parámetros para mí. Lo querés poner acá y se te va para allá... No hay manera. Lo de género y todo en él es absolutamente saltarín...*

*Iba a hacerlo, pero después no... Lo voy a meter en un libro que estoy escribiendo pero no va a ser sobre él. Pensaba que todo el libro fuera sobre él pero no; es para un crítico en serio esa tarea, que tenga más tiempo de investigar...*

\*\*\*

*La parte osváltica con el psicoanálisis. Osvaldo es un rompecabezas, y lo que mirás es un caleidoscopio. Donde todo... y está la parte psicoanalítica, la parte del psicoanálisis, es como uno de los ejes productivos de él; y me parece que desde ahí vería yo lo de Germán García; desde esa "constructividad" que es desde lo "extraliterario" que está buenísimo... Viene por el lado masottiano lo veo yo.*

*Osvaldo es al revés. En vez de meter saca. Ojo! Osvaldo, y acá está lo de los post-autónomos, Osvaldo saca de lo literario todo; en vez de poner y cerrar, porque los surrealistas en esa operación lo meten [al discurso del loco] como si fuera literario; Osvaldo al revés, se saca, trata de sacar todo lo literario de su cerrazón; Osvaldo es un salido, salido de sí, salido de lo literario. Y eso es lo interesante, quedaría él para la literatura como el loco. Al revés. Él se pone en el manicomio. ¿No ves el poema ese "Instituto de rehabilitación"? no? Él sería el loco para "los literarios".*

*La impronta Osvaldo en Literal es sacar lo literario de lo literario, volverlo literal si querés. Que no sea literario, que sea literal. El tema es que Literal a veces se vuelve, puede volverse para mí en esa frase de "se le ve el verosímil", es volver "lo literal" "literario". Para mí Literal es Osvaldo, lo demás a mí no me sirve; lo demás es vanguardista. Para mí Osvaldo no es vanguardista...*

*El vanguardismo es eso que vos dijiste: "traer al loco para la literatura". Ellos trabajan para lo literario. Trabajan para la corona. Roban para la corona. Y me parece que no, no, es que tira las cosas, tira todo para afuera. Es muy raro. Él no es vanguardista y entonces tampoco, al no ser vanguardista tampoco ameritaría un manifiesto. Yo creo que ahí la pelea de ellos. Terminan por ese hecho. Se me está ocurriendo ahora, no lo había pensado. Pero ahora claramente lo veo. Te*

*estoy tirando una especie de hipótesis. Porque ellos tuvieron una ruptura, muchos lo ponen en lo personal: "no, porque Osvaldo era un barbero y el otro no sé qué y el tercero no sé cuanto...". Pero eso es anecdótico. Vos fijate que Gusmán y Germán no se hablan ahora. La anécdota es que Osvaldo sería el barbero, pero ellos no se hablan. No entendés mucho qué onda. Digo yo, no sé.*

*Lo interesante es pensarlo más allá de la anécdota. Yo creo, se me ocurre ahora, que era imosible eso, porque eran muy distintas las líneas. Osvaldo y Germán y Gusmán me parece que hay otra constitución, muy opuestas. Lo que pasa que Osvaldo no tenía en ese momento grupo. El grupo éramos ponele César, Héctor, yo... y en ese momento no entendíamos, no lo entendíamos a él, yo lo entiendo ahora, te digo la verdad. A mí me ilumina ahora. Yo en ese momento lo intuía, me copaba pero no sabía por qué. No tenía ni idea. Yo creo que César tampoco ni Héctor... ni Arturo. Teníamos una fascinación.*

*Hay muchos cadáveres de Osvaldo. Mejor que pensarlo como una pelea por el cadáver, que Osvaldo daba para eso. Te descolocaba. Cuando lo querías canonizar desde un lado se iba para el otro. Por eso lo que hizo Strafacce, que fantástico que haya podido hacer eso con semejante personaje. Logró algo. Y finalmente no lo canoniza, por suerte.*

*¿Qué va a pasar con la literatura? ¿Qué va a pasar con el canon en general? Una discusión sobre el valor, si armar un corpus es ya dar valor o no. Es una discusión que excede a Osvaldo. Pero sí, Osvaldo está en el canon, perdón, está en el corpus de todos los que escriben.*

*Es mejor no conocerlos. A mí me hubiera gustado no conocerlo a Osvaldo y haberme encontrado con la obra. Es mejor para trabajarlo. Me daría una ventaja.*

*Es interesante eso, tiene otro interés. Te podés distanciar un cachito más. Podés ser más impune, más naif. Y en otros al revés, porque los que lo conocieron son más naif que los que... ¿no?*

\*\*\*

### **Modos de aparecer de la crítica en la “ficción”**

*Era algo que pensábamos en la época. Creo que Héctor lo llamaba “metatexto”. O sea, la crítica, pero no sobre otros, sino una reflexión sobre la propia producción, no sobre otros. Era un tema. En Osvaldo era “no puedo, no puedo escribir crítica” pero como que quería... En mi caso y en el de Héctor era absolutamente necesario, medio como para protegerse de algún modo, hacer la propia protección de la propia obra. Yo seguí. Después en Héctor se le empezó a mezclar. Se empezó a mezclar todo. En Osvaldo, es como todo en Osvaldo, no hay binarismo. Osvaldo es un milagro del no-binarismo. Entonces ¿cómo vas a dividir crítica o poesía de prosa, o ficción de...? Es un extrañísimo caso del “entre”... es líquido. En nosotros era una cosa... leíamos mucho a los telquelianos... Había un libro que se llama “Teoría de Conjunto” que era nuestra biblia. Para nosotros era importantísimo armar un discurso crítico, porque si no era quedar muy vulnerables frente a la literatura del best-seller o a la literatura ingenua, esa literatura ingenua que dividía todo.*

\*\*\*

*El libro de Tel Quel lo habremos leído en el '72, por ahí. Para Héctor y para mí fue como una revelación, como la biblia. Héctor se copaba más con Sollers. Héctor siempre con la parte que tenía más que ver con el pensamiento de las vanguardias. No era Sollers. Sí, era Sollers, puede ser. Sí, a Héctor le copaba eso, a mí me copaba Barthes, siempre Barthes.*

**La revista *Literal*:**

*Yo tenía relación en aquel momento con Literal porque trabajaba con Luis Gusmán que era librero junto conmigo en la calle Corrientes. Conocí a Germán [García] también ahí. Conocí a otra gente que estaba también ahí, como [Jorge] Quiroga... menos a [Osvaldo] Lamborghini que lo conocí un poco menos que al resto... y bueno, la revista había quedado sin editor y se me ocurrió que yo podía serlo. Fue creo que la segunda cosa que edité. Había editado un libro antes, en sociedad con otra persona, un libro de Conrad... y bueno, edité Literal que bueno, fue el último número que salió. Fue un número doble. Todo esto lo arreglé con Germán que era más o menos quien llevaba la batuta en el tema, era quien más o menos organizaba todo... creo que el motor de Literal era él.*

\*\*\*

*Zelarayán era otro de quienes circulaba y daba vueltas por el entorno de la revista. Oscar Steimberg, María Moreno. Pero el núcleo básico me parece que era Germán, Gusmán, Quiroga...*

---

<sup>333</sup> Horacio García (Catálogos - Aguazul). Presidente de Fundación El Libro. Desde 1970 desarrolla actividades en el sector editorial. Director de Catálogos y Ediciones del Aguazul. Consejero de la Cámara Argentina del Libro. Profesor universitario en la carrera de Edición, Universidad de Buenos Aires. En 1977 editó el número 4/5 de la revista *Literal*.

*Antes de este volumen no había Director... Había peleas y debates... Zelarayán era difícil, tenía un particular estilo que era pelearse con todos. Lamborghini tenía una personalidad muy especial. Tenía cierta cosa de "intriga", y entonces, se produjo ahí como una "división" digamos. Pero yo en realidad no era amigo de Lamborghini, era más amigo de Gusmán y de Germán. Si bien conocía algo de la interna yo la verdad con Lamborghini tenía muy poca relación; lo veía sí a veces pero no tenía relación. A mí me gustaba la revista, me gustaba la idea, todo el movimiento que se generaba a través de eso. Era una revista que tenía que ver con la época. Era una época muy politizada y esto era como una suerte de revista que no tenía que ver exactamente con la política pero hablaba de eso. Hablaba de la situación. No sé si se llega a captar... un discurso sobre el momento. Era otro modo de abordar lo político y además preanunciaba algunas de las cosas que luego pasarían. Esto de "no matar la palabra, no dejarse matar por ella" era un poco el tema del momento. El riesgo de lo que vos hablabas, podían matarte por eso. De hecho pasaba, pasó y pasó también con los editores. Me parece que era una revista que tenía que ver con una discusión del momento y a la vez había cosas como veladas, no había una discusión directa con la política pero de algún modo estaba presente digamos....*

\*\*\*

*Yo creo que eran profundamente reaccionarios. Quizá sea políticamente incorrecto decirlo, pero es verdad. Borges estaba como censurado en ese momento. Creo que lo dijo Beatriz Sarlo en un reportaje, que ella leía a Barthes a ocultas. Y con Borges pasaba eso, la gente lo leía pero no lo confesaba. Pero no*

pasaba con ellos. Leían a Borges, Gombrowicz... era la época de la cosa muy política y no otra cosa... vos no podías leer a Borges impunemente porque te hinchaban la paciencia, te cuestionaban políticamente; yo no creía mucho en esa "censura", digamos, no me parecía que iba a terminar bien eso, no sé qué intuición tenía rara pero no me parecía que esa prohibición de Borges pudiera durar demasiado... pero en ese momento era todo un "espíritu de época" digamos; todo el mundo estaba en la política; había montones de grupos armados, toda Latinoamérica... en Uruguay era una guerrilla "poderosísima", acá era "poderosa", yo qué sé... eso después lo hablé con Gorriarán Merlo (ahora tal vez lo reedite a ese libro)<sup>334</sup> ... era una época en la que eso era lo que estaba en el ambiente digamos, un proyecto de toma del poder, en general de manera violenta, eso pasaba en todo el continente, no era acá en Argentina solamente, estaba en Uruguay, estaba en Chile; y eso condicionaba a algunas cosas; el tipo de lecturas que tenías también. Había muchas lecturas que estaban muy marcadas por esto. Y el grupo Sur era cuasi-paria digamos... incluso había habido una división porque alguna gente estaba a favor de Cuba y otros no, pero bueno, y todo ese tipo de cosas. En cambio me parecía que Literal era una cosa más "refrescante" en todo ese ambiente. Tampoco vos podías calificar a Borges de reaccionario políticamente y no por el tipo de escritura, tampoco podía ser así; entonces era interesante el discurso de Literal. El discurso de Los Libros estaba un poco más pegado a la política. Había muchos que estaban más metidos en lo político ya marcadamente; al principio no tanto, después tuvo una vinculación que produjo

---

<sup>334</sup> *Memorias de Enrique Gorriarán Merlo. De los setenta a La Tablada.* Buenos Aires: Planeta, 2003.

*una especie de quiebre. No en el momento de Schmúcler que no tenía nada que ver con todo eso. Él tenía quizás un poco que ver con la revista Tel Quel, y por eso trajo a Barthes y todas esas cosas a la Argentina. En Literal en cambio era una cosa más marginal la actuación política.*

\*\*\*

**Literal 4/5:**

*Yo en realidad no estaba pensando en editar y era una de las primeras cosas que empezaba a hacer. Yo en realidad había estudiado filosofía, y cuando me faltaban cinco o seis materias me aburrí un poco, sentí que no era lo que me gustaba hacer, me había metido a trabajar de librero, lo cual me divertía en cierta manera pero también me parecía que lo más divertido podía ser editar, y sentía que eso me podía atraer y entonces empecé a ver... Con Literal tenía una relación amistosa y era una gente que podía pensar distinto. Había todo un discurso que era medio hegemónico, yo había leído bastante de Marx, etc., había leído bastante de política y frente a todo eso Literal tenía un discurso que era mucho más atractivo... yo por lo menos tenía la intuición de que con toda esa cosa que estaban generando iban a provocar lo que provocaron, que iba a ser una época muy mala y esto ya estaba inmerso en toda esa época. Era una revista que hablaba un poco de la realidad, y que se podía publicar; que era una manera de ver la política distinta, y me atraía el discurso y por eso me interesó editarla digamos.*

\*\*\*

*La idea era que iba a salir quizás otro número más, pero bueno, no salió. De hecho fue el último que salió. Por diversas razones. Cada uno se fue abriendo para su lado; Germán después de un tiempo se terminó yendo para España...*

\*\*\*

*Había visto muchas de las cosas que se habían editado en los otros números y bueno, el material del número que edité, pero no, un material para un número futuro no. Era una cosa casi "militante" digamos. No era que esta era una cosa de dinero. Sí había editado un libro con el que hice un dinero que me sirvió para pagarme el pasaje a Europa por ejemplo. Con un libro de Conrad que se llamaba Freya de las islas [Freya de las siete islas (Freya of the seven isles)]. Porque justo había quedado libre Conrad y se nos ocurrió con un amigo que podíamos editar algunas cosas en conjunto. Teníamos una traducción que estaba vencida y que la arreglamos y bueno le vendimos la edición entera a un distribuidor (que era como en esa época se estilaba hacer). Ese proyecto de Conrad me permitió hacer un viaje. La idea era seguir editando y bueno, justo apareció esto de Literal y dije "yo la edito" y entonces me ocupé de editarla. Después tuve un período en que tuve una librería de arte con otra persona. Después edité la primera novela de Zelarayán, "La piel del caballo" la edité yo, acá en Catálogos.*

\*\*\*

*Las revistas se editan digamos, no por dinero, sino por fijar una posición y ese tipo de cosas. Bueno, Literal era una cosa de la época. Lo que pasó fue que algunos de los textos tuvieron después su repercusión. Desde el punto de vista literario mucha gente después tomó vuelo. Algunos se convirtieron en autores de culto como el caso de Lamborghini , Zelarayán o Libertella. En ese momento no tenían la dimensión que adquieren después. Editar Literal ahora no sería editar Literal, sería editar otra cosa, no sé cuál, pero sería otra cosa. Una suerte de "objeto de culto", no sé. Pasó hace unos años con un libro que edité de Carlos Correas que se llamó "Operación Masotta" y que después reeditó Interzona. Ese era también un libro extraño y que era medio de "vanguardia"; era un libro que no era del tipo que se escribía en ese momento. A mí me lo trajo Germán [García] y bueno, lo empecé a leer y lo leí en un rato y bueno, me pareció que era un libro para editar y fue un libro que se agotó muy rápidamente. Literal era un poco como eso; algo que yo pensaba que después iba a ser importante, o que algunos de sus textos iban a ser importantes luego. De hecho la revista se convirtió en un hito, aunque de ella hayan salido sólo cinco números.<sup>335</sup>*

\*\*\*

*Alberto Alba tenía un proyecto editorial. Publicó El frasquito, cosas de Laborghini y otras cosas. Había todo un proyecto que luego se pinchó. Pero también hubo un momento complicado políticamente. Se cortaron muchos proyectos ahí. La dictadura militar bueno, interrumpió todo ese proceso... Comparado con la*

---

<sup>335</sup> Cinco números aparecidos en tres volúmenes, de acuerdo con la numeración simple de *Literal 1* (1973) y la numeración doble de *Literal 2/3* (1975) y *Literal 4/5* (1977).

situación editorial de hoy, en aquel momento la situación editorial era muy particular. Es otro tema. Alberto Alba, que editó a Gusmán o Lamborghini en ese momento, yo no sé si a esos autores los podrían haber editado en otra editorial más grande. Tampoco las ventas de los libros los justificaban. Después algunos de los libros se vendieron. Por ejemplo estuvo Jorge Álvarez antes de eso, que era uno de los editores que editó gran cantidad de autores en su momento. Él editaba, si bien tenía después un manejo financiero "loco", igual editaba bastante. Ahí publicó a Germán [García], a Piglia, a Walsh, a Puig... y varios más, Sánchez, y algunos más que no me acuerdo. Eso fue toda una generación nueva que surgió. Puig publicó ahí la primera vez.

\*\*\*

Bueno, justo estuvo el fenómeno Primera Plana, que no era un fenómeno que haya existido antes. Era una revista que vos, con una buena nota en Primera Plana, por ahí vendías una edición... con una tapa vendías una edición completa por ejemplo... Además esa revista tuvo la costumbre de poner a escritores en tapa, cosa que no pasaba antes, no había una revista que pusiera a un escritor en tapa... Fue una revista que influía sobre el público, como después por ejemplo fue el suplemento de La Opinión... La revista Los libros influía también, pero era una revista mucho menos masiva por supuesto, llegaba a un circuito mucho más intelectual por ejemplo... Primera Plana en cambio ayudó mucho a esto que era la difusión de las editoriales...

\*\*\*

*No sé la cantidad de ejemplares que vendió esa Literal 4/5. Se vendieron bastantes en realidad, en comparación con lo que se vende ahora. Nosotros habíamos hecho dos mil ejemplares me parece, sí, me parece que sí... y se deben haber vendido más de mil. Porque inclusive pusimos una cantidad en quioscos pero después no las pudimos recuperar porque con el distribuidor de los quioscos no sé qué pasó y después, bueno... pero pusimos como 200 ejemplares en quioscos y no tengo idea cuántos se vendieron... Y después los ejemplares de las librerías se vendieron, entró algo de gaita y qué se yo... Los tirajes en ese momento eran más altos que los de ahora... se publicaban menos títulos con más tirajes. De ningún libro se publicaban menos de 2000 ejemplares. Menos de eso no era usual. Hoy se editan de a mil, de a trescientos ejemplares de un libro... Hoy para un editor pequeño que saca quinientos ejemplares, trescientos es una buena venta... Pero ahora la impresión por demanda ha hecho que se puedan publicar libros por menos cantidad. No necesitás publicar dos mil o tres mil libros. Eso cambió. En aquella época se editaba más. Pero yo creo que hicimos dos mil ejemplares de ese volumen de Literal. Además se hizo con linotipo esa revista... estaba hecho con "métodos modernos"...*

#### **Los orígenes de la carrera de editor:**

*Sí, comenzó con eso, supongo... Después con Germán hacíamos unas fichas... pero esas eran ya más modestas... Eran como textos que le interesaban que circularan... Ya ni me acuerdo los títulos que salieron... Por ahí Germán se acuerda... Eran artículos, algunos de autores locales y otros traducidos... eran textos que por ahí interesaba que circularan... se vendían por ahí, qué se yo...*

*Germán lo vendía en "los grupos"<sup>336</sup>, en las librerías, yo tenía una librería en Corrientes en ese momento, pero también, se hacían como cuatrocientos o quinientos ejemplares... yo creo que de sesenta páginas cada una de esas fichas... se hacían con foto-duplicación, eran fichitas, sin encuadernar, abrochadas, con las tapas impresas en el mismo papel que el del contenido, con algún diseño... debemos haber sacado cerca de diez fichas, pero no me acuerdo. Uno lo hace pero no pensaba que iba a tener algún valor después en el futuro; por ahí ahora lo pensás... por ahí alguien las tiene... Yo no tengo ninguno la verdad; Literal tengo dos números solamente, el que edité yo y otro. Las fichas estaban hechas como si fueran apuntes universitarios; estaban un poco mejor hechos, estaban mejor impresos; habíamos conseguido una manera de hacerlo barato; y era sobre autores que por ahí no circulaban demasiado y bueno, era una manera de hacerlos circular...*

\*\*\*

*Sí, sí. Muchos de ellos eran importantes. Ahora se leen pero en ese momento eran autores que no circulaban. Siempre alguien los traducía voluntariamente. Era una cosa de "difusión", cómo te diría, no sabría compararlo con algo de ahora, eran cosas que querías que circularan, se ganaba dinero, y con eso producíamos más fichas y se ganaba dinero. Era bastante gaita. Era más fácil hacer dinero en aquella época. Yo trabajaba de librero y hacía estas cosas. Y se podía vivir con eso. Además salíamos a comer, y podíamos invitar a alguno que no tuviera.*

---

<sup>336</sup> Los grupos de los alumnos de psicoanálisis para los cuales dictaba clases.

\*\*\*

*Literal era una manera de pensar distinta. La repercusión que tuvo en ese momento no fue la que tiene ahora. Fue rescatada a posteriori. En su momento tuvo una repercusión más limitada. Había discusiones sobre eso, había un grupo que circulaba alrededor, pero me parece que la gran difusión apareció después. Literal no tuvo la difusión de Los Libros por ejemplo.*

\*\*\*

*Esa difusión posterior se podría atribuir yo creo que a la gente que estaba ahí, a la gente que la integraba me parece. Porque vos podés tratar de difundir algo, pero si no tiene algo en su interior, no podés difundir la nada, digamos... En su momento circulaba una cantidad de revistas, había muchas, pero Literal quedó como una marca... no sé, en Rosario por ejemplo, El lagrimal trifurca es una revista entre no sé, veinte más en su época, pero esa quedó... igual Punto de vista, o La rosa blindada, o Mutantia que era otra cosa rara, interesante, que la hacía Grimberg, era otra visión, esa revista también tiene algo, eran los americanos, "los beatneaks", empiezan con una cosa ecológica...*

\*\*\*

### **La revista Sitio**

*Claro, Sitio la hace Gusmán... yo edité uno de sus números, no me acuerdo ahora si el 2 o el 3... y Gusmán sigue con Conjetural después. Germán tiene Descartes que bueno, esa la hago yo. Esa tiene más tiempo... Esas son las cosas que a uno como editor le divierten mucho hacer; hay montones de libros*

*que uno edita bueno, por trabajo, pero en cambio hay otras cosas que uno las hace porque le gustan, y esta es una de las que me gustan...*

**Edgardo Russo ///**

Buenos Aires, mayo de 2010

---

*“Corría el año 1975...”, donde debe leerse que estábamos en un terrorífico período de transición que va de la necrofilia peronista y el gobierno de su viuda al terrible golpe de estado del que, al parecer, todavía no estamos repuestos. ¿En qué? En muchísimas cosas, de las que la apropiación de hijos de desaparecidos por parte de la viuda de Noble hasta parece un gesto caritativo. Tan sólo quiero mencionar “la otra desaparición” en la que habría que multiplicar los 30.000 o 10.000 (¿qué importa?) por alguna cifra exponencial que por siempre ignoraremos: la de los libros. Escondidos, camuflados, enterrados, quemados, constituyen uno de los estigmas mayores del verdadero éxito del Proceso. “Portación de libros” sería la figura delictual no calificada. Podría extenderme mucho al respecto. Fui librero (una pequeña librería en la ciudad de Santa Fe), que fue en sí misma toda una historia, y posteriormente editor, con lo que quiero decir que sé muy bien de qué hablo (y de aquello de lo que no se habla). Bueno, precisamente por esa época en la que sabíamos que las cosas no andaban bien pero no imaginábamos en lo que se convertirían, yo acababa de filmar en 16 milímetros un film de 70 minutos basado en “El acomodador” de Felisberto Hernández (donde gasté suntuosamente el escaso dinero que entraba a “El Aleph”). Había escrito una novela “demasiado” vanguardista (tal como terminó siendo mi película “Acomodador”), llamada “Tantalia” -por Macedonio, claro-, de la que no quedan rastros. Comencé entonces a escribir algo “con base biográfica”, que partía de evocaciones de infancia centradas en una frase de mi abuela*

materna: "Nosotros no somos polacos, somos checoslovacos, que es una cosa muy distinta"... En fin, aquello que estaba intentando se relacionaba en muchos sentidos con "Nanina" de Germán García y "El frasquito" de Gusmán y "El fiord" de Lamborghini...

Leí el primer número de *Literal*, y decidí mandarles uno de los capítulos de la novela in progress, titulado "Nosotros no somos los polacos". Lo que me movilizó a enviar el texto, no era "un tiro en la noche", sino una identificación -no teorizable aquí- con una modalidad de mezclar (o no) literatura y vida. Allí, creo, reside todo. Al menos, la diferencia harto notoria entre escrituras como las de "Cancha rayada" de Germán García (adoraba su primer capítulo, que aludiendo a Borges empieza: "Vine, Tiresias...") y lo que después escribiría Liliana Hecker y sería festejado como testimonio en mayúsculas.

Recibí una respuesta casi inmediata, no recuerdo si de Germán o de Luis, o si se trataba de una carta en nombre de la dirección de la revista, firmada por Germán o Luis (no, en todo caso, por Osvaldo). Viajé a Buenos Aires un par de semanas más tarde, y nos encontramos. A partir de allí empezó algo parecido a una amistad, con lo que esto implica cuando se vive en ciudades distintas, con Luis (que en esa época trabajaba en "Fausto") y muy especialmente con Germán. Con Osvaldo me encontré una sola vez: era el cierre del número donde aparecería mi relato, y me dijo que haría las correcciones del caso, a lo cual me negué. Una de las correcciones tenía que ver con la palabra "pitulín". Yo sostenía que la palabreja era muy gombrowiczina (todos teníamos esas complicidades que no surgían de una doxa como las existen ahora), y él decía que había que cambiarla - por "pija" supongo, aunque no recuerdo bien.

\*\*\*

*Antes que nada debo aclarar que me da mucha risa el "muy reciente" descubrimiento por parte de cierta crítica de "la literatura del yo", por no hablar (y sí) de las supuestas "literaturas posmodernas" de Ludmer. Es bastante patético, en verdad, como si fueran ignorantes, y como si no hubiesen existido Proust y Joyce (que si bien trabajaron sobre esa matriz son el agua y el aceite).*

*En cuanto a "nosotros no somos los polacos, somos checoslovacos... etc., o sea la frase que repetía mi abuela" más que con separar tiene que ver con nuestro "crisol de razas" y con el "puchero de clases". Era muy gracioso, porque los que nos gritaban despectivamente "polacos" eran unos lúmpenes que vivían en un enorme rancho (toda una prole) junto a la casa de mi abuelo, en unos terrenos (¿fiscales?) junto a las vías del ferrocarril en un barrio "suburbano" de Santa Fe. (Muy curioso decir suburbano en una ciudad que es un pañuelo). En realidad la inmigración checa era numéricamente muy muy inferior a la polaca, y por cierto se asimilaba en algunos rituales sociales, como la concurrencia al club polaco "Dom Polski"; pero mi abuela asumía respecto de los polacos un parecido desprecio al del lumpenaje argentino (tiene que ver, al fin, con polacos pobres, checos pobres y lúmpenes criollos). /// Esa novela quedó fragmentada, quiero decir inconclusa; pero mucho de ese espíritu se espejó mucho después en mi novela "Guerra conyugal", que publiqué en Adriana Hidalgo hace 10 años... (a propósito, hay una bibliográfica de Jorge Monteleone... Es exageradamente elogiosa, por cierto. ¡Compararla con "Recuerdos de provincia"! ¡Ese sí es un buen chiste!*

*En cuanto a la diferencia Germán/Hecker, tiene que ver con el tratamiento de "lo real": la ilusión de estar "cosida" a lo real, y por lo tanto dando supuestamente testimonio de la historia, en una novela tan obscena como... ay! se me borró el nombre de la novela de Hecker... ah! "El fin de la historia", creo. Algo de eso le pasa también a "Villa" de Gusmán, pero al revés: le falta "invertir" (en el sentido económico) un poco de "yo", ya que la cuestión de la novela de tema político no se resuelve por el recurso ingenioso de hacer personaje hablante a los malos de la película...*

*En fin, mis hipótesis son raras, y quizás puramente intuitivas.*

### **Martín Micharvegas ///**

Madrid, junio de 2008

---

*Debemos estar hablando del año '69 o '70 ¿no?,<sup>337</sup> una cosa así... Nosotros nos solíamos reunir ahí en un bar de la calle Corrientes que se llamaba La Paz. Bueno ahí llegaba gente de toda índole, entre ellos los destacados "Juanito" de Brasi,<sup>338</sup> Carlos Espartacus, Germán Leopoldo García, José Peroni, Néstor Sánchez... y un montón de muchachos que estábamos o queríamos estar en la escritura. Con la editorial Sunda ya habíamos sacado ocho o nueve libros y "Cacho" Santana [Raúl Santana] me presenta a Osvaldo [Lamborghini]. Estábamos ahí los tres solos y Osvaldo se compromete a traerme un manuscrito... que iba a traer textos y poemas. Él trae una carpeta en una cita posterior ahí en el mismo bar, en La Paz, y la pone a consideración. Bueno, voy a mi casa, leo y quedo impactado por *El Fiord*, esa cosa sadiana, sí Sade, pero había una recreación así simbólica importante, porque estaba hablando de una realidad argentina... Yo creo, y había que rastrearlo por si me llego a equivocar, porque estamos hablando de cosas de hace cuarenta años, creo que ahí alude a un peronismo musulmán, lo que estaría anticipando lo que después vendría con el innombrable.*

*Bueno, llego a casa, lo leo, se lo doy a mi compañera que queda fascinada... y cuando leo los poemas todavía más porque me resultaba escatológico, perverso, era un mundo cutre, pringoso, húmedo, asesino, homosexual, culeadas tristísimas en hoteles más tristes todavía... bueno era una cosa... Esos poemas, no sé qué habrá pasado con ellos, si se habrán editados o no. Bueno, mi compañera*

---

<sup>337</sup> Año '68 o primeros meses de '69, ya que *El fiord* se editó hacia finales de julio de ese año.

<sup>338</sup> [Juan Carlos De Brasi].

también, que era una buena lectora, adhiere a *El fiord*, y estoy encantadísimo y entonces digo, bueno, vamos a sacar *El fiord*. Pero bueno, tengo dos socios – socios en el sentido simbólico, porque cada uno ponía lo que podía- que eran José Peroni y Gianni Sicardi, en esa editorial que habíamos decidido que fuera autogestionaria. Era una época que con los libros abajo el brazo vos podía recorrer por las librerías, dejar tres o cuatro ejemplares y pasar al mes y así juntábamos (o no) otra vez el fondo... no eran unas publicaciones de mercado digamos, de marketing... Y bueno, cuando vuelvo a encontrarme otra vez con Osvaldo le digo: “Vaya personaje el de Carla Greta Terón! Pero le pasa de todo, como le pasa a los personajes femeninos de Sade ¿no?, de Justine.” Y entonces él me dice: “¿no sabés quién es Carla Greta Terón? La CGT!”, o sea que resultaba la vilipendiada, la traicionada, la torturada, o sea, todo lo que le pasaba a Carla Greta Terón en cierto modo era una referencia parabólica a lo que le estaría pasando a la CGT.

\*\*\*

O sea que mi amistad con él fue buena en ese tiempo, muy intensa. Pero mis amigos no coincidieron con la publicación. Yo solo no podía encarar el proyecto... y lo largué. Entonces interesé a un tío, a Germán Leopoldo García, que había colaborado con nosotros con uno de sus primeros trabajos... que después, fijate cómo son las cosas, Germán termina en el núcleo duro del lacanismo internacional milleriano –ahora tiene una institución fuertísima, Descartes, en Argentina- y en aquel momento era un pibe que trabajaba vendiendo libros en la

*librería Fausto del otro lado del Obelisco, y que publicó su primer texto con Sunda, Implicancias creo que se llamaba, Implicancias I e Implicancias II, uno creo que traía una cita de Joyce, y el otro creo que traía una cita de Freud, con lo cual te estaba mostrando el naípe de sus intereses... Y bueno, finalmente se organizan ellos, yo creo que, no se llamaba "Nueva China", no, esa era una agencia periodística China que funcionaba en Buenos Aires, no, no se llamaba así... se llamaba "ChinaTown", que era una editorial que deben haber formado Germán, Osvaldo y Raúl [Santana]... Pero ya Sunda se abre de ese proyecto, yo ya recibo el librito regalado, debidamente por "el negro", y bueno, con alegría porque ya estaba circulando. Los poemas, nunca supe qué pasó con esa carpeta de poemas...*

\*\*\*

*Mucho tiempo después "el negro" tiene amores con Paula Wajzman, que había sido compañera de Horacio Pilar, y una persona muy querida por muchos de nosotros, psicoanalista, que termina su vida en París... el gran amor de Osvaldo. Creo que en la relación entre Germán y Paula empujan a Osvaldo hacia una dirección psicoanalítica, de la indagación de la estructura y el discurso. Él llevó una relación muy controvertida, muy de amor-odio con Germán. Había períodos, largos episodios de idilio, donde se intercambiaban obras y lecturas, era impresionante aquel momento de ellos. Y después había otro momento en que no se podían ni ver: se echaban fli todo el tiempo, y se desacreditaban el uno el otro... era una relación intermitente.*

\*\*\*

*Bueno, esa la inoportunidad de Sunda de no asumir El fiord, porque lentamente ese texto se fue instalando junto con otro... ¿El niño peronista?... El niño proletario... junto con El niño proletario se instalan ahí como cosa fuerte, simbólica, de expresión escatológica, terminalista, lo escatológico comprendido como una terminación de un trayecto, lo escatológico comprendido como cloacal...*

**Oswaldo Lamborghini ///**

***El lugar del artista. Entrevista a Oswaldo Lamborghini***<sup>339</sup>

---

-¿La parodia es un homenaje o una violencia?

*En la parodia siempre entra el odio y el amor. El odio al semejante implica también amor. La parodia sería como un amor fracasado sino fuera abyecto decir que el amor fracasa. Es un oxímoron decir amor fracasado, si hay amor ¿cómo puede haber fracaso? No se puede mimar un objeto sin amarlo.*

-¿Pero también se lo pervierte, se lo degrada?

*Se lo degrada, pero es una creación imaginaria, nadie degrada a nadie; es la creencia del sujeto que está degradando algo, no degrada nada; ni siquiera logra degradarse él mismo.*

-¿Qué te proponías con "El niño proletario"?

*Yo me proponía cosas tales como: ¿por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía? ¿Qué va a quedar comprometido? Planteado en términos gramaticales: un pronombre: yo. ¿Qué quiere decir yo? En esa época yo no tenía nada que ver con Freud, no había una idea de la cosa de elidir el sujeto, cambiarlo de posición en el discurso.*

---

<sup>339</sup> Extraída de: *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*, Año I, Nº 1. Buenos Aires: 1980, p. 48-51. Entrevista realizada por Alfredo Rubione y Renata Rocco-Cuzzi [nombre de los autores omitida en el original]. Cedita para esta investigación por Alan Pauls, en carácter de miembro del Comité de Redacción de *Lecturas Críticas*.

-¿Este trabajo es previo a tus estudios de psicoanálisis y Lacan?

*Totalmente previo.*

-Ahí aparece un niño con un falo, ¿no?

*El falo era una cosa de hinchazón española. Habría que tomar el registro del texto, es un texto donde a veces se dice pija, pero hay momentos en que no. Hay que decir falo; funcionan unas prohibiciones en el momento de escribir bastante extrañas, ¿no?*

-¿Tenías alguna teoría esbozada de la parodia en ese momento?

*En el libro de mi hermano que aparece ahora está dicho con todas las letras: parodia, genio de nuestra raza. Hay una payada entre el Sabio negro y el Sabio blanco; es la payada del Moreno con Martín Fierro. ¿Por qué no ver toda la literatura desde 'El Fausto' de Estanislao del Campo? Entonces todo entra a cambiar de una manera alucinante, todo. En esos términos no es lo mismo ver a Rimbaud desde la cultura francesa. Entre la Comuna de París que es absolutamente determinante en lo que hace Rimbaud, y bueno... es lo que sucede con el frigorífico Lisandro de la Torre. Es un tipo como nosotros; ellos la hacen de una manera y nosotros de otra. Cuando Rimbaud dice me voy, hay que entender que se viene; lo que pasa es que con el afrancesamiento uno lee que Rimbaud se va y por identificación uno se está yendo con él. No, vos no te vas con él, estás acá esperándolo. Se va quiere decir que se viene para acá; África, las pampas argentinas todo igual para Rimbaud.*

-Lo que me llamaba la atención es que para el 70-73 vos estabas en la revista *Literal*; en aquel momento parecía que la revista tenía un enemigo...

*Sí, el populismo. Eva Perón es popular, los chicos de clase media de Filosofía y Letras, son populistas. La estética del populismo es la melancolía. Y, yo no estaba en Literal, yo hacía junto con Germán García, 'Literal'.*

-¿"El Niño Proletario" es un mito populista?

*No, ¿por qué un mito?*

-Digo, constituido por la propia literatura de *Boedo*. Me refiero a *Larvas*, por ejemplo.

*¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos. Cuando te criás dentro de mitos heroicos me parece abyecto quejarse. Esto es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa. Es hacer descansar una cultura en este pobre tipo que vino de Italia a laburar acá. Es una cosa no contra Castelnuovo; no importa lo que él piense como subjetividad. En los textos la ideología actúa, la ideología sube al escenario y representa su papel. Al nivel del cuento que aparece en 'Vidas Proletarias', de Castelnuovo donde al tipo, al anarquista lo persigue un oficial de investigaciones y él llega a su casa y pide a la madre que lo proteja. Entonces la madre lo protege. Es un policía dedicado a*

*torturar a este anarquista. Esto es lo que yo le copio en 'El Niño Proletario': los tres burgueses ven pasar al niño proletario y se vuelven locos y lo quieren matar, están dedicados a él. Entonces lo agarra y viene el oficial Gómez, que es el que siempre lo tortura, entonces el tipo le dice a la madre que apague las luces, entra el policía, se arma un buen ruido, se prenden las luces, y está la madre muerta, desangrándose en el suelo y el policía que se ríe y dice: quiso matarme a mí y mató a su madre. No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa. Es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento.*

-¿El texto "El Niño Proletario", es una inversión de esa actitud?

*Totalmente. Ahí hay una frase suprimida: 'yo pienso que'. A ese texto con esa frase lo destruyo, lo convierto en una porquería. 'Yo pienso que' habría que terminar con esa literatura liberal de izquierda. Entonces tiramos la bola a ver qué dicen, qué van a entender; no te olvides que es de 1969, o sea hace 11 años, era mucho más difícil. Y bueno, había que explicar que uno no era un monstruo.*

-Es un texto provocativo, escandaloso, totalmente perverso, ¿no?

*No, no es perverso, es sexual.*

-Pero esas cosas que intercambian, uno caga, el otro come.

*Esos son los juegos que hacen los chicos, son perversos polimorfos. Hay todo un goce, en tanto se juega a la muerte de un niño; la cultura occidental consiste en matar un niño, todos pensando todo el tiempo cómo matar al niño.*

-¿"El Niño Proletario" es la única parodia que vos escribiste?

*Todo es parodia, el último poema de mi último libro se llama 'Die Verneinung' obviamente yo no sé alemán; es un artículo de Freud; por eso las comillas. En el texto mismo la parodia es un mundo. La madre Hogarth se refiere al pintor, digamos que son cuadros muy terribles. Hay partes enteras del poema que son descripciones del cuadro, los ahorcados en un panel derruido, está la cosa de Rimbaud, ¿no?*

-Y Neibis, ¿es un chiste?

*'Neibis' es 'Si bien' al revés. Lo pongo al revés para no cantar la bola de entrada.*

-Si en aquel momento renegabas de los liberales de izquierda, por ejemplo, a la manera de González Tuñón y de los populistas que se vuelven peronistas. ¿Vos desde qué lugar lo hacías?

*Si hay lugar, no hay poesía; desde ningún lugar. Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar.*

-¿En aquel momento vos te podés decir de vanguardia?

*Y, si querés, digamos que sí.*

-¿A quiénes leías entonces?

*Mis epifanías fueron entonces, Hegel, ese tipo de cosas. Después no me puedo hacer el populista, el obrero. Dentro de la literatura todo, bah, todo... La vida dedicada a eso. Me acuerdo de Croce; los textos críticos a los que teníamos acceso en esa época. No estaban Barthes, Todorov, nada.*

-Pero, ¿en el 69 no lo conocías a Massotta?

*No, a Massotta lo conozco después del 'Fiord'. Al 'Fiord' se lo lee a Massotta el primer grupo lacaniano de Buenos Aires.*

-¿Vos conocías a los de Contorno?

*¡Qué los voy a conocer en esa época! Los diez años que me lleva Massotta; somos del mismo barrio, yo era un chico, para mí Massotta era un dios.*

-¿Es irreverente la parodia?

*Habría que ver a quién se le hace una parodia. En cierto sentido toda la literatura podría ser calificada de irreverente. Un escritor nunca habla de pavadas. Una de las tareas difíciles de llevar a cabo, es sacar al artista del lugar de boludo en que se lo ha colocado. Uno escribe en función de los textos que ha leído. Lo que uno ha leído actúa como sobredeterminación. La vida es un texto, que es una sobredeterminación mayor. Por ejemplo, Bataille explica cómo las fotos viejas llegan a tener un efecto paródico y gracioso, sin haber sido ésa su primera intención. Una cosa que me fascinaba mucho en esto de la parodia es que la prenda nacional: la bombacha, es una partida que Ascasubi, como ministro de Guerra, compra a los turcos cuando pierden la guerra de Crimea; de ahí viene la*

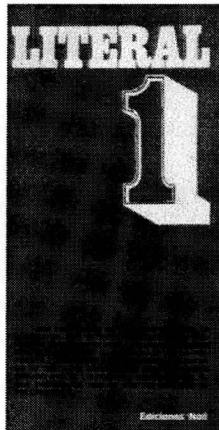
*bombacha. La prenda nacional es eso. Ya está puesto el significante, ya está. La parodia tiene que ver con los niveles de identificación agresiva. Parodia vendría a ser lo que Hegel llama pasaje de la tragedia a la comedia burguesa, es decir, de Edipo Rey al vodeville.*

(Esta transcripción de buena parte de la entrevista a Osvaldo Lamborghini a fines de Octubre último, no tuvo la prometida corrección por escrito para su publicación, por razones de tiempo).<sup>340</sup>

---

<sup>340</sup> Nota en el original. El nombre de los entrevistadores también se omiten en el original.

**LITERAL 1 (Buenos Aires, noviembre 1973)**



***Literal 1***

Ediciones Noé  
Buenos Aires, 1973  
Pagination: 122+1f  
Dimensions: 18.5 x 12 x 1,5 cm.  
Binding: Rústica original

Comité de Redacción: Germán Leopoldo García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Lorenzo Quinteros.

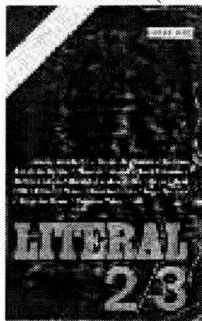
Diagramación: Carlos Boccardo

Editor Responsable: Alberto Alba

Participantes: Germán Leopoldo García - Luis Gusmán - Osvaldo Lamborghini - Josefina Ludmer - Julio Ludueña - Ricardo Ortolás - Lorenzo Quinteros - Jorge Quiroga - Horacio Romeu - Oscar Steimberg.

- 1 **No matar la palabra. NO dejarse matar por ella**
- 2 Por Macedonio Fernández
- 3 Acto único, Cuadro único
- 4 **Documento Literal.** El matrimonio entre la utopía y el poder
- 5 El resto del texto
- 6 Redadas
- 7 Tramar de las palabras
- 8 La civilización está haciendo masa y no deja oír
- 9 Soñado el 15 de marzo
- 10 La partida de pócker (Lorenzo Quinteros)  
Aparecer (Luis Gusmán)  
Nueve (Horacio Romeau)  
En un declive (Jorge Quiroga)  
Hay que cuidar (Osvaldo Lamborghini)  
Cuerpo sin armazón (Oscar Steimberg)  
Intento posible (Ricardo Ortolás)
- 11 La Intriga

**LITERAL 2/3 (Buenos Aires, mayo 1975)**



***Literal 2/3***

Ediciones Noé

Buenos Aires, 1975

Pagination: 148+5f

Dimensions: 18.5 x 12 x 1,5 cm

Binding: Rústica original

Comité de Redacción: Germán Leopoldo García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Jorge Quiroga.

Editor Responsable: Alberto Alba

Participantes: Susana Constante – Oscar del Barco – Germán Leopoldo García – Marcelo Guerra – Luis Gusmán – Jacques Lacan – Osvaldo Lamborghini – Héctor Libertella – Eduardo Miños – Ricardo Ortolás – Jorge Quiroga – Edgardo Russo.

**Hiatus Irrationalis (Jacques Lacan)**

La flexión Literal

Para comprender la censura

La palabra fuera de lugar

¿Qué hacer con ese cuerpo? – Susana Constante

El espejo y la muerte

La filosofía como drama

Fellatio – Eduardo Miños

Sñado el 6 de mayo

Por Macedonio Fernández

Palabra Colmo – Ricardo Ortolá

Poses – Luis Gusmán

Nosotros no somos los polacos – Edgardo Russo

La bola de metal – Héctor Libertella

**Documento Literal**

Golpe ciego – Oscar del Barco

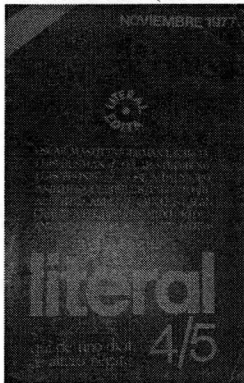
De memoria – Germán L. García

Caminaba, yo – Marcelo Guerra

Cantar de las gredas en los ojos – Osvaldo Lamborghini

La flexión Literal

**LITERAL 4/5 (Buenos Aires, diciembre 1977)**



***Literal 4/5***

Horacio García Ed.  
Buenos Aires, 1977  
Pagination: 193+1f  
Dimensions: 18.5 x 12 x 1,5 cm  
Binding: Rústica original

Director: Germán L. García

Construcción: Germán L. García - Luis Gusmán.

Editor Responsable: Horacio García

Producción: Víctor Ego

Participantes: Oscar Masotta – Luis Thonis – Luis Gusmán – Germán Leopoldo García – Oscar Steimberg -  
Jacques Lacan – Alberto Cardín – Cristina Forero – Aníbal E. Goldchulk - Ricardo Ortolá – Antonio Oviedo  
– José Antonio Palmeiro – Pablo Torre.

*Qui de uno dicit, de altero negat*

Los nudos, las redes  
La historia no es todo  
Del lenguaje y el goce  
Sobre el barroco – Jacques Lacan  
Iniciación al hombre – Luis Thonis  
Martínez Estrada: El olvido y el incesto – Luis Gusmán  
Bernardo Kordon: Descontar la vida – Germán L. García  
Un Borges antiguo – Oscar Steimberg  
Insistencias para leer aquí  
The mirror stuff aut trimactions oratio – Alberto Cardín  
La asunción – Cristina Forero  
Perdón de la palabra – Germán L. García  
Las cartas – Aníbal E. Goldchulk  
El rostro del ausente – Luis Gusmán  
Historia de *La* – Ricardo Ortolá  
La sala azul – Antonio Oviedo  
La puerta de madera – José Antonio Palmeiro  
Adios Fiel Lulú – Pablo Torre  
Dipsalmo – Luis Thonis  
Soñado el 18 de enero  
Juego de exclusiones  
Kincon  
Terraza Jaula  
Tira Piedras  
Mirado  
Retroactiva



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Octubre de 2010