



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Funciones de la crítica literaria

Las formulaciones del género reseña en
La Opinión y Página/12, dos diarios del
"nuevo periodismo" argentino.

Vol. 2

Autor:

Alazraki, Ruth

Tutor:

Romano, Eduardo

2008

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

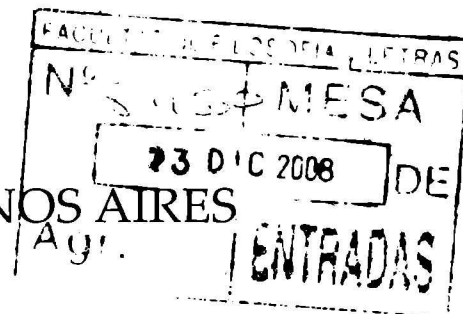
Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



Maestría en Análisis del Discurso

Tesis de Maestría

Funciones de la crítica literaria:

las formulaciones del género reseña en *La Opinión* y *Página/12*,

dos diarios del "nuevo periodismo" argentino

Volumen 2



Autora: Lic. Ruth Alazraki

Director de tesis: Dr. Eduardo Romano

Buenos Aires

Diciembre de 2008

CAPÍTULO 4

Concepciones ideológicas, estéticas y culturales en *La Opinión*

Para dar cuenta de los libros de poesía y narrativa en la mayoría de las reseñas de nuestro corpus de *La Opinión* (junio de 1971- junio de 1973) y *Página/12* (junio de 1991- marzo de 1994) se apela a nociones y apreciaciones que circulan y se construyen en el campo de la crítica literaria periodística. En este capítulo nos detendremos en las concepciones de la crítica y de la literatura argentina preponderantes en los comentarios bibliográficos de textos literarios del primer diario, a través de la distinción de las principales realizaciones argumentativas locales y de las líneas de algunos de los críticos.

A pesar de su brevedad y heterogeneidad, la mayoría de las reseñas asume un carácter argumentativo repercute en diferentes niveles según se las lea individualmente o en serie. En ambos casos, además de acceder a la valoración de un referente específico, el texto reseñado, es posible distinguir ciertas tendencias conceptuales manifiestas o apenas sugeridas. Estos conceptos se derivan, por un lado, de los rasgos que los mismos textos literarios entrañan pero, a la vez, de las concepciones empleadas por los críticos. En función de estas cuestiones, nos centraremos en la descripción de los principales lineamientos que pueden reconocerse en la primera parte de nuestro corpus. Debido a la evaluación parcial que implica cada reseña, la lectura en serie de las de cada género -poesía, novela, cuentos y relatos- ha sido sobre todo la que ha permitido la (re)construcción de las principales huellas del sistema literario subyacente.

Las representaciones en tanto "discursos de conocimiento y de creencia cumplen un papel identitario, es decir, constituyen la mediación social que permite a los miembros de un

grupo edificarse una *conciencia de sí* y por lo tanto una *identidad colectiva*" (Marin, 1993). En otros términos, configuran un saber que determina tendencias grupales en el discurso crítico sobre la literatura. En este capítulo, abordaremos las principales nociones que construyen las representaciones de la crítica literaria periodística y de la literatura argentina en las reseñas de *La Opinión* durante el periodo considerado.

Con ese fin, determinamos los ejes que organizan el discurso crítico literario periodístico en relación con concepciones más generales. Entre éstas, el planteo de la construcción de una nueva cultura y, en relación con ello, la reivindicación de una literatura que tenga relación con lo popular e indague la realidad, muchas veces en desacuerdo con cierto canon impuesto por las historias de la literatura y la crítica literaria periodística. También, en ese diario se privilegian determinadas ideas y posicionamientos dentro del campo literario en la consideración de algunos textos y autores, en detrimento de otros. En tal sentido, daremos cuenta de la línea que cuestiona la literatura ligada a la cultural liberal, lo cual evidencia la oposición a los escritores del grupo *Sur* y *La Nación*, y el planteo de una discordancia con las manifestaciones de un regionalismo al que se le adjudica la característica de "oligárquico".

Asimismo, observaremos que las valoraciones sobre los textos literarios están determinadas por la incidencia de la teoría y crítica literarias, a las cuales ocasionalmente se hace mención desde otras reseñas o artículos del matutino dirigido por Timerman. Respecto de dicho marco teórico, señalaremos las principales presencias. Finalmente, abordaremos las concepciones específicas que prevalecen en las reseñas de ese diario respecto de cada género literario seleccionado: la poesía, la novela, los cuentos y los relatos de la literatura argentina de principios de la década del '70.

4.1. Construir otra cultura⁸⁵: otro lugar para la literatura

En nuestro *corpus* de *La Opinión*, un eje relevante planteado en la lectura de la literatura se concibe en el marco de una concepción sobre la cultura influida por el nacionalismo popular, con la cual los intelectuales peronistas que escriben en dicho diario se identifican.

⁸⁵ Cabe recordar que las reseñas en *La Opinión* no se presentaban en el suplemento cultural, sino en la sección "Cultura y Libros" o más tarde en "Cultura y Espectáculos". No obstante, en ese diario, el concepto de cultura que prevalece, se interrelaciona y subsume al de literatura, condición que se evidencia también en el título del suplemento que pasa de llamarse "La Opinión Literaria" a "La Opinión Cultural".

Los alcances asignados a lo cultural no sólo tienen que ver con una tendencia estética sino también, al mismo tiempo, con una tendencia política, que signa el discurso de varias de las reseñas seleccionadas.

En algunos de los lineamientos de las reseñas puede reconocerse la genealogía de Raúl Scalabrini Ortiz que continúa en Fermín Chávez (*Civilización y barbarie*, 1956), Hernández Arregui (*Imperialismo y cultura*, 1957) y Arturo Jauretche (*Los profetas del odio*, 1957), además de la incidencia de ciertas ideas de Abelardo Ramos desde un nacionalismo marxista (*Crisis y resurrección de la literatura argentina*, 1954). En un marco polémico, estos últimos autores mencionados tematizan lo nacional y lo europeo en la literatura argentina, señalan la formación de una “élite” intelectual influida por ideas importadas del extranjero y una “colonización pedagógica” del intelectual nativo.

Una de las líneas de la corriente nacionalista popular reconocía dos órdenes de validación en la producción cultural, según la relación que ésa entablara con un orden “hegemónico” consagrado. Al respecto, esa vertiente nacionalista-popular postulaba “que en la Argentina había existido desde sus inicios un enfrentamiento permanente entre dos antagonistas irreconciliables: un proyecto de país liberal y dependiente consagrado por la historiografía tradicional y legitimado por la ‘superestructura cultural’; y el país ‘auténtico’, por fuera de las superestructuras culturales dominantes, resguardado por la memoria popular y al que esta escuela viene a rescatar, sistematizar y presentar en un cuadro completo. El objetivo del nacionalismo popular es demostrar cómo la ‘colonización pedagógica’ había provocado que intelectuales liberales -que por cierto incluía a pensadores de procedencia muy dispar- evaluaran erróneamente o, aun mintieran deliberadamente en sus interpretaciones de la realidad nacional. ‘Los profetas del odio’, según los definiera Jauretche, no podían entender el país real; lo que los llevaba a despreciar y rechazar todo aquello identificado con el campo de la ‘barbarie’, el gauchaje, el yrigoyenismo, el peronismo y, en general, todas sus producciones culturales” (Lafforgue, 1999: 124). En la mayoría de las reseñas analizadas, fundamentalmente en las de Ford, Romano, Sasturain, Tarsitano y Urondo, se sigue ese lineamiento, como ilustraremos a continuación.

La influencia de las ideas de Hernández Arregui y de Arturo Jauretche, especialmente entre otros, puede rastrearse, por ejemplo, a través de la recurrencia de la mención del ideograma “colonización de la cultura”. En tanto máxima ideológica que estigmatiza un sentido

y tiene una función social (Angenot, 1982), ese ideologema es empleado en el discurso crítico literario de *La Opinión*, por ejemplo, por Sasturain en su reseña del 10/5/73 al *Libro de Manuel* de Julio Cortázar⁸⁶.

Cabe mencionar que, previamente, el 11 de marzo de 1973, Osvaldo Soriano le había hecho un reportaje⁸⁷ en *La Opinión* al autor de *Rayuela* con motivo de su visita a Argentina para la presentación de ese libro. Allí ese escritor afirma, entre otras cuestiones sobre las que opina, que *Libro de Manuel* plantea “una convergencia de la militancia con la literatura pura”⁸⁸. Unos meses después, Sasturain, bajo el subtítulo “Convergencias y divergencias”, en su comentario bibliográfico, hace referencia al propósito antes señalado y desde su lectura lo reprobaba:

“El autor ha sostenido que en este libro se produce “la convergencia de actividades hasta entonces disímiles” -escribir ficciones, testimoniar, opinar sobre la realidad latinoamericana- y eso es cierto en tanto *Libro de Manuel* es el lugar donde concluye un proceso interno de su obra. Exactamente eso: proceso interno, nada menos y nada más.

Pues hay otro tipo de convergencia, está sí fecunda y no anecdótica -la que hace que la tarea revolucionaria de un creador en el campo de la cultura se entronque realmente con el itinerario de su pueblo hacia la liberación- que ofrece otras dificultades y solicita algunos puntos de partida diferentes de los de Cortázar. No porque viva en París, o no sólo por eso -que es un mero síntoma- sino por ciertos conceptos que están en la base de su posición ético-político-literaria y que no dejan de aflorar en *Libro de Manuel*: **un universalismo esquemático que maneja grandes síntesis con coherencia y destreza pero soporta a duras penas el choque con una realidad no siempre dócil ni maleable; una concepción colonizada de la cultura como bien al que se accede y no como producto del hacer colectivo y de ahí la negación empírica de los procesos de aculturación y de los mecanismos que el pueblo esgrime para su defensa; por ese camino se llega a los conciertos en los barrios o las funciones en el Colón a precios populares**”. (Sasturain, J., “En su cuarta novela Julio Cortázar nombra a la historia pero no se atreve a tocarla”, *LO*, 10/5/73)

⁸⁶ A la izquierda del comentario de *Libro de Manuel* en *La Opinión*, el 10/5/73 Juan Gelman -bajo las iniciales J.G.- anuncia la salida del primer número de la revista *Crisis* dirigida por Federico Vogelius y Eduardo Galeano. Allí reproduce las palabras de Carlos Mujica, quien también emplea dicho ideologema de carácter epocal: “Cortázar, como tantos intelectuales, puede tener buenas intenciones, pero está colonizado culturalmente”. (Un antecedente del análisis de la lectura política que desde *Crisis* se realiza sobre *Libro de Manuel*, puede consultarse en De Diego, José Luis (2003) en *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, p. 50.)

⁸⁷ Soriano, O., “Julio Cortázar llega a la Argentina convencido de que a pesar de las contradicciones, se consolida la vía al socialismo en América Latina”, *La Opinión*, 11/3/73, pp.18-20.

⁸⁸ Justamente, bajo el subtítulo “Las convergencias de Julio Cortázar” se publican fragmentos de *Libro de Manuel* el 18/3/73 en “La Opinión Cultural”.

Recontextualizando las palabras de Cortázar, Sasturain reclama una “convergencia significativa” que debe darse en el plano de un creador en el campo de la cultura, a partir de lo cual, en conexión con ello, el escritor debe acompañar el proceso de liberación. Además, critica -entre otros aspectos- el “choque”, la inadecuación de ese libro de Cortázar con la realidad y le atribuye una concepción colonizada de la cultura que supone cierta imposición.

Por otra parte y en consonancia con lo dicho anteriormente, otra idea que se presenta en las reseñas y en algunos artículos del suplemento cultural de *La Opinión* es la de construir una nueva cultura contra el canon del humanismo liberal burgués. Con frecuencia, se plantea una divergencia con la llamada “cultura dominante” encarnada en la derecha argentina. Esto motiva a seguir el imperativo de que no se quiera “distribuir” una cultura de élite recibida, sino desarrollar otra popular enfrentada a aquélla. La cultura se convierte en un instrumento político y la literatura que se defiende en ese diario es la que se opone a la cultura liberal.

Con el fin de ejemplificar esa tendencia esbozada, volveremos sobre un fragmento de la reseña de Aníbal Ford⁸⁹ de *Historias del peronismo*, en el que -frente a una noción de la literatura fuertemente vinculada con una concepción “canonizada” de la cultura- propone un replanteo para dar lugar a otra nueva. La cita resulta un tanto extensa, pero ilustra la problemática que aquí abordamos:

“Hacer una literatura que marche como pareja de la historia exige tener en cuenta muchas cosas. Más aún cuando **el intento es hacer una literatura que se inserte en el proceso de liberación. Vale entonces plantearse si las ‘formas’, las tácticas literarias que se utilizan son inocentes ideológicamente:** si mientras uno escribe sobre un hecho revolucionario, por ejemplo, ellas no están contando otra cosa, desviando u ocultando el sentido profundo de ese hecho. [...]

En pocas palabras: con la literatura hay que tener mucho cuidado pues ella sigue siendo -entendida como aparato cultural institucionalizado- uno de los reductos más cerrados de la cultura dominante. En esto tal vez radique la explicación de la ausencia de una literatura peronista y no sólo en la actitud opositora de los llamados ‘intelectuales’.

Una ausencia que preocupa a los que inconscientemente se dejan atrapar por las jerarquías de la cultura dominante, para la cual no tener una literatura es cosa seria.

Pero si el peronismo no tuvo una literatura peor para la literatura y no para el peronismo. Lo que por cierto no le faltó a éste fue una cultura propia que eligió canales más aptos para expresarse. (Algo que salta a la vista ni bien nos despojamos del tramposo concepto de cultura que nos ofrece el sistema).

⁸⁹ Sobre la fuerza o valor ilocutorio de estos párrafos también nos hemos detenido nuestro análisis en el capítulo 3 de esta tesis; considérese “Avalar” dentro del apartado “Modalidades intersubjetivas”.

No nos referimos a los derivados del nacionalismo oligárquico ni a ciertos intentos reformistas de distribuir la cultura de elite sino a ese complejo proceso en que participaron **los artistas populares y defensores de una industria cultural nacional**, al diálogo que se estableció entre estos y el nuevo proletariado y, fundamentalmente, a las **formas culturales** que este último generó en instancias que van de **la participación política a la vida cotidiana, de la expresión en los espacios abiertos** -la 'calle' que hoy descubren los vanguardistas- a todo aquello que fue reforzando una conciencia propia, enfrentada con el imperialismo y las clases dominantes." (Ford, A., "Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respecto por la literatura suele anular a la historia", *LO*, 22/5/73)

En su comentario, Ford continúa con la idea de una literatura inscripta en un proceso de liberación a través de la cual se plantea una determinada ideología. Esa concepción de la literatura y de la cultura es fuertemente reivindicada por el crítico en diversas situaciones, como en sus clases de la Universidad de Buenos Aires⁹⁰, en particular en el segundo cuatrimestre de 1973 y en la encuesta realizada por Jorge Lafforgue en la revista *Latinoamericana 2*, que se había publicado previamente por la misma época (junio de ese mismo año).

Para decirlo brevemente, en la encuesta se le pregunta sobre la situación de la literatura del momento en Argentina y en Latinoamérica y cómo se inserta la labor crítica en ese contexto, qué problemas afronta, qué función cumple y cuáles debería cumplir. En su respuesta, advierte los cambios que se han producido en la crítica argentina, los cuales implican una problematización de la cultura, de los procesos ideológicos, de las relaciones de infraestructura y superestructura. Este punto es incorporado en la reseña a través del cuestionamiento del crítico a "las reglas del juego" al hacer literatura, tanto en el plano de la producción como en el de la circulación y en el de la lectura.

En la reseña antes citada, alerta frente a la concepción de la literatura entendida como "aparato cultural institucionalizado", como "uno de los reductos más cerrados de la cultura dominante". Esta idea se vincula con lo que sostiene en la encuesta de que la labor del crítico "debe ser un trabajo de afirmación de la conciencia nacional y popular, una forma de enfrentamiento con la sociedad de clases y con el imperialismo". Esta tarea se daría "como ataque a la cultura dominante, a la [...] reproductora del sistema clasista y dependiente, naturalizadora y confirmadora del orden existente, a la [...]de apropiación, de la reificación, de la

⁹⁰ Ver Ford, Aníbal (2004) "Teórico N 1 (13/9/73)" en *30 AÑOS DESPUÉS 1973: las clases de Introducción a la Literatura y otros textos de época*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, pp.44-63.

alienación, de la mitificación, de la represión, etc.” y supone la “confirmación y exploración de los procesos que se oponen a la cultura dominante” (Ford 2004 [1973]:169).

Finalmente, Ford en su reseña -tal como lo había hecho Sasturain- propone, frente a la “trampa” de la cultura del sistema⁹¹, una cultura popular. Asimismo, valora el desarrollo de una industria cultural nacional⁹², idea que se reitera y profundiza en su respuesta en la encuesta mencionada. En relación con la concepción de una cultura nacional y popular, afirma que introduce el tema de la lucha de clases y que su desplazamiento se debe a diversos factores entre los que menciona, por ejemplo, la persistencia del concepto burgués de cultura⁹³, que hace de la cultura de una clase una cultura universal, al margen de la historia.” (Ford 2004 [1973]:169).

A continuación, nos detendremos en algunas menciones específicas sobre la cultura popular en las reseñas analizadas, en función de mostrar cómo esa perspectiva construye otro recorte de la literatura.

4.2. Considerar la cultura popular y cuestionar el canon

Si bien en ese contexto, no se define específicamente qué se entiende por cultura popular⁹⁴, se sugiere que ésta puede ser comprendida, en el sentido que le da Stuart Hall, por su posición solidaria con las clases subalternas y con los grupos periféricos en la organiza-

⁹¹ Más adelante nos referiremos a los antecedentes de lo que Walsh denomina “trampa cultural”, ver “Walsh: vivir la novela junto al pueblo” en este mismo trabajo.

⁹² Aunque no lo explicita, subyace en esa afirmación el aval de la experiencia de Ford de su trabajo editorial en el Centro Editor de América Latina, entre cuyos objetivos estaba el desarrollo de una cultura nacional y popular.

⁹³ Distinguirá dentro de este concepto de cultura, una vertiente elitista (diferenciadora, apropiadora, sacerdotal) y una vertiente reformista, distributiva, a la que considera también represiva, en última instancia. Para ésta, la cultura es un bien universal que hay que distribuir entre las masas carentes de cultura, es decir “incultas”, “bárbaras” y aclara que esa distribución comienza históricamente a funcionar a partir de la necesidad de las clases dominantes de reproducir el sistema). Ver, Ford, Aníbal en Lafforgue, Jorge “Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta (primera parte)” en *Revista Latinoamericana* N° 2, año 1, junio de 1973 en Ford, A. (2004) *30 AÑOS DESPUÉS*, *Op. cit.*, p. 169.

⁹⁴ Aunque la definición de “pueblo” resulta polémica, cabe traer a colación la de “cultura popular” que emplea De Diego en su análisis de la revista *Crisis* (1973-1976). Cuando se refiere a ella, hace referencia de modo interrelacionado tanto a la cultura producida por el pueblo, a la dirigida a éste como a la que propone defender sus intereses. Véase De Diego, José Luis (2003) “El campo intelectual (1970-1976)”, *Op. cit.*, pp. 55-6. Por otra parte, también otros artículos de “La Opinión Cultural” indagan el alcance de la literatura en conexión con lo popular como por ejemplo el de la escritora jujeña Libertad Demitropulos “Cultura oficial y cultura del pueblo” del 23/1/71. Allí, ella rastrea los antecedentes que dan cuenta de la cultura del pueblo a la que en su caso equipara al folk, debajo y al margen de la cultura oficial o letrada y advierte que, para que se produzca un hecho folklórico, hace falta la capacidad de reelaboración del patrimonio cultural heredado por parte del pueblo.

ción del espacio social, en una relación de tensión que mantiene con la cultura dominante (Hall, 1981:235). Cabe advertir que, si bien ha ido gestando su propio espacio significativo, insertándose como la tercera variante del folclore y la cultura cultivada, alta cultura o cultura letrada, en la conciencia del hombre actual, ciertos aspectos de ella se superponen, a la vez que se asimilan o reelaboran elementos de la cultura de masas (Romano, 2001:148).

Desde las reseñas se bosquejan distintos conceptos de cultura popular, a partir de tener en cuenta parámetros variados: los contenidos representados, el uso del lenguaje, la inserción de textos literarios dentro de la historia de la literatura y de la recepción de la crítica literaria periodística.

Es llamativo que desde la recepción de la obra de un mismo autor el concepto de lo popular no aparezca como una constante. Es el caso de la lectura que realizan dos críticos de *El solicitante descolocado* y *Partitas* de Leónidas Lamborghini respectivamente. Desde su comentario del primero, en conexión con el carácter social de la poesía y su proyección en lo colectivo, el crítico Carlos Tarsitano emplea la idea de “lo popular” de modo tal que lo diferencia del populismo. Desde una perspectiva fuertemente peronista, ese poeta -según el crítico- mostraría una “verdad”, “la carnadura, las ideas y el sentimiento colectivo del argentino concreto”:

“[...] en la voz de Lamborghini se expresa una Argentina postergada que dialoga -dolorosamente- con su destino a través de la vida del poeta.

Es un diálogo de compañeros y por lo tanto no guarda piedad con las miserias y la alucinación que interrumpen el camino. [...]

No sorprende que la suerte ‘pública’ de la obra de Lamborghini no esté rodeada del ‘éxito’ porque en su raíz está la marginación. **Como peronista, Lamborghini se reconoce en todo un pueblo que la padece. [...]**

La poesía de Lamborghini está lejos del populismo. Sería falaz que ‘escribiera para el pueblo’ renunciando a sus vivencias, puesto que él lo representa en buena medida. Prefiere el desencuentro momentáneo a renunciar a su fidelidad.” (Tarsitano, C., “La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo”, *LO*, 2/7/71).

En cambio, según Sasturain, por su particular trabajo con el lenguaje, varía el tratamiento de lo popular en un libro posterior del mismo autor, *Partitas*. Si bien Lamborghini en este último busca “dar voz a los que no la tienen”, lo hace “siguiendo el camino inverso al recorrido por la habitual poesía ‘comprometida’”:

“Lo que Lamborghini descubre con agudeza -que no es suspicacia sino coherencia política e ideológica- es que esa palabra elemental no ha de poseer los atributos de la objetividad y la conciencia sino por el contrario, ha de ser subjetividad desesperada, alienación: sólo una palabra alienada -informe, balbuceante, incoherente, pobre en su

redundancia- puede rescatar el lenguaje para los oprimidos. Es la profundización de esa perspectiva lo que otorga a su poesía paradójicamente, la apariencia de un ejercicio riguroso". (Sasturain, J. "En 'Partitas', Lamborghini afirma una vez más su itinerario coherente", *LO*, 17/2/73)

En otras palabras, aunque cambian las técnicas literarias en cuanto al tratamiento de lo popular, desde el diario recurrentemente se busca revalorizar una "cultura popular", que se manifiesta como opuesta pero a la vez en relación con una dominante, desde una perspectiva política.

En otro orden, como parte de la revalorización de lo popular, aunque no tanto en las reseñas, también hay un rescate de la poesía del tango⁹⁵, un fenómeno cultural urbano, presente desde décadas anteriores, como por ejemplo en la de *Tiempo Gobbi* de Alfredo Carlino⁹⁶.

Por otro lado, especialmente, Jorge B. Rivera a veces evidencia que la selección de los libros reseñados privilegia líneas que escapan a la "historia de la literatura", aun cuando los mismos críticos de *La Opinión* sí los incluyan según su propia concepción de la literatura. Un ejemplo, que se vincula con lo que ellos definen como un género que podría incluirse dentro de una "cultura popular", es el siguiente:

"La actitud narrativa que predomina en este primer libro de cuentos de Bernardo Jobson [*El fideo más largo el mundo*] lo ubica en la línea de la viñeta, el *pastiche* y el relato de humor y costumbres, línea rica aunque insuficientemente explotada por los críticos e historiadores de nuestra literatura, que han preferido confinarla injustamente a la categoría de lo trivial y subgenérico (ocurre inclusive con los excelentes pastiches de Nalé Roxlo) o considerarla como un epifenómeno literario de los diarios y revistas de tirada masiva". Rivera, J. B. "Costumbrismo y misterio se reúnen en un buen tomo de relatos de Bernardo Jobson" 20/9/72

El rescate que se hace desde la reseña implica otro modo de leer y de jerarquizar los géneros. Continuamos con otro ejemplo que traza un recorrido diferente del "hegemónico" dentro del campo literario que desde la reseña se pone en primer plano como, por ejemplo, el de la literatura de Bernardo Kordon:

"Es verdad que la obra de Kordon no ha logrado *status*, ni se lo ha propuesto, seguramente, a pesar de ser él uno de nuestros pocos narradores auténticamente vivos, y en tal sentido resulta ciertamente azarosa la tarea de detectar sus huellas en las 'historias de la literatura' que nos despistan, en la crítica de los rotativos 'prestigiosos' y en el resabido anecdótico de los 'premios literarios' (que tantas voluntades consiguie-

⁹⁵ La reflexión sobre el tango como manifestación de lo popular continúa en el mismo diario. Puede leerse el artículo de Eduardo Romano "Celedonio Flores o un lenguaje contra la opresión" en "La Opinión Cultural" del 22/4/73. También Anibal Ford la había desarrollado por esos años en el libro *Homero Manzi* (1969, CEAL).

⁹⁶ Tarsitano, Carlos, "Intención y sentimiento no bastan para generar una textura poética", *LO*, 16/7/71.

ron doblegar). Afortunadamente el autor de relatos fundamentales como *Toribio Torres, alias Gardelito* y *Kid Ñandubay*, de libros como *Reina del Plata* y *Domingo en el río*, que lo dieron a conocer en plena madurez narrativa durante las décadas del 40 y 50, no ha conseguido autoimponerse (siquiera por razones de supervivencia táctica) la gravedad farolera, la superficialidad o la facilidad complaciente de tanta celebridad literaria. En este sentido los relatos que integran *Los navegantes* constituyen un plausible testimonio de su saludable y convincente ejercicio de una ética de la literatura, por añadidura legible." (Rivera, J. B. "Kordon y la aventura como memorial del trabajo humano", *LO*, 16/2/73 sobre el libro *Los navegantes*)

Rivera, además de cuestionar el canon de las historias de la literatura, también lo hace con las valoraciones de la crítica literaria periodística en otros diarios (aunque no los especifica podemos inferir que se refiere fundamentalmente *La Nación* pero también a *Clarín*) y objeta el sistema de premios del campo literario. En ese sentido, desde la reseña no sólo comenta un libro en particular sino que también lo reubica dentro del campo literario y respecto de cómo ha sido leído.

Además, seguramente el interés por Kordon, en el caso del crítico, lo había llevado a reseñar con anterioridad en *La Opinión* otro libro del autor, *Bernardo Kordon Sus mejores cuentos porteños*⁹⁷ y a escribir otros artículos posteriores como "Bernardo Kordon: escorzo de un narrador argentino"⁹⁸ y el "Estudio Preliminar" de la antología *El misterioso cocinero volador y otros relatos* (1992) publicado por CEAL, entre otros textos. En este último, profundiza la idea planteada en el fragmento de la reseña arriba transcripto precisando que es la *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta la que no ha incluido al autor de *Toribio Torres, alias Gardelito*. También sitúa una diferencia en la ubicación de la obra de Kordon, por el modo en que en sus inicios era publicitada en los cancioneros populares que se editaban junto con libros muy baratos. En el Prólogo de esa antología, precisa que la literatura que comenta estaba incluida dentro de un circuito muy diferente y con otros modelos culturales y valores del de las grandes editoriales con las que contaban los miembros del grupo *Sur*.

Cabe señalar que, en tanto parte de un movimiento crítico y cultural de mayor trascendencia, la indagación de la cultura popular era también una línea a la que varios de los críticos de *La Opinión* se habían acercado a partir de su labor en Eudeba y en el Centro Edi-

⁹⁷ Bajo el título "Lo más representativo de la obra de Bernardo Kordon se reúne en un tomo", *La Opinión*, 16/9/72.

⁹⁸ Trabajo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Agosto, 1983, N° 398.

tor de América Latina⁹⁹, previa, simultánea o posteriormente a su trabajo en ese diario. En una reconocida trayectoria, Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Juan Sasturain¹⁰⁰ continúan con la indagación de la cultura popular en la revista *Crisis* (1973-1976) y desde sus investigaciones en la Universidad de Buenos Aires¹⁰¹. Estos críticos imprimirán una orientación distinta en la reflexión y la enseñanza de la literatura, en las que incorporan géneros no tenidos en cuenta hasta el momento como el cuento y la poesía populares, el folletín, la historieta y las letras de tango, entre otros.

En suma, aunque el diario fundado por Timerman tenía por destinatario un “lector selecto”, desde las reseñas específicamente -línea que continúa en otros géneros periodísticos del suplemento cultural-, los intelectuales peronistas leen la literatura argentina desde teorías en clave “nacional-popular”, razón por la cual varía el tipo de destinatario que construyen en relación con el resto del diario. Ese género crítico-periodístico les sirve para proponer la construcción de una cultura con un pretendido anclaje popular -a la vez atravesada por la cultura de masas- entendiendo al libro como producto de ella.

Como parte de ese proceso, los críticos elaboran, desde las reseñas, concepciones sobre la literatura y la historia de la literatura, y desarrollan una práctica profesional que difundirán en investigaciones simultáneas y posteriores en otros géneros críticos, tanto periodísticos como dentro del ámbito universitario, como en el caso particular de la literatura de Kordon antes mencionado.

⁹⁹ En esa editorial se hace cargo de la publicación de títulos que marcan nuevas modalidades en la lectura crítica de la literatura. Un antecedente relevante es que en 1967 aparece la colección *Capítulo Historia de la Literatura Argentina*, dirigida por Roger Pla, con la asesoría de Adolfo Prieto, en cuya elaboración participaron Eduardo Romano y Jorge B. Rivera, entre otros prestigiosos redactores. Además, Aníbal Ford publicó y dirigió varias colecciones de esa editorial como la Biblioteca de la Literatura, la Enciclopedia de la Literatura Argentina y la Enciclopedia Literaria.

¹⁰⁰ Todos ellos, a lo largo de su producción crítica -anterior y posterior a su desempeño en *La Opinión*-, han tenido como objeto de análisis textos de la cultura popular. Jorge B. Rivera dictaba junto con Eduardo Romano la materia Proyectos políticos culturales argentinos en la Universidad de Buenos Aires, también en 1973. En ese espacio curricular donde se plantea que el reconocimiento de la cultura popular se convierte en un instrumento teórico indispensable para la fijación de políticas culturales.

¹⁰¹ En 1973, Francisco Urondo asume como Director de la carrera de Letras de esa universidad y le propone a Aníbal Ford, quien era redactor del Centro Editor de América Latina dictar Introducción a la Literatura. Ford reformula el programa de esa asignatura para incorporar “dos objetivos con el sello del momento: exponer ‘los problemas concretos que plantea la inserción en el trabajo cultural’ y ‘la problemática político-cultural que nos plantea el proceso de liberación’”. La materia estaba organizada en dos partes: la primera a cargo de Ford y la segunda dictada por Ángel Nuñez, Juan Gelman era el jefe de trabajos prácticos. (Veáse Ford, Aníbal (2004) *30 AÑOS DESPUÉS - 1973: las clases de Introducción a la Literatura en Filosofía y Letras y otros textos de la época*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación).

4.3. Oponerse al grupo *Sur* y a *La Nación*

Tanto desde el suplemento cultural como en las reseñas de *La Opinión* se manifiesta una oposición declarada a la cultura liberal encarnada en el grupo *Sur*, en el suplemento literario del diario *La Nación* y a los escritores que intervienen en dichos medios, fundamentalmente Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Héctor Murena y Manuel Mujica Láinez. El rechazo a esas figuras y sus ideas contaba con el precedente, por un lado, de los miembros de la revista *Contorno* (1957-1959)¹⁰² y, por otro, con el de los ideólogos del nacionalismo popular, quienes habían planteado el rechazo a la estrategia cultural ligada a Europa, en consonancia con la dependencia económica.

Un hito respecto del juicio sobre esa promoción reunida en *Sur* es el artículo “La traición de los hombres honestos” publicado en *Contorno* N°1 (Buenos Aires, noviembre de 1953), donde Ismael Viñas, director de la revista, exige acciones, las juzga y define la línea política de esa publicación, al mismo tiempo que redefine la función del intelectual, quitándole la “especificidad” que “los hombres honestos” -entre ellos Borges- reivindicaban (Croce, 1996:35).

Salvando las distancias ya que los escritores de ambas publicaciones tienen ideologías diferentes, podemos leer una continuidad en esa oposición en muchas de las reseñas de *La Opinión*. Frecuentemente, a través de los argumentos que en ellas se esgrimen, los críticos plantean algunas similitudes con la valoración que desde esa revista¹⁰³ se había realizado varios años antes del quehacer literario y de los actores que éste involucra, en cuanto a que establecen una posición política frente a la realidad. La orientación ideológica de la mayoría de los miembros de *Contorno* estaba vinculada con un sector de la izquierda que revisaba el

¹⁰² Un ejemplo paradigmático es el de Ramón Alcalde desde el N° 5/6 de *Contorno* (septiembre de 1955), quien en “Imperialismo, Cultura y Literatura Nacional” en respuesta a *Crisis y resurrección de la literatura argentina* de Jorge Abelardo Ramos establecía que era necesario revisar los términos y la formulación misma del triple problema de la relación entre lo europeo y lo nacional en nuestra cultura, el condicionamiento social de los escritores argentinos y la fundamentación de una literatura argentina revolucionaria y popular (Croce, 1996:107).

¹⁰³ *Contorno* se propone la crítica como actividad fundamental, en un tironeo que Terán describe “entre el liberalismo de sus ‘padres’ y el peronismo de sus mandantes” (Terán, 1986), como se desprende de “La traición de los hombres honestos” de Ismael Viñas (*Contorno*, N° 1, noviembre de 1953) y también de la acusación de “parricidas” que les formula el crítico Emir Rodríguez Monegal desde el semanario montevideano *Marcha*. La revista se preocupaba por establecer constantemente la función de los intelectuales que creen en la “idea de una eficacia propia de lo simbólico en la producción de la realidad”, que encuentran en la lectura “realista” modelada por Lukács (Croce, 1996: 16-7, 24).

marxismo y que se oponía tanto al liberalismo encarnado en *Sur*¹⁰⁴ como al peronismo¹⁰⁵. En contraste, en la parte cultural del diario *La Opinión*, como ya habíamos señalado, prevalece la intervención de intelectuales desde un peronismo de izquierda.

Veamos a través de algunos casos puntuales cómo se manifiestan esas oposiciones ideológicas y estéticas en el diario. En primer lugar, atenderemos especialmente a cómo desde la sección “Cultura y Libros” y desde el suplemento cultural de *La Opinión* se juzga la intervención de Borges en el campo cultural. Luego, nos detendremos en las consideraciones que se construyen respecto de los otros escritores vinculados al grupo *Sur* antes mencionados. Abordaremos, por un lado, la posición política del escritor de *Ficciones* expresada en “Leyenda y realidad” y, por otro, las ideas que generan su figura y su literatura a través de un ensayo como *Jorge Luis Borges o el juego trascendente* de Matamoro, su participación en *Sur* y como director de la Biblioteca Nacional.

Desde la sección “Cultura y Libros”, tres artículos de diverso tenor político tienen como finalidad contestar el texto fuertemente antiperonista que Borges había enviado a la Comisión Promotora de la Concentración Cívica en pro de la República. Esa nota, titulada “Leyenda y realidad”, publicada en *La Prensa* el 28/5/71, presentaba las bondades del régimen de Perón como “leyenda”, pero señalaba que esos años habían sido los “del oprobio”. Allí, en función de instruir a los jóvenes argentinos, Borges se manifiesta sobre los que él juzga “delitos de Perón” y critica la idiosincrasia de los argentinos, de los que dice que “suelen carecer de conciencia moral pero no intelectual”.

El 3/6/71, bajo el título “Para Ernesto Sábato, las declaraciones de Jorge Luis Borges sobre peronismo son agraviantes para el pueblo”, se narra un diálogo de Sábato con un estudiante sobre “Leyenda y realidad” de Borges donde señala su discrepancia con la posición política de ese escritor y manifiesta que lo admira “casi únicamente por el estilo de su prosa”. Explica que ambos se habían posicionado en contra de Perón pero por razones diferentes y reseña los términos de la polémica que había tenido con aquél, que había escrito sobre el peronismo en *Sur* hacia 1956, a lo que Sábato le respondió desde *Ficción*, en un debate que con-

¹⁰⁴ Merece mencionarse la crítica de *Contorno* en reacción al N° 237 de *Sur*, *Por la reconstrucción nacional* de noviembre-diciembre de 1955, en el que se alterna el tono festivo por la caída de Perón con el tratamiento del fenómeno populista en términos peyorativos.

¹⁰⁵ Algunas excepciones a favor del peronismo en *Contorno* se exhiben, por ejemplo, en el artículo “Aventura y revolución peronista” de fragmento del libro homónimo de Sebrelí y “Sur o el antiperonismo colonialista” de Oscar Masotta (ambos en el N° 7/8, Buenos Aires, julio 1956).

tinuó en notas sucesivas. Según éste, su discrepancia con Borges surge en esa época porque había denunciado las torturas a militantes peronistas y, ante la denuncia, Borges encabeza un movimiento de apoyo a la “revolución libertadora”.

También Rozitchner, convocado por el diario, se pronuncia en contra del antiperonismo de “Leyenda y realidad” el 4/6/71 en el artículo “Las ideas de Borges permanecen en la prehistoria de la política de la Argentina”. Critica la mirada del escritor sobre el pasado, su incapacidad de leer el presente que se expone en su perspectiva de clase, su percepción de la realidad y su concepción de los argentinos (idea que también había esbozado Sábato). Le señala el hecho de no ver la relación entre moral y sistema económico de producción. En contraste, para Rozitchner, “el peronismo `se inscribe en la dialéctica histórica de la toma de conciencia del pueblo argentino, que busca una salida entre la maraña intelectual que la clase dominante metió en la cabeza de los oprimidos”. Agrega también que ocurrían los delitos que Borges había denunciado pero que no los reprueba en ese momento por su “moral de clase” que “niega una responsabilidad actual de la que es responsable”.

El 15/6/71 en “Borges en compañía de un peronista”, Fermín Chávez, con su característico tono exacerbado, también critica y ridiculiza al escritor de *El Aleph*. Le reprocha su intolerancia, su mala memoria y, particularmente, la incoherencia de acudir a José Hernández en las palabras finales de su nota, lo cual es “como decir la compañía de un peronista de 1870”, para emitir un mensaje en contra del peronismo.

Todos ellos, tanto Sábato como Rozitchner y Chávez, le critican que califique al gobierno peronista de “dictadura” sin considerar que los años previos y los que le siguieron y también lo fueron. Especialmente los dos primeros objetan la posición de Borges frente a la “revolución libertadora”.

Como vemos, esos artículos incluidos en la misma sección donde se publican las reseñas, “Cultura y Libros”, firmados por tres ideólogos políticos, configuran una serie por su posición divergente y crítica respecto de Borges, fundamentalmente en cuanto a su actitud política. Esta serie puede ponerse en diálogo con otras reseñas de nuestro *corpus*.

En tal sentido, el 3/8/71 se publica la reseña¹⁰⁶ del libro *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*¹⁰⁷ de Blas Matamoro. En ella, Urondo señala que para Matamoro el irracionalismo de

¹⁰⁶ Urondo, F., “Un ensayo analiza polémicamente los irracionalismos de Jorge Luis Borges”, *LO*, 3/8/71.

Borges se entronca con toda la tradición del pensamiento liberal argentino. Advierte que Matamoro acusa a la izquierda de ese momento sobre varias cuestiones: el deslumbramiento ante Borges, deslindar su obra de sus actitudes, y las relaciones que existen entre ella y el liberalismo tradicional en cuanto a su antiperonismo y "sentido de casta". Es decir que, a través del comentario del libro, se vuelve a reprobar el accionar de ese escritor y, a la vez, se manifiesta la idea de que la lectura de su obra no puede estar separada de ese accionar y de un marco ideológico.

Más tarde, el artículo "La cultura aburrida" (en "La Opinión Cultural", 4/9/72) también plantea una crítica a Borges y al grupo de *Sur* pero sobre las opiniones vertidas en la mesa redonda¹⁰⁸ que conformaron Jorge Luis Borges -como Director de la Biblioteca Nacional-; Victoria Ocampo, directora de la revista *Sur*, y María Rosa Oliver¹⁰⁹, colaboradora al igual que ellos en dicha revista. La nota está compuesta por una síntesis que realiza Tarsitano del encuentro entre esos escritores y el conductor Pedro Larralde, y por un fragmento de la conversación bajo el título "Crónica de la noche irrepetible"¹¹⁰. A lo largo del resumen, se evidencia la reprobación del crítico a Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo de quienes dice que por su intermedio "habla un sector -el más prestigioso intelectualmente- de la clase dominante argentina". Allí, además, se comentan las ideas expuestas, se muestran discrepancias entre los entrevistados y también de Carlos Tarsitano, quien firma el texto.

¹⁰⁷ En síntesis, el primer capítulo de ese libro es "El inconcebible universo" donde a través de un enfoque psicoanalítico se analiza el bloqueo del autor que vuelve ilusoria la realidad. El siguiente, "La atroz lucidez del insomnio", se vincula con el análisis del pensamiento borgiano que, según Matamoro, se identifica básicamente con todo el "racionalismo" clásico de la filosofía. En el último capítulo, "Detrás de la penumbra está Inglaterra", según Urondo, "se desmenuza la ideología borgiana: 'En Spengler y Borges confluyen los presupuestos metodológicos del racionalismo, unidos a un transfondo de irracionalismo y una admiración por el imperio inglés como la forma esencial de la cultura civilizada moderna'". Urondo pone reparos en el enfoque y el tono discolorado empleado por Matamoro de quien dice que "se desbarranca en turbulencias tal vez provocadas por la ansiedad de fijar posiciones apresuradamente" y objeta la negatividad monolítica del libro (Urondo, *Op. cit.*, 3/8/71).

¹⁰⁸ Se aclara que dicho evento fue convocado por el departamento de actividades culturales de Química Argentina en el Centro Cultural General San Martín de la Capital Federal con motivo del Año Internacional del Libro, convocado por la UNESCO para 1972.

¹⁰⁹ Esta autora muestra una diferencia importante con los otros dos escritores al recordar el precio prohibitivo del libro en Argentina, manifestar -en oposición a Borges- que le interesa conocer el momento histórico en que vive, elogiar la lucha de Ernesto Che Guevara y privilegiar "las solicitudes de la vida" por sobre la literatura. (Cf. "La cultura aburrida" en "La Opinión Cultural", *LO*, 1/10/72, pp.1-3.)

¹¹⁰ La expresión "Crónica de la noche irrepetible" retoma las palabras del conductor de la mesa para parodiarlas. Muestra la sorna del periodista respecto del contraste entre las opiniones expresadas y también en relación con quien las comentaba. Realmente, era difícil que una situación pública de esa calaña se repitiera y, seguramente, tampoco el periodista querría reproducirla otra vez. En ese encuentro, entre otras cuestiones, Borges y Ocampo exhibieron posiciones muy diferentes en contraposición con la María Rosa Oliver quien esa noche llegó a manifestar su simpatía por el Che Guevara.

El crítico de *La Opinión* rechaza ciertas cuestiones ideológicas, por ejemplo, que -recordando a Kipling-, Borges haga una defensa del racismo e ilustre “la parábola lugoniana: del anarquismo al fascismo”. En cuanto a la concepción de cultura que sostiene ese grupo, se manifiesta con estas reflexiones:

“La noción de cultura representada -en grados diversos- por Borges, Ocampo y Oliver, tuvo en las décadas pasadas (hasta la del '50 claramente) una dinámica, produjo una estrategia cultural ligada especialmente a las metrópolis europeas, generó -en el campo de la literatura y el arte- una plataforma consecuente con los valores de la derecha económica y política. Este proceso, alimentado por oposiciones internas pero básicamente coherente, se definía no sólo por aquello que negaba o tergiversaba sistemáticamente -la cultura ligada a los intereses populares-, sino por sus propias afirmaciones; deducidas a su vez de las propuestas expansivas de las metrópolis. [...]

No otra cosa expresa Borges al hablar de la parábola de Lugones y al señalar su propio tránsito del ‘democratismo liberal’ a la dictadura ilustrada. [...]

Cuando Borges reclama una dictadura ilustrada como las del siglo XVIII, reclama en realidad una Argentina como la de sus abuelos, como la de la conquista al desierto. Esta regresión, cuyo eje expositivo es el culto de la memoria libresca, ilustra con su cristalina manifestación un alejamiento último de la realidad, aún de la definida pragmáticamente por su grupo social. Por eso, además, las manifestaciones políticas de Borges aparecen como provocaciones ‘literarias’ despegadas de sus posibilidades concretas de viabilización.”¹¹¹

El “aburrimiento” que se adjudica desde el título a *Sur* proviene para Tarsitano de una literatura vinculada a una cultura de elite alejada de los intereses populares y de la “realidad” a la que se está condenando. La consideración de las ideas de Borges como anacrónicas y en discordancia con los años a los que hace referencia (comienzos de los '70) sobre la posición política de ese autor es una constante en los artículos de *La Opinión*. En ese sentido, el culto a lo libresco y el desprecio por la información que ofrecen los diarios y la desconexión con la realidad es otra de las cuestiones que se objetan en esa nota¹¹².

Con otros matices, en la entrevista “Narrativa argentina y país real” (“La Opinión cultural”, 11/7/72) que Tarsitano les hace a Miguel Briante y a Rodolfo Walsh, se menciona a *Sur* como “mundo de la aristocracia”. Briante repara en el dominio que la cultura liberal siempre tuvo de la literatura dentro del marco de la derecha y en particular la eficacia de Borges y de Bioy Casares, de quienes dice que se dedicaron a construir una política de la es-

¹¹¹ Tarsitano, Carlos, “La cultura aburrida” en “La Opinión Cultural”, *LO*, 1/10/72, p.2.

¹¹² Dice Tarsitano: “El autor de *Ficciones* y director de la Biblioteca Nacional sostuvo que el libro es la expresión de la memoria y la imaginación, y que su mayor enemigo son los periódicos, que se leen para el olvido. Aclaró que él nunca los lee. Sostuvo, citando a Samuel Jonson, que todo aquel que nos aleje del aquí y ahora nos ennoblecen y nos mejora.” (Tarsitano, C. “La cultura aburrida”, *Op. cit.*, p. 1.)

critura¹¹³. También, en ese reportaje, Walsh sostiene una crítica al “mundo de *Sur*”, al que califica como “el de la aristocracia no sólo en el sentido de sus valores sino de la ubicación social de sus protagonistas.”

En esa misma línea, la oposición al grupo vinculado en torno de la revista dirigida por Victoria Ocampo, Francisco Urondo se había pronunciado sobre Mallea en su comentario de *Gabriel Andaral*:

“Según Vanasco, nunca consiguió Eduardo Mallea, a pesar de su consistente emplazamiento en el oficialismo cultural -revista *Sur*, diario *La Nación* cuyo suplemento literario dirigió [de 1931 a 1955]- `expresar, mostrar en su forma y en su sustancia, exponer ni sugerir la realidad de esa Argentina Invisible que había anunciado. En sus novelas no pudo salir del círculo fascinante de los salones aristocráticos, de los personajes afectados que obran en inglés, de la reminiscencia nostálgica de los grandes estilos contemporáneos.’

La profecía de Vanasco -que no es tal, sino una percepción de las prefiguraciones que ya estaban en la novelística de Mallea- se ha venido verificando en estos últimos veinte años. El libro más reciente de Mallea, *Gabriel Andaral*, no deja lugar a dudas”. (Urondo, F., “Una reciente novela de Mallea o la historia de una disolución argentina”, *LO*, 27/8/71)

Al igual que a los otros escritores del “mundo de *Sur*”, se le critica a su literatura, entre otros aspectos, el alejamiento de la realidad y la desconexión con otros ámbitos sociales. Recordemos como antecedente que, previamente, Mallea¹¹⁴ y Murena había sido denostados desde *Contorno* sobre todo por sus ideas.

Por otra parte, Aníbal Ford desde la reseña de *Un bárbaro ante la belleza* (1972), también rechaza las ideas de Murena. Allí sostiene que ese libro sirve a la burguesía para ocultar sus contradicciones históricas:

“Lo demuestra en este caso la defensa de las castas, la minimización de la historia, el elitismo, el odio a las masas (el gorilismo `esencial’ de Murena) y también las múltiples maneras de ocultar que escribir no es sólo un trabajo sino también un privilegio cuyo origen no es por cierto celestial.” (Ford, A. “ En su último libro Murena exalta a la literatura como forma de privilegio”, *LO*, 3/11/72)

¹¹³ Más adelante nos referiremos a las concepciones de Rodolfo Walsh planteadas en esa nota. Ver “Walsh: vivir la novela junto al pueblo”.

¹¹⁴ Ismael Viñas desde *Centro* había calificado a Mallea como integrante de los “espiritualistas” y, en tanto tal, lo había rechazado por su `condición anfibia’. También Rozitchner en “Comunicación y servidumbre: Mallea” (*Contorno* N° 3) desde la fenomenología acusará a ese escritor de “reaccionario” por no buscar ningún cambio por medio de *Historia de una pasión argentina* (1937) (Croce, 1996:98-99).

En su comentario, el crítico se enfrenta con una concepción de la lírica que Murena establece respecto de la idea de que la obra de arte porta una verdad irreductible, indemostrable y que remite, a su vez, a “un saber atemporal, inmutable, panhumano, enfrentado con la historia”, en la que señala que “el poeta era un visionario” o “un *mythmaker*” y “que el misterio de la obra se expresa en un lenguaje también irreductible, paradójico, ambiguo, polivalente.” Ford rechaza esa mitificación de la poesía y de una crítica que, como Murena establece en el libro, se limite a describirla respetuosamente. Podríamos calificar ese tipo de crítica como arquetípica, según explicaremos más abajo. En ese mismo sentido, rechaza el modelo que representa su autor y su vinculación con *Sur*. En otras palabras, critica no sólo su literatura, sino el rol que como intelectual debería tener.

Además, en otras ocasiones, tanto Romano como Ford retoman el concepto de lo mítico de “Literatura y mito”¹¹⁵ y traen a colación en algunas de sus reseñas referencias a las teorías de Frazer sobre los mitos y a la mentalidad prelógica de Lévy Brhul, entre otras, en función de señalar su incidencia sobre el pensamiento de *Sur*¹¹⁶. Estas teorías, junto con las de Cassirer y Jung, son el sustrato de la corriente arquetípica, que emparentarían a la literatura con significados “eternos”, frente a otras corrientes desmitificadoras como el *New Criticism* y las derivadas del marxismo, que buscan leer la literatura con pautas de la historia o de la cultura, desde un tiempo y un espacio concretos.

Romano menciona las teorías de Frazer y Lévy-Brhul en la reseña de *En el otro tablero* de María Esther de Miguel el 21/9/72, donde advierte que ese libro emplea “argumentos fantásticos de recursos prefabricados”, que podrían rastrearse en el prólogo de Roger Callois a su *Antología de la literatura fantástica*. Vincula las filiaciones a esos teóricos en la supuesta liberación imaginativa que el libro construiría y da a entender que se manifiesta adversamente frente a ellos por su carácter poco inquietante.

Ford también rechaza ese marco teórico desde su actividad como crítico y luego como académico. Desde el primero de esos ámbitos, esto se evidencia en las reseñas de de *Un*

¹¹⁵ Artículo publicado bajo el título “Las concepciones del mito” en Ford, Aníbal y Romano, Eduardo (1971) *Literatura y mito*, Buenos Aires, Centro Editor. (Capítulo Universal Nº 155). Fue reproducido en Ford, A. (1987) *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre la identidad, cultura y territorio*, Buenos Aires, Puntosur y en Ford, A. (2004) *30 Años después, 1973: las clases de Introducción a la Literatura y otros textos de la época*, Op. cit., pp. 222- 243 .

¹¹⁶ En “Literatura y mito”(1971), Ford y Romano sitúan el antecedente de un artículo de Benjamin Fondane, “Lévy-Brhul o un metafísico a pesar suyo” publicado en *Sur* en 1939, sobre el que inscriben un hito para identificar la ideología de esa revista, contra la cual se van a enfrentar en sus reseñas.

bárbaro entre la belleza de Murena el 3/11/72, a la que anteriormente nos hemos referido y en la de *El cantar del profeta y el bandido* de Tizón el 18/8/72 sobre la que nos detendremos en el apartado siguiente.

Ford mantiene este rechazo a la crítica arquetípica y también a su marco teórico desde el ámbito de la Facultad de la Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, sobre todo desde la asignatura "Introducción a la Literatura"¹¹⁷.

Volviendo a los libros de otros escritores vinculados con *Sur*, cabe considerar cierta crítica respecto de los valores de ese grupo en la reseña de *Cecil* de Mujica Láinez. Aunque el crítico Martín Müller¹¹⁸ intenta no juzgar ese libro por la posición de clase de su autor y apartarse de una lectura política de la literatura, paradójicamente, en cierto modo, lo efectúa. En relación con ello, afirma al considerar el entorno social representado en ese libro de Mujica Láinez, que en algunas de las novelas de este autor "se reconstruye el estilo de vida de un grupo social que ha perdido su preeminencia"¹¹⁹. La tesis central de su reseña plantea una oposición a la defensa de la idea de la "torre de marfil" que el texto literario construye, valor que se encarnaría en la revista dirigida por Victoria Ocampo.

Como hemos visto, hay un enfrentamiento marcado desde "La Opinión Cultural" y desde otros artículos y reseñas de la sección "Cultura y Libros", respecto de las concepciones del grupo *Sur*. Por un lado, se critica que ese grupo de escritores emplee argumentos a los que se invalida por su lejanía con lo que se considera la cultura popular, su carácter antipe-ronista, su vínculo con el liberalismo y su falta de conexión con la realidad. Por otro lado, respecto de su literatura, se manifiesta básicamente la idea de que en ella se "mitifica" una clase y se representan posiciones imaginativas "irracionalistas", vinculadas con una literatura y crítica arquetípicas, que velan otra lectura de la realidad que desde *La Opinión* se propone.

¹¹⁷ En sus clases del segundo cuatrimestre de 1973, Ford menciona la recopilaciones de mitos realizadas por Frazer y las teorías sobre la mentalidad prelógica de Lévy-Brul. (Cf. "Teórico N° 18" en *30 años después*, *Op. cit.*, pp. 153). También se hará eco de ese modelo teórico Jorge B. Rivera, profesor de las materias "Literatura Argentina" y de "Proyectos culturales argentinos" junto con Eduardo Romano hacia 1973, en su artículo crítico "Lo arquetípico en la narrativa argentina del '40" en Lafforgue, Jorge (comp.) (1972) *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Ed. Paidós.

¹¹⁸ Müller, M. "La última novela de Mujica Láinez es una visita guiada a la Torre de Marfil", *LO*, 27/7/72. Hemos incluido solo esta reseña de este crítico sobre narrativa en nuestro análisis ya que la mayoría de las que él escribe durante el periodo responden al género ensayo.

¹¹⁹ En consonancia con una idea expresada en *Contorno* N°1, por Adolfo Prieto en "A propósito de 'Los ídolos', donde ese crítico muestra a Mujica Láinez como "chivo expiatorio de una clase juzgada intelectualmente como un bloque del 'decoro' [...]" (Croce, 1966: 36).

Simultáneamente, ese rechazo a aquellos conceptos será una línea crítica que tanto Aníbal Ford como Eduardo Romano y Jorge B. Rivera emplearán en otros análisis literarios, como por ejemplo, en los de *Nueva novela latinoamericana II*¹²⁰, compilados por Jorge Lafforgue. Para decirlo de otro modo, existe un vínculo en los lineamientos estéticos e ideológicos que se prolongan desde los textos analíticos académicos de esos autores hacia las reseñas periodísticas y a la inversa.

4.4. Plantear la discordancia con el regionalismo “oligárquico”

En la reseña de *El cantar del profeta y el bandido* de Héctor Tizón, “Conflictos y búsquedas de la literatura regional en la última novela de Tizón” (*LO*, 18/7/72), Aníbal Ford se apoya y retoma muchos conceptos que había detallado en el artículo “Literatura y mito”, escrito junto con Eduardo Romano, y en argumentos de “La vuelta al campo en la literatura nacional”¹²¹ (publicado en “La Opinión Literaria” del 1/10/72), a través de los cuales presenta su punto de vista sobre la corriente ideológica que denomina “regionalismo oligárquico” del S. XIX.

En la mencionada recensión sobre el libro de Tizón, define el posicionamiento que éste tendría frente a los regionalistas clásicos:

“Y éste es tal vez el centro básico de la literatura que viene elaborando Tizón, un núcleo significativo que trasciende la historia concreta de la Puna para inscribirse en los conflictos entre el interior y el poder central, algo que los regionalistas clásicos se cuidaban muy bien de pasar por alto.” (Ford, A. “Conflictos y búsquedas de la literatura regional en la última novela de Tizón”, *LO*, 18/8/72)

¹²⁰ Nos referimos concretamente a los artículos de Rivera, J. B., “Lo arquetípico en la narrativa argentina del ‘40”, de Romano, E., “Conti: de lo mítico a lo documental”, y de Ford, A., “Walsh: la reconstrucción de los hechos” en Lafforgue, J. (comp.) *Nueva novela latinoamericana II*, *Op. cit.* En el primero, se señalan los marcos culturales del arquetipismo, sobre los cuales se plantea una fuerte oposición para analizar la narrativa de Bioy Casares. El segundo enfatiza la dimensión documental en detrimento de lo mítico en virtud de destacar un realismo que da cuenta de una conciencia política e histórica en los textos de Conti. En el tercero, se elogia el ahondamiento de las estructuras lingüísticas y narrativas, por parte de Walsh, en función de una literatura crítica y analítica de la realidad circundante, dentro de un proceso ideológico de defensa del peronismo. Tanto el artículo de Rivera como el de Ford, entre otros aspectos, explicitan el rechazo a la cultura borgiana respecto de lo fantástico y de lo policial respectivamente.

¹²¹ En el copete de ese artículo en *La Opinión* se dice que forma parte de una serie de trabajos sobre las corrientes regionalistas en la literatura argentina y que es un fragmento del prólogo de *Cuentos del Noroeste* (1972, C.E.A.L.), antología que Ford compila.

Respecto del libro comentado, Ford indica que el autor jujeño se vale de un “discurso de machado” y, si bien califica ese discurso como “mítico”, observa que su uso se justifica y se diferencia de los regionalistas de otras zonas donde lo mítico cumple otras funciones “reaccionarias” y “escamoteadoras”. Destaca de la literatura del autor, producida hasta ese momento, cierta exploración de lo social.

Advierte además que el énfasis en lo irracional y lo mítico funciona como una noción que, al proponer una sabiduría atemporal, universal y arquetípica, aleja lo representado de un contexto social específico. Explica también la incidencia del “indigenismo” racista y del misticismo de Joaquín V. González en el regionalismo oligárquico. Ford reconoce asimismo un viejo regionalismo -contra el cual dice que Tizón reacciona-, en el cual el énfasis que se ponía en los aspectos tradicionales de las culturas rurales buscaba reafirmar una definición diferenciadora de los “primitivos”, derivada del evolucionismo. En un nivel más general, que retomará en otros de sus artículos para aplicarlo a otros autores, continuando la crítica a *Sur*, explica que la antropología del positivismo evolucionista europeo fue la base de la estética arquetípica de muchos escritores de esa revista, aspecto sobre el que hicimos mención en el apartado anterior.

Seguidamente, nos detendremos en los orígenes del regionalismo oligárquico debido a la importancia que Aníbal Ford le atribuye en “La vuelta al campo en la literatura nacional” y, sobre todo en uno de sus comentarios bibliográficos. En ese artículo¹²² publicado en “La Opinión cultural” ubica dentro de esa tendencia al riojano Joaquín V. González (1863-1923) y al entrerriano Martiniano Leguizamón (1858-1935), historiza los motivos de la apolo­gía del agro a fines del 1900 y asevera que esta tendencia se erige como respuesta a un contexto histórico: por un lado, se vincula con una serie de factores relacionados con el '80 y el roquismo y, por otro, con una segunda serie de factores conectados con la crisis del '90¹²³.

¹²² También en el prólogo de *Cuentos del Noroeste* Ford profundiza las líneas que señala como más representativas del momento originario del regionalismo -que no son detalladas en la versión de “La vuelta al campo en la literatura nacional” en *La Opinión*-: las relacionadas con la incipiente burguesía nacional (Ricardo Rojas), con el liberalismo reformista (Payró) y con el populismo (Fray Mocho). Sostiene que los escritores posteriores se posicionarán en adhesión o en conflicto con ellas.

¹²³ Por un lado, entre los factores conectados con el '80 menciona la integración subordinada del interior, la alianza entre las oligarquías del interior y las del puerto, el paso de un país de conflictos federales a un país de conflicto de clases, la integración territorial, el desarrollo productivo de los campos bonaerenses. Por otra parte, los factores vinculados con el noventa que se mencionan son: la reacción frente a la ciudad, al proletariado urbano, a las masas inmigratorias ancladas en Buenos Aires en las primeras luchas sindicales y la confirmación de la Argentina dependiente y agroexportadora, base del poder oligárquico, entre otros).

Observa que la vuelta al campo implica una revisión de las relaciones con el proletariado rural y su cultura, con lo que antes se había menospreciado como “barbarie” o “incultura” frente al “progreso” violento del roquismo; se buscará en aquél al aliado subordinado y obediente, base electoral ante la inminente Ley Sáenz Peña.

Ford define los antecedentes de ese regionalismo oligárquico y postula que éste incide en la modificación de la lectura de lo mítico de la cultura popular del campo como parte de un proceso de construcción de la identidad de un poder político, cultural y económico:

“El ‘nacionalismo’ oligárquico [ruralista y paternalista], influido por el positivismo evolucionista, buscará la nacionalidad en la naturaleza, la fauna, la flora, la raza, en una línea que terminará coincidiendo con propuestas idealistas y metafísicas claramente deshistorizadoras; interpretará *interesadamente* aspectos míticos, folklóricos o cotidianos de la cultura popular rural.[...] Transformará la historia en la genealogía de una clase, en ostentación de los certificados de propiedad y el poder, en la búsqueda de la identidad patricia en medio de las transformaciones.” (Ford, “La vuelta al campo en la literatura nacional”, *LO*, 1/10/72).

Asimismo, en relación con la representación que ese regionalismo construye del interior, Ford sostiene que esa mirada, a partir de la incidencia del positivismo evolucionista, se inscribe en la línea de la dicotomía “civilización o barbarie”:

“[...] Este [regionalismo] reforzará la creencia en la inferioridad racial, la postulación de la existencia de ‘primitivismos’, es decir de hombres menos evolucionados, cuya racionalidad es inferior a la de los hombres blancos europeos. [...] La suposición de que hay un orden natural (la evolución) con su mecánica propia, que determina diferencias entre los hombres, termina justificando ‘científicamente’ el orden social dado: la explotación y subordinación del proletariado rural. Entonces, la ‘barbarie’ deja de ser una realidad impugnadora, que está enfrente, para transformarse en un estadio anterior de la evolución.” (Ford, “La vuelta al campo en la literatura nacional”, *Op. cit.*).

Como se observa, este regionalismo evolucionista tiene una apoyatura en un “discurso científico” que lo legitimaría, frente al cual Ford reacciona.

A partir de sus reflexiones, también en “La vuelta al campo en la literatura nacional”, el crítico revisa las interpretaciones del *Martín Fierro* y del *Facundo*. Sostiene que la lectura que el nacionalismo oligárquico hizo de esas obras se apoya en la canonización y despolitización de Fierro, del gaucho cuya imagen *Calandria* reintegra al sistema, a la vez que su carga crítica y sus desvíos reaparecen precariamente en los primeros productos de la cultura popu-

lar urbana o semiurbana (sainete, tango, periodismo popular, payadores anarquistas o radicales, etc.):

“Contra esa cultura popular urbana y como negación de ella, se realiza el pseudo[r]rescate de lo popular rural, la elaboración de ese ruralismo immaculado, pasatisa y mitificador, que encubrirá con las nostalgias y el paisajismo a un interior sumergido y explotado”. (Ford, A., “La vuelta al campo en la literatura nacional”, *Op. cit.*)

Por el contrario, desde la sección “Cultura y Libros” de *La Opinión* se reivindica en el periodo que consideramos una lectura política del *Martín Fierro* a través de por lo menos tres artículos. Dos se publican con motivo del aniversario de su edición y el tercero es una reseña (*LO*, 27/1/71, p.23): “El secreto sentido político del ‘Martín Fierro’ ya resulta evidente a 99 años de anunciarse su edición” por José María Rosa y “La creación de Hernández no fue un milagro sino el resultado de una aguda observación de la realidad” por Fermín Chávez.

Siguiendo esa línea, en el comentario bibliográfico de *Vida política del federal José Hernández* de Luis Alberto Rodríguez (*LO*, 12/2/72), Norberto D’Atri habla de la actividad política de José Hernández en función de politizar también el tan mentado libro de aquél. Este crítico explica que Rodríguez sitúa su ensayo desde la “‘izquierda nacional’ (coincidente en algunos tramos con las líneas del revisionismo pero reacia a aceptar la valorización que éste hace de Rosas)”. Luego de pasar revista brevemente a las interpretaciones del *Martín Fierro* (1952) de Antonio Pagés Larraya, de *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* (1943) de Ezequiel Martínez Estrada y de la respuesta a este último de Jorge Abelardo Ramos en *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954), D’Atri afirma que en el libro que reseña se presenta

“[...] la tarea de esclarecimiento sobre la militancia política de Hernández: federal, hombre de la Confederación del Paraná, antimitrista, antisarmientista, defensor de El Chacho y de la industrialización del país, montonero jordanista, autonomista. Esto explica el sentido del *Martín Fierro* que, por supuesto, no es una obra de ficción como reiteradamente ha pretendido calificarla Borges.” (D’Atri, N., “Un documentado ensayo reconstruye la actividad política de José Hernández”, *LO*, 12/2/72)

Dicho de otro modo, esta relectura del *Martín Fierro* aporta también a la posición ideológico-político-estético-cultural de la crítica que se realiza en *La Opinión* enfrentada con Borges.

Por otro lado, en “La vuelta al campo....” Ford advierte que Joaquín V. González en *La tradición nacional* (1888), libro prologado por Mitre, animaliza a Facundo y con ello despla-

za el caudillismo de la historia, le quita toda racionalidad social o económica, lo instala en el reino de la naturaleza. La visión de Facundo como fuerza oscura e irracional es una forma de exaltar la racionalidad del poder central, falacia contra la cual se revela *La vida del Chacho* de Hernández, aunque la cultura oficial buscó silenciarlo.

Además agrega en dicho artículo que, para lograr esa subordinación, el regionalismo ignora la situación histórica concreta de la región para adherirse a esas pautas arquetípicas, a un saber atemporal. Advierte que, de ese modo, el “nacionalismo” se transforma en universalismo y, en consecuencia, en una forma de congelar la historia y de defender el *statu quo*. Este procedimiento también contribuye a crear el mito de una Argentina atemporal en tanto versión “nacional” del proceso que, -como antes habíamos señalado- según Ford, a partir de Frazer y Lévy Bruhl, es incorporado por la revista *Sur* y por Borges, y cumple una función de “enajenación” en la literatura político-cultural del regionalismo oligárquico.

Por otra parte, también Jorge B. Rivera, en el comentario de *El pájaro brujo* de Lucero, luego de situar algunos precedentes dentro del campo de la narrativa regional en relación con lo social, critica cierta “irrealidad” por su excesiva abstracción en el tratamiento de lo regional de ese libro:

“Frente a estas tres tentativas que trataban de penetrar críticamente –con diferentes modalidades estéticas e ideológicas- en el meollo de la sumersión y a la marginalidad regional [*El hombre que olvidó las estrellas* de Ángel María Vargas, *Aquerenciada soledad* de Luis Gudiño Kramer y *Los `casos´de Juan* de Bernardo Canal Feijóo], la obra de Draghi Lucero señala otra sugestiva forma de inserción al proponernos la sustancia atemporal y arquetípica de sus rayuelas verbales. Propuesta muy coincidente, en verdad, con la que formula en otro terreno la literatura de evasión -lúdica, falazmente universalista, ahistórica, conservadora- que practicaban contemporáneamente los epígonos de *Sur*”. (Rivera, J. B., “Auténtico sabor popular en el último libro del cuyano Lucero”, *LO*, 6/3/73)

Sin embargo, podemos notar que la “imputación” por el vínculo de ese libro de Draghi con la literatura auspiciada por *Sur* está más atenuada que en el caso de Ford, entre otros aspectos a partir de su vinculación con la literatura popular.

En suma, nos hemos detenido en la conceptualización que un crítico del diario fundado por Timerman, Aníbal Ford, realiza del regionalismo oligárquico en relación con cierta mitología deshistorizante inscripta en una literatura arquetípica, dado que esa línea le sirve para leer y evaluar la literatura regionalista que comenta, y situar una posición ideológica respecto de ella, tanto en las reseñas como en sus artículos.

No obstante, en nuestro *corpus*, al igual que otros críticos como Jorge Rivera, Ford valora el aporte de un regionalismo –diferente del que caracteriza como oligárquico- y su inscripción dentro de una corriente recuperadora de zonas y patrimonios culturales marginales en relación con la descripción de lo social.

4.5. Registrar cierta influencia de la teoría y de la crítica literarias

Cierto reconocimiento e incidencia del marco de la teoría y de la crítica literarias puede rastrearse tanto a través de algunas reseñas sobre libros de tenor teórico y metodológico como también por el empleo de ciertas categorías conceptuales y lexicales en los diversos modos con que se abordan los textos literarios en los comentarios de libros por parte de la crítica literaria periodística. A continuación, consignaremos algunas de sus principales huellas que en tanto interdiscurso (Maingueneau, 1999a) subyacen en nuestro *corpus* de *La Opinión* a comienzos de los años '70 en Buenos Aires. Si bien desde los comentarios bibliográficos de ese diario se plantean análisis escuetos y con cierto nivel de simplicidad, subyacen -y a veces se superponen- en sus planteos, nociones y alusiones, fundamentalmente a las teorías del formalismo ruso, al estructuralismo, a las llamadas teorías estético-sociológicas, a la segunda etapa teórica de Mijaíl Bajtín y a los inicios de la sociocrítica.

4.5.1. El reconocimiento de lo "literario"

El 3/10/71 Jorge B. Rivera reseña la traducción al castellano de *Sobre la prosa literaria* (1959) de Víctor Sklovski, libro al que le dedica prácticamente una página de la sección "Cultura y Espectáculos". Allí subraya el aporte del formalismo ruso, escuela de principios del siglo XX preocupada por determinar el objeto de estudio de la crítica literaria y el método adecuado para su análisis a través de la descripción de la literatura como una serie de rasgos particulares. Destaca la consideración del nivel morfológico de los textos frente al anterior predominio de un análisis preponderantemente temático y contenidista de la literatura. También advierte que dentro del ámbito de la lengua española los contactos con las teorías del formalismo habían sido relativamente tardíos y menciona, entre los contados aportes bibliográficos traducidos -además del libro arriba indicado- la edición de *Morfología del cuento*

de Vladimir Propp (Ed. Goyanarte) y el de Tzvetan Todorov bajo el título de *Teoría de los formalistas rusos* (Ed. Signos).

Simultáneamente, puede percibirse que desde el diario se registra el aporte de esa corriente teórica en el empleo de determinados conceptos pertenecientes al marco del formalismo en la descripción de los textos literarios que se realiza en las reseñas de nuestro *corpus*, como los de tema, motivo, leitmotiv y procedimientos, sobre los cuales Boris Tomachevski, entre otros autores, había teorizado.

Sklovski [1917] en “El arte como artificio” explica la noción de extrañamiento (*ostranenie*) como el *shock* que proviene de la sorpresa que produce en el receptor la percepción del arte en cuanto tiene de inesperado, de diferente si se compara con lo habitual. Para ello, el escritor desautomatiza los lugares comunes del lenguaje cotidiano, y también las convenciones literarias ya usadas, a través de la singularización en diversos grados.

Eventualmente, aunque sin explicitar que se trata de uno de los principios del formalismo ruso a través del distanciamiento de las normas y las convenciones lingüísticas, en la reseña de *Partitas* de Leónidas Lamborghini, Juan Sasturain considera de modo explícito lo poético como una desviación del uso común del lenguaje, mediante una compleja red de relaciones que combinan elementos sonoros con otros de orden léxico y sintáctico (estos últimos consignados por parte de la crítica sobre todo por la influencia del estructuralismo).

A la vez, a lo largo de las reseñas, se destaca con asiduidad, por un lado, la relevancia de evitar lugares comunes en el tratamiento del lenguaje; en ese sentido, se hace alusión a una experiencia lingüística “extrañada”. Por otra parte, también se plantea la conexión de la experiencia literaria con lo social vinculada con esa corriente.

Si bien los formalistas proponían un análisis atento de las “obras en sí mismas”, advierten que la especificidad literaria está circunscripta tanto histórica como culturalmente. Tinianov [1924] sostiene que el hecho literario es heteróclito y la literatura es una serie que evoluciona con solución de continuidad. Explica que el “distanciamiento” es un ejemplo de un fenómeno más amplio, enmarcado en la historicidad de las categorías que usamos para distinguir los hechos de la cultura: éstos no existen en absoluto, sino que dependen de la percepción de quienes los utilizan. También dicho autor manifiesta en *Sobre la evolución literaria* [1927]: “La existencia del hecho literario depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación con la serie, sea literaria, sea extraliteraria), en otras palabras, de su función”. Lo

que es hecho literario en una época puede no serlo en otra y a la inversa, en relación con el sistema literario en que evoluciona el mismo hecho. Aunque no se lo mencione explícitamente -al igual que la adjudicación de un carácter literario respecto de los textos comentados-, el vínculo con este marco teórico se lee, como analizaremos en los apartados siguientes de este capítulo, en las valoraciones y percepciones estéticas efectuadas que se enmarcan dentro de concepciones epocales y tendencias estéticas.

Subyacen entonces algunos de los principales conceptos formalistas como el de que la proyección y el alcance social del texto literario establecen una relación con el movimiento complejo y dinámico en el que se constituyen los procesos histórico-culturales. También se evidencia su concepción fuerte de la literatura: esta última no sólo refleja o se asimila al gusto predominante del público lector sino que frecuentemente lo crea, determina modas que van más allá de ella misma, genera mitologías, tipos o formas sociales de comportamiento, se instala en el medio social, legitima, difunde, impulsa o se propone como soporte -afirmativo o crítico- de una corriente filosófica, política o de una determinada visión del mundo.

Justamente, es desde la reflexión de la crítica literaria periodística que desde una actitud *sui generis* busca leer los textos en una serie, dentro de un proceso histórico-cultural a partir de determinadas concepciones históricas, estéticas y culturales, de un modo particular pero también afín con las propuestas del formalismo ruso.

4.5.2. Modos de construcción, estructuras y lenguaje de los textos literarios

El estructuralismo¹²⁴, en plena vigencia en el periodo analizado por sus aportes al análisis literario, incide en el discurso crítico. Como su nombre lo indica, se interesa en las estructuras, en el estudio de elementos internos del texto y de su función para establecer categorías y regularidades. Enfatiza el abordaje de la literatura en tanto *construcción*, cuyos mecanismos pueden ser clasificados y analizados como sistemas y signos, dentro de una tendencia, en la que la preocupación por el lenguaje es central.

En las reseñas puede reconocerse la impronta de esta corriente en la distinción de estructuras y construcciones subyacentes tanto de los textos narrativos -sobre todo en las nove-

¹²⁴ Este método de indagación transformó el estudio de la poesía y de la narrativa. Respecto de esta última, con la creación de la narratología, cuyos exponentes más influyentes han sido A. J. Greimas, Tzvetan Todorov y los críticos franceses Gérard Genette, Claude Bremond y Roland Barthes.

las- como de los poemarios, a través de dar cuenta de ideas rectoras o principios claves. En especial, la reflexión sobre el tipo de lenguaje utilizado se articula con una de las principales preocupaciones del estructuralismo, aunque su descripción plantea distintos matices¹²⁵. Eventualmente se señala el empleo de ciertas figuras retóricas (sobre todo de metáforas y comparaciones), se tiene en cuenta el trabajo con la sintaxis, con la tensión y el tono.

También algunos críticos se valen de cierto léxico perteneciente a *Análisis estructural del relato* (1970) de Roland Barthes. Eduardo Romano (14/11/72) emplea el término “infor- mantes”, para dar cuenta de referencias a seres y objetos, mediante los cuales caracteriza el espacio y el tiempo en que se desarrollan las acciones narradas. Sasturain se vale del de “unidad narrativa”, en el sentido de Barthes en tanto función como “mínima unidad seg- mentable de sentido” y éste está dado por su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos.

A partir de la obra de la escuela de Praga, el término “estructuralismo” llega a fundir- se con el término “semiótica” o “semiología”, que es el estudio sistemático de los signos apli- cado a un campo particular de estudio. Tal vez como registro de la influencia de esa discipli- na, Romano y Sasturain emplean el término “signo” en sus análisis. Por ejemplo, este último crítico titula, para referirse al lenguaje, su reseña del 15/9/72 “Para Waisman, el signo es in- capaz de atrapar la duración temporal”. Al mismo tiempo, las apreciaciones sobre los textos están orientadas a partir de concepciones sobre el lenguaje literario. En la misma reseña, res- pecto de dicho aspecto, el autor postula:

“Cada **unidad narrativa** opera como **significante múltiple**, estableciendo relaciones complejas, entrecruzamientos y paralelismos que se resuelven -o no- en la ambigüe- dad esencial de la conciencia que percibe. El lenguaje se subordina y sostiene la mate- ria anecdótica, pasando de lo reflexivo al discurso coloquial constantemente devora- do por la fiebre de la palabra. Hay una avidez del sentido que se impone a los signi- ficantes, rompe la **sintaxis**, altera el **ritmo**, persigue hasta atrapar el fluir incesante.

¹²⁵ Por ejemplo, respecto de la novela, Ardiles Gray (7/9/71), Ford (28/12/72) y Urondo (16/12/71) valorizan un lenguaje que no se degrade “hasta la retórica”. Además, este último pondera la precisión en el manejo del lengua- je escrito y cómo éste transmite cierta oralidad. Por su parte, Romano observa su tratamiento desde un plano estilístico del que destaca logros (de Retrato de un descocado de Mario Lozzia, aprecia una “literaturización” del lenguaje corriente o de una jerga) pero asimismo critica cierto “rebuscamiento” (la interrupción brusca de oracio- nes, en el caso de Don Abdel Zalim, por ejemplo, y también cómo está elaborado y qué connota el léxico). Sastu- rain, eventualmente, observa cierto desaliño formal (reiteración de vocablos, etc.) y se detiene en la descripción del lenguaje pero en función de cómo incide en la construcción de la materia anecdótica (sobre Entre caminos de Oscar Waisman). También hace referencia a los significantes, la sintaxis y el ritmo. Tarsitano, por otro lado, dife- rencia a partir de lo que propone la solapa de El despelote (5/8/71) lo que sería un lenguaje “soez” de uno “litera- rio” y desacraliza ciertos clichés que representan a este último como impoluto.

[...] Los fundamentos de su validez debemos buscarlos en el impecable planteo de una propuesta paradójica: **la de cuestionar a la palabra su poder de representación y simultáneamente valerse de ella para proclamar su derrota.**" (Sasturain, J., *Op. cit.*, LO, 15/9/72)

A lo largo de las reseñas se oscila entre una consideración de un lenguaje pretendidamente mimético, capaz de dar cuenta de la realidad, y otro más opaco como es el caso de la cita precedente. En resumidas cuentas, diversas concepciones sobre el lenguaje sustentan las apreciaciones que se efectúan al respecto.

Dentro de ese clima cultural epocal, resulta particular el caso de Sasturain, quien establece una diferencia con los otros críticos de *La Opinión* al incorporar en mayor medida conceptos de *Le degré zéro de l'écriture* [1953] y de *Essais critiques* [1964] de Roland Barthes recientemente traducidos al castellano¹²⁶. Por un lado, para referirse a determinados relatos, habla tanto de una escritura que intenta ser "blanca" en consonancia con las ideas del primer libro antes indicado. Por otro, emplea la noción de escritura "intransitiva", a la que él llama "palabra intransitiva" de la que se vale para describir tanto la narrativa -especialmente los cuentos- como la poesía. Según Barthes, para el *écrivain* -a diferencia del *écrivain*- "escribir es un verbo intransitivo" (Barthes, [1964] 2003:204); por lo cual, la escritura intransitiva es un vehículo que, lejos de intentar comunicar algo en un sentido inmediato, se propone fundamentalmente presentarse como mensaje en sí misma.

Además, Sasturain incorpora en sus análisis el concepto de enunciación¹²⁷ en tanto aporte de la escuela lingüística francesa. A partir de tal noción, en los textos que comenta reconoce distintos niveles enunciativos y, en relación con ellos, distintos sentidos.

Ese bagaje teórico le posibilita leer nuevas tendencias tanto de la lírica como de la narrativa dentro del campo literario del momento que escapan a una línea más "realista" y "convencional" en su manejo del lenguaje, como por ejemplo de la poesía de *Partitas* de

¹²⁶ Esos libros fueron traducidos al castellano en 1973 bajo los títulos *El grado cero de las escrituras*, por Nicolás Rosa (México, S. XXI) y *Ensayos críticos* por C. Pujol (Barcelona, Seix Barral). Resulta significativo entonces que Sasturain retome conceptos de ellos, con lo cual está dando cuenta del marco de la crítica y teoría literaria que circula en Argentina en ese momento y también de cierta influencia universitaria en su empleo.

¹²⁷ La consideración de la enunciación es producto de la influencia que comienza a desarrollarse desde la escuela francesa en diversas vertientes teóricas: fundamentalmente a partir de los conceptos de Benveniste que Barthes retoma en diversos artículos (Barthes, R., "Escribir, ¿un verbo intransitivo?" [1966], "Por qué me gusta Benveniste" [1966] y "El discurso de la historia" [1967] reunidos en *Le bruissement de la langue* [1984], París, Editions du Seuil). También Julia Kristeva (1969) recupera esa noción en su interpretación del "estatuto de la palabra" de Bajtín que ancla en los conceptos de sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación.

Lamborghini o la de *La obsesión del espacio* de Enrique Zelarrayán (9/3/73) o de cierta cuentística con rasgos innovadores como la reunida en *Prosa Junta* (17/10/73).

4.5.3. La conexión de la literatura con lo social y la “realidad”

También, a partir del marco teórico antes indicado, Sasturain realiza una lectura de los textos literarios vinculada con lo social. Hace referencias explícitas a la relación de la literatura con la Historia “con mayúsculas” a partir de menciones de *Le degré zéro de l'écriture* [1953] de Roland Barthes y de *Opera aperta* [1962] de Umberto Eco¹²⁸. Dentro de este último libro -enmarcado en una sociología de la comunicación-, en el ensayo “De la manera de formar como compromiso con la realidad”, el semiólogo explica que el discurso que las formas lingüísticas del texto despliega se ve como un reflejo de otro discurso más amplio que pasa a través de las formas del lenguaje. Desde esas nociones, se valora una literatura que dé cuenta de problemáticas sociales. El conocimiento de la realidad por medio de aquella exigirá diversas formas de intervención por parte del escritor y, en función de ello, se plantea un vínculo con la Historia.

Esa relevancia otorgada al realismo, además de los autores antes mencionados, proviene también de otros antecedentes y aportes. Entre ellos, tienen una incidencia considerable las reflexiones respecto de la literatura y la cultura provenientes tanto desde el marxismo como desde el nacionalismo popular peronista.

Cabe recordar, en tanto hitos de una lectura de la tradición literaria argentina que incorpora categorías del marxismo, las publicaciones *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961) de Juan Carlos Portantiero, defensa del “realismo crítico”, y *Literatura argentina y realidad política* (1964) de David Viñas (De Diego, 2008: 88).

Previamente, a partir de la impronta de *Contorno*, en los primeros '60, la imagen del intelectual más extendida es la del intelectual comprometido, anclada fundamentalmente en las ideas del existencialismo sartreano en *¿Qué es la literatura?* [*Situations II*, 1948], donde el compromiso ideológico-moral, estético y militante eran tareas homólogas. La concepción de ese tipo de intelectual apela a una función social, portavoz de la conciencia humanista y uni-

¹²⁸ Para Eco, el modelo de una obra abierta reproduce la estructura de una relación de disfrute obra-consumidor. En el prólogo a la edición de 1979 en castellano de *Opera aperta* [1962] reivindica haberse anticipado en la edición de 1967 de ese libro a esa idea que Roland Barthes desarrolla en *Le plaisir du texte* [1973].

versal que se distingue más allá de las fronteras y las nacionalidades; se trata de un pensador crítico independiente y sensible frente a las preocupaciones sociopolíticas.

Al mismo tiempo, en las décadas del '50 y del '60, se despliega una renovación teórica dentro del marxismo, con diversas lecturas de su legado filosófico. Como consecuencia de ello, en nuestro *corpus* de *La Opinión*, sobre todo respecto de la narrativa, puede registrarse el trasfondo de teorías críticas de orientación sociológica, principalmente las de Georg Lukács, Lucien Goldmann y Galvano della Volpe sobre las que se realiza una tarea de divulgación. Esos críticos ponen de manifiesto una normativa y una estética para juzgar los logros artísticos de los textos literarios. Aunque con diferencias, piensan que el juicio estético no puede prescindir de la puesta en relación con el mundo social e histórico, que proporciona la matriz de las significaciones, donde las dimensiones social y estética del análisis literario son inescindibles (Altamirano y Sarlo, 1983: 135).

En el diario fundado por Timerman, las menciones a Lukács se realizan más en función de situar su aporte en artículos de carácter general que para aplicar directamente sus conceptos teóricos en los comentarios de los libros. Sus textos han influido en el "marxismo occidental", en la teoría social y en la teoría estética de la Escuela de Frankfurt. En *La novela histórica*, sostiene -en una visión histórico-sistemática- que la novela es la forma literaria típica de la sociedad burguesa. Por otra parte, en *Teoría de la novela* abre el espacio para un enfoque de tipo sociológico que correlacione el análisis de la estructura del mundo novelesco con la del mundo social¹²⁹.

En una nota sin firma titulada "El existencialismo no habría sido más que una filosofía de la evasión" en la sección "Cultura y Libros" de *La Opinión* del 7/10/71, se reproducen los tres principios básicos de los que parte la sociología dialéctica de la literatura de Lucien Goldmann, discípulo de Lukács, para la interpretación del hecho literario. Ellos son: la importancia del sujeto transindividual, la identidad parcial de sujeto y objeto en el conocimiento de la realidad, con lo que quedan eliminadas las alternativas tradicionales de las ciencias humanas (continuidad-discontinuidad, teoría-praxis, sujeto-objeto) y el máximo de la con-

¹²⁹ Georg Lukács descubre y valora el proceso de tipificación en las obras del "realismo crítico", así como la perspectiva totalizante del mundo novelesco, capaz de iluminar el sentido histórico del mundo. En su teoría, tiene importancia el ideal clásico-humanista, que le brinda una norma ética y estética para distinguir a aquellos escritores que representan la protesta contra la deshumanización de la sociedad. Lukács opone estas obras a la actitud y el arte de las vanguardias y de la literatura experimental, frente a los que mantiene un juicio negativo.

ciencia posible, esencial para determinar el campo de las variaciones que se puede prever en una estructura social.

Precisamente, en muchas de las valoraciones realizadas en las reseñas se retoma en otros términos la idea de un sujeto “transindividual” y la apelación a una concientización tanto por parte de los personajes como hacia los lectores. Además, en dicha nota, se indica que para Goldmann una sociología dialéctica “se esfuerza siempre en poner en relación los juicios de valor, las ideologías conservadoras, críticas o revolucionarias, no solamente con la realidad sobre la cual actúan, sino también con la realidad que las engendra”¹³⁰. Como parte de ese lineamiento, la indagación de la realidad¹³¹ a través de la lectura de los textos literarios es un principio que prima en los comentarios de los libros de *La Opinión*.

Para Goldmann, como para Hegel y Lukács, la obra de arte torna sensible la Idea (en este caso la forma o la estructura de la conciencia posible de clase), por ello los textos literarios constituyen una vía de acceso a la comprensión y el conocimiento de las *visiones del mundo*. “Realizan” en el plano imaginario las virtualidades implicadas en estas formas o estructuras mentales de carácter colectivo, cuya infraestructura radica en las clases sociales: dan forma a un conjunto de ideas, aspiraciones y sentimientos que representan una respuesta global y coherente a una situación histórica dada. Por lo tanto, la configuración formal de los textos constituye la dimensión verdaderamente social de la literatura. De ahí que sea en el nivel de sus estructuras donde haya que investigar su/s relación/es con las visiones del mundo y que ese vínculo tenga el carácter de una homología entre esquemas formales. Además, para Goldmann la visión de mundo es un tipo de conciencia, una abstracción, que coincide en gran parte con la noción marxista de conciencia posible.

Debido a esa influencia crítica, a lo largo de los comentarios de libros del primer diario de nuestro análisis podemos reconocer “ecos” de la teorías mencionadas. En relación con

¹³⁰ La crítica a la ideología conservadora se observa en el ámbito de *La Opinión*, específicamente en la oposición al grupo *Sur* y *La Nación*, señalada en un apartado anterior de este capítulo.

¹³¹ En ese sentido, la revista *Los libros* (1969-1976) planteará una diferencia con los lineamientos esbozados en la parte cultural de *La Opinión* respecto de la realidad. Desde las reseñas de éste se sostiene que la literatura posibilita su indagación y expresión, mientras que en aquella la nueva crítica contribuye a la demolición del canon realista. “Si la novela llamada realista era considerada como el vehículo más apropiado para la transmisión de las ideas y la denuncia de los males sociales, la nueva crítica invertirá totalmente este lugar común heredado: no sólo el realismo se funda sobre una ingenua concepción de la representación, y por ende, sólo puede consolidar una ideología burguesa, sino que, además, el camino hacia una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan los modos realistas de representación” (De Diego, 2003: 89).

lo antes expuesto, por ejemplo, respecto del detenimiento en las distintas percepciones de los personajes y las referencias a su concientización dentro de un mundo representado.

Por otra parte, Galvano Della Volpe se sitúa en una posición antihegeliana, a partir de su método, definido como “dialéctica científica”. En *Crítica del gusto* (1960), funda una teoría del arte literario, que busca poner de manifiesto el nexo orgánico entre los valores poéticos del discurso y su estructura intelectual ideológica. Postula que el conjunto de valores semántico-gramaticales disponibles en una lengua constituyen el literal-material, la estructura técnica a partir de la cual se produce, por medio de la actividad del escritor, la transformación de la lengua en estilo, cuyo eje es el polisentido (la connotación). Cabe destacar que la “paráfrasis crítica” es para Della Volpe una actividad valorativa que busca dar cuenta del “desvío” que se ha producido en cada texto, cuando presupone que los valores léxicos comunes se han enriquecido de nuevos sentidos por el trabajo que transforma la lengua en estilo. Salvando las distancias con esta teoría, pero tomando un procedimiento esencial de ella, la paráfrasis es una de las operaciones de la crítica literaria periodística que se emplea en las reseñas¹³².

Hasta ahora hemos situado el rol del intelectual desde *¿Qué es la literatura?* de Sartre, también el compromiso con la realidad a través de la literatura que se propone desde teorías de orientación marxista y de cómo lo lee la crítica. Pero, ¿cuáles son los alcances de la condición del intelectual, en relación con la literatura y lo social? No puede soslayarse al respecto el aporte teórico de Gramsci, cuya lectura impacta notablemente en el ámbito local.

El giro hacia la noción de *intelectual orgánico* se instala desde una perspectiva que somete las funciones intelectuales críticas a las necesidades de desarrollo de las organizaciones partidarias que tuvieron como máxima y principal aspiración la transformación revolucionaria de la sociedad (Ponza, 2006:10). Gramsci, a partir del concepto de hegemonía otorgaba un rol fundamental a los intelectuales y la cultura en el proceso de transformación social, un rol que a su juicio se daba a través de una tarea ligada orgánicamente al desarrollo de la organización política revolucionaria.

¹³² Efectuamos un análisis de las paráfrasis considerando sus funciones textuales y desde el análisis del discurso y en el capítulo 3 de esta tesis. Volver sobre “Las paráfrasis: reinterpretar el propio enunciado” en “Los ‘otros’ en la reseña de textos literarios: la heterogeneidad mostrada”.

En ese sentido, a partir de los aportes de teóricos de Antonio Gramsci -introducidos, impulsados y retomados por Héctor P. Agosti¹³³ desde el comunismo argentino-, subyace la reflexión sobre el rol de los intelectuales en consonancia con el concepto de intelectual orgánico, que debe intervenir en la realidad. La lectura del pensador italiano desde la nueva izquierda intelectual de los '60 y comienzos de los '70 -por ejemplo, a partir de José Aricó- concibe la realidad en clave nacional-popular.

En otra línea ideológica, desde el nacionalismo popular, a partir del pensamiento de Arturo Jauretche, se enfatiza el gesto de desmontar las mentiras o interpretaciones sobre la realidad nacional, creadas por la "colonización pedagógica" que los intelectuales liberales habían hecho, en función de producir una concientización en el público lector.

También Rodolfo Puiggrós, Jorge Abelardo Ramos y Juan José Hernández Arregui, entre otros, buscan incorporar, desde la izquierda, los esquemas teóricos marxistas al análisis de la realidad argentina, en especial aplicándolos en clave nacional al peronismo. Su opinión coincidía en el compromiso militante que debían asumir los intelectuales argentinos en el proceso de transformación social, en el cual el peronismo tenía un papel protagónico, inscripto en el relato marxista como movimiento popular antiimperialista y solidario con las causas de liberación nacional que en esos años atravesaban muchos países del Tercer Mundo. Esos autores, ubicados dentro del llamado nuevo marxismo, lograron sistematizar el proyecto denominado socialista nacional que intentó tomar forma concreta a través del llamado Peronismo Revolucionario, un proyecto que recibió una fuerte inspiración cubana en el desarrollo de sus tesis y métodos.

En resumen, desde variadas fuentes, pero sobre todo desde corrientes teóricas provenientes del marxismo y del nacionalismo popular, se impone una necesaria conexión de la literatura con la realidad y lo social, que será un requisito casi obligado en los comentarios bibliográficos de *La Opinión*. En ese sentido, llama la atención cómo desde los títulos de las

¹³³ Antecedentes anteriores respecto del realismo son las consideraciones de Héctor Agosti en *Defensa del realismo* (1945), donde proponía la noción de uno nuevo que presenta como la superación del realismo tradicional y las corrientes del arte abstracto. La actitud de ese nuevo realismo consistía al mismo tiempo en el conocimiento, la interpretación y la recreación de la realidad. Luego, en *Nación y cultura* (1959), señala, entre otros planteos, que la literatura argentina se debate entre el refinamiento esteticista y la fuerza del realismo más "una 'subliteratura popular' que representa la degeneración más precisa de lo nacional popular" (Romano, 1993).

reseñas -tanto de narrativa como de poesía- y ,a lo largo de éstas, se tematiza su tratamiento ya sea para indagarla o expresarla¹³⁴.

4.5.4. La incidencia de la teoría bajtiniana y los comienzos de la sociocrítica

Un conjunto de tesis elaboradas por Mijaíl Bajtín (también identificado bajo los nombres Voloshinov y Medvedev) en polémica con los formalistas rusos y con la lingüística de tendencia formalizante fue objeto de relectura durante los años sesenta y setenta en el marco de la crítica europea, especialmente la francesa.

Los planteos de la primera etapa de la obra de aquel autor, la de *El método formal* y los ensayos sobre teoría del lenguaje, identifican a la literatura como relación social en la que interviene el lenguaje como material y los discursos ideológicos como contenido. Los escritores se orientan en el medio ideológico y en el sistema de la lengua, según evaluaciones sociales. La literatura como forma ideológica es el reflejo de la realidad social por la mediación de la ideología.

En la segunda etapa, la de *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1988 [1929]) y los trabajos escritos en los años '30 y '40¹³⁵, Bajtín propone una teoría del discurso narrativo que concibe la literatura como forma ideológica y, en el marco de la sociocrítica francesa, se va a convertir en teoría de todo texto literario. El punto de viraje entre la primera y segunda etapa es el desplazamiento -a partir de su reflexión sobre la novela- del énfasis de la literatura como representación discursiva de lo social a lo literario en tanto forma que contiene los discursos sociales. En concordancia con esta teoría, las reseñas de Romano y Sasturain leen y especifican otros discursos sociales dentro de la novela.

Por otro lado, desde la sociocrítica, Jurij Lotman y Julia Kristeva realizan una apropiación y traducción de la teoría de Bajtín a sus propios sistemas. Ese marco teórico con diversos grados de apropiación subyace en la crítica literaria periodística, que tiene en cuenta

¹³⁴ Algunos ejemplos de esos títulos: "Estilo e indagación de la realidad en una lograda antología de cuentos", 19/6/71; "Un exitoso juego de lenguajes para indagar la realidad", 23/12/71; "La voluntad de expresar la realidad no basta para novelar bien", 4/1/71; "Cinco autores intentan por diferentes caminos expresar zonas de la realidad", 26/1/72; "La realidad histórica se diluye en la última obra de Griselda Gambaro", 26/12/72, etc.

¹³⁵ Entre esos trabajos se encuentra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral [ca. 1933] y "La novela de educación y su significado en la historia del realismo" [ca. 1936-8]. Sobre una lectura crítica actualizada de la obra de Bajtín puede consultarse Mancuso, Hugo (2005), *La palabra viva – Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós.

relaciones sociales, culturales e intertextuales en las apreciaciones de sus comentarios bibliográficos.

Las investigaciones de la cultura realizadas por Lotman (1972-80) y la Escuela de Tartu, al considerar las prácticas culturales y el medio ideológico como textos, adoptan un modelo semiótico para la descripción de la vida social y de las relaciones entre estructuras textuales y extratextuales. En su concepción, las fronteras del discurso literario dependen del resto de los discursos sociales, son móviles. Tanto para Lotman como para Bajtín, la relación literatura-sociedad es una relación de textos y la orientación de la literatura varía en las evaluaciones sociales que modifican los canales entre las obras literarias y la sociedad.

A partir de este desarrollo, Kristeva construye un modelo teórico de la literatura dentro del marxismo estructuralista. "La palabra, el diálogo y la novela" (1969) funda la sociocrítica¹³⁶, pone a Bajtín en circulación dentro de la teoría literaria francesa y recoloca al posformalismo en el espacio de la problemática semiótica. La semiologización del mundo social y la afirmación de la intertextualidad como definición de la práctica propiamente literaria son sus líneas básicas. El texto literario se independiza de su proceso social de producción y se interioriza bajo la forma de productividad textual. Pero, a diferencia de Bajtín, para Kristeva la intertextualidad es definida solamente como intertextualidad literaria y las operaciones de la "práctica textual" como productividad de significancia (Sarlo, 1983:46-8).

Tanto como en las reseñas de narrativa como en las de poesía, Rivera, Romano, Ford y Sasturain especifican en mayor grado relaciones de intertextualidad -no sólo literarias- y cómo éstas se evidencian. Mediante esas operaciones asumen algunas lecturas teóricas que circulaban entonces en el ámbito universitario, para actualizarlas desde la crítica literaria periodística.

En conclusión, a través del empleo de determinadas categorías conceptuales y de cierto uso de un léxico especializado por parte de la crítica literaria de *La Opinión*, pueden registrarse el abordaje, cierta aceptación e incorporación fragmentaria o parcial de las teorías críticas vigentes en la época y de su recepción reciente, sobre todo en Buenos Aires.

¹³⁶ La sociocrítica parte de la hipótesis de que el "afuera" está inscripto en la obra. El límite entre la obra y su "afuera" es, como dice Jean Starobinski, una variable, definida por el texto, que cambia históricamente. Dentro de esta tendencia de matriz estructuralista, lacaniano-althusseriana, hay diferencias y polémicas internas -sobre las cuales no nos detendremos porque escapan al objeto de nuestro trabajo- que con posterioridad la indagan y cuestionan, como por ejemplo, las de Zima/Kristeva y *Change/Tel Quel*.

4.6. Lineamientos de los años '60 en la poesía

“Poética en griego quiere decir acción, en este sentido no creo que haya demasiadas diferenciaciones entre la poesía y la política, [...], por la poesía, por la necesidad de usar las palabras en toda su precisión y significación he llegado al tipo de militancia que actualmente hago.”

Francisco Urondo en la entrevista realizada por Vicente Zito Lema en *Liberación*¹³⁷ en 1973

Llama la atención la cantidad de libros de poesía comentados en proporción con los otros géneros en *La Opinión* y, dentro de ellos, el espacio dedicado a los autores noveles. Evidentemente, a través de las reseñas, la lírica cobra relevancia en los comienzos del diario que muestra cierta apertura hacia los escritores incipientes. A la vez, puede percibirse cierta continuidad en los nombres de los autores de los libros reseñados con otras publicaciones de poesía. Muchos de ellos eran conocidos por haber participado en *Poesía Buenos Aires* (1950-1960)¹³⁸, podemos mencionar a Elizabeth Azcona Cranwell (*Imposibilidades del lenguaje o los nombres del amor*), Juan José Ceselli (*El paraíso desenterrado*), Carlos Latorre (*La vida a muerte*), Alberto Vanasco (en *Historias del peronismo*, narrativa en este caso), entre otros. Algunos habían escrito en revistas de tendencia surrealista, como *A partir de cero* (1952) dirigida por Enrique Molina y *Letra y línea* (1953) por Aldo Pellegrini, o en *Zona de la poesía americana* (1963-1964), donde también habían publicado Juan Gelman, Francisco Urondo y Eduardo Romano.

Las líneas argumentativas que en el *corpus* de *La Opinión* se presentan respecto de las concepciones sobre la poesía remiten de modo central a las ideas sugeridas en las reseñas de Francisco Urondo¹³⁹, quien las escribe desde el 18 de junio de 1972 al 24 de mayo de 1972.

¹³⁷ Citado en Montanaro, Pablo (2003), Francisco Urondo. *La palabra en acción-Biografía de un poeta y militante*, Buenos Aires, Ed. Homo Sapiens, p. 104.

¹³⁸ En la revista y editorial del mismo nombre, dirigidas por Raúl Gustavo Aguirre, publicaron muchos de los más reconocidos poetas del periodo: Edgar Bayley, Francisco Madariaga, Rodolfo Alonso, Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, Alberto Vanasco, Mario Trejo, el mismo Aguirre, etc. Es justamente bajo ese sello que Francisco Urondo publica sus tres primeros libros de poemas, *Historia Antigua* (1956), *Breves* (1958) y *Lugares* (1959). Asimismo, *Poesía Buenos Aires* difundió, a través de traducciones propias, la poesía de los más notables poetas europeos contemporáneos, principalmente de René Char, Paul Eluard, Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, objeto de admiración de los poetas argentinos que se identificaban con ella.

¹³⁹ No debe obviarse que también existen otras instancias de selección y evaluación de los textos a reseñar. En ese sentido, cabe considerar la influencia del director del Suplemento Cultural, Juan Gelman. Éste era amigo de

También marcan otra tendencia sobre ese género las de Juan Sasturain, que se publican a partir del 15 de septiembre de 1972, y a las que nos referiremos más adelante.

Aunque no lo declara de modo explícito, en sus textos de comienzos de los '70 en *La Opinión*, el poeta santafesino sigue los ejes principales esbozados en *Veinte años de poesía argentina 1940-1960* (1968), cuya primera versión había sido publicada en el primer número de *Zona de la poesía americana*, en 1963. En ellos, retoma lineamientos sentados por la ya mencionada revista *Poesía Buenos Aires* que, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, había difundido propuestas invencionistas o derivadas del invencionismo, voces poéticas renovadoras antagónicas a las corrientes neorrománticas de la poesía escrita en la década del '40¹⁴⁰.

A fin de señalar las concepciones que prevalecen dentro del *corpus* analizado de reseñas, especificaremos las más recurrentes de ese diario sobre la poesía: el vitalismo heredado de las vanguardias y de *Poesía Buenos Aires*, el empleo de una prosa no discursiva y los señalados en la reseña de *Todos los poemas 1950-1970* de Urondo del 30/1/73 por Juan Sasturain. Allí, este crítico sintetiza algunos de los principales postulados clave que Urondo había identificado sobre los poetas -independientemente de su origen o itinerario- posteriores al frondizismo, durante la década del 60 en su ensayo de 1968. Tales postulados que inciden en las apreciaciones de los críticos son los siguientes: "intención nominativa; austeridad expresiva que recurre a la palabra coloquial; organicidad [...] `en la medida en que la libertad expresiva no desplaza la existencialidad que la sustenta, en el orden personal y colectivo'; entender a la poesía como expresión de la realidad y vehículo de comunicación; concebir a la palabra como instrumento y no como finalidad y, fundamentalmente, una actitud no contemplativa del mundo sino un hacerse cargo de la realidad, asumiendo un compromiso real"¹⁴¹. Dichos

Urondo; ambos eran poetas y tenían una relación de intercambio enriquecedor mutuo, compartían proyectos y afinidades ideológicas.

¹⁴⁰ Ya Oliverio Girondo había planteado sus diferencias con la poesía de los jóvenes del '40, caracterizada como neo-romántica por su apego a la estética del romanticismo decimonónico, su predilección por las formas tradicionales y su fuerte tono elegíaco, la cual se oficializa, según Urondo, cuando "Eduardo Mallea les abre las puertas del suplemento literario de *La Nación*" y en *Sur* (Cf. Fondebrider, Jorge, "1950" en Dossier sobre *Poesía Buenos Aires* en *Diario de Poesía* N° 11, verano de 1988/89, p. 13 y Urondo, Francisco (1968) *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Buenos Aires, Ed. Galerna.).

¹⁴¹ Sasturain, Juan, "Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza", *LO*, 30/1/73. Algunos de los principios mencionados tales como entender la poesía como expresión de la realidad, como vehículo de comunicación y la idea de "ser de alguna manera, la penetración y la conciencia sobre el tiempo que les ha tocado vivir" pueden rastrearse en un artículo previo de Noé Jitrik "Poesía argentina: aislamiento y esperanza", publicado en *Los Andes* de Mendoza el 22/10/62, luego incorporado a *El escritor argentino. Dependencia y libertad*, Ediciones del Candil, Buenos Aires, 1967. Posteriormente, este último autor profundizará estas ideas en "Poesía entre dos radicalismos" en *Zona de la Poesía Americana* N° 2, diciembre de 1963 donde se referirá a "un

principios, que indagaremos a continuación, son a los que apelan no sólo el mismo Urondo, sino también otros críticos, fundamentalmente Carlos Tarsitano y Julio Ardiles Gray en el periodo en que -según nuestro *corpus*- escriben reseñas en *La Opinión*: desde sus comienzos hasta mediados de 1972.

4.6.1. El vitalismo heredado de las vanguardias y de *Poesía Buenos Aires*

En este apartado abordaremos el vitalismo a partir de dos modos -heredados de las reflexiones de *Poesía Buenos Aires*- que se presentan en los comentarios bibliográficos: primero, en el hecho de considerar la vida de los poetas y su experiencia como creadores, y luego, en relación con las apreciaciones que se efectúan sobre el texto literario referido.

Respecto de la vanguardia, Urondo anota en *Veinte años de poesía argentina* que desde 1950 ese movimiento se canalizará por dos caminos: uno es el de *Poesía Buenos Aires* como portavoz de una "poesía cerebral", "hiperartística" -al decir de César Fernández Moreno-, y el otro, el de los surrealistas, que configura una tendencia vitalista. En su ensayo, Urondo retoma argumentos de Aguirre y Bayley sobre el peligro de caer en una "fraseología surrealista", es decir en una retórica del lenguaje automático, y vincula a ese grupo con una "manera de vida" y no con una corriente o escuela literaria¹⁴². Posteriormente, ya en *La Opinión*, recupera esas ideas en la reseña de *La vida a muerte*. Aclara:

"Poesía de inspiración surrealista: así califica el poeta Enrique Molina los textos de este último libro de Latorre. En verdad, **toda su producción ha estado signada por esa manera de integrar el mundo, esa 'manera de vivir' de los surrealistas**¹⁴³.

Latorre participó siempre de la versión nacional de ese movimiento que aquí dio no pocos poetas de primera línea: Francisco Madariaga, Molina y el mismo Latorre, por citar algunos de ellos." (Urondo, F., "Un rigor sin complacencias conforma los textos más recientes de Latorre", *LO*, 29/9/71)

serio intento de conformación" de una poesía nacional que se "socializa" y "desepigoniza" respecto de los modelos extranjeros, a la vez que "comienza un rescate cada vez mayor de elementos populares". (Cf. Freidemberg, Daniel (1999b), "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman" en Cella, S. (directora del volumen) *La irrupción de la crítica*, Tomo X, pp. 183-4, en Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé.).

¹⁴² Urondo observa: "[los surrealistas] incurrirán también -además de las generalizaciones que a veces los arrastra a tremendismos y exageraciones- en algunas ingenuidades: 'La poesía, en su más alta expresión, no puede pretender otra cosa que cambiar la vida'; como si esto fuera tan simple. Desgraciadamente las palabras no bastan para producir un cambio, aunque pueden propiciarlo o abastecerlo" (Urondo, 1968: 47).

¹⁴³ Todos los destacados en negrita de este capítulo son agregados míos.

En este caso, la actitud vitalista se identifica con una forma de vida de los autores dentro del surrealismo local, del cual se nombran algunos autores destacados.

Por otro lado, en relación con la consideración de "lo vital" en los textos literarios mismos, Urondo reivindica la actitud vitalista, cuando se refiere, por ejemplo, a *El aura del sauce* de Juan L. Ortiz: "porque esta poesía es como la vida misma: 'Es dura la vida, la vida es triste / como un mar la muerte viene del sur y anda en el sol.'" (Urondo, F., *Op. cit.*, LO, 20/7/71). De este modo, el crítico compara la vida con la obra del poeta entrerriano, que con un tono melancólico se detiene sobre aquella.

En contraste, posteriormente, en la reseña de *Todos los poemas 1950-1970*¹⁴⁴ titulada "Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza", Juan Sasturain destaca:

"Hay poemas de distintos momentos que nos revelan la presencia de una **cierta lealtad** -no hay mejor palabra para definir ese sentimiento- **hacia ese algo difuso que es la vida**. Ya en *Historia Antigua*, más allá de toda postura existía una única certeza: 'Pero no hay que alarmarse, nos quedaremos **hasta que las velas ardan**'. La vacilación, el fracaso, la ocasional cobardía - 'esperábamos otra cosa de los aires del mundo que un milagro impusiera un nuevo destino / un destino que no ganamos que no pudo correspondernos', dijo en *B. A. Argentine*- no impiden la persistencia de un humanismo radical, apoyado en evidencias mínimas y máximas: 'sin jactancias puedo decir / que la vida es lo mejor que conozco'". (Sasturain, J., "Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza, LO, 30/1/73)

El crítico reconoce, a través de las citas, una "lealtad" hacia la vida que propone de modo implícito una lucha fuera del sentido convencional ("hasta que las velas ardan"), implicada en el vínculo entre poesía y política, que Urondo construye en su texto. Es justamente ese concepto de vida y poesía vertebrados dentro de un orden más amplio el que le sirve de tesis, la cual anticipa desde el título.

En consecuencia, la reflexión sobre la relación poesía-vida respecto de los textos literarios mismos que se plantea en las reseñas cambia según de qué escritor se trate. En algunas ocasiones, tal reflexión puede ligarse a tendencias estéticas dominantes: asumir una tendencia vanguardista o adquirir un valor político, como en el caso de la poesía de Urondo. En términos generales, se señala el vitalismo de los poetas en relación con un estilo particular de vida y con el modo en el que, desde la poesía se expresa la relación con aquél.

¹⁴⁴ *Todos los poemas* de Urondo fue publicado en 1972 por Ediciones de la Flor e incluye los libros de poesías publicados hasta el momento y dos inéditos: *Son memorias* escrito entre 1965 y 1969 y *Poemas póstumos*, entre 1970 y 1972.

4.6.2. La prosa “no discursiva”

En contra de una actitud solemne, César Fernández Moreno elogia en algunas de sus reflexiones teóricas el empleo de rasgos que contribuyen a la “distención del lenguaje”: el uso de ciertas palabras y giros de la conversación diaria, el voseo y el lunfardo, cercano a lo que posteriormente se denominará coloquialismo. Esa sencillez manifiesta una renuencia a la exhibición explícita de la ‘poeticidad’. Según Freidemberg, dicha actitud implica un vuelco respecto de la aspiración neovanguardista, sobre todo a través de la insistente recurrencia a la imagen poética, tal como es entendida por el surrealismo y el creacionismo. Este autor observa que ante el rechazo del “lenguaje lógico convencional”, que proclama Raúl Gustavo Aguirre desde *Poesía Buenos Aires*, Urondo replica [en *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*] que ése y otros lenguajes pueden ser incorporados porque el problema que plantea la poesía “no es de vocabulario sino de una estructura verbal no discursiva” y sostiene que cualquier cosa que aparezca en un poema “ya es de por sí material poético” (Freidemberg, 1999b:187-8). En efecto, Urondo había señalado: “precisamente del intrincado mecanismo que produce el hecho poético, no es ajeno el significado de las palabras, su carga conceptual, aunque después de sustanciado el hecho poético, pueda modificar esa significación que tenía o reemplazarla” (Urondo, 1968: 41). En ese sentido, respecto de la poesía, lo “no discursivo” es entendido de un modo particular por ese poeta-crítico, quien emplea ese concepto como un aspecto valorado en sus comentarios bibliográficos. Lo usa, ya sea para definir un texto poético en prosa como el que sigue:

“Estos relatos o poesía de prosa o relato poético -o todas las denominaciones que tratan de designar a la prosa como no discursiva- usan como coartada el nombre de Jonás, el devorado por una ballena [...]” (Urondo, F., “Una buena escritura y ciertas ideas se contraponen en un texto poético, *LO*, 11/3/72)

Ya sea, para determinar la prosa discursiva como una “zona” respecto de la cual un texto poético no debería incluirse:

“Sin embargo, la tensión -que se logra en buena parte del texto- cede por momentos y se acerca al borde de la prosa discursiva : `pero caramba en qué mente puede haber semejante pensamiento’”. (Urondo, F., “Lo cotidiano es un buen poemario”, *LO*, 3/9/71)

Si bien en su ensayo ese poeta reflexiona de modo general sobre los mecanismos de combinación de las palabras, en las reseñas se limita a emplear el sintagma “prosa (no) discursiva” para mostrar que el poema tiene un modo de constitución y una “legalidad” diferente que se crea en función de la carga conceptual de las palabras, de su modo de combinación y de la tensión que ambos establecen.

4.6.3. Intención nominativa y austeridad expresiva

Respecto de la intención nominativa, Sasturain señala que Urondo propone “no soslayar lo que está allí todavía innominado... las cosas que van integrando este país y su cultura”¹⁴⁵, lo que pondría en evidencia “los rasgos sustantivos que parecen corresponder a nuestra poesía”¹⁴⁶, “designar así, es también buscar claridad, conciencia”¹⁴⁷. Reconoce que anteriormente Eduardo González Lanuza había hablado de la sustantividad de la poesía argentina pero especifica que, en cambio, lo que a él le interesa es su “concreción lúcida”¹⁴⁸. Si bien en sus poemas hay un predominio de sustantivos, la sustantividad de la poesía se asocia particularmente en este contexto con su actitud semántica respecto de la realidad social.

Por otro lado, Urondo señala la austeridad expresiva que recurre a la palabra coloquial, condición valorada en la poesía del periodo y también desde los comentarios bibliográficos. Por ejemplo, en su definición de poeta, Ardiles Gray elogia los tonos de la conversación y de la confidencia para decir cosas conmovedoras:

“El poeta auténtico, es decir Jorge Leónidas Escudero¹⁴⁹, es aquel que nombra a las cosas por su nombre, que para contar un amor no necesita del alto sonsonete [...]. El auténtico Escudero es aquel que elige el tono de confidencia, el tono de la conversación de todos los días, para decir cosas conmovedoras [...].” (Ardiles Gray, J., “Buena poesía y retórica conviven en dos textos de Jorge Escudero”, *LO*, 4/8/71)

¹⁴⁵ Sasturain, J., *Op. cit.*, 30/1/73.

¹⁴⁶ Urondo, Francisco (1968) *Op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁷ Urondo, Francisco (1968) *Op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁸ Urondo volverá sobre esta idea en otros artículos periodísticos como, por ejemplo, “Abuelos y bisabuelos de la poesía argentina” del 7/5/72 en *La Opinión*, sobre el que nos referiremos en una nota al pie más adelante.

¹⁴⁹ Este poeta será reconsiderado en los '90, principalmente a través de las encuestas del *Diario de Poesía* en 1989 y 1990, que evidencian operaciones de relectura dentro del campo de la lírica en esos años. (Cf. Aguirre, Osvaldo, “La tradición de los marginales” en Fondebrider, J. (comp) (2006), *Tres décadas de poesía argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires, pp. 51-2).

Aunque valorativamente en las reseñas del diario se privilegia lo coloquial y la simplicidad, el hecho de lograr la condición poética depende de cómo se desarrollen esos aspectos que no deben confundirse con el pintoresquismo:

“Para narrar sus odiseas [en *Plaza Batallón 40*], el autor [Viel Temperley] ha elegido una poesía que **roza lo coloquial** en un honrado afán de simplicidad. [...]

Sin embargo, no siempre la sencillez de la escritura se convierte en factor de poesía. Por el contrario, las repeticiones de metáforas dejan la impresión de que el autor ha buscado expresarse en vano y hasta con cierta impotencia. Una de esas imágenes alcanza la categoría de muletilla”. (Gray, J. , “Hondura metafísica y pintoresquismo se contraponen en un libro de poemas”, 12/8/71)

Cabe destacar que, previamente, a principios de esa década, el coloquialismo de los '60 había empezado “a cobrar cuerpo, no como un sistema de procedimientos y convicciones articulado ni formulado explícitamente, sino como una serie de elecciones [...]” (Freidemberg, 1999b:188-9). Daniel Freidemberg (1999b:189) lo define como “un ideal de escritura que consiste en que la diferencia entre un poema y la transcripción de un tramo de una conversación no esté en el vocabulario, en la temática o en los modos expresivos sino en una mayor destreza en la selección de los materiales y en su administración en función de una mayor elocuencia y cierta belleza en los resultados”. También, en referencia al estilo, el crítico nota las particularidades del poema coloquial, dentro de una entonación confidencial que rehuye el énfasis: la tendencia a prescindir de palabras que connoten prestigio literario, la preferencia por las que provienen del habla cotidiana -sobre todo las de la clase media-, de la cual además se suele tomar frases hechas, modos de entonar, sobreentendidos y el uso de ciertas convenciones comunicativas detectables en el universo lingüístico habitual de lo que se supone es un ‘lector medio’. Advierte que algunos autores empleaban estas formas en la búsqueda de lectores, “suponiendo de acuerdo al prejuicio populista, que la falta de un mayor interés social en la poesía proviene únicamente de su lenguaje o su temática y no de las condiciones sociales de recepción” (Freidemberg, 1999b:189).

En otras palabras, desde *La Opinión*, a comienzos de los '70 se pondera la poesía coloquialista cuya impronta provenía de la década anterior. Al mismo tiempo, surgen textos diferentes de esa tendencia; es el caso antes mencionado de *Partitas* de Leónidas Lamborghini, libro que como toda la poesía de ese autor dejará huella dentro del campo de la poesía argentina. No obstante, se valoriza lo coloquial como una tendencia estética donde se “encarnan” en cierta austeridad expresiva significativamente lo social y lo cultural.

4.6.4. Comunicatividad

La comunicatividad en el *corpus* puede leerse en dos sentidos: uno sostenido por Urondo y Ardiles Gray, asociado fuertemente con una sencillez expresiva; el otro, reconocido por Sasturain, instala la posibilidad de otro tipo de comunicación a través del hermetismo del texto.

Urondo señalaba en relación con *Poesía Buenos Aires* que, en la creación artística, el énfasis se centra en la experiencia creadora más que en la belleza, ya que en ese ámbito, “como en el terreno de la conducta, de la voluntad o elección de vida, más que regir la felicidad, gravita [...] una necesidad existencial de expresión y comunicación”¹⁵⁰.

Aun respecto del invencionismo, compartiendo las concepciones de Bayley, Urondo defiende una poesía comunicativa que “sin desmedro para su contenido expresivo”, “aparece inmersa en un tono vital coherente y perceptible por todos” (Urondo, 1968:42).

La noción de que el texto poético debe ser “vehículo de comunicación” es llevada al máximo particularmente por Julio Ardiles Gray en el comentario sobre *La raíz en la roca*, al punto de posicionarse en contra de lo barroco, lo “catedrático”. Este crítico presenta una desacralización de la figura del poeta y adopta una posición a favor de un lenguaje más directo:

“Porque la poesía es enemiga de lo barroco; por boca de Juan de Mairena, Antonio Machado -que sabe dónde estaban sus fuentes ocultas y cómo descubrirlas-, lo dijo hace muchísimo tiempo: lo barroco es el punto de orgullo del negro catedrático, es decir, el anti-poeta.” (Ardiles Gray, J., “Buena poesía y retórica conviven en el texto de Jorge Escudero”, *LO*, 4/8/71)¹⁵¹

Y, en contra de un lenguaje específico, folkórico, regional, hasta dialectal:

[...] El folklorista tiene el mismo problema de comunicación que todo poeta dialectal, sólo él conoce el significado de las palabras, su valor y su fuerza. El destinatario es un convidado de piedra si al final del libro no se le suministra un diccionario de significados. [...]

¹⁵⁰ Urondo, Francisco (1968), *Op. cit.*, pp. 84-5.

¹⁵¹ La expresión justa y directa se expresa en las palabras de Antonio Machado que aquí reproducimos: “Sabed que en poesía -sobre todo en poesía- no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian; y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos.” (Machado, A. (1977) [1936], *Juan de Mairena*, Buenos Aires, Losada).

El pecado no sólo es de los poetas del interior: en Buenos Aires hay también un florismo que utiliza el lunfardo para condimentar aquello que por sí mismo no tiene sustancia lírica. Ahora bien: ya se sabe que el lunfardo, voluntariamente, es una lengua para iniciados, un idioma para los miembros de un ghetto de la 'sociedad habladora' (como diría Sarmiento), una serie de claves para escapar al idioma mayor.

Escribir con palabras regionales, quechuismos, guaranismos, araucanismos es hacer una endo-poesía, poner mayores cercos a la comunicación, establecer fronteras para que los vecinos hispano-parlantes no metan las narices en las bellezas de la tierra de uno. Es decir, hacer anti-poesía. Como si no bastara la existencia de otros idiomas que crean vallas entre los hombres, el poeta dialectal quiere agregar su granito de arena a la confusión que comenzó al pie de la torre de Babel." (Ardiles Gray, *Op. cit.*, 4/8/71)

En el fragmento del comentario antes citado, Ardiles Gray extrema el privilegio de una llaneza de la lengua, de una poesía "al alcance de todos". Asimismo, a veces desde las reseñas de *La Opinión*, se critica el predominio de "una retórica" por el particular uso del lenguaje, la adjetivación:

"El [poeta] retórico, como siempre, confunde poesía con exterioridad, fuerza interior con exceso: se regodea en la masticación de las palabras y en la adjetivación desaforada". (Ardiles Gray, *Op. cit.*, 4/8/71)

El imperativo de "concebir la palabra como un instrumento y no como una finalidad" se vincula estrechamente con el de "no caer en una retórica". También, el mismo Urondo destaca la sencillez, desvaloriza el adorno excesivo a través del uso del léxico. Por ejemplo, cuando se refiere a los surrealistas:

"En casi todos ellos era muy evidente el peso de un -por así decirlo- vocabulario surrealista que a veces alejaba las significaciones de su escritura, que podía amenazar con una retórica.

Pero este último libro permite advertir que esa **amenaza de retórica**, ese peligro de ornamento, no era tal." (Urondo, F., "Un rigor sin complacencias conforma los textos más recientes de Latorre, *LO*, 29/9/71)

Previamente, Raúl Aguirre en *Poesía Buenos Aires* se había referido a la retórica como fuera del lenguaje poético, "en la cual se pueden situar todos los falseamientos posibles de la poesía, ya que sustituye la verdad de su origen (ese venir auténtico desde el ser) por un venir de otra parte, ya sea un principio exterior, como las normas de la academia, ya de una actividad del mero psiquismo, como el delirio verbal u onírico, etc.)"¹⁵². También, puede entenderse como la específica Eduardo Romano: "expresión delegada en la impersonalidad del

¹⁵² Aguirre, Raúl "Poesía, escritura sagrada" en el N° 15 de *Poesía Buenos Aires*, citado por Eduardo Romano en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1983, p.63.

ocultamiento común”: se trata de una poesía que no responde a las necesidades de su época en tanto “declina su potencia indagadora”. “Retórica es igual a poesía amancebada y sin conmoción; poesía que se limita a señalar lo ya nombrado antes por otros según determinadas convenciones tácitamente reconocidas” (Romano, 1983 [1965]: 161-2). En este contexto particular de las reseñas de *La Opinión*, la “retórica” sería una poesía vaciada de sentido, poco “auténtica” que -dicho de otro modo- pierde comunicatividad, razón de ser y conexión con el contexto.

Sin embargo, por otro lado, fundamentalmente Sasturain comienza a registrar algunos quiebres respecto del empleo de la retórica y de dicha concepción comunicativa indicada anteriormente. Lo señala respecto de *Partitas*:

“Lamborghini de vuelta de toda retórica, vuelve a encontrarse con ella.

[...] en los nuevos poemas hay una problemática diferente, en tanto el interés se ha desplazado de los materiales a la forma adoptada por ellos: la escritura del oprimido se manifiesta ahora no tanto a nivel de los contenidos como al de la sintaxis. **Ya no hay en *Partitas* utilización de un léxico popular, frases hechas, alusiones al lenguaje del tango sino tratamiento sistemático, variación, combinación, asociación, de un corpus determinado, reducido precisamente al poema [...]. Si *Partitas* trasunta cierto hermetismo es porque su escritura dibuja un vacío, una fractura, ese lugar que la escritura debe saber reconstruir”.** (Sasturain, J., “Cuando la ruptura también es continuidad”, *LO*, 17/2/73)

Se empieza a percibir desde el discurso crítico del diario otro orden que manifiesta otras formas de comunicatividad que no siempre tienen que ver con lo coloquial, pero que tienen carácter de excepcionalidad. Esto es así a tal punto que se titula “El caso Leónidas Lamborghini” (“La Opinión Cultural”, 29/10/72) el reportaje que desde la *La Opinión* se le hace al poeta en relación con dicho libro. Desde ese paratexto se destaca la singularidad de su poética que evidencia una especificidad dentro de la poesía que se venía presentando en el matutino¹⁵³ y, sobre todo, dentro del campo literario. En síntesis, predomina la consideración de una poesía cuya comunicatividad está frecuentemente ligada a lo coloquial pero también se señalan otras formas de ésta, dadas a veces por su propio hermetismo fuera del coloquialismo.

¹⁵³ El poema “Eva Perón en la hoguera” de *Partitas* es publicado en “La Opinión Cultural” por iniciativa de Gelman, en 1971. Ese texto obtendrá repercusión por motivos políticos y literarios. Muchos de sus fragmentos provienen de *La razón de mi vida*, libro firmado por Eva Perón. Allí, Lamborghini trabaja con el corte de las frases, la repetición, la mezcla y el montaje del texto mencionado. Para una reflexión crítica sobre los textos de Lamborghini puede consultarse el excelente artículo de Daniel Freidemberg (1999) antes citado.

4.6.5. "Organicidad" en relación con el orden colectivo

Otra de las nociones constitutivas para la evaluación de la poesía en nuestro *corpus* es la de organicidad. En este marco, ese concepto puede entenderse como una organización del texto que trasciende su materialidad para vincularse con una instancia colectiva.

En su reseña del 30/1/73, Sasturain presta también atención a esta noción: señala que para Urondo la organicidad se manifiesta "en la medida en que la libertad expresiva no desplaza la existencialidad que la sustenta, en el orden personal y colectivo"¹⁵⁴. El argumento se reitera en las reseñas de diversos modos; por ejemplo, cuando establece:

"[...] la historia personal es poco interesante si no juega en un marco más generalizable. El de la Historia, eso que los románticos -y con ellos, muchos hombres de la Generación del 40- llamaban trascendencia" (Urondo, F., "Entre rupturas con el romanticismo asoma el logro de un idioma propio, *LO*, 30/6/71).

También, al comentar *Tempestad es la palabra* de Nira Etchenique, el crítico hace referencia a la generación del 40 para mostrar su "gravitación" en ese libro. Señala que en él "se puede rastrear aquella melancolía cuarentista", el aislamiento y la angustia "existencial" de esa generación, sentimientos que había desvalorizado en *Veinte años de poesía argentina*¹⁵⁵. Respecto de ese grupo, reflexiona:

"la característica común fue la melancolía. Y la melancolía, cuando juega sola, cuando no se conecta con otros sentimientos, más que enriquecer, pauperiza. Así, pocos son los poetas de este grupo cuya tarea se conectó con el proceso poético que se ha vivido en el país en los años posteriores. Esa melancolía debe tener que ver con las experiencias vividas entonces: el grupo aparece cuando la llamada década infame va llegando a su fin. Debe ser el estado de ánimo que sienten los presos cuando son liberados después de una larga condena: **la desconexión**. Y, para conjurarla, **la idealización**. En el campo político, es el pueblo el idealizado en aquellos poemas; en el personal, el misticismo. El poema militante, populista -al que Nira Etchenique no fue insensible- y la elegía -la influencia de Rainer María Rilke, mejor dicho, de sus traducciones, fue evidente-, o en muchos **casos ambas cosas mezcladas signaron la producción del grupo: individualismo y colectivismo indiscriminados**". (Urondo, F., "Entre rupturas con el romanticismo asoma el logro de un idioma propio", *LO*, 30/6/71)

¹⁵⁴ Urondo, Francisco (1968), *Op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁵ Allí Urondo destaca que lo más importante que se produce en los años posteriores a la desaparición de la revista *Martín Fierro* en 1927, en los tiempos de la década infame, son la revista *Sur* y la generación del cuarenta, los que "no logran producir renovaciones de interés; es más, la rebeldía es fagocitada por el oficialismo." (Cf. Urondo, F. (1968), *Op. cit.*, p. 77),

Como puede observarse, el crítico se aparta de la referencia concreta al libro de Etchenique mediante digresiones para condenar el individualismo y el “colectivismo” de dicha generación. También, como notaremos a continuación, de ese modo, desprecia el “quedarse en un individualismo” a partir de exaltar la vida interior y privilegia la relación con lo social:

“El tema de lo que genéricamente puede llamarse “vida interior” ha dado que hablar, especialmente entre escritores y paraescritores. Primero fue materia devocional; luego, un buen pretexto para justificar el alcohol o, eventualmente, las drogas. Hasta que, finalmente, ha ido a parar en el más abierto descrédito. Apelar a ‘la vida interior’ fue la manera más flagrante de descomprometerse con las circunstancias que un escritor vivía. Era un pecado social; los apóstatas eran incinerados en la hoguera que, en cada mesa de cada café literario, levantaban los críticos para estos herejes. [...] La vida interior no existe, en la medida en que no existen individuos, tomando esta entidad como lo hace la ideología dominante, es decir, como cosa privada, de propiedad privada. Existen personas que son producto de muchas vidas y también de muchas muertes. De la concertación que esta persona vaya haciendo (con la ayuda de otros) de todos estos componentes, surgirá ella misma como algo más o menos interesante”. (Urondo, F, “La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas”, *LO*, 5/2/72)

En la cita anterior, Urondo destaca la relevancia de la interacción social para redefinir el concepto de “vida interior” en contra del individualismo de lo que él llama la “ideología dominante” (liberalismo). Para él, la relación con lo social adquiere una dimensión política que se va acentuando a partir de los años ‘70. En la cita que sigue, establece esa dimensión respecto del sentido de trascendencia de Juan L. Ortiz¹⁵⁶, al decir que su poesía quiere apartarse del “individualismo burgués”. En ese sentido, efectúa una lectura diferente de las que se venían realizando de su obra:

“Y no se trata aquí de abstraer para eludir, porque en este concierto no tienen cabida los universales abstractos. Cada elemento, al conectarse armónicamente, se diferencia, no pierde identidad, sino que acentúa sus rasgos. Sus perfiles son reconocibles y, juntos, conforman una nueva identidad -la poética- donde no tiene cabida el individualismo burgués: cada elemento se concreta y se continúa en el otro” (Urondo, F, “Apa-

¹⁵⁶ Juan L. Ortiz era un poeta muy presente para Urondo, sobre todo a partir de su participación en *Poesía Buenos Aires*. El 4 de julio de 1971, éste le realizó un artículo-reportaje en “La Opinión literaria”, titulado “Juan L. Ortiz, el poeta que ignoraron”. En el dossier Urondo del *Diario de Poesía* N° 49, García Helder destaca que en esa entrevista Urondo enfatiza: “Ortiz ha tenido ideas claramente revolucionarias en el campo político”. Crea una imagen de Ortiz que es “un recorte intencionado, un complejo ideológico, un verdadero ideograma que representa los intereses de Urondo de los años ‘70” (Freidemberg, D. y García Helder, D., 1999:24). Puede vincularse con esta lectura que Urondo realiza de ese poeta, el hecho de que cuando en 1976 es destinado a Mendoza por la cúpula de Montoneros, el crítico adopta como nombre de guerra “Ortiz”. Evidentemente, realiza una apropiación metonímica muy personal del apellido de ese poeta.

rece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, *LO*, 20/7/71).

Como lo confirma también en otras reseñas, Urondo critica que la poesía abandone “el campo de la cotidianidad” y procure “un trascendentalismo algo vacuo” (Urondo, *LO*, 3/9/71). Por ello se posiciona en contra de la escisión entre la vida y el arte que los poetas de los '40 experimentan, al igual que ante su extrema institucionalización y su alejamiento frente a cualquier problemática política y social. Contrariamente, según este crítico, la organicidad en relación con el orden colectivo en la literatura supone que el orden privado debe articularse con la consideración de lo social como forma de una auténtica trascendencia.

4.6.6. La poesía como expresión del compromiso

Ya en *Veinte años de poesía argentina*, Urondo había planteado una intervención sobre la realidad a través de la poesía. Pero esa propuesta no era totalmente nueva: previamente, hacia fines de la década del '50 la había sostenido Edgar Bayley, vocero de la “ortodoxia” invencionista y participante de *Poesía Buenos Aires*. Urondo reproduce sus palabras en su ensayo:

“La poesía es una actividad real -ha dicho Bayley- que opera en la realidad entre otras fuerzas igualmente reales. La poesía, entonces está y trabaja en el mundo y se transforma junto con el mundo. No existe por el mundo (no es su reflejo, su consecuencia, o su comentario); no existe sin el mundo (al margen, en otro reino); existe con el mundo en relación con él, en una interacción creadora. El poeta debe saber que, si por una parte su misión es trascender la experiencia, avanzar sobre ella, por la otra, él está allí para conocerla, para penetrar la realidad. No se le pide que nos dé su última queja, sino que nos transmita su dominio, un conocimiento (un conocimiento creador de sentido, de significado, no un conocimiento reflejo). [...] Tiene que *estar*, entonces, en el poema, esa parte de la realidad que no *es* el poeta, y tiene que estar también esa parte de la realidad que *es* justamente el poeta.”¹⁵⁷

Esta concepción teórica acerca de la intervención de la poesía en la realidad reaparece en algunas críticas bibliográficas.

¹⁵⁷ Cita del propio Urondo (1968:86-7) de Edgar Bayley en *Veinte años de poesía argentina*, “En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación”, Primera Reunión de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1957.

El 2/7/71 Tarsitano, al reseñarlo, retoma versos de *El solicitante descolocado* que aluden a la incidencia de la vida sobre el comentario de manera literal. Luego, desde su enunciado, asume y a la vez refuerza la idea de Bayley antes indicada:

“Lamborghini superpone viajes en tren, en ascensor, escenas de tortura, no con la voluntad de plasmar un fresco, sino para revelar la complejidad del hombre: `que tu vida sea tu ritmo / sea pulso de la vida / antes que un elemento / de la música / arrojando otro / pegando / **que tu verso / dé la vida / antes que su comentario**’.

El solicitante descolocado da la vida antes que su comentario y se superpone -con voz propia- a los grandes creadores”. (Tarsitano, C, “La poesía de Lamborghini halla luz en la historia de su pueblo”, *LO*, 2/7/71)

Ahora bien, los conceptos de Bayley de la poesía que existe en el mundo, como una actividad que opera sobre la realidad son reconsiderados en el discurso crítico y literario de Urondo, pero en este caso con un marcado carácter político-social. Se propone una palabra poética que plantea cierta trascendencia y una praxis fuertemente historizada tanto desde la poesía¹⁵⁸ de algunos autores que dejarán su impronta en el periodo -entre ellos Lamborghini, Gelman y Urondo- como desde la crítica.

Considerar la poesía como un acto creativo comprometido con la realidad está estrechamente relacionado con la representación de la figura del poeta. En relación con la tendencia estética predominante del coloquialismo, se crea una redefinición desacralizadora de su figura: “lejos del lugar rimbauldiano del `vidente` o del malditismo simbolista, es -o trata de escribir como si lo fuera- un individuo más, un ciudadano más podría decirse, que domina el oficio de escribir poemas como otros dominan otros saberes” (Freidemberg, 1999:190-1). Freidemberg observa que la visión del sujeto representado en el poema se sitúa desde un punto de vista común, o pretende hacerlo, explica que “el poeta ya no cree que la realidad visible sea una apariencia engañosa o incompleta, sino que corresponde vivirla con más intensidad o prestarle mayor atención estética, y que la experiencia que cualquier sujeto tiene habitualmente es un campo de exploración en el que vale la pena internarse porque encierra infinitas posibilidades de esplendor”. Destaca el imperativo generalizado de los poetas coloquiales de lanzarse al mundo, frecuentemente en función de un explícito compromiso políti-

¹⁵⁸ También, respecto de la poesía comprometida dentro de la literatura argentina, cabe señalar el antecedente que Urondo había registrado en *Veinte años de poesía argentina*, que es la revista *Nueva expresión* (1958- 1961), cuyos participantes “son descendientes de aquellos populistas del grupo Boedo” (Urondo, 1968: 67). Allí menciona a Pablo Neruda y Raúl González Tuñón como los inspiradores de los poetas militantes “cuya voz más alta y crecientemente sería la de Juan Gelman” (Urondo, 1968: 67), quien dirige el suplemento literario de *La Opinión* en sus comienzos.

co de izquierda, de participar de la sociedad, y en algunos casos con la esperanza de hacer de la poesía un instrumento que contribuya a producir cambios en aquella (Freidemberg, 1999:190-1).

La idea de que el poeta está implicado en la realidad de su tiempo, estrechamente 'comprometido' con él, era uno de los núcleos presentes en el pensamiento de los integrantes de *Zona de la poesía americana*, emparentado con los postulados sartreanos sobre la función del arte y de la literatura. Como precisa Freidemberg (1999), en los escritores de *Zona*, la demanda de redefinición del trabajo lírico, impulsada por la búsqueda de una poesía autónoma -no epigonal respecto a modelos extranjeros-, y por la voluntad de una mayor vinculación con la sociedad, apunta desde comienzos de la década de 1960 un programa teórico similar al delineado por *Contorno* para la narrativa en el decenio de 1950 (Bonano, 2007:121-2).

Pero, a diferencia de la experiencia de mayor autonomía trazada por los creadores de *Zona*, en las afirmaciones de Urondo en *La Opinión*, el compromiso de la poesía con la realidad implicará una sumisión de lo estético al terreno de lo social o de la política¹⁵⁹. Desde una de las reseñas, Sasturain registra -a principios de 1973- el predominio del tono político que signará la posterior poesía y vida de Urondo:

"En los dos últimos poemarios, hasta ahora inéditos y que [Urondo] recoge en esta compilación -*Son memorias y Poemas póstumos*- el tono se ha hecho más filoso, la mirada más discriminadora, el humor más corrosivo. Las certezas o esperanzas son las mismas, sólo ha cambiado el signo: 'Mi confianza se apoya en el profundo desprecio / por este mundo desgraciado. Le daré / la vida para que nada siga como está', es decir, de reconocer al mundo como es, a cambiarlo por amor.

En síntesis, hablar de la poesía de Urondo es hablar de un proyecto más trascendente. Este libro queda como testimonio de una lealtad compartida, madurada en largos años; como prueba de una **tentativa plasmada de crear una poesía que no existe por el mundo -es decir su reflejo, su comentario- ni sin el mundo -al margen, en otro reino-, sino con el mundo, dentro de él, con todo lo que eso significa.**" (Sasturain, J., "Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza", *LO*, 30/1/73, sobre la publicación de *Todos los poemas*)

¹⁵⁹ Recuerda Bonano que en los postulados sartreanos el "compromiso" de la literatura tampoco implica la subordinación de esta práctica al terreno de lo político. "Sartre postula que el intelectual comprometido es aquél que escribe para sus contemporáneos, pero sin dejar de operar desde su campo específico: la actividad reflexiva y creativa. De allí que mediante la asunción de una obra comprometida, el escritor actúe sobre su tiempo, eligiendo siempre el cambio, que opera en y desde la literatura misma. En la concepción del pensador francés, la escritura es en sí misma praxis, acción." Ver Sartre [1948] *¿Qué es la literatura?* (Cf. Bonano, Mariana, "Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor" en *Telar*, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, N° 5, Año IV, 2007, p.122, nota al pie).

Como se observa, Urondo retoma y resignifica políticamente la noción de la poesía como “actividad real” que “está y trabaja en el mundo y se transforma junto con el mundo” de Bayley que antes habíamos mencionado en la cita que reproducimos al comienzo de este apartado. Sasturain, al referirse a *Todos los poemas* de Urondo, destaca que se trataba de una poesía que mira de una manera especial: “quiere ver y señalar, que es una manera de procurar una conciencia, de aspirar a un cambio” y que este escritor “comparte con poetas tan disímiles como Fernández Moreno, Lamborghini, Jitrik, Romano, Szpumberg, Bignozzi y otros, la misma obsesión por crear una escritura que dé cuenta de una realidad que debe ser nombrada para poder operar sobre ella”¹⁶⁰.

En otras palabras, desde una actividad que se volverá cada vez más militante, reivindica el compromiso y el carácter social desde los textos. “El hacerse hacerse cargo de la realidad, asumiendo un compromiso real” se exhibe en la propia poesía de Urondo y también en sus valoraciones como crítico desde *La Opinión*. Además, Sasturain agrega que “la poesía [de Urondo] se impone como una propuesta de configuración de la realidad, como la vía hacia una toma de conciencia”¹⁶¹. La idea había sido exhibida por el poeta en *Veinte años de poesía argentina*:

“La nueva poesía que crece entre nosotros, dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora, tiende a procurar un lenguaje propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez de una necesidad de objetivarla -darle una forma- designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura”. (Urondo, 1968:87)

De ese modo, el poeta santafesino enfatiza el valor ilocucionario y la actitud de intervención de la poesía sobre la realidad. Retoma la idea de la literatura como praxis compro-

¹⁶⁰ Sasturain, J., *Ibid.* En esa reseña del 30/1/73 de *La Opinión*, Sasturain califica a Urondo como “menos comprometido en algún proyecto político o estético determinado” que los poetas mencionados en la cita origen de esta nota. Sin embargo, la caracterización del crítico no se adecua con la reflexión teórica presente en los ensayos de Urondo que traslada a las reseñas ni con el accionar político futuro del poeta santafesino en la lucha armada y en Montoneros. Por otra parte, Sasturain al referirse a la literatura de Urondo, en el momento en que estaba en la cárcel de Devoto desde el diario donde aquél se desempeñaba, debió haber causado cierta repercusión. Varios órganos periodísticos y muchos escritores argentinos y extranjeros solicitaron la liberación del poeta santafesino que recién pudo sustanciarse el 26/5/73, momento en que fueron indultados los presos políticos por Héctor J. Cámpora.

¹⁶¹ Sasturain, J., *Ibid.* Además, desde otros artículos de *La Opinión*, Urondo había celebrado la relevancia de lo colectivo, la relación con lo social y el dar cuenta de cierta conciencia por medio de la literatura que conlleva una carga ideológica. En “Abuelos y bisabuelos de la poesía argentina”, publicado en “*La Opinión cultural*” el 7/5/72, atribuye a Juan María Gutiérrez el hecho de ser el primero de nuestros poetas en adquirir una conciencia y, además, en ese mismo artículo busca “rescatar aquella sensibilidad política” de la poesía gauchesca (encarnada en los *Cielitos y diálogos patrióticos*, el *Martín Fierro*, la obra de Hilario Ascasubi, de Antonio Lusich y el *Fausto* de Estanislao del Campo).

metida, anclada en las ideas del existencialismo sartreano. Pero, según señala Bonano (2007:130), su concepción de la poesía como acción le permite modificar la fórmula de Sartre del compromiso del escritor, según la cual es imposible reclamar un compromiso al poeta¹⁶². Para Urondo, por lo contrario, la práctica poética es una “afilada arma” que maniobra sobre la realidad para modificarla, noción que acentuará desde la década del ‘70¹⁶³ en adelante, en concordancia con su actividad política.

4.6.7. La palabra intransitiva, el uso del lenguaje y la intertextualidad

Nos hemos referido a las concepciones que sobre la poesía prevalecen en *La Opinión* en las reseñas de Ardiles Gray, Carlos Tarsitano y Francisco Urondo, como también en la literatura de este último. Por otra parte, no puede dejar de mencionarse el aporte crítico de Juan Sasturain, quien repara en algunas de las nociones antes expuestas como el elogio de lo coloquial y, de un modo más lateral, en cierta relación de la poesía con la realidad. Sin embargo, en el *corpus* considerado, sus apreciaciones instalan una diferencia en la modalidad de lectura y crítica en ese diario.

Proporciona, en primer lugar, en consonancia con algunos de los conceptos de *Essais critiques* [1964] de Roland Barthes, otra conceptualización, que se percibe en el empleo de la noción de escritura intransitiva de la que se valdrá para describir tanto para la poesía como para la narrativa. Según Barthes, para el *écrivain* -a diferencia del *écrivain*- “escribir es un verbo intransitivo” (Barthes, 2003: 204); en consecuencia, la palabra intransitiva no es producida para comunicar nada en un sentido inmediato, es un vehículo -bajo cierta técnica y artesanía- cuyo mensaje es ella misma.

En segundo lugar y profundizando su concepción anterior, Sasturain se detiene en el uso del lenguaje de la poesía, que a veces describe mediante el empleo de metáforas y comparaciones. También, incorpora la consideración de la sintaxis, de ciertas figuras retóricas, de

¹⁶² Al respecto, ver Sartre, Jean Paul (1981[1948]:55-7) “¿Qué es escribir?” en *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Ed. Losada. Para el poeta -según Sartre- las palabras son cosas y no signos, y su “empresa”, a diferencia de la del prosista quien debe preguntarse con qué finalidad escribe, consiste en contemplar los vocablos de modo desinteresado.

¹⁶³ En 1973, en la entrevista realizada por Vicente Zito Lema -de la cual reproducimos un fragmento en el epígrafe de este apartado-, Urondo reniega del término “intelectual” para calificarse a sí mismo y opta por los de “poeta y militante”.

la tensión, de un tono, de una actitud en el análisis de los poemas y señala un trabajo con la dimensión sensorial a partir de una capacidad perceptiva.

En tercer término, influido por la impronta del estructuralismo, distingue estructuras y divisiones en partes de los poemarios a través de explicitar ideas rectoras o principios claves. También, reconoce distintos niveles enunciativos y analiza la coherencia que puede leerse entre el proyecto teórico que el poemario propone y el modo cómo se concreta.

Finalmente, tanto en poesía como en narrativa, especifica en mayor grado relaciones de intertextualidad y la manera en que se evidencian. Mediante todas esas operaciones, asume las influencias teóricas que se recepcionaban en a comienzos de los años '70 en el ámbito universitario, para actualizarlas desde la crítica literaria periodística. Como hemos señalado, no sólo sintetiza con claridad los postulados de la poesía de Urondo a partir de su ensayo, sino que también por su modo diferente de leer, puede reconocer la disrupción que la experimentación de la poesía de Lamborghini crea, por ejemplo, en *Partitas*.

En suma, hemos ahondado en los conceptos que prevalecen en las reseñas de poesía en la primera etapa de *La Opinión*: ciertos aspectos y resignificaciones de la producción ensayística de Urondo en su transcurso por *Poesía Buenos Aires*, *Zona de la poesía americana* y *Veinte años de poesía argentina 1940-1960* que persisten en su crítica literaria periodística, al igual que en la de Julio Ardiles Gray y Carlos Tarsitano. A la vez, a partir de los comentarios de Juan Sasturain también puede rastrearse cierta influencia de la teoría y de la crítica literarias vigentes: de Barthes, en cuanto a la preocupación por la escritura intransitiva y el empleo del lenguaje, del estructuralismo, de la teoría de la enunciación, de las concepciones sobre la poesía que se construyen desde el mismo poemario y de las relaciones con el campo literario.

4.7. Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los '70

¿Cuáles son las principales concepciones sobre la novela que se presentan en los artículos y las reseñas de *La Opinión* en el periodo que analizamos? Desde algunas de las notas de dicho diario se sitúan determinados ejes respecto de las condiciones de producción y de recepción de la literatura a comienzos de los años '70, acerca del rol del escritor y en función

de qué condiciones o motivaciones se define, sobre la relación de la escritura literaria -y en particular de la novela- con la política y la realidad. En conexión con ello, situaremos la incidencia de algunas de esas nociones recurrentes en las valoraciones que se realizan en los comentarios bibliográficos de nuestro *corpus*.

4.7.1. Walsh: “vivir la novela junto al pueblo”

En las respuestas a la entrevista que les realiza Carlos Tarsitano a Rodolfo Walsh y Miguel Briante, “Narrativa argentina y país real” en “La Opinión Cultural” el 11/6/72, esos escritores dan a conocer pensamientos que marcan un punto de inflexión en el campo ideológico político cultural de los años '70. Walsh, por un lado, habla de una doble trampa cultural que, según él, caracteriza las condiciones de la escritura de la literatura y, por otro, exhibe su posición respecto de la participación específica del escritor que supone una intervención política frente a la cual la literatura se supedita.

En ese reportaje, caracteriza el fenómeno del *boom* del libro argentino¹⁶⁴ como una primera “trampa cultural que esteriliza”, en la que el sistema tiene controlado al escritor y que describe como “la época de la sacralización de la escritura”. Advierte que en la relación de la literatura con el poder “aumentan las mediaciones, las técnicas del disimulo y de la absorción”, lo cual se evidencia en una gran desvinculación entre la literatura y los hechos que ésta representa.

Sostiene que la publicación de los primeros libros de los escritores del *boom* permite el acceso en el mundo de la cultura -que estaba relativamente confinado a una suerte de aristocracia (con excepciones)- no sólo a los autores, sino también a la clase media. En ese texto, tanto Walsh como Briante dan a entender que la incidencia de las influencias teóricas y culturales que la literatura incorpora (como el estructuralismo, el psicoanálisis, la literatura de Borges, etc.) formarían parte de esa “trampa cultural”. Luego, Walsh instala la pregunta teó-

¹⁶⁴ El fenómeno editorial denominado *boom* se manifiesta aproximadamente entre 1962 y 1968. Dentro de este proceso, gran cantidad de libros de autores argentinos fueron vendidos y leídos y los escritores recibieron mayor atención, tanto en nuestro país como en el exterior y por parte de publicaciones especializadas. En ese contexto, algunas editoriales como EUDEBA, la editorial de la Universidad de Buenos Aires, tienen gran producción por esos años. Luego de la noche de los bastones largos decretada por Juan Carlos Onganía en las facultades nacionales, Boris Spivacow -el primer editor cuando se funda en 1958 y responsable hacia 1966- se aleja de esa editorial. Junto con muchos de los intelectuales que lo habían acompañado, crea el Centro Editor de América Latina el 21/9/66, también de prolífica producción literaria y cultural. (Ver Rivera, Jorge, B. (1985) *El escritor y la industria cultural*, C.E.A.L., Buenos Aires, y Aguado, Amelia “1956-1975 La consolidación del mercado interno” en De Diego, José Luis (ed.) (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, F.C.E.)

rica -que califica de clásica y decisiva- de **para quién se escribe**¹⁶⁵. Señala que la falta de preocupación por saber a quién se escribe está ligada a una imagen de soberbia que se forjó el escritor “como una especie de semidiós que está por encima de todos los conflictos”¹⁶⁶, que ejemplifica con el caso de Vargas Llosa.

Sitúa los antecedentes de la “trampa cultural” respecto del rol del escritor en el devenir histórico. Postula que con el desarrollo del capitalismo en Occidente, desde el S. XVI hasta que la burguesía toma el poder, el artista se transforma en “un sirviente” de lo que empieza a ser el príncipe burgués de su época¹⁶⁷.

En relación con ello, Carlos Tarsitano, el entrevistador, agrega que “aquella relación con el poder, que siempre existe, de pronto empieza a encubrirse y las dependencias ya aparecen como una suerte de omnipotencia personal, y se manifiestan respecto a una propia concepción sobre la tarea”. Además, Briante observa que de esa manera el escritor “pierde la verdadera noción de que él también es un asalariado”.

La segunda trampa, según Walsh, radica en que las ideas de los géneros ficcionales, cuento o novela, obligan necesariamente a la escritura, no pueden divulgarse o transmitirse oralmente mediante otros géneros (como, por ejemplo, el ensayo político). Frente a ello, afirma que es posible entender *¿Quién mató a Rosendo?* como su respuesta personal a esa doble trampa, al igual que su trabajo en el periódico de la CGT de los Argentinos, del que ese libro es una parte. Observa que su oficio de narrador enriqueció su experiencia política en tanto que gracias al trabajo periodístico puso ese instrumento a su servicio.

Ambos entrevistados, tanto Walsh como Briante, profundizan su reflexión sobre las circunstancias en las que se escribe entonces ficción en Argentina. El primero cuestiona los condicionamientos del mercado (entre ellos: quién va a publicar el libro, qué van a decir los críticos, cuánto va a venderse, si lo que escribe se corresponde con el nombre que se tiene y

¹⁶⁵ Previamente Jean Paul Sartre la había formulado esta pregunta en *¿Qué es la literatura?*, publicado bajo el título *Situations II*, Ed. Gallimard, París, 1948.

¹⁶⁶ También Tomás Eloy Martínez se referirá posteriormente a esa “mitificación” de la imagen del escritor en “La ficción actuaba como sucedáneo de la realidad para los lectores entusiastas de la ‘nueva novela’ en la década del ‘60”, en 9/9/72 en *La Opinión*.

¹⁶⁷ Ford en su comentario de *Historias del peronismo* continúa este cuestionamiento sobre las reglas del juego en la producción de la literatura y sobre las condiciones del escritor al “plantearse si ese lugar privilegiado en que el humanismo liberal burgués ha colocado a la literatura -o a lo que ha recortado como ‘literatura seria’ en el marco del proceso de división del trabajo de mediados del S.XIX- puede ser aceptado.” (Ford, *LO*, 22/5/73). Sobre la concepción de la cultura en el marco del nacionalismo popular que propone, nos hemos referido al comienzo de este capítulo en “Construir otra cultura: otro lugar para la literatura”.

con lo que se espera, etc.) y afirma que habría que romper esas ataduras y el desplazamiento del lugar de la literatura en pro de una actividad política. Manifiesta que, para él, después del '68 "no había dudas, entre seguir escribiendo cuentos [...] y pasar a la realidad candente, impetuosa, entre escribir la novela y vivir **la novela junto con el pueblo**, no había elección posible". Justamente, varios meses después, el 17/4/73 Sasturain en su reseña sobre el cuento *Un oscuro día de justicia*¹⁶⁸ reproduce estas palabras, vuelve sobre los conceptos que Walsh había expresado en este reportaje y presenta a este escritor desde el título como "un creador que cambió la literatura por la militancia". En ese comentario, refuerza el dominio de memoria que el diario crea respecto a las ideas que en él se transmiten, reitera la noción del desplazamiento del lugar de una literatura ficcional, "representativa" en pro de una escritura más "presentativa", que "tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda cambiarla", dentro del marco de una intervención política.

Volviendo al reportaje "Narrativa argentina y país real", Walsh da a entender que valora las narraciones en las que se representan problemáticas sociales y personajes marginales, pero piensa en otro tipo de escritura más militante, cree que hay un paso posterior, lo que en sus palabras denomina: "romper la celda"- a partir de nuevas vías de expresión como organizaciones de base, periódicos, etc. Rescata, sin embargo, el hecho de que los narradores se interroguen sobre cómo pueden integrarse a un proceso general del país.

4.7.2. Privilegio del testimonio en desmedro de la novela

A comienzos de los años '70 puede registrarse un desplazamiento del interés de lo puramente ficcional a lo testimonial. En las reseñas específicamente, por sobre una lectura especializada de novelas de distinto tipo -la tradicional, la realista, la psicológica, la inventivista, la de aventuras, la de aprendizaje, la fantástica, etc.-, se privilegia una lectura predominantemente ideológica del género y se destaca el testimonio, en tanto busca establecer una fuerte vinculación con la realidad de un momento determinado. Dentro de ese contexto, en diversos artículos de *La Opinión* pueden leerse referencias a la novela calificada como un género "en crisis", como los de Tomás Eloy Martínez y Francisco Urondo que a continuación presentamos.

¹⁶⁸ Sasturain, J., "Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia", *LO*, 17/4/73.

El primer autor el 9/9/72¹⁶⁹ repara en que ha cambiado el lugar de la novela en la sociedad, en comparación con el que tenía en la década anterior, a comienzos de los años '70. Advierte que desde 1962 hasta 1969, los libros eran tema recurrente en las conversaciones (entre los de autor argentino distingue los de Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal y Julio Cortázar) y que en América Latina los escritores fueron convirtiéndose en un objeto de consumo que el lector "compraba" junto con la obra. Nota asimismo que se ha modificado el modo de circulación y de recepción de los textos literarios ya que a los lectores de literatura latinoamericana de los '60 "les hubiera gustado comentar, por lo menos, qué visión nueva del mundo les proponían esos textos", lo cual no sucede para él a comienzos de los '70. Encuentra como explicación que en la década anterior "los latinoamericanos se alimentaban de fábulas para colmar una realidad que parecía yerta e inmóvil" pero que en esa época las historias cotidianas tienen más incidencia, a la vez que los diarios en la vida cotidiana han cobrado otro rol.

Por otra parte, el 8/8/71 en *La Opinión*, en "Novela argentina- Escritura y acción", Francisco Urondo recoge, sobre ese género literario específicamente, opiniones de distintos escritores argentinos que manifiestan las dificultades que éste presenta, más allá de la crisis editorial de esos años. Según ese autor, luego de que se produce el reconocimiento de la literatura latinoamericana en medios metropolitanos, especialmente europeos, a través del *boom*, comienzan la retracción, las reticencias, la desconfianza sobre la efectividad de la novela¹⁷⁰.

Aunque en esa nota las opiniones recogidas se presentan de manera escueta, heterogénea y fragmentaria, en sus principales lineamientos incluyen la relación de la literatura, en particular de la novela, con la política y con la realidad; subyace asimismo el cuestionamiento sobre el rol del escritor¹⁷¹.

¹⁶⁹ Eloy Martínez, Tomás, "La ficción actuaba como un sucedáneo de la realidad para los lectores entusiastas de la 'nueva novela', en la década del '60", *La Opinión*, 9/9/72, p.19.

¹⁷⁰ Menciona, sin embargo, como ejemplo de cierto desarrollo último de ese género premios otorgados a argentinos: Haroldo Conti recibe el "Biblioteca Breve" de la editorial Seix Barral por *En vida* y Héctor Libertella, el de la editorial Monte Ávila de Caracas por *Aventura de los misticistas*.

¹⁷¹ No nos detendremos aquí en el rol del escritor tratado también de modo transversal en otros artículos del diario como "Los temas que preocupan a los jóvenes intelectuales argentinos" donde se incluyen fragmentos de varias revistas literarias y "El intelectual vergonzante" por José Bleger (en "La Opinión Cultural" del 31/10/71 y 23/7/72 respectivamente). Tampoco abordaremos en esta instancia las posiciones frente a la detención del poeta cubano Heberto Padilla -de gran repercusión en la época-, como por ejemplo la de David Viñas el 11/6/71 o la señalada en la nota de Hermano Alves "El caso Padilla desilusiona y divide a los intelectuales que viven en Europa" el 13/6/71, en la sección "Cultura y Libros" de *La Opinión*, entre otras. Por otra parte, un estado de la cuestión y un agudo análisis sobre el debate del lugar y de las funciones del escritor en tanto intelectual e intelectual político.

Al hablar de “Latinoamérica hacia la revolución en la literatura”, Nicolás Casullo retoma el planteo de Cortázar de “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, que vinculaba el cambio político con el que se operaba en el ámbito de la literatura¹⁷². En contraste, Germán García modifica, reinterpreta y resitúa los términos de esa polémica al preguntarse “si al decir que literatura es política, no estamos diciendo que política puede ser literatura”¹⁷³. En relación con tal cuestión, plantea un interrogante clave para el momento desde el abordaje de la literatura que se realiza en *La Opinión*. En relación con ello, Conti, refiriéndose a Cuba, señala que allí los escritores no logran dar una novela que exprese la revolución, en otras palabras, que la relación revolución-literatura-política representada mediante ese género resulta también compleja y problemática en otros contextos políticos.

En la reivindicación de la conexión con la realidad como componente indispensable de la novela, hay varios matices. En primer lugar, se registra su temporalidad literaria, distinta de la de lo real. Haroldo Conti manifiesta: “Hay una crisis general de la novela como medio de expresión”; “la novela inmoviliza demasiado tiempo: mientras uno la escribe la realidad le pasa por encima”. En ese sentido, los reparos de otros autores sobre esta cuestión se basan en la concepción de que, de alguna manera, ese género representaría aspectos de un modo mimético, a tal punto que el paso fugaz de la realidad restaría valor a su expresividad. Según Puig, el hecho de que la escritura de una novela llevara mucho tiempo hacía que, cuando se la terminara, la realidad del país fuera otra respecto de cuando se la había iniciado.

Paralelamente, otros escritores reconocen que la vinculación de la novela con la realidad no puede sostenerse como una constante. Desde esa perspectiva, Miguel Briante evalúa que la diferencia entre la acción política y la escritura es cada vez mayor, lo cual trae como consecuencia la crisis del género, a diferencia de lo que pasaba con otros textos de Conrad o Hemingway, en los cuales la inmediatez obraba en el lector de manera tal que lo modificaba. A partir de este corrimiento, se redefine el lugar de la novela.

co a comienzos de la década del '70 puede consultarse en la “Introducción” a José Luis De Diego en *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*, *Op. cit.*

¹⁷² Julio Cortázar escribió en 1970 “Literatura en la revolución y revolución en la literatura” en *Nuevos Aires* N° 1 y 2. El título de ese artículo está compuesto por un quiasmo a partir del cual Nicolás Casullo introduce la variación arriba indicada (sobre la implicancia doble de esta figura retórica reflexiona José Luis De Diego, *Op. cit.*, pp. 36-8.).

¹⁷³ También Germán L. García analizará esa cuestión en “Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta” (Segunda parte), realizada por Jorge Lafforgue en la revista *Latinoamericana* N°3, Año 2, abril de 1974, p. 32.

Como contrapartida, para algunos de los escritores consultados, los diarios cobran mayor o igual relevancia que los libros respecto del tratamiento de la realidad¹⁷⁴. Jorge Carnevale señala que “no hay novela que supere a los diarios” y que “el escritor no puede hacer abstracción del medio y del tiempo en que le toca vivir”. Para él, el avasallamiento de la realidad en Argentina y la intensidad del proceso vigente incide en que la literatura queda a mitad de camino en relación con ella, por lo cual considera que los libros se convierten en “alimento para una elite, en una regresión”. Asimismo, señala el creciente desinterés por parte de los lectores de ese género y también reconoce que ha perimido la vieja función profética del escritor.

Como instancia relevante de la reflexión que “Novela argentina- Escritura y acción” propone, en general, la literatura testimonial¹⁷⁵ es la reivindicada. De ella, Conti rescata una función política. No obstante, Urondo observa que “puede presentar sus dificultades ya que, después de todo, la novela, ese género que nace prácticamente con la burguesía, siempre ha sido testimonial”. En contraste, David Viñas no cree que el único género válido sea el testimonio, pero piensa que se puede hablar de una crisis de la novela y de la literatura específicamente burguesa.

La opinión que parece explicar más acertadamente la “crisis” de ese género se manifiesta en una concepción que se proyecta sobre décadas posteriores. Es la de Germán Leopoldo García, quien pone el acento en el modo de leer y en las funciones de la literatura:

“Hay una crisis de la forma tradicional de leer novela. Esta crisis aparece en un momento político donde la lectura de la realidad pasa por otro tipo de textos: ensayística, economía, política, etc.” [...] **“Si hay una crisis de la novela, es crisis de la novela realista, de aquello que va a representar la realidad. En estos momentos políticos la noción de novela realista fracasa y, lo que se pone de nuevo en escena, [sic] es el problema de la gratuidad de la literatura. Dicho de otra manera, la imposibilidad de articularla en alguna estrategia política.”**

¹⁷⁴ Esta concepción es la inversa a la expresada por Borges, quien privilegia los libros en detrimento de los diarios, en “La cultura aburrida” (LO, 1/10/72), según señalamos en “Oponerse a *Sur* y *La Nación*” en este trabajo.

¹⁷⁵ Según Beverly, el testimonio implica un reto, explícito o implícito, al *statu quo* de una sociedad dada, delata la necesidad de un cambio social estructural y construye un espacio de complicidad con el lector. Es un discurso acerca de la vida pública o del yo en la esfera pública (Beverly, J. (1987) *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios de la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, Prisma Institute.). Al darle preponderancia al testimonio también se le está dando relevancia a su función social e ideológica que se articula con el rol político que *La Opinión* había adquirido y que -como venimos señalando- se resignifica con matices particulares también en el discurso crítico periodístico sobre la cultura y la literatura.

Desde esta concepción, según García, la confusión estaría en tratar de fundir el campo de la literatura y el de la política. Cree que la literatura testimonial “se asienta en la creencia liberal que parte de la idea de que el escritor, por su propia iniciativa personal, puede producir un mensaje cuyos efectos en el público serían fácilmente controlables.”

Sin embargo, cabe señalar que no es esta noción la que prevalece en las reseñas de las novelas de nuestro *corpus*, donde son muy apreciados los textos narrativos realistas, en el sentido de que se privilegian los que den cuenta de una realidad histórica concreta¹⁷⁶. Se elogia que lo representado en ese tipo de textos tenga conexión con problemáticas vigentes para los argentinos de esos años y el modo en que se las encara. En ese sentido, Urondo (16/12/71) aprecia *En vida* de Haroldo Conti o reconoce y valora, entre otras cuestiones, la referencia de *Me tenés podrido* de Alfredo Grassi (Urondo, 19/1/72) a delitos tales como robos y asesinatos cometidos por el ejército y la represión policial, en una novela que por otros aspectos evalúa como de escasa trascendencia.

Además, este crítico aclara, en la reseña titulada “La voluntad de expresar la realidad nacional no basta para novelar bien” (Urondo, 4/1/71), que apelar a tópicos y a asuntos que tengan que ver con lo nacional -y específicamente con lo político- es relevante pero no la única condición para producir buena literatura. Advierte que también resulta significativo que tratamiento se le dé a la temática política abordada en la ficción y destaca el no incurrir en lugares comunes, facilidades o simplificaciones respecto de esas cuestiones.

Por otro lado, en “Novela argentina - Escritura y acción”, para otros autores, otro tipo de escritura tendría más eficacia en relación con una intervención social y política. Casullo postula:

“El escritor debería asumir otro tipo de escritura, no la escritura de ficción solamente. Pero en este momento, el escritor que asume la participación en el proyecto de cambio social debe encontrar los espacios de la palabra escrita más eficaces para colaborar en ese proyecto”.

¹⁷⁶ A veces, el tratar de establecer una articulación de los textos literarios con la “realidad” lleva a algunos críticos a forzar una apreciación contenidista o a no poder percibir el texto literario comentado en su singularidad. Un ejemplo es la reseña de Urondo de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, texto que sitúa ciertas prácticas sádicas y vampíricas en el S. XVI. En ese comentario, cae en el extremo de pretender que la historia narrada tenga articulación con un contexto inmediato. Lo mismo sucede en “La realidad histórica se diluye en la última obra de Griselda Gambaro”, de Aníbal Ford del 26/12/72 sobre la novela *Nada que ver con otra historia* de dicha autora, donde se desprecia su dimensión fantástica y de aprendizaje en virtud de establecer conexión con una realidad inmediata.

Briante, además, hace hincapié en la importancia de la función política de la escritura, la que no siempre está en consonancia con el género novela:

“Si escribir supone una actitud lúcida con respecto a la realidad, está bastante claro que la realidad lleva a la necesidad de reaccionar políticamente y descubrir que la novela no es una de las armas más eficaces para la acción. Una novela no es una ametralladora”.

En tal sentido, las ideas de Urondo que prevalecen en esa nota -y también en sus reseñas del diario *La Opinión*- tienen que ver con la reivindicación de una literatura “política” que, a partir de dar cuenta de la realidad, incite a la acción. Esto se ilustra en el cierre de ese artículo en el que cita a Carnevale¹⁷⁷, quien sostiene que el cambio de óptica supone una literatura “de combate y de lucha ideológica, de performance ideológicamente política y estratégicamente realizada, con respecto a las organizaciones revolucionarias.”

Justamente, unos días después de la publicación de “Novela argentina - Escritura y acción”, el 13/8/71 en el comentario de *Impostergable* de Jorge Carnevale, Urondo caracteriza esa novela como “de acción” e indica que en ella se enfrentan dos facciones, los revolucionarios y sus oponentes. Si bien le critica el hecho de que el autor no haya sabido cambiar el tono frente a la situación que despliega, elogia “la propuesta: un manejo preciso, actualizado de la narración y del lenguaje, [que] puede acercar los signos del tiempo actual, ofrecer una versión del mundo contemporáneo [...]”. En otras palabras, Urondo valora la relación que se establece en la novela con los conflictos de ese momento histórico, aunque éste no sea el único criterio para juzgar un texto literario.

En resumen, volviendo a “Novela argentina – Escritura y acción”, se cuestionan, desde un abanico de opiniones, el lugar del escritor, las funciones de la literatura testimonial y de la novela. A la vez, algunos de esos argumentos planteados, como el de la necesaria conexión de lo representado en la novela con la realidad, son retomados en las reseñas con distintas variaciones.

¹⁷⁷ Según Carnevale, para el escritor con aspiración política, la solución puede darse “en el pasaje de la tarea individual y reconocida, la tarea de propiedad privada, a una tarea anónima colectiva; en última instancia, clandestina”, [...] “dimensiones que la lucha revolucionaria va tomando”. (Cf. Urondo, F. “Novela argentina – Escritura y acción”, *Op. cit.*)

Por ejemplo, respecto del testimonio, en la recensión de *Prontuario de un perdedor* Osvaldo Soriano no sólo destaca su impronta en el género policial, sino también el modo en que éste desarrolla la conexión con lo social y con la realidad de nuestro país:

“En algo acierta Rébora: la novela policial en la Argentina, [sic] no puede tener otro camino que el del testimonio. Porque hoy la policía enfrenta a estudiantes, obreros, gremialistas, curas, guerrilleros. Nadie juega ya al vigilante y el ladrón.

Por eso la novela psicológica inglesa sólo tuvo como adherentes a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y María Angélica Bosco. [...]

La narración testimonial ya fue inaugurada en el país por Rodolfo Walsh quien dejó de lado las novelas policiales que ensayó a principios de la década del cincuenta para escribir en 1957 *Operación masacre* y más tarde *¿Quién mató a Rosendo García?* También investigó el caso Satanovsky, un crimen que conmovió al país. Nadie logró, hasta hoy, igualar el valor de su obra.

Es cierto que esos libros de Walsh eluden toda ficción, que entre su obra de investigación y la novela, hay un abismo que aún no fue llenado por ningún escritor. Pero también es cierto que la narrativa policial -o el trailer- debe reflejar, en la Argentina, la realidad de un país donde los crímenes no se cometen con guante de seda y arsénico”. (Soriano, O. “Vida y muerte de Juan Duarte en un folletín de escaso rigor histórico”, *LO*, 24/11/71).

En el contexto de este comentario bibliográfico, el testimonio se entiende como un “subgénero” de la novela policial. Esa elección del autor traza una conexión de dicho subgénero con lo social y lo contextual que lo diferenciará de los escritores liberales.

A lo largo de las reseñas se reconoce el género testimonio sobre todo por el posicionamiento que implica respecto de la realidad, antes que por su construcción textual. En este último sentido, Julio Ardiles Gray privilegia las operaciones previas a la escritura de ese género: la búsqueda y selección de narraciones populares y la recolección de registros vivenciales¹⁷⁸. Como ejemplo de esas acciones, rememora *Biografía de un cimarrón* y *La canción de Rachel* de Miguel Barnet en su reseña del 23/11/71 sobre *Eisejuaz* de Sara Gallardo.

Aunque Ardiles Gray no se detiene en sus reseñas específicamente en la construcción narrativa del testimonio, otros autores comienzan a registrar esa consideración. Por ejemplo, Urondo el 28/8/71, en la recensión de *Etiquetas a los hombres* de Bernardo Verbitsky cita las palabras de este último, a las que atribuye un acto de recreación de la realidad a través del género:

¹⁷⁸ Justamente *La Opinión* es el ámbito donde Julio Ardiles Gray como pionero, Carlos Tarsitano y Osvaldo Soriano, entre otros, publican “historias de vida” como género frecuente en el diario. Puede consultarse al respecto Rivera, J. B. (1995) “Julio Ardiles Gray, “La ‘historia de vida’ periodística” en *El periodismo cultural*, p. 174.

“No da testimonio quien quiere -ha dicho Verbitsky- sino quien puede. Si *Villa miseria también es América* (seguramente su novela más difundida) es de veras una novela testimonial, no es porque haya fotografiado una realidad sino porque **he logrado construirla, hacerla vivir al lector**.” (Urondo, F., “Compromiso humanista en la nueva novela de Verbitsky”, *LO*, 28/8/71)

Luego el crítico explica el rol del autor de testimonios como constructor de un sentido que no se limita a la mera transcripción de información:

“Verbitsky rechaza cualquier alternativa de reproducción de la realidad, a pesar de haber sido encuadrado dentro de esta línea. ‘La realidad no existe[;] existen datos inconexos de la realidad’. La función del artista sería, precisamente, buscar un orden para ese caos”. (Urondo, F., *Op. cit.*, 28/8/71)

Como parte de una reflexión incipiente sobre el género, desde el comentario se presentan las palabras de Verbitsky que proponen otra concepción del testimonio menos “mimética” que la expresada en las notas del suplemento a las que anteriormente hicimos referencia¹⁷⁹.

Como veníamos señalando, el modo de percibir la conexión con la realidad dada por la no-ficción no supone una distinción explícita de esa dimensión de construcción narrativa por parte de la crítica literaria periodística en *La Opinión*. Sin embargo, una excepción se esboza en una referencia a los paratextos de *Operación Masacre*:

“Precisamente esa cotidianeidad -trágica cotidianeidad de la violencia- invadirá la literatura de Walsh tres años después: una conversación escuchada al azar lo hará interesarse por los civiles fusilados en los basurales de José León Suárez durante la revolución peronista del general Valle en junio de 1956. El propio Walsh -ya no su detective Daniel Hernández- ocupará el lugar del investigador privado que descubre las cosas que no ve o no quiere ver la justicia.

De esa pesquisa surgirá la denuncia apasionada de *Operación Masacre*; hay asesinatos impunes y los culpables tienen nombre y apellido. Aníbal Ford -autor de un llamativo análisis de la narrativa de Walsh que en varios tramos sigo aquí textualmente- caracteriza con precisión su postura en ese momento¹⁸⁰ [...].

Sí pero también contacto bautismal con la historia, descubrimiento del país real. Nada más claro para comprender la evolución de Walsh que cotejar los sucesivos prólogos y añadidos a la edición inicial de *Operación Masacre*, hasta llegar a la actual, con su

¹⁷⁹ Asimismo, resulta sorprendente que también, según Urondo, Verbitsky al mencionar a Macedonio Fernández y a Felisberto Hernández los vincule con otro tipo de realismo. Esa determinación marca una vertiente distinta del concepto de realismo predominante, más “mimético”, que se maneja en las reseñas de *La Opinión*.

¹⁸⁰ Se está haciendo referencia a Ford, A. “Walsh: la reconstrucción de los hechos” en Lafforgue, Jorge (comp.) (1972), *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Ed. Paidós.

apéndice sobre el caso Aramburu.” (Sasturain, J. “Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia”, *LO*, 17/4/73)

En la recensión, se diferencia la categoría de autor presentado bajo el nombre de Walsh de un narrador ficcional, pero no de un narrador testimonial¹⁸¹. A la vez, la mención del apéndice “Aramburu y el juicio histórico” actualiza el sentido político de esa novela al conectarla con el asesinato de éste por un comando montonero el 1 de junio de 1970. En ese paratexto de la novela se aclara también que esa ejecución provocó la caída del general Onganía, es decir que desde la reseña se establece una conexión de ese enunciado con lo social. Aunque no se señale expresamente el carácter de construcción textual y discursiva del testimonio -en el sentido de que está vinculada con una situación particular de enunciación-, a través de los sucesivos añadidos al texto (prólogos y apéndices) se destaca el componente social ideológico del texto.

En suma, tanto desde los artículos como desde las reseñas se otorga un lugar destacado al género testimonio en desmedro de la novela, sobre todo por su articulación con lo social y la “realidad”. Si bien no hay una indagación de los modos de su construcción textual, reiteradamente se exalta su dimensión política e ideológica.

4.7.3. La impronta estructuralista y barthesiana

En este apartado, mostramos cómo también comienza a esbozarse una reflexión teórica sobre la dimensión textual de la novela, en el sentido de que se presenta otro tipo de abordajes -no solo ideológicos- de lo literario que, sin desdeñar la articulación del texto con lo social, se detienen en su materialidad y en sus mecanismos narrativos.

Esta reflexión teórica aparece en un marco constituido fundamentalmente por dos vertientes reflexivas. Por un lado, la que se cuestiona hasta qué punto ha surgido una novedad en la narrativa latinoamericana. Por otro, en un contexto más amplio, la que recoge aportes de la crítica literaria.

Acerca del primer tema, Urondo en una de sus reseñas -la del 28/7/71- reproduce el cuestionamiento de Verbitsky respecto de qué es exactamente lo nuevo en narrativa. Explici-

¹⁸¹ No se distingue la categoría de autor del locutor o enunciador en tanto sujeto del discurso que supone un nivel más específico de análisis a partir del marco de las teorías de la enunciación.

ta la idea de que algunos de los llamados representantes de la nueva novela latinoamericana han producido sus textos muchos años antes, como por ejemplo Alejo Carpentier, Juan Filloy y Marechal, entre otros¹⁸², y problematiza la denominación vigente por esa época de “nueva” novela latinoamericana. Ese aspecto es objeto de desarrollos teóricos posteriores como, por mencionar los más relevantes, los realizados en *Nueva Novela Latinoamericana I*¹⁸³ por Jorge Lafforgue y, posteriormente, por David Viñas en “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”¹⁸⁴.

Respecto de la incidencia de la crítica literaria, aunque no se los explicita, pueden reconocerse algunos aportes teóricos del estructuralismo como los de *Figures III* de Gérard Genette y de la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín retomados desde un enfoque semiológico en *Le texte du roman* (1969) por Julia Kristeva, donde esta autora aborda la noción de intertextualidad, entre otras.

Registramos estos aportes en los comentarios de Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Juan Sasturain. Además, como ya habíamos señalado, particularmente en los de este último, inciden los primeros textos de Roland Barthes. Estos críticos marcan un contraste con las lecturas de Julio Ardiles Gray, quien rechaza las formas narrativas que van contra la novela realista a partir, por ejemplo, de elaboraciones más sofisticadas de su estructura, del cambio de personas narrativas en la trama, del uso de diálogos incompletos, del empleo de varias versiones de una misma historia, de la intromisión del narrador o del manejo moroso del tiempo¹⁸⁵ (Gray, *LO*, 7/9/71).

En cambio, bajo la impronta estructuralista, Sasturain, Rivera y Romano observan la organización compositiva de las novelas, describen sus partes, las técnicas narrativas empleadas -por ejemplo el suspenso-, los tipos de narradores que prevalecen y relaciones tem-

¹⁸² Urondo reproduce las referencias de Verbitsky respecto de los autores arriba indicados sobre *El acoso* (1956), *Ecue Yamba O* (1936) y *Adánbuenosayres* (1948), al decir que estos textos no eran precisamente “nuevos”.

¹⁸³ Jorge Lafforgue en “Consideraciones al margen de la Nueva Novela Latinoamericana” se opone a la idea de la muerte de ésta, de la que dice que es un fenómeno histórico más profundo y vasto que el *boom*. Menciona al respecto los artículos de Ramiro de Casasbellas “Apogeo y caída de la nueva novela latinoamericana” en la edición internacional de Siete Días, Nº 6, 31/7/72 y de Tomás Eloy Martínez “Ascenso y declinación del fervor por la moderna literatura latinoamericana” en *La Opinión* del 9/9/72. (Ver Lafforgue, J. *Revista Latinoamericana I*, Nº 4, Buenos Aires, s/d.)

¹⁸⁴ En Rama, Ángel (ed.) (1984) [1981], *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, pp. 29-30.

¹⁸⁵ También Ardiles Gray se detiene, en varias ocasiones, en la reflexión sobre el proceso creativo del autor de los libros que comenta y, en función de ello, recordando el *Diario* de Gide, atribuye la incidencia de las experiencias del escritor en el modo de gestación de los personajes y destaca cómo éstos crecen a lo largo de la novela.

porales e intertextuales. El último crítico mencionado destaca la inclusión de géneros dentro de la novela y cómo resultan funcionales a la estructura que en ella se conforma. Contrapone estos mecanismos a la “facilidad del monólogo subjetivo vivencial” de la novela clásica realista. Lee asimismo el contrapunto creado por el manejo de las voces (Romano, 15/3/73), es decir que en sus lecturas registra la pluralidad de enunciados que había sido previamente descrita y teorizada por Mijaíl Bajtín en 1952-1953, pero recopilada y difundida con bastante posterioridad en castellano en *Estética de la creación verbal* (1982 [1979]).

Dentro de ese marco, principalmente Romano y Rivera muestran la actitud tanto del narrador como de los personajes ¹⁸⁶, sus voces y tonos. Sasturain presta atención al modo en que estos últimos son construidos y critica el eventual estatismo y rigidez empleados para ello. A veces, son caracterizados como conciencias que perciben, determinados por su memoria, frecuentemente se habla de su “psicología” y, a la vez, se los describe a partir de su clase social. En suma, con aportes del formalismo y del estructuralismo -también desde las estéticas sociológicas- dan cuenta de una construcción de la textualidad narrativa en las reseñas sobre diferentes novelas.

Por otra parte, pueden reconocerse fundamentalmente en los textos de Juan Sasturain de nuestro corpus conceptos de *Le Degré zéro de l'écriture* [1953] y de *Essais critiques* [1964] de Roland Barthes, ambos traducidos al castellano en 1973. En su reseña de *Alto quien vive* de Dalmiro Sáenz, Sasturain afirma que “fusionar vida y literatura nada tiene que ver con el inmediatismo expresivo que [la novela] propone”. Para ello, previamente retoma argumentos señalados por el crítico francés en su texto de 1953:

“Se ha dicho que el arte burgués -‘realista’ por antonomasia- se caracteriza por dejar más o menos explícitas sus propias reglas de juego. Si bien reivindica para sí una función especular de la realidad, simultáneamente se encarga de hacer notar que lo que muestra no ‘es’ la realidad sino mera ficción, representación. La novela del S. XIX institucionalizó procedimientos ‘naturales’ para desterrar la vida y la duración del discurso literario, como el uso del pretérito indefinido y de la tercera persona del singular.

El arte burgués, dice Barthes, no deja jamás de señalar su propia máscara y la toma de conciencia de tales condicionamientos caracteriza a un amplio sector de la literatura actual”. (Sasturain, “Logros parciales y golpes de efectismo reúne la última novela de Dalmiro Sáenz”, *LO*, 31/1/73)

¹⁸⁶ En cambio, Urondo se refiere también a la actitud del autor e inclusive, a veces, no diferencia el concepto de autor del de narrador.

Según Sasturain, en consonancia con esas ideas de Barthes sobre los procedimientos del texto, uno de los planteos de Dalmiro Sáenz consiste en develar los propios artificios de la literatura como estrategia típica del arte burgués. En ese sentido, al decir que éste es “realista” entre comillas, cuestiona esa condición. Para ello, sostiene que en ese libro, al tratar de fusionarlas, se intenta la falsa disolución de las categorías convencionales de autor, narrador y personajes. El mecanismo de autorrevelación de la propia condición literaria se manifiesta en el uso de un discurso que se autocuestiona con recurrencia, en el manejo de la temporalidad del relato, pues hace constante referencia a un tiempo de la escritura que aparentemente es indistinto del tiempo narrativo.

En resumidas cuentas, el crítico objeta la pretensión de escribir “la novela-vida”, “el libro-verdad”, ya que otros tramos del texto aparecen enmarcados en su dimensión estrictamente “literaria”. Esa reseña lleva al extremo el cuestionamiento de la mimesis que se propone la propia novela y el discurso crítico literario de *La Opinión* en general. Fundamentalmente, marca una diferencia con los otros críticos al exhibir una concepción de la construcción de la verdad en literatura:

“Si Sáenz escribe frases como ‘el arte verdad no puede dejar de lado la mentira’, la ambigüedad que señala -y que es real- no radica, como parece creer, en la capacidad subjetiva de expresar con exactitud lo que siente -ser ‘sincero’- sino que indica una condición constitutiva de todo discurso. Por otra parte, la verdad, en literatura, si es que puede dársele ese nombre, radica en una cierta coherencia producto de la asunción de un código estricto, homogéneo, sede de la verosimilitud, y no proviene jamás de la adecuación de los signos a la circunstancias de la historia personal. Así, el autor, de lo que duda es de sí, no del lenguaje, y esa problemática tampoco cae dentro de la literatura.” (Sasturain, *Op. cit.*, 31/1/73)

En la cita anterior, Sasturain plantea entonces una concepción respecto de la verdad en literatura legitimada por la coherencia discursiva del propio texto reseñado a partir de cuestionar la relación arte-vida que éste propone.

Paralelamente, junto a la lectura crítica de la cuestión de la verdad en literatura, otros críticos atienden a la dimensión constructiva de la novela. Si bien Rivera, Romano y Sasturain leen lo ideológico en sus comentarios, reflexionan a la vez sobre el artificio que se presenta en los textos narrativos y muestran sus técnicas en cuanto al manejo del narrador, los personajes, el tiempo y el espacio; sólo el último crítico nombrado eventualmente advierte un tratamiento de lo enunciativo. Sin embargo, este *modus operandi* del que ellos se valen evi-

dencia un contraste con el de los otros críticos del diario para dar cuenta del género novela al mostrar ciertas técnicas narrativas.

En suma, es posible reconocer a comienzos de los años '70 dos líneas claves en el modo de leer la novela desde el diario *La Opinión*. Por un lado, se legitima la posición de Rodolfo Walsh quien marca una inflexión al preferir un tipo de escritura más presentativa y militante, que busca incidir sobre la realidad, dentro de una tendencia que, a grandes rasgos, privilegia el género testimonio. A la vez, se cuestiona la finalidad de la literatura, su modo de construcción y de circulación, y su destinatario. En ese marco, la relación de la novela con la realidad y la política es analizada en diversos grados. Finalmente, registramos una segunda línea que no deja de lado el género novela y, si bien lee en ella lo ideológico, al tener presentes además algunos aspectos de su configuración textual narrativa, profundiza una lectura crítica y efectúa un incipiente acercamiento a la construcción enunciativa de los textos comentados.

4.8. Apreciaciones sobre libros de cuentos y relatos

“El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria [...]”

Tzvetan Todorov¹⁸⁷

En los comentarios bibliográficos de *La Opinión*, las lecturas críticas -al igual que en el caso de las novelas, los relatos y los cuentos- destacan zonas temáticas vinculadas con una indagación social de la realidad. En contraste con esos dos primeros géneros, el modo en que se requiere esa conexión varía en los libros de cuentos. Aunque muchos de ellos también tratan problemáticas sociales, para éstos esa exigencia no se plantea de la misma manera.

A continuación, abordaremos esa diferencia junto con otras que se observan en los modos de leer los relatos y los cuentos. En relación con estos últimos, a veces, se reconoce la influencia de algunas de las poéticas del cuento moderno. Nos detendremos asimismo en otros aspectos sobre los cuales los críticos se ubican y toman posición: la indagación de los

¹⁸⁷ Todorov, Tzvetan, “El origen de los géneros” en Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, p. 39.

planteos de las antologías a partir de sus criterios de confección, de las pautas de lectura, de cómo se piensan esos géneros en función de algunos de los criterios valorativos del momento y de las propias consideraciones del crítico sobre la literatura.

4.8.1. No todo relato es un cuento

Aunque desde las reseñas no se especifica el criterio que diferenciaría los cuentos de los relatos y frecuentemente se los iguala, estos últimos se pueden entender en el discurso crítico de nuestro *corpus* como narraciones más vinculadas con una ubicua “realidad” y menos ligadas a una poética del cuento en particular. En una ocasión se registra una diferencia entre ambos, como en el caso de los relatos de *Cambio de domicilio* (Colección Narradores de Hoy, C.E.A.L.) de Oscar Peyrou, respecto de los cuales se indica que algunos se encuentran inscriptos dentro de cierta línea testimonial vinculada con la obra de Walsh:

“Los dieciocho textos -que difícilmente pueden explicarse como cuentos- se despliegan en un movimiento expresivo que se inicia con **el planteamiento de conflictos en los que predomina lo individual-alienado**, a través de la pintura de situaciones ante las que el personaje [...] queda detenido en **una actitud**, en la conquista de una certeza inquietante mediante la cual se le revelan fisuras existenciales, los términos concretos de su alienación” (Sasturain, J., “Textos que describen el pasaje de la fisura existencial a la lucidez.”, *LO*, 8/11/72)

Sin embargo, los parámetros para tratar esas narraciones (planteo de conflictos, situaciones, actitud del personaje, toma de conciencia de éste, etc.) son los mismos empleados para los cuentos. Sasturain, al referirse a esos primeros textos de Oscar Peyrou, les adjudica las características de “la elaboración de una escritura que intenta ser ‘blanca’, transitiva hasta la transparencia”, en términos de *Le degré zéro de l'écriture* [1953] de Roland Barthes. Dentro de esa línea teórica, indica que los relatos tienen la virtud de ser indivisibles en términos de argumento y estilo, lo que se debe a que el qué y el cómo se disuelven en el gesto de una escritura casi lindante con el grado cero, en la que el escritor se compromete. Cabe recordar que para el crítico francés esa escritura sería aquella que aspira a un máximo de comunicación, a un estilo casi invisible¹⁸⁸, es instrumental y plantea un fin. Sasturain, a partir de ese concepto, explica que ese objetivo se concreta a partir del deseo manifiesto de dar un testimonio directo y que incluso en esa operación creativa se intenta retraer la palabra de tal ma-

¹⁸⁸ La escritura es un concepto que, para Barthes, media entre los de lengua, que en el sentido de Saussure es aquella parte social del lenguaje, que impone un código y garantiza su comunicación, y el estilo que es personal.

nera que ésta se disuelve en beneficio de una Realidad -con mayúsculas- que pueda así incorporarse directamente a la experiencia del lector. En palabras del propio crítico:

“El intento es infinito, pero lo que importa es que esa actitud ante el lenguaje implica su reconocimiento: la palabra no es el simple medio transmisor, el instrumento, sino un elemento constitutivo de la realidad. Así, el carácter unitario de estos brevísimos relatos es la manifestación de una coherencia básica -cuyo fundamento es sin duda ideológico- que engloba en un solo proyecto a la realidad representada y a la palabra que la nombra”. (Sasturain, J., *Op. cit.*, 8/11/72)

En la cita transcripta, se considera la primera concepción barthesiana del lenguaje como un elemento constitutivo de la realidad: independientemente de la lengua y del estilo, la palabra -en tanto realidad formal- es a la vez la Historia y la posición que se asume frente a ella¹⁸⁹.

También Ford califica como relatos a los incluidos en *Historias del peronismo*, a los cuales critica a partir de señalar preferencias y valores dentro de un marco estético e ideológico:

“Así los intentos de ruptura -dejar ingresar los hechos y los personajes reales, desplazar la invención y la ficción, desmitificar la historia, privilegiar lo cotidiano, ubicar los conflictos de clase por sobre los individuales, sumar información en todos los planos, ahondar la racionalidad del proceso, etc.- se tornan débiles ante las caídas en una tematización arquetípica¹⁹⁰ (¡cuánto sin explorar!), las explicaciones psicologistas, generacionales, espontaneístas con respecto a los procesos de concientización política y de compromiso [...], la reconstrucción a veces estereotipada de las clases populares, la introspección y las angustias pequeñoburguesas, la sobrevaloración de la captación sensorial y ‘poética’ de la realidad, etcétera.” (Ford, A., “Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia”, *LO*, 22/5/73)

En la lectura de los relatos se privilegia entonces un tratamiento que se declara “no ficcional”, siempre en relación con una ideología más o menos explícita, que presenta la historia a partir de sus actores y otorga preponderancia a la cotidianeidad.

En suma, los rasgos que definen al relato parecen vincularlo más a una línea con cierta función social y claramente ideológica que lo diferenciarían del cuento. Al mismo tiempo,

¹⁸⁹ En *Roland Barthes por Roland Barthes* el crítico homónimo admitirá la presencia intertextual de Sartre en sus posturas iniciales y en una concepción de la escritura en la que aparecen visibles marcas de un “compromiso” (Ver De Diego, José Luis (1993) *roland barthes una babel feliz*, Ed. Almagesto, Buenos Aires, p. 29.).

¹⁹⁰ Nos hemos referido al rechazo de la crítica arquetípica por parte de Jorge B. Rivera y de Aníbal Ford en otros apartados de este capítulo, como “Oponerse al grupo *Sur* y *La Nación*” y “Plantear la discordancia con el regionalismo oligárquico” de este trabajo.

a comienzos de los años '70, en el discurso crítico literario de *La Opinión* no se reflexiona sobre el lenguaje de este tipo de narraciones como un elemento que incide en el artificio de su construcción, sino que se considera que la escritura es un elemento constitutivo también de esa realidad, casi independiente de la lengua y del estilo. Ambas ideas de los críticos se basan en los conceptos del primer Barthes de *Le degré zéro de l'écriture*, que -traducido al castellano veinte años después de su primera edición en francés- parece haber dejado su influencia en el modo de leer literatura en los textos que analizamos.

4.8.2. Incidencia de las poéticas del cuento moderno

A lo largo de los comentarios bibliográficos, se destacan reiteradamente cuentos de cierto grupo de escritores -aunque algunos de los que se mencionan habían sido publicados con anterioridad-, a través de los cuales se contribuye a la conformación de un "canon" que el diario apoya. Desde esos textos periodísticos se efectúa un recorte arbitrario pero innegablemente histórico que muestra un registro de ese periodo. Como nombres representativos para el desarrollo del género a comienzos de los años '70, se mencionan fundamentalmente a Anderson Imbert (*La locura juega al ajedrez*), Miguel Briante ("Habrà que matar perros", "Uñas sobre el acero del maúser", "La vasca"), Abelardo Castillo ("La madre de Ernesto"), Haroldo Conti ("Todos los veranos"), Humberto Costantini ("El cielo entre los durmientes"), Julio Cortázar ("La autopista del sur"), Bernardo Kordon (*Sus mejores cuentos porteños*), Daniel Moyano (*El monstruo y otros cuentos*, "Etcétera", "La espera", "El rescate"), Germán Rozenmacher (*Cuentos completos*, de ellos se elogian especialmente "Cabecita negra", "El gato dorado", "Los ojos del tigre" y "Blues en la noche"), Juan Carlos Martini (*La carta al general*), Ricardo Piglia ("Mata-Hari 55"), Hebe Uhart (*La gente de la casa rosa*), entre otros. La mayoría de estos autores ya habían sido incluidos por sus textos anteriores en la primera versión de la Colección de la *Historia de la literatura argentina* de *Capítulo* del Centro Editor de América Latina iniciada en 1967 y tendrán un lugar destacado en la versión actualizada hasta 1970 que se publicó entre 1979 y 1982¹⁹¹ con diversas reediciones, escrita también por algunos de los mismos críticos del *corpus* que aquí analizamos como Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. También esos críticos prologarán diversas antologías que incluyen algunos de esos relatos o

¹⁹¹ Para esta segunda colección de *Capítulo* se optó por otra modalidad de distribución editorial: la venta en los quioscos de diarios y revistas, en fascículos semanales acompañados de un libro sobre el tema tratado, lo cual contribuyó a la difusión de la literatura argentina.

cuentos u otros de esos autores como las de la editorial Kapeluz,¹⁹² C.E.A.L.¹⁹³ y EUDEBA¹⁹⁴. Es decir que desde las reseñas críticas empiezan a registrar y seleccionar ciertos textos, que dejarán una impronta tanto dentro del campo literario del momento como en el posterior, también a partir de otros textos críticos como prólogos de antologías, artículos académicos, etc.

En uno de los comentarios, Julio Ardiles Gray califica al cuento como uno de los géneros literarios más difíciles y reitera la conocida apreciación de que para escribirlos “muchos son los llamados y pocos los elegidos”¹⁹⁵ (3/7/71), con lo cual evidencia la abundante producción del género en ese momento, pero también cierta evaluación sobre su calidad.

Aun cuando predomina el desarrollo del cuento realista, eventualmente los críticos tratan de definir otros subgéneros dentro del cuento (fantástico, policial, costumbrista, maravilloso, folklórico, de tema mariner, etc.), plantean relaciones con la literatura general y con la argentina en particular, dan cuenta de los asuntos tratados, una poética del autor, distinguen una actitud narrativa, tipos de narradores, el manejo del tiempo, del lenguaje, de la ironía, del tono, relaciones intertextuales, filiaciones, el rol del lector, etc.¹⁹⁶

En diferentes ocasiones, los críticos se valen de menciones generales a distintas poéticas del cuento moderno para comentar los libros de ese género. Entre ellas, distinguen las de Saki, Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Consideramos algunos ejemplos de Ardiles Gray:

“El intruso tiene la dosis justa de mordacidad, las pizcas de ironía necesarias para neutralizar la truculencia que obligadamente se desprende de todo tema que roza la ultratumba. Es la fórmula encontrada por Saki Munro”. (Ardiles Gray, J., “Ironía y truculencia comulgan en el libro de una autora novel”, *LO*, 31/7/71)

¹⁹² Eduardo Romano realiza la selección, el “Estudio preliminar”, los análisis y las notas de las antologías *Narradores argentinos de hoy* (1971) y *Narradores argentinos de hoy 2* (1974) de la Editorial Kapeluz. Esas compilaciones contribuyen a la difusión de cuentos de autores como Abelardo Castillo, Haroldo Conti, Juan José Hernández, María Esther de Miguel, Daniel Moyano, Syria Poletti, Héctor Tizón, Germán Rozenmacher y Jorge Riestra, y tienen, sobre todo, amplia repercusión en el ámbito de la escuela media.

¹⁹³ Jorge B. Rivera escribe el “Estudio preliminar” de *El misterio cocinero volador y otros relatos*; Eduardo Romano dirige el seminario de crítica literaria “Raúl Scalabrini Ortiz” que prologa *El cuento argentino 1959-1970* (antologías 1 y 2), todos ellos publicados por el C.E.A.L. en 1992 con diversas reediciones.

¹⁹⁴ Algunos ejemplos son los de los libros Eduardo Romano (comp.) *El cuento argentino* (Vol I) 1955-1970 y de Rivera, J. B. *El relato policial en la Argentina*, ambos publicados por EUDEBA en Buenos Aires, en 1986.

¹⁹⁵ También menciona este lugar común Mary Flanery O’Connor en “El arte del cuento” (s/f., circa 1960) (Cf. Brizuela, Leopoldo (1993), *Cómo se escribe un cuento*, Buenos Aires, El Ateneo, 1993, pp. 203-211)

¹⁹⁶ Confrontar “Describir: qué se elige leer desde los diarios” del Capítulo 2 de este trabajo, donde nos hemos detenido en el detalle de los parámetros descriptivos más frecuentes empleados según los críticos y los géneros reseñados.

“Pesadilla es un ejercicio semiborgiano, semicortazariano, semikafkiano, cuyos elementos absurdos están bien manejados dentro de un contexto de realidad rigurosa”. (Ardiles Gray, J., “Un primer libro de cuentos que revela a un auténtico narrador” sobre *Volvió una noche* de Jacobo Dayan, *LO*, 18/7/72)

Si bien no se especifican aspectos concretos de esas poéticas a partir de los cuales se analizan esos cuentos, la validez de la descripción de elementos presentados se construye mediante una filiación legitimadora con los maestros del género, los que brindan las claves en las que los críticos se basan.

La reiteración en las reseñas de apreciaciones vinculadas con los comienzos y los finales de los textos es un correlato explícito de la preocupación que, desde ciertas poéticas, se postula sobre esos momentos del cuento. Puede leerse la alusión a la teoría del efecto en el cuento de Edgar Allan Poe¹⁹⁷ y a las reflexiones de Horacio Quiroga¹⁹⁸ sobre el género. Por un lado, Poe marca la relevancia que adopta el modo en que se construye la trama para lograr el mentado efecto final del desenlace que exalta. Por otro, el autor uruguayo retoma estas ideas de Poe y se detiene en la manera de encarar los comienzos y los finales de los cuentos explicando *trucs* de procedimientos, aunque también advierte que no puede dar recetas respecto de ello y los relativiza. En su conocido “Decálogo del perfecto cuentista”, señala los conceptos de intensidad y brevedad. Al teorizar sobre el tema, Julio Cortázar retoma dichos conceptos a los que agrega los de tensión y ritmo. Se detiene especialmente en el décimo principio del decálogo: “Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento”. Según Cortázar¹⁹⁹, la noción de pequeño ambiente define la forma cerrada del cuento, que denomina esfericidad.

Tiempo después, en una de las reseñas, Sasturain recupera ese concepto cortazariano y lo resignifica respecto de “Un oscuro día de justicia” de Walsh:

“Así, este relato impecable, pulido hasta la esfericidad, es el último producto de una etapa significativa [...]”. (Sasturain, J. “Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia”, *LO*, 17/4/73).

¹⁹⁷ Poe, Edgar Allan, “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento” en Pacheco C. (comp.) (1993) *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, pp. 327-339. (Selección extraída de Quiroga, Horacio (1970) *Sobre literatura*, Ed. Arca, Montevideo).

¹⁹⁸ Quiroga, Horacio, “El manual del perfecto cuentista” en Pacheco C., *Op. cit.*, pp. 293-309.

¹⁹⁹ Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento” en *Revista Casa de las Américas*, N° 60, julio de 1970, La Habana, y “Del cuento breve y sus alrededores” en Pacheco, C. *Op. cit.*, pp. 399-407.

En esa apreciación, se destaca el trabajo sobre el texto y la idea de un relato “redondo”, por lo cual puede inferirse que se manejan adecuadamente la intensidad, la tensión y el ritmo, antes mencionados.

A la vez, el hecho de seguir de modo estricto las pautas que -desde las distintas poéticas- se fijan para el cuento o una línea documental sin agregar un *plus* a las temáticas tratadas no resulta suficiente. Dice Romano sobre *Noche de revolucionarios* de Pablo Urbanyi:

“Los tres cuentos que restan son, a mi entender, los menos interesantes del volumen. *La terra* porque disuena con los otros debido a **su falta de inquietud narrativa, a su convencionalidad y respeto por las que llamaríamos categorías tradicionales del cuento ‘bien escrito’**, además de recordarnos con mucha insistencia [...] a los ‘Pequeños propietarios’ de Roberto Arlt, un clásico en el tratamiento del tema. Los otros dos -*Acomplamientos* y *Noche de revolucionarios*- reinciden en la línea documental, pero con una lente más estrecha, documentar la sicología, las costumbres sexuales e intelectuales de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras porteños”. (Romano, E. “Distintos niveles de calidad se pueden encontrar en la obra de un joven narrador”, *LO*, 1/11/72)²⁰⁰

Ahora bien, ¿cuáles serían las categorías tradicionales de un cuento bien escrito? Puede inferirse que las vinculadas con las poéticas del cuento antes indicadas, aunque tampoco éstas están especificadas en las reseñas. Dos explicaciones -que pueden ser coincidentes o no- surgen de este tratamiento alusivo de los críticos. Una es que su lectura en los comentarios bibliográficos construye un “destinatario ideal”, competente al punto de poder reponer el vacío informativo sobre las argumentaciones presentadas. Otra consiste en que, tal vez, no explicitan esas categorías debido a que la misma condición de “literariedad” de la que buscan dar cuenta no permite pautar un empleo de esas fórmulas a seguir de un modo “cerrado”.

En síntesis, aun cuando las menciones a las poéticas son ocasionales, las referencias a temas, recursos, mecanismos de autores consagrados conectan los libros nuevos con los ya reconocidos. Por un lado, la apelación y el vínculo con los maestros del cuento parecen ser el rasgo más frecuente de legitimación del género, aunque no sean suficientes. Por otro, también, según Sasturain, una operación básica es la que diferencia un cuento de un simple relato: el manejo del lenguaje más intransitivo, en el que la palabra es en cierto modo una estruc-

²⁰⁰ En esa cita reproducimos los títulos de los cuentos con bastardilla en lugar de negrita -que era como se presentaban en *La Opinión*- dado que empleamos esta última marca mencionada para realizar destacados nuestros, tal como lo indicamos con anterioridad en otro capítulo de este trabajo.

tura, una materia infinitamente trabajada a partir de -en términos de Barthes (2003 [1964]:203)- normas técnicas (de composición, género y estilo) y artesanales (de labor, de paciencia, de corrección, de perfección). Como veremos más adelante, en textos posteriores, ese crítico francés se inclinará a favor de los textos intransitivos.

4.8.3. Reflexiones sobre los criterios para confeccionar antologías

La edición de antologías²⁰¹ contribuye a la difusión de autores y poéticas de los principales exponentes del género, y las reseñas de *La Opinión* dan cuenta de ese impacto. El cuento se vuelve objeto de atención e interés sobre todo a partir de la proliferación de compilaciones en los años sesenta tanto de autores argentinos como extranjeros.

Como parte de ese proceso, EUDEBA, desde 1961, el Centro Editor de América latina con mayor incidencia a fines de los '60 y comienzos de los '70, Jorge Álvarez y Sudamericana, entre otras editoriales, dejan su impronta en el abordaje del género en las décadas posteriores. Evidentemente, ese desarrollo editorial se verifica también en la presencia de antologías de traducciones de cuentos de autores extranjeros, muchos de los cuales proponen poéticas que inciden en la producción y la reflexión sobre la cuentística argentina.

Entre los comentarios de antologías de autores extranjeros en *La Opinión*, en el periodo de nuestro corpus²⁰², mencionaremos algunos ejemplos. El 21/4/72 se presenta *Cuentos del S.XX*²⁰³, preparado por Luis Gregorich para el C.E.A.L. con cuentos de Joyce, Kafka, Mansfield, Babel y Hemingway, entre otros. El 10/11/71 se comenta *Seis relatos negros*²⁰⁴, al cual se le cuestiona el criterio de selección, ya que los textos elegidos no darían cuenta de ese subgénero del cuento policial. Como se observa, aparecen en esas compilaciones cuentistas tras-

²⁰¹ Beatriz Sarlo ha pasado revista sobre esa producción de antologías del cuento argentino a partir de 1960. Evidentemente, el fenómeno ha tenido un alcance notorio, cuya presencia previa nosotros registramos también en el discurso de la crítica literaria periodística de *La Opinión*. (Ver Sarlo, B. "Vivir la antología", en "Panorama del cuento" en *El cuento argentino I* en *Capítulo, Cuadernos de Literatura Argentina*, Tomo 7, Buenos Aires, C.E.A.L., 1980/1985, pp.46-7).

²⁰² Señalamos oportunamente que nuestro corpus está conformado por reseñas de narrativa y poesía de autores argentinos, es decir que excluye esas reseñas arriba mencionadas de autores extranjeros.

²⁰³ *Cuentos del S. XX* está integrado por "Dos galanes" de James Joyce, "Un artista del hambre" de Franz Kafka, "En el bosque" de Ryunosuke Akutagawa, "Afonka Bida" de Isaac Babel, "Tarde de agosto" de Erskine Caldwell, "La luna de miel de oro" de Ring Lardner, "El río de los dos corazones" de Ernest Hemingway y "Golden-party" de Katherine Mansfield.

²⁰⁴ *Seis relatos negros* contiene "Miss Amnesia" de Mario Benedetti, "Una conflagración imperfecta" de Ambrose Bierce "Un asesinato" de Chejov, "Sir Hécules" de Aldous Huxley, "La migala" de Juan José Arreola y "Una rosa para Emilia" de William Faulkner.

cendentes en el campo literario. Además, en la reseña de *Los mejores cuentos argentinos de hoy* (19/6/71), Tarsitano -si bien reconoce en ellos el predominio de la emergencia de la realidad nacional- señala influencias de norteamericanos como Faulkner o Hemingway y de europeos como Pavese o Kafka.

En relación con esa abundante producción de compilaciones, se piensa sobre otra faceta de los escritores: la del rol de antólogos y el desarrollo de criterios críticos en cuanto a la tarea de seleccionar y comentar los textos que reúnen y publican. Dentro de un cuestionamiento del rol de ese tipo de libros, se discurre tanto sobre aspectos planteados en los prólogos y estudios preliminares como acerca de las pautas elegidas para su conformación. Se señalan aciertos y también descuidos en la tarea del compilador. Por ejemplo, en relación con el estudio preliminar de la *Antología consultada del cuento argentino* realizado por María Angélica Bosco y Jofré Barroso, se observa la falta de herramientas para abordar la literatura:

“Son muchas las observaciones y los errores de esta introducción pero la mayoría parte de la inexistencia de una categoría de análisis que permita a las autoras desentrañar las raíces de un momento de la literatura argentina.” (Tarsitano, C., “Una antología de cuentos muestra diversos logros e imposibilidades”, *LO*, 14/10/71)

En ese sentido, advierten que la capacidad de selección de los textos de una antología se vincula con los criterios que empleados para su conformación. El modo de abordar la literatura parte de recortes organizados conceptualmente. Pero, ¿hasta qué punto los críticos sólo hacen referencia al libro reseñado y a la concepción de la literatura que subyace? Respecto de estas cuestiones pueden leerse evaluaciones con las que trascienden el texto en particular para mostrar una concepción más general de la literatura. Su consideración del modo y las claves de lectura que se proponen en los paratextos iniciales suscitan su cuestionamiento y les sirven para manifestar su opinión respecto de ellos. Un ejemplo referido a *Prosa junta*:

“Así, el prólogo se constituye como un gesto de sociabilidad -la explicación, el suministrar datos al lector para que sepa a qué atenerse- y la perentoriedad del manifiesto y de la profesión de fe, por cuanto intenta la explicitación de la concepción de la literatura subyacente en cada uno de los textos. Es tal concepción la que debe ser analizada y la que está en el centro de toda la reflexión sobre este libro.” (Sasturain, J., “Interesante antología de narradores jóvenes cuyo prólogo está de más”, *LO*, 17/10/72).

Sasturain enmarca dicha concepción de la literatura, en su particular aplicación de los primeros conceptos de Barthes, dentro de una imposibilidad de un lenguaje ingenuo y tran-

sitivo. Pero cuestiona que, a partir de ello, se postule como única alternativa una escritura reducida al puro ejercicio de sus límites, en el trabajo con el lenguaje.

Para ese crítico argentino prevalece la tendencia que el segundo desarrolla en *Essais critiques* [1964] y en *Critique et vérité* [1966], el elogio de la intransitividad que recupera el sentido del *écrivain*. La voluntad de despertar interés, en términos de ese autor, conlleva la necesidad de una palabra exacta que no es la palabra espontánea, sino la palabra elusiva, mediatizada. Veamos lo que Sasturain manifiesta en la misma reseña:

“Así, cuando se sostiene que lo definitorio en estos autores es la actitud de ‘alterar la convención literaria’, diría que lo que sucede aquí es precisamente lo contrario: exacerbar la convención literaria, agotar la literatura en el gesto intransitivo de escribir y el prólogo -como esta tarea crítica-, con su precisa labor descriptiva, cobra una función de congelamiento de los textos, los cuales son devueltos como espectáculo a un autor que los ha vivido como un hacer, una actividad: otorga a la obra una ficticia autosuficiencia.” (Sasturain, J., *Op. cit.*, 17/10/72).

El crítico cuestiona no sólo el papel que se le ha otorgado al prólogo del libro reseñado, sino también la concepción de la literatura que se propone en él. La refutación le sirve para, en contraste, dar cuenta de su línea interpretativa bajo la impronta barthesiana que sigue también en otras de las reseñas del diario. Desde esa línea, resulta interesante el énfasis que otorga al llevar al extremo el carácter “convencional” de la literatura, el cual tampoco define.

Por otro lado, también Jorge B. Rivera crea un pseudo cuestionamiento de la pauta de la selección empleada para confeccionar una antología y trae a colación otro de los textos que quiere destacar, en función de su escala valorativa:

“En *Sus mejores cuentos porteños* Kordon recoge una muestra adecuadamente representativa de su producción, aunque el criterio elegido nos haga añorar una pieza impecable como *Kid Ñandubay* o un testimonio singularmente productivo de esa ‘memoria’ dedicada a descifrar y a replantearse el pasado, como el citado *A punto de reventar*.” (Rivera, J. B., “Lo más representativo de la obra de Kordon se reúne en un tomo”, *LO*, 16/9/72).

Es decir que los críticos “leen” y se valen tanto los criterios de selección en las compilaciones de cuentos como de las nociones definitorias de los prólogos para desarrollar sus ideas y juicios estéticos.

Además, muchas de las apreciaciones están en relación con un contexto social y político que a veces se resemantiza en las distintas ediciones. Por ejemplo, Sasturain elogia el

aporte que agrega la reedición de *Un oscuro día de justicia* de Rodolfo Walsh de la Editorial Siglo Veintiuno:

"[...] y su reedición, en el contexto que se produce, cobra una connotación diferente de la que tuvo hace seis años: **otra concepción de la literatura lo sustenta y lo relee, le otorga una perspectiva esclarecedora.** Por ese motivo el texto que acompaña esta edición -una entrevista realizada por Ricardo Piglia hace casi tres años- tiene interés primordial y de alguna manera lo convalida: no es lo mismo publicar este relato en *Adán* [en] 1967 que hacerlo convivir hoy con ciertas definiciones: 'Habrá una justificación del novelista en la medida que se demuestre que sus libros mueven, subvierten'. Por una vez el prólogo no está de más." (Sasturain, J. "Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia", *LO*, 17/4/73).

En ese reportaje²⁰⁵ de Piglia, Walsh destaca la novela como un desafío, "una forma artística superior" pero también privilegia el testimonio y la denuncia como categorías artísticas. Se plantea otra concepción de la literatura por la cual, a partir de un vínculo más estrecho con un accionar político que desplaza el lugar de la ficción por esos años, ésta debe movilizar, subvertir. En ese sentido, desde la reseña se registra que el género cuento en 1973 cobra otro valor que el que tenía en 1967 dentro del sistema literario.

En resumen, en la lectura de las antologías no sólo se considera el criterio de selección de los textos que las originan, sino también los ejes de los prólogos y las concepciones de la literatura que los sustentan dentro del sistema literario y en una fuerte relación con un contexto social más amplio.

En líneas generales, por un lado, los comentarios bibliográficos juzgan los relatos como narraciones cuyo rasgo definitorio explícito es su mayor vinculación con una construcción "no ficcional" e ideológica que el cuento. Por otro, en general, las relaciones de los libros

²⁰⁵ Una versión de la primera entrevista que Ricardo Piglia le había realizado a Walsh en marzo de 1970 bajo el título "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política" es una suerte de prólogo de *Un oscuro día de justicia*, (Cf. Walsh, R. (1973), *Un oscuro día de justicia*, S. XXI, colección Mínima, Buenos Aires). Varias ideas allí expresadas -como la del desplazamiento de la novela burguesa y de la literatura de ficción a favor del testimonio y de la denuncia a principios de los '70 en nuestro país, la consideración de la literatura como una herramienta de "movilización", cuyo éxito depende de cómo se la maneje y la de la máquina de escribir como un arma- se reiteran en el reportaje que Carlos Tarsitano le realiza a Walsh junto con Miguel Briante "Narrativa argentina y país real" (11/5/72), sobre el que nos hemos detenido en "Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los '70" de este capítulo. Algunos fragmentos de esa entrevista, considerados claves para la reflexión y el análisis de la literatura de Walsh, son reproducidos en Romano, E. (comp.) *El cuento argentino*, (Vol I) 1955-1970, Buenos Aires, Eudeba, 1986, p.268. Asimismo, puede leerse en Romero, Luis Alberto y Saítta, Sylvia (comp.), "Rodolfo Walsh" en *Grandes entrevistas de la Historia Argentina* publicadas en *Página/12* [En línea]. Disponible en <http://molgaray.bitacorras.com/ARCHIVOS/2006/01> [consultado el 6 de junio de 2008].

de cuentos comentados con las poéticas del género legitiman las apreciaciones, aunque no son el único criterio elegido.

Particularmente, para Juan Sasturain, a grandes rasgos, el carácter diferencial entre el relato y el cuento es -en términos de *Le degré zero de l'écriture* y *Essais critiques* de Barthes- la escritura transitiva, instrumental, menos ambigua, para el caso del primero y la intransitiva, más trabajada en profundidad, problematizada, para el segundo.

Finalmente, la abundante producción de antologías permite, por una parte, plantear relaciones con otros textos del género -tanto argentinos como extranjeros- como antes hemos señalado y, por otra, cuestionar los criterios de selección, los planteos de los prólogos y las concepciones de la literatura que éstos proponen. Como consecuencia de ello, leen no sólo los aportes que dichos géneros realizan respecto del contexto literario, sino también del contexto socio-político.

Conclusiones

En los comentarios de poesía y de narrativa, y a lo largo de otros textos del suplemento cultural de *La Opinión*, surgen de modo reiterado nociones ideológicas fuertes como criterio orientador de la valoración. Se manifiestan ciertas tendencias recurrentes tanto estéticas como culturales, ideológicas y políticas, a un punto tal que inciden en el campo de la literatura y de la crítica literaria argentinas, a la vez que éstos las determinan, en una relación de influencia mutua.

Para dar cuenta de ellas, señalamos diversos ejes de la crítica literaria periodística que sostienen las apreciaciones sobre la poesía y la narrativa argentinas en las reseñas de ese diario. Distinguimos la idea de la construcción de una cultura nacional que incluya lo popular, la oposición a la cultura liberal y a un regionalismo caracterizado como "oligárquico". A la vez, consideramos cierta incidencia de la teoría y de la crítica literarias -sobre todo del formalismo ruso, del estructuralismo, de las teorías de orientación sociológica y de la incipiente sociocrítica- y de concepciones estéticas generales y específicas en lo referente a cada género, las cuales inciden en la valoración que adopta ese medio. En relación con dichas influencias,

en líneas generales, al comentar tanto poesía como novela y cuento, se destaca una literatura que busca cierta indagación de la realidad y formas de intervención en ella.

Respecto de la poesía, prevalece esa última tendencia y otras que Francisco Urondo había señalado en *Veinte años de poesía argentina 1940-1960* (1968), al retomar lineamientos ya postulados en la revista *Poesía Buenos Aires: el vitalismo*, la prosa “no discursiva”, la intención nominativa y la austeridad expresiva que recurre a la palabra coloquial, la comunicatividad y la relación con un orden social más amplio.

Por otra parte, Juan Sasturain, a partir de los aportes de *Essais critiques* [1964] de Roland Barthes, marca un contraste con esa línea, ya que, además, reconoce cierta palabra intransitiva -en términos de ese teórico francés-, que no se emplea para comunicar algo en un sentido inmediato, sino que su mensaje es ella misma. En contraste con los otros críticos, Sasturain realiza una lectura diferente, distingue otros aspectos del lenguaje lírico, de los distintos niveles enunciativos y de las relaciones de intertextualidad y, por ejemplo, reconoce la experimentación de la poesía de Lamborghini.

Además, acerca de la novela, en *La Opinión* se esgrimen dos posiciones. Por un lado, la que propone Rodolfo Walsh, al defender una escritura testimonial, militante, que incida en la realidad. Por otro, los críticos se plantean un eje que tiene en cuenta la novela, sobre la que leen lo ideológico y registran, fundamentalmente, aspectos estructurales narrativos y enunciativos.

Por último, en las apreciaciones acerca de los relatos, reconocen lo “no ficcional” y le adjudican una palabra transitiva -en términos de Barthes-, en contraste con los cuentos, donde según Sasturain se da un manejo del lenguaje intransitivo a través de ciertos términos. Los criterios de legitimación de los cuentos tienen estrecha conexión con las poéticas del cuento moderno. Asimismo, se repara en el criterio de confección de antologías y de las concepciones de la literatura que subyacen en ellas, en conexión con un contexto social y político más amplio.

Con base en dichos lineamientos, desde las reseñas se crean discursos de representación, que con diversas variantes -como señala Charaudeau respecto de estos últimos-, elaboran pautas de referencia, dan testimonio de un deseo social, producen normas y revelan sistemas de valores (Charaudeau, 2003 [1997]:297). Las representaciones, según ese teórico, en tanto relaciones de percepción-construcción de lo real, inscriptas en el dispositivo enunciativo

vo y discursivo del diario, producen sentidos: portan un sistema de valores, determinados saberes de conocimiento o de creencia, que actúan como interpelación del otro y lo obligan a tomar posición en la evaluación que proponen. La incitación al lector se basa en criterios culturales, estéticos, ideológicos y políticos, de acuerdo con las líneas que indicamos a lo largo del capítulo.

En ese sentido, las reseñas configuran representaciones de un grupo de críticos habituales de dicho matutino que inciden no sólo en la atención en lo relativo a lo que se considera literatura, sino también en el modo en que se lee la literatura argentina de una época. Esos lineamientos -por un lado, basados en el realismo y la conexión con lo social y, por otro, en el reconocimiento de la palabra intransitiva- provocan un impacto y se interrelacionan con el discurso cultural del diario -en otros géneros, como notas de opinión, reportajes, etc.-, trascienden en ámbitos como el de la Universidad de Buenos Aires, repercuten en otros medios periodísticos -con concordancias, divergencias y oposiciones, sobre todo respecto de las revistas *Nuevos Aires* (1970-1973), *Crisis* (1973-1976) y *Los libros* (1969-1976)-, y, también, simultánea y posteriormente, en determinada producción literaria de las editoriales argentinas.

CAPÍTULO 5

La “marca de la literatura” en *Página/12*

En este quinto capítulo perfilaremos cómo desde los comentarios bibliográficos en el inicio de “Primer Plano” de *Página/12* (de junio de 1991- marzo de 1994) se reciben los libros recientemente editados de poesía y de narrativa argentinas que se van publicando. Al igual que en el capítulo anterior, hemos partido de una la lectura en serie de las reseñas, sobre todo a través de un agrupamiento por el género literario del que se ocupan y, además, por la firma de un mismo autor, las cuales también hemos puesto en diálogo con otras notas de ese suplemento.

En esta instancia, nos proponemos dar cuenta del papel que se construye sobre las reseñas desde determinadas notas de ese suplemento, tanto por parte de algunos representantes editoriales, como de críticos y autores del mismo diario. Dentro de esa indagación, por un lado, relevaremos algunos testimonios de editores que dan cuenta de la tensión entre los comentarios críticos y el mercado y, por otro, qué significa reseñar literatura contemporánea para algunos escritores y críticos.

En segundo lugar, nos detendremos en los principales mecanismos que prevalecen desde la lectura de la crítica literaria periodística -los cuales, a su vez, tienen un correlato en la literatura que comentan-: el reiterado registro de la intertextualidad, la incorporación del marco de la teoría y la crítica literarias, las referencias a escritores de reseñas, en tanto variables que inciden sobre las lecturas que los críticos realizan, y el particular modo de nombrar a partir de la impronta de la última dictadura militar.

En los apartados siguientes, abordaremos las líneas estéticas más significativas de los géneros sobre los que versa nuestro *corpus* de reseñas: poesía y narrativa. Primero, en

lo que respecta al registro de nuevas tendencias en la lírica. Luego, en cuanto a la narrativa, describiremos cómo desde “Primer Plano” se intenta agrupar a los escritores más jóvenes y el modo en que éstos se manifiestan sobre diversos tópicos como la consideración de la tradición literaria, la relación con otros escritores de la misma generación, los vínculos con el lector y el editor, y entre narrativa e ideología, algunos de los cuales se exhiben asimismo en las reseñas. En relación con ello, explicitaremos los lineamientos que se destacan sobre el género novela en esos primeros años de la última década del S. XX en Argentina. Finalmente, indagaremos los aspectos que relevan sobre el desarrollo del relato: la influencia de poéticas diversas del cuento moderno, el criterio de conformación de antologías, el cuestionamiento sobre la existencia o no de cierta transformación de ese género y la atención dada a otras variantes, como el relato hiperbreve y la instantánea periodística.

De ese modo, mostraremos cómo desde los comentarios bibliográficos críticos se busca persuadir sobre determinados aspectos de los libros que se comentan, para lo cual se presentan y perfilan determinadas concepciones de la literatura que los críticos privilegian -en algunos casos, incipientes; en otros, de mayor vigencia-, y mediante las cuales construyen representaciones de la literatura argentina y de la crítica literaria periodística para incidir sobre el lector.

5.1. Las reseñas de “Primer Plano”: ¿prensa complaciente?

A comienzos de los años '90 se manifiestan cambios en el mercado editorial argentino: no sólo surgen novedades en materia de libros, sino también autores y editoriales nuevos. En relación con ello, la cuestión de la venta aparece tematizada reiteradamente en “Primer Plano”, a través de distintos artículos, y es evidente que el número de reseñas que contiene habla de una recepción de esa abundante producción y de una preocupación por la difusión de esas novedades.

Como parte de tal tendencia, es llamativa la cantidad de avisos publicitarios de editoriales que se incluye dentro del suplemento; en algunos casos, incluso, al lado de la reseña del mismo libro que difunden²⁰⁶. Abundan publicidades de las editoriales de fuerte presencia

²⁰⁶ Aunque el aviso publicitario esté ubicado en la página en un lugar próximo al del comentario bibliográfico, no necesariamente la opinión del crítico resulta favorable en relación con el libro. Un ejemplo de crítica “desfavora-

comercial como Alfaguara, Emecé, Sudamericana y Planeta, que desarrollan colecciones específicas de autores argentinos. Edgardo Berg (1998) ha señalado que para la difusión de la colección Narrativas Argentinas de la Editorial Sudamericana y de la colección Biblioteca del Sur de Planeta, esas editoriales se asocian con los suplementos “Primer Plano” de *Página/12* y “Cultura y Nación” de *Clarín*. Efectivamente, por esos años, ganar el Premio Planeta²⁰⁷ era una garantía de publicidad y de aparición en las notas de los diarios y, especialmente, en el suplemento dirigido por Tomás Eloy Martínez.

Pero, si bien en esos diarios abundan reseñas de libros de esas colecciones, en el caso de “Primer Plano” no siempre resultan auspiciosas, lo que implica que se reconocen matices y diferencias respecto de lo netamente comercial. Por poner algunos ejemplos, pueden mencionarse los comentarios “Cae la noche tropical” de Sergio Olguín (23/2/93) sobre *Una pálida historia de amor* de Rodolfo Fogwill publicado por la Editorial Planeta o “Sobre literatura” de Martín Kohan, quien desestima *Prólogo anotado* de Federico Jeanmaire, editado por Sudamericana.²⁰⁸

Además, en el periodo de análisis que aquí nos ocupa, la pauta para seleccionar los libros a comentar es amplia ya que se consideran -con bastante aceptación quizá porque muchos de sus autores también escriben en *Página/12*- los policiales de la colección La muerte y la brújula de la editorial Clarín-Aguilar²⁰⁹ que, como su nombre lo indica, está supeditada a otro diario. En otras palabras: el criterio de selección de los libros a reseñar es lo suficiente-

ble” es la de la reseña de Noé Jitrik del 17/11/91 sobre *Crónica de un iniciado* de Abelardo Castillo justo al lado de una publicidad de diversos títulos de Emecé entre los que se encuentra este último.

²⁰⁷ Justamente a la ganadora del Premio Planeta-Biblioteca del Sur 1992, Alicia Steimberg, por *Cuando digo Magdalena* y a la finalista Matilde Sánchez por *El Dock*, en “Primer Plano” el 5/7/92 se les dedica una nota de tapa, “El planeta de las mujeres”, entre otras menciones e intervenciones posteriores que tienen en *Página/12*. A su vez, el libro ganador del concurso del Premio Planeta 1993 -en el cual Tomás Eloy Martínez fue parte del jurado- es *Anatomía humana* de Carlos Chernov y tiene una reseña escrita por Noé Jitrik en ese suplemento.

²⁰⁸ Olguín desaprueba ese libro de Fogwill: “la novela está siempre al borde de caer en las aguas del aburrimiento”. Luego, agrega: “Por momentos, *Una pálida historia de amor* parece una novela escrita por Manuel Puig. O mejor: parece otra broma de César Aira, esta vez tratando de imitar al autor de *Boquitas Pintadas*. Lo que en Puig es una ideología estética (con la que se puede o no estar de acuerdo) en Fogwill es un artificio poco creíble y, tal vez sea lo más grave, decididamente viejo. Si bien en estos años más de un escritor treintaño intentó, sin demasiada suerte, cobijarse en el perfil estético de Puig, es poco alentador que quien haya caído en la trampa sea uno de los pocos escritores argentinos que tienen una voz propia e inconfundible” (Olguín, S., “Cae la noche tropical”, *P/12*, 23/2/93). Dice Kohan: “Así, no siempre *Prólogo anotado* consigue sostener la mirada irónica hacia el didactismo reiterativo y denso de Juan Aparicio: a menudo se superpone y se deja ganar por él. Ciertos tramos [...] evidencian que este libro ha partido de intenciones considerables, pero como esos tramos son un tanto esporádicos, el libro parece haberse quedado sólo en las buenas intenciones” (Kohan, M., “Sobre literatura”, *P/12*, 2/1/94).

²⁰⁹ Se trata de los comentarios de Osvaldo Gallone sobre *El cadáver imposible* de José Pablo Feimann (9/8/92), *Los sentidos del agua* de Juan Sasturain (20/12/92) y *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay (24/1/93), libros de esa colección policial de la editorial Clarín-Aguilar.

mente amplio como para no dejar de lado a ciertos autores que se quiere mostrar e instalar en el campo literario periodístico desde ese medio, pero siempre dentro del marco de las editoriales más conocidas durante esos años.

En los '90, se asiste a un proceso poco frecuente hasta entonces en la esfera editorial argentina: junto con las editoriales consagradas aparecen nuevos sellos de editoriales independientes de ensayos, narrativa y poesía, con cierto grado de especificidad en esos diversos rubros, que reconfiguran el panorama del campo cultural y especialmente literario. Se vinculan con proyectos culturales y con otra línea de edición, más que con estrategias de *marketing*, por lo cual su aporte diversifica las ofertas en una apuesta más cultural que comercial²¹⁰, según se afirma en el mismo *Página/12*.

Como parte de esa dinámica de editoriales consagradas nuevas e independientes, el cambio ocurrido en ese ámbito se percibe como prometedor (Briante, 1993), pero, en realidad, esa tendencia será ilusoria respecto de los nuevos autores e irá en disminución a mediados y fines de los '90, según advierte Ruiz (2005:26)²¹¹.

Por esos años es notorio el auge de las reseñas en los diarios y revistas culturales. Este fenómeno es el correlato de esa mayor producción de novedades editoriales antes referida, basada en un criterio de mercado más que de difusión del patrimonio cultural, tal como se consigna en la nota "Cómprame usted este librito" realizada por Marcos Mayer y Miguel

²¹⁰ En "Primer Plano" se presentan las nuevas empresas editoriales que nacen en la década del '90 que publican no sólo narrativa y ensayos como Imago Mundi, Paradiso, Letra Buena, Beas y Beatriz Viterbo, sino también poesía como Bajo la luna, Libros del Sicomoro, Mickey Mickernano y Jimmy Jimmeranno Ediciones el Dock, entre otras. (Veáse Mayer, Marcos, "Las nuevas editoriales. La aventura continúa", "Primer Plano" en *P/12*, 31/5/92; Mayer, M. y Russo, M., "No todo son musas" en "Primer Plano" en *P/12*, 20/12/92 y Botto, Malena "La concentración y la polarización de la industria editorial" en De Diego, José Luis (2006) *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, México, F.C.E.). Luego, ya hacia mediados y fines de los '90, como parte de la tendencia más globalizada, se cierran o fusionan las editoriales más importantes, pero también surgen nuevas empresas independientes, como las editoriales Simurg, Adriana Hidalgo y Siesta, por mencionar algunas.

²¹¹ Cabe señalar que, posteriormente, hacia fines de la década del '90, muchas de esas editoriales argentinas prestigiosas se fusionan y forman parte de unos pocos grupos editoriales multinacionales de gran poder económico. Javier Vergara Editor fue comprada en 1997 por Ediciones B, filial del Grupo Zeta (antes Bruguera), de capitales mayoritariamente españoles. El grupo Planeta de Barcelona, integrado por los sellos Seix Barral, Espasa Calpe, Ariel y Planeta, entre otros, en diciembre de 2000, compró la empresa familiar Emecé y también la editorial de ciencia-ficción Minotauro. El grupo Bertelsmann, que en 1997 había adquirido Random House, la casa editorial más prestigiosa de Estados Unidos se asoció en un 50% para la edición de libros en español con Mondadori (propiedad de Silvio Berlusconi) y se hizo propietaria, en 1998, del 60% de la Editorial Sudamericana y, en 2001, compró totalmente esta editorial. "Así, la variedad de oferta cultural fue desapareciendo en razón de que cuanto más grande era el conglomerado editorial que compraba los derechos de un texto, mayor era su exigencia de rentabilidad y más unificado el criterio de los que publicaban". En consecuencia, para los autores noveles, la situación se agravó ya que las grandes editoriales redujeron drásticamente las publicaciones de ficción de nuevos autores argentinos (Ruiz, 2006:22-26).

Russo ("Primer Plano", 3/4/94). Allí, estos críticos observan que en el proceso de difusión del libro se superponen e intervienen concepciones económicas, pero también ideologías de la cultura y posiciones estéticas muchas veces en conflicto. Advierten que, en ese contexto, dominado hegemoníamente por las exigencias del mercado, esas posiciones diversas no se presentan claramente para el lector.

Observan, asimismo, que la situación empezó a empeorar promediando el mandato bipresidencial de Carlos Menem, hacia 1994, debido a que no existía en esa época en Argentina una política cultural ni formas de fomento estatales²¹² a la producción editorial ni la ley del libro; las editoriales funcionaban casi exclusivamente en relación con las leyes del mercado. Al mismo tiempo, a partir de cierta 'estabilidad' económica en los primeros '90, hay mayor competencia, lo cual se exterioriza en las políticas agresivas de *marketing*, publicidad, lanzamiento e innovación de diseño y calidad gráfica. Dentro de ese mecanismo comercial, las políticas editoriales están destinadas a nuevas publicaciones, a partir de las cuales generan un espacio de exhibición dado que rige un pacto que convierte a la mesa de novedades en una causa de venta importante (Mayer y Russo, 1994:2).

Frente a ello, desde la crítica se registra la tensión y la competencia a las que la proliferación editorial da lugar. Ante la ambición por ocupar espacios, se deja entrever en algunas reseñas y artículos de "Primer Plano" que no todas las publicaciones recientes son de calidad; se destacan algunas y se reprueban otras. Ampliaremos, a continuación, cómo ese género crítico literario periodístico no tiene el mismo sentido para todos los actores del proceso de difusión de los libros. Hay una gama de concepciones entre los representantes de las editoriales, los críticos y los escritores sobre la que nos detendremos.

5.1.1. El papel de las reseñas según los representantes de las editoriales

En la nota de Marcos Mayer y Miguel Russo arriba mencionada, distintos representantes de las editoriales disienten sobre el efecto de las críticas y su relación con las ventas y

²¹² Se produce una recesión del mercado, derivada de la situación económica del país, la falta de crédito comercial y el encarecimiento de los insumos. El tipo de cambio no fomenta las exportaciones y, como consecuencia de ello, se resiente el mercado hispanoparlante, a lo cual contribuyó también que las tarifas preferenciales de correo para libro fueran suprimidas a mediados de 1993 (Mayer y Russo, 1994:2). Recién el 25 de julio de 2001 fue sancionada la Ley Nacional 25.446 de fomento del libro y la lectura.

difusión de los libros²¹³. Esos periodistas culturales señalan que el papel de la crítica literaria se ha reducido en los primeros '90 a la reseña bibliográfica, a la que caracterizan como un antecedente de la crítica en sus comienzos históricos. Respecto de su incidencia en el proceso de su difusión y venta, las apreciaciones son diversas.

Para Florencia Ure, jefa de prensa en 1992 de la distribuidora de Tusquets y Lumen, "la importancia de la crítica depende de cada libro. Hay textos polémicos donde una reseña demoledora sube las ventas". Por el contrario, según Marilen Stengel de la Editorial Vergara, "una crítica demoledora nunca es buena" y "la mejor prensa es la que despierta el interés o la curiosidad por un libro y lleva al público a comprarlo". A su vez, Alejandro Katz del Fondo de Cultura Económica manifiesta que "para los editores la crítica literaria tiene el fin de un espacio de publicidad no pago, donde aparece la tapa del libro. Hay veces en que las críticas demoledoras duelen porque uno sabe todo el trabajo que hay detrás de ese libro [...]", mientras que Horacio Zabaljáuregui, jefe de ventas de esa última editorial, advierte que "también es notable en las reseñas la falta de opinión. La mayoría son críticas lavadas, de medio tono, donde no se dice realmente si un libro es bueno o malo."

En ese artículo, Mayer y Russo (1994:3) afirman que, en general, respecto de la cuestión de la crítica reseñadora, lo que predomina es el tono resignado y prescindente. Lo ejemplifican con el caso de Pablo Avelluto, por ese entonces jefe de prensa de Espasa Calpe, para quien son preferibles las reseñas malas a ninguna, y que los medios "hablen mal pero que hablen, para que la gente se entere de que existen esos libros y sepa qué piensan los críticos". Comenta que nunca les han molestado las críticas malas, ya que tampoco influyen sobre las ventas.

En cambio, Guillermo Saavedra -editor adjunto del Grupo Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara- sostiene que la incidencia de la crítica depende del mayor o menor prestigio del medio o del crítico y también de acuerdo con el tipo de producto. La plantea como relevante para el caso de los libros literarios y en particular para los nuevos autores.

Aunque heterogéneas, las opiniones ilustran lo que sucede en las reseñas sobre textos de literatura argentina en "Primer Plano". A partir de la nota, por lo que los mismos editores señalan, surge la duda de si es una reseña halagadora o demoledora la que sube las ventas.

²¹³ También Laura Ruiz da cuenta de estas opiniones de los distintos representantes editoriales que aquí reproducimos como significativa para describir el panorama de los años '90. (Cf. Ruiz, L. (2005), *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los '90*, Buenos Aires, Ed. Biblos, pp. 40-41).

Pero, evidentemente, una de las funciones más relevantes de los comentarios bibliográficos consiste en dar a conocer las novedades y despertar el interés por el libro que comentan. En resumidas cuentas, por un lado, se les adjudica cierta liviandad; por otro, se enfatiza -a partir de lo que Guillermo Saavedra sostiene- su importancia, especialmente para el caso de la literatura y los nuevos autores, y su repercusión según la reputación del crítico y del medio en que aparece.

5.1.2. Un modo de “estar y formar parte” del campo literario

No puede generalizarse la idea de que se desarrolla una postura “liviana” en todos los comentarios del suplemento, aunque sí es notorio que, dentro del sistema que el diario construye, se presenta una alternancia frecuente de los nombres de críticos literarios y autores, que inevitablemente da cuenta de oportunismos, compromisos y amiguismos en diverso orden y grado. Muchos de quienes reseñan son, a su vez, autores de libros reseñados, entrevistados o mencionados en notas, -en menor medida- en otras secciones del diario y en otras publicaciones periódicas, en un recurrente juego abierto de remisiones. “Reseñar literatura contemporánea nacional en los periódicos ha permitido excluir e incluir para conformar un campo de lectura entre pares” (Ruiz, 2005:40). Las conexiones entre los críticos-escritores surgen de otras relaciones previas por fuera de *Página/12*: ya sea por medio de vínculos laborales, al conocerse por trabajar en otros medios periodísticos²¹⁴, por ser o haber sido algunos editores de otros (Juan Forn lo fue en la Editorial Planeta; Guillermo Saavedra fue asesor de la colección Alfaguara Literaturas; Luis Chitarroni, de la editorial Sudamericana), o por ser amigos del ex grupo Shangai de la revista *Babel* (1988-1991), en el cual participaban Luis Chitarroni, Martín Caparrós, Daniel Guebel, Alan Pauls, Sergio Chejfec y Charlie Feiling, entre otros.

Un ejemplo que hace palpable la reiteración de los nombres en dicha alternancia de roles resulta llamativo: el 27/3/94 Sergio Olguín reseña *La pérdida de Laura*, libro de Martín Kohan, y, en la misma página de “Primer Plano”, este último escritor comenta *Estación Borges y otros cuentos* de Danilo Albero. Otro caso de “simpatías encontradas”, esta vez dentro del

²¹⁴ La interrelación de roles de escritor y periodista también se observa en las abundantes publicidades de otras publicaciones que rodean a las reseñas de dicho suplemento. Por poner un caso, Elvio Gandolfo, Claudio Zeiger, Karina Galperín y Sergio Olguín escriben reseñas en “Primer Plano” y sus nombres aparecen también en una publicidad de dicho suplemento de la revista *Con V de Vian* del 24/5/92.

grupo de los escritores vinculados a la Biblioteca del Sur de la Editorial Planeta: el 1/9/91 Osvaldo Soriano reseña *Bajo bandera* de Guillermo Saccomano y este último se ocupará de *El ojo de la patria* de aquél el 13/12/92. En ese sentido, en cuanto a los roles de reseñador y reseñante, pueden leerse algunos lineamientos, tendencias y filiaciones estéticas que no son casuales, lo cual demuestra que, en realidad, las reseñas no son tan “lavadas”.

Otro efecto de la interrelación de los roles de editor-escritor y crítico reseñador impacta en el hecho de que, desde los mismos comentarios bibliográficos se tenga en cuenta el cuidado y la calidad de edición²¹⁵.

Coincidimos con Ruiz (2005:41) en que la crítica literaria periodística ha limado sus aristas en los '90 al perder capacidad de desafío y al volverse excesivamente respetuosa evitando las opiniones irritantes. Como ella señala, según Mangieri, este comportamiento se explica por elementos de juego que activaron un mecanismo perverso regido por el mercado. También Hans Magnus Enzensberger indica esa liviandad en las reseñas en los suplementos literarios en “El crepúsculo de los recensores” (“Primer Plano”, 22/12/91). Ese teórico anuncia el fin de las reseñas críticas como género y la obsolescencia de los suplementos literarios, por el menor y descuidado lugar que van tomando dentro de los suplementos de entretenimiento. Resulta interesante que esta opinión se incluya en el mismo diario porque, aunque parezca indicar tendencias globales, a la vez lo cuestiona de un modo directo.

Es notorio que los grandes conglomerados editoriales publicitan sus lanzamientos en *Página/12*, lo cual genera la obligación de comentar esos libros positivamente como parte de una negociación implícita, aunque nunca declarada. Sin embargo, no siempre las críticas son positivas en las reseñas de nuestro *corpus*, a pesar de que muchas veces presenten cierta “liviandad”. También desde algunas de ellas, varios de los críticos con cierta trayectoria mencionan la impronta del mercado como condicionante negativo de la literatura (Jitrik, 17/11/91 y Briante, 5/9/93) o como una instancia distinta de la de la crítica (Delgado, 15/3/92).

²¹⁵ Marcelo Pose desapruueba varios aspectos de la edición descuidada de *La amante del restaurador* de María Esther de Miguel, publicado por la editorial Planeta. Entre ellos, la abundancia de erratas: “El relato, en sí, es un camino con turbulencias: mientras la narración no sale de lo literario, es suave y prolija, pero cuando lo específicamente histórico aparece puesto en boca de los personajes o transcripciones de los documentos, traba la lectura. Ciertos pequeños anacronismos atascan su rumbo, aunque no tanto como la considerable cantidad de erratas de la edición” (Pose, M., “Una de amor y poder”, P/12, 2/1/94). Por lo contrario, Jorge Lafforgue (24/11/91) elogia la impecable edición de *El enigma de la realidad* de Juan Martini, quien había sido editor en Barcelona y lo era de la colección Alfaguara Literaturas.

En otras palabras, existen posiciones estéticas y relacionales variadas y cabe suponer que la formación académica de algunos de los reseñadores no debería respaldar una crítica meramente complaciente. En ese sentido, Martín Kohan ha manifestado su respeto por el oficio: “un crítico intelectualmente honesto debería expresar, según el propio criterio y su concepción de la literatura, que uno y otro texto resultan interesantes, aun a riesgo de los rechazos que los lectores provoquen en el ámbito literario” (Ruiz, 2005:42). A partir de ello, diversos son los modos de manifestar apreciaciones sobre los libros. Puede registrarse el rechazo hacia determinados textos mediante el desarrollo de críticas más ligeras o que presenten fuertes digresiones, por las cuales se desvía la atención del libro comentado, o que recurren a eufemismos y sutilezas para mostrar el desagrado.²¹⁶

Con el correr de la década, Ruiz describe como clima que reviste la crítica de los '90, un ambiente de “presión de los mercados, urgencias por las ventas, falta de ideas estéticas fuertes, ausencia de compromiso, especulaciones personales: en la ‘cultura menemista’ y su herencia desaparecieron las polémicas; nadie cuestionaba públicamente a nadie, porque todo tenía un lugar posible en un vacío que se llenaba con más vacío” (Ruiz, 2005:42). Aun cuando predomina un criterio de mercado que marca el ritmo de la producción, no todo es vacío en la producción de esos años, sobre todo en los primeros '90. Continúan y se ahondan algunas de las tendencias de los '80, y se perfilan otras nuevas. Se reconoce la gestación de escrituras con estéticas propias dentro de la literatura argentina que se irán definiendo en los años siguientes.

En ese sentido, “Primer Plano” sirve a muchos de esos nuevos escritores y críticos para hacerse conocer y abre, a comienzos de esa década, cierto escenario de reflexión, lectura, legitimación y práctica de la crítica literaria periodística a través de las reseñas que antes no existía con ese nivel tan amplio de participación en los diarios de las generaciones más jóvenes. Reseñar y ser reseñado eran formas de “hacerse ver”, situarse, “pertenecer” al campo literario del momento²¹⁷, a través de la “puesta al día” en materia de libros. En los apartados

²¹⁶ Un ejemplo: cuando Susana Cella desaprueba un libro, no menciona la producción anterior del autor (Cf. Cella, S., “La condena”, *P/12*, 27/3/94 sobre *Matilde* de Daniel Guebel).

²¹⁷ Ese vínculo de pertenencia, a partir de la participación en publicaciones culturales periódicas, se ha tematizado respecto de distintos momentos de la producción cultural argentina. En el marco de las “Jornadas de literatura, crítica y periodismo – La literatura argentina desde las revistas literarias y el periodismo”, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires los días 21, 22 y 28/3/07, diversos investigadores se refirieron a esas publicaciones. Cabe destacar las ponencias de Noé Jitrik y Sylvia Saïtta del 21/3/07, a partir de los cuales pensamos las afirmaciones arriba expuestas. El primero definió tres alcances pedagógicos de ese tipo de revistas: 1) “poner al día”,

siguientes mostraremos cómo, a la vez, muchas de esas apreciaciones no eran meramente complacientes, sino que se sustentaban en líneas estéticas y culturales al tono con los tiempos.

5.2. La infaltable intertextualidad: apropiación, resignificación y provocación

Diversos mecanismos de intertextualidad predominan en las reseñas que proporcionan una interesante particularidad a su dimensión discursiva. En este tramo indicaremos, en primer lugar, las relaciones de intertextualidad que se registran en los libros comentados y que frecuentemente se trasladan a los comentarios bibliográficos; luego, abordaremos las alusiones a la teoría y crítica literarias, en tanto marcas de estilo que se presentan en los comentarios bibliográficos sobre literatura y, finalmente, nos detendremos en cierta reflexión genérica que se suscita a partir de la evocación de otros escritores de ese género crítico periodístico.

El abundante empleo de referencias a otros textos y, en menor grado, sobre el texto mismo en la literatura argentina de los años '90 propicia que los críticos de *Página/12* tomen partido sobre su variado modo de uso. A la vez, en las reseñas, se presenta esa abundante intertextualidad bajo la forma de alusión no sólo respecto de las observaciones sobre los textos comentados, sino también respecto de la crítica literaria²¹⁸.

En relación con dichas estrategias de intertextualidad y autorreferencialidad en literatura, existen básicamente dos posiciones: quienes las rechazan y, en mayor medida, quienes las destacan. Por un lado, Miguel Briante, por ejemplo, en su nota "Una visión del mundo" ("Primer Plano", 14/2/93) y en otros textos del suplemento, como las reseñas, objeta el excesivo uso de ellas. Esa opinión puede seguirse en su desaprobación a los demasiados autocues-

efectuar relecturas, reinventiones, volver a ciertos momentos pasados para "iluminar el presente", 2) "esclarecer" y 3) "pertenecer" a partir del apoyo a determinadas líneas estéticas y/o políticas y/o culturales. También en esa ocasión, Saítta vinculó determinadas revistas con un modo de intervención en la esfera pública, a partir de un estilo y, muchas veces, de un proyecto colectivo. Entendemos que -salvando las distancias ideológicas y de compromiso- ese sentimiento de pertenencia se resignifica en otros momentos históricos y puede trasladarse en nuestro caso -y ser reconocido, tanto por parte de los críticos como por los autores y lectores- a la participación en el circuito de *Página/12*: no sólo dentro de "Primer Plano" y en el mismo diario, sino también en la revista *Página/30*, por ejemplo.

²¹⁸ Hemos tratado esa variante de la intertextualidad en "Formas no marcadas: la creación de un destinatario competente" (ver capítulo 3) y, más adelante, en "El estilo alusivo de las reseñas en 'Primer Plano'", otro apartado de este mismo capítulo.

tionamientos intratextuales sobre cómo escribir en *Historia Argentina* por parte de Rodrigo Fresán. También, en esa misma dirección, Briante reprueba el manejo de lo culto, las remisiones y los guiños que se presentan en la primera novela de Carlos Feiling, *El agua electrizada*. Según ese autor, en la nota antes mencionada, muchos de los llamados “nuevos” narradores, en sus respuestas del “Primer Diccionario de la Joven Narrativa I y II”²¹⁹, niegan una tradición literaria. Asimismo, observa que a tales escritores “los apuntala nada menos que una parva de literatura”, en contraposición con lo que demuestran los fragmentos de sus textos inéditos allí publicados. Briante encuentra en esa tendencia la continuación de una tradición sentada sobre todo a partir de Gide en el gesto de aparente desconfianza por lo sagrado de la literatura, que, al ser continuamente explicitada, “termina por levantarle un altar”, por medio de un “malabarismo de citas, apropiaciones y remedos que intentan ser parodia y son sólo pastiche, palabras cruzadas para lectores cultísimos”²²⁰. En otras palabras, considera que, a través de un cúmulo de referencias intertextuales, se crea un juego de incorporaciones de las voces de otros que no sólo genera un efecto de provocación, sino también un señalamiento respecto de los textos mismos en un intento de autclasificación como “literarios”.

Briante retoma el desdén por ese procedimiento en el comentario de *Un poeta nacional* también de Feiling, donde su crítica a cierta literatura producida por parte de escritores más jóvenes se basa, por un lado, en el interés por obtener cierta repercusión comercial al adjudicarles una inclinación por complacer un mercado que demanda cierto tipo de lector general y, por el otro, en el imperativo de buscar cierta trascendencia en el ámbito universitario. Advierte:

“En la batalla que, apuntando al mercado, libran las nuevas promociones literarias, se viene perfilando un terrenito en el que parecen dirimirse todos los duelos: el de una narrativa -si así puede llamarse a tanta confesión juvenil de enciclopedismo, a tanto

²¹⁹ Más adelante nos detendremos en esa nota en “La joven narrativa argentina”, un intento de agrupamiento de los nuevos escritores por parte de “Primer Plano”.

²²⁰ Miguel Briante en esa postura de rechazo frente a las referencias intertextuales excesivas continúa en cierto modo la orientación que había sostenido en la entrevista “Narrativa argentina y país real” que Carlos Tarsitano le realizara a él y a Rodolfo Walsh en “La Opinión Cultural” el 11/6/72. (Cfr. “Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los ‘70”, en el capítulo 4 de esta tesis). Allí, tanto Walsh como Briante sugieren que la incidencia de ciertas corrientes teóricas y culturales que la literatura incorpora por esos años (el estructuralismo, el psicoanálisis, la lectura de Borges, etc.) forman parte de una “trampa cultural” que no permite al escritor conectarse con “la realidad”. Puede pensarse ese reportaje como un antecedente de ese rechazo a la abundancia de referencias culturales por parte de Briante, aunque, como demostramos en este capítulo, veinte años después de esa nota el sistema de valores literarios ha cambiado.

jueguito de salón-, a medio camino entre la búsqueda del público en general y el anhelo por un lugarcito en el escalafón de la gloria universitaria. Por ahora, la última de esas dos opciones parece no querer abandonar a los ejecutantes de este **boom casero**, pródigo en citas cultas (apropiaciones, le llaman ahora; intertextualidad, repiten los muchachos recordando a alguna profesora que no cesa en sus gritos semióticos), en recitados de las últimas teorías literarias, en despliegues verbales que parecen un examen de fin de curso, en ironías aparentemente brutales y escépticas que ocultan que en el fondo **estos chicos tienen buenos aparatos de sonido pero no saben qué cantar.**" (Briante, M., "Una novela nacional", *P/12*, 5/9/93)

El tono irónico del crítico se detiene en el modo de aplicación de la teoría literaria a la literatura -fundamentalmente a la narrativa- por medio de transcripciones e incorporaciones que -podemos inferir- considera forzadas, en las que destaca un modo que suena bien, "el cómo", pero que en su criterio se construye sobre un vacío de contenidos²²¹.

Por otro lado, en contraste, dentro de la segunda tendencia predominante se reconoce y, con frecuencia, se aprecia el manejo de líneas inter e intratextuales respecto de la literatura y de la teoría literaria por parte de críticos como Delgado, Galperín, Kohan, Mayer, Olguín, Russo, entre otros. Detengámonos en algunos fragmentos en función de distinguir ciertos procedimientos frecuentemente señalados.

Por ejemplo, se lee y evalúa la exhibición de la teoría literaria:

"Es posible rastrear en la novela de Kohan una continuidad con otros textos de la literatura argentina y hasta es posible presuponer planteos teóricos a la hora de ponerse a escribir. Continuidades y planteos buscados seguramente por Kohan formado en la UBA en los '80, en pleno auge de la teoría literaria, tanto en la facultad como en las ficciones publicadas en esos años. Pero mientras que los narradores surgidos en los '80 tenían en la teoría literaria una madre castradora de las mejores intenciones, en Kohan es un pretexto para avanzar por zonas mucho más interesantes: por zonas narrativas donde la política, los discursos populares y los cuerpos tienen un lugar de privilegio." (Olguín, S. "Otras voces, otros ámbitos" sobre *La pérdida de Laura*, *P/12*, 27/3/94).

²²¹ Este rechazo a la teoría literaria en la literatura por parte de Miguel Briante se hará extensivo a la crítica literaria: "Últimamente, para bien o para mal, parece cundir en los comentarios sobre libros que se publican en los medios no universitarios un lenguaje bastante universitario que tampoco desdeña los guiños a la moda. Muchas veces, parece que los críticos dieran examen de su saber frente a sus pares, de lo último que leyeron, o alardearon frente a un público menos iniciado. En esas poderosas tinieblas erigidas a base de citas y de una jerga que, generalmente se opone a la buena escritura, las obras suelen quedar ocultas para el lector, sepultadas por teorías que son anteriores a la obra misma y que muchas veces los eruditos críticos creen originales y propias, pobres. En cualquiera de las artes, la crítica debe ser, antes que nada, un puente entre el autor y el público, y estas maneritas de escribir de ahora parecen más bien paredones que ocultan las obras." (Cf. Kupchik, Christian (1994), "¿Para qué sirve la crítica?", encuesta de "Primer Plano", *P/12*, 9 de enero, p. 6).

Otros son los casos donde se indica la “marca de la literatura” dada por el propio texto comentado:

“El mundo narrativo de Fogwill, en donde la constante preocupación por no hacerle olvidar nunca al lector que el texto es un artificio que convive casi siempre armoniosamente con una fervorosa pasión por narrar historias intensas, se ha convertido -y méritos no le faltan- en uno de los más personales de la literatura argentina”. (Galperín, K. “Conocido, pero de lo mejor”, *P/12*, 27/9/92 sobre *Muchacha punk*).

También se señala la tematización de la literatura, la lectura y la escritura como en los cuentos de *El ser querido* de Daniel Guebel:

“El amor de Inglaterra’ retoma formulaciones `para superponerlas con una lograda historia sobre la literatura, los modos de leer y la posibilidad de una escritura infinita’”. (Kohan, M., “Cuidada escritura”, *P/12*, 10/1/93)

En síntesis, notamos una tendencia en el registro por parte de la crítica literaria periodística de diversos modos de transtextualidad (Genette, 1982) que evidencian reflexiones desde los textos literarios, procedimientos también muy presentes en la narrativa de los ‘80 y los ‘90. Además, la indagación de mecanismos de intertextualidad por parte de los críticos permite plantear hipótesis de lectura que definen no sólo claves de interpretación de los textos -entre ellas se destacan las genéricas-, de sus personajes, sino también rasgos de estilo del autor. Uno de los muchos casos que se presentan:

“Aquello que en Hemingway & Co era laconismo, a través de la hipérbole y la parodia vía Chandler, le sirvió a Osvaldo Soriano para articular una épica intimista del grotesco social. Y esta impresión se origina en que, al contar hechos recientes, lo lacónico sobresalta la dimensión de las paradojas provocando el efecto de que sus textos puedan leerse afuera como fantásticos y adentro como referenciales. En Soriano están además las deudas saludables con Graham Greene y Georges Simenon, dos escritores morales que también se preciaban de ocultar cualquier rasgo personal en sus libros. **Pero un autor siempre es la suma de sus citas.** Y aunque éstas puedan permanecer escondidas para los lectores y no pasen inadvertidas para los de su gremio, **el arte de combinarlas es lo que define el interés por un narrador y la alquimia de un estilo.** Y este es el caso de Soriano, que perfeccionó una escritura de sello propio, inconfundible, que le permite construir alegorías con los entretelones de nuestra historia más reciente. (Saccomano, G. “El escritor confidencial”, *P/12*, 13/12/92 sobre *El ojo de la patria*)

Es decir: en las reseñas se indagan relaciones con la literatura argentina y universal a fin de mostrar aspectos más particulares de los textos literarios. También las redes intertextuales conectan un texto con otro del mismo autor, que se leen en sistema. En ese sentido, el

modo de incorporar referencias sobre otros textos se basa en el reconocimiento de modos de apropiación y de resemantización -muchas veces de distorsión- que se traducen en menciones, procedimientos, rasgos genéricos, retóricos, etc. de intertextos variados, inclusive pertenecientes a los medios audiovisuales y gráficos. A partir de ello, se evidencia una competencia literaria y cultural del crítico en esos reconocimientos y vínculos.

Desde los aportes de distintas vertientes de la literatura argentina, fundamentalmente de Jorge Luis Borges y Manuel Puig, y desde las lecturas que se hicieron de ambos, la apropiación de intertextos variados es una marca que se registra no sólo en la literatura argentina de los '90, sino también en el discurso de la crítica literaria periodística de *Página/12*.

En suma, los vínculos intertextuales no sólo son reconocidos respecto de los libros comentados, sino que también son empleadas en el discurso de las reseñas. Como consecuencia, sus efectos se manifiestan también en ese discurso crítico que toma ese rasgo de la literatura y propone no sólo relaciones de resignificación y de apropiación de las voces ajenas que se traen a colación, sino también de provocación al lector en tanto se busca que éste reconozca los guiños.

5.2.1. El estilo alusivo de las reseñas en "Primer Plano"

Diversas proyecciones de la teoría y de la crítica literarias son reconocibles a través de ciertas marcas léxicas y procedimientos que se emplean en la lectura de los libros desde las reseñas del suplemento literario dirigido por Tomás Eloy Martínez. Prevalecen las que se vinculan con la estética de la recepción, el postestructuralismo y, eventualmente, la crítica psicoanalítica. También, de manera esporádica, se presentan nociones vinculadas con el formalismo ruso, las últimas teorías de Mijaíl Bajtín y algunos pensadores de la Escuela de Frankfurt. Cabe señalar que esas menciones de conceptos de diversos marcos teóricos que evidencian relaciones con el campo cultural del momento son más abundantes en los textos de los críticos con formación universitaria: Susana Cella, Noé Jitrik, Martín Kohan, Claudia Kozac, Jorge Lafforgue, Marcos Mayer, Jorge Monteleone y Jorge Panesi, entre otros.

De modo análogo -aunque con rasgos específicos- al uso de referencias a la teoría y crítica literarias como un mecanismo recurrente, sobre todo a partir de los años '80 en la literatura argentina, ese procedimiento se reitera en las reseñas sobre ésta. La incidencia de cier-

to marco teórico²²² a través de la frecuencia de alusiones supone un artificio no señalado explícitamente. En ese sentido, el discurso de la crítica literaria periodística opera de un modo similar al literario del periodo²²³.

Ya Barthes, en *Critique et vérité* (1966), postulaba que ser crítico era una manera de ser escritor y dejaba entrever el aporte de corrientes teóricas modernas en la crítica literaria como disciplina. Casi dos décadas después, esa noción se resignifica en la crítica literaria periodística dentro de un diario como *Página/12* en la Argentina de los '90: la elaboración de reseñas consiste en una práctica de lectura y de escritura críticas, en una publicación de amplia difusión, uno de los pocos espacios existentes de participación para esa actividad. Sucede en relación con las novedades de un mercado en materia de libros y cumple diversas funciones. Entre ellas, establece ciertas relaciones -a veces muy libres- con el campo teórico de la crítica literaria predominante.

En general, cuando desde los comentarios bibliográficos se apela a nociones teóricas, no se las define manifiestamente. Las diversas teorías críticas subyacen de modos variados y de forma heterogénea: en el vocabulario, en los títulos, en la indicación de procedimientos, en las operaciones de lectura. A continuación, señalaremos algunas de las cuestiones más relevantes que se plantean.

5.2.1.1. La estética de la recepción: reivindicación del lugar del lector

En las reseñas de *Página/12*, subyace la teoría de la recepción en cuanto a la importancia que se le otorga al lugar del lector dentro de la polaridad de la relación lector-texto. Por un lado, se manifiesta una concepción de aquél que parte de lo que los mismos libros proponen y los críticos reconocen, la cual se hace patente en los comentarios sobre todo de Kozac, Olguín y Kohan. Por otro lado, se pone el acento en la actividad del lector desde las particulares interpretaciones que los críticos crean sobre los libros con las claves de lectura que les imprimen.

Sustenta la primera tendencia la idea de que el lector implícito está arraigado en la estructura misma de los textos. Según Iser, éste "no posee existencia real, ya que encarna el

²²² Ya hemos tratado la cuestión de la alusión a esas teorías como una forma de heterogeneidad mostrada (Authier Revuz, 1982); véase "Formas no marcadas: la creación de un destinatario competente" en el capítulo 3.

²²³ Además, como es sabido y ya señalamos en el capítulo 1, la recurrente intertextualidad es un rasgo peculiar del estilo de todo el diario *Página/12*.

conjunto de las orientaciones previas que un texto de ficción propone a sus posibles lectores, y que son las condiciones de su recepción" (1978). Los críticos distinguen diversas dimensiones de sentido dadas por registros lingüísticos, núcleos temáticos, secuencias narrativas, saberes de época, vínculos intertextuales, referencias intratextuales y también a los lectores posibles que los libros crean.

Respecto de la segunda tendencia, el abordaje de los críticos se vincula con las nociones de Hans Robert Jauss, en las que afirma la prioridad de la actividad interpretativa de los sujetos en el circuito de la comunicación literaria, a partir de un horizonte de expectativa objetivable. Ese teórico concibe que el escritor es también un receptor y la lectura lo pone en contacto con el conjunto de obras que, integrando la tradición literaria activa, son potencialmente medios para que se produzcan otras nuevas. De ello se deriva que una de las funciones de la crítica literaria periodística consiste en poner en diálogo el texto nuevo con los anteriores y abrir redes de lectura²²⁴.

Por otra parte, Siegfried Schmidt, en su teoría empírica de la literatura, afirma que la interpretación de los textos literarios se circunscribe en el sistema literario. Según Ibsch, ese académico junto con Hauptmeir sostienen que las interpretaciones son "confrontaciones socialmente logradas en textos literarios" en las que intervienen las referencias propias del intérprete, sus "necesidades, competencias, conocimientos e intenciones" (Ibsch, 2002:299). En ese sentido, señala que los críticos deben ser considerados también actores del sistema literario ya que contribuyen a defender o rechazar la pertinencia de algunos modelos abordados por los textos literarios. A partir de ello, cabe preguntarnos qué sucede con los críticos literarios de los diarios. Encontramos que también favorecen líneas estéticas. De las principales, daremos cuenta en los apartados finales de este capítulo.

También, en un nivel teórico, Schmidt se plantea preguntas sobre los diferentes terrenos del sistema literario (productor, intermediario, receptor, por ejemplo) y sobre la función y el efecto de la literatura (su producción y recepción). Las investigaciones empíricas no se refieren únicamente a los lectores, sino también a otros actores del sistema literario (Ibsch, 2002:300). En relación con ello, salvando las distancias dado que no se trata de una investigación académica, en las reseñas, algunas veces se mencionan a otros actores del proceso de

²²⁴ La indicación de redes de lectura se relaciona con las respuestas que Beatriz Sarelo y Daniel Freidemberg dan a la encuesta sobre las funciones de la crítica efectuada en "Primero Plano"(Cf. Kupchik, Christian (1994), *Op. cit.*, p.7.)

producción de la literatura como las editoriales y el proceso de difusión de algunos libros, que también indicamos²²⁵.

Además, tanto Sergio Olguín (27/7/93) como Martín Kohan (10/1/93) destacan la idea de placer a través de la lectura, proveniente de *El placer del texto* (1973) de Roland Barthes. El segundo elogia *El ser querido* de Daniel Guebel: “Y a través de todos los cuentos [...] una misma voluntad de hacer de la escritura un espacio de trabajo cuidadoso: el detenerse en el trabajo de escribir, para provocar el placer de leer” (Kohan, M. “Cuidada escritura”, *P/12*, 10/1/93). En esa línea barthesiana, que se vincula con la teoría de la recepción (Eagleton, 1988:104) se destaca que la escritura cuidada provoque “placer literario”, tal como se titula la reseña sobre *La Venus de Papel*, libro compilado por Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo (Kohan, 3/10/93).

En líneas generales, algunos lineamientos que se presentan en las reseñas se sustentan en los aportes de la estética de la recepción. El lugar del lector es reivindicado, a partir de cierto reconocimiento por parte de los críticos que se basa en el reparo sobre la noción de lector implícito que los libros conllevan, en el planteo de una relación interpretativa en conexión con otros textos del campo literario, en la relación del crítico con el sistema literario y en la idea de que el libro debe generar placer en el lector.

5.2.1.2. Tras las huellas del postestructuralismo: fluctuación de significados

Asimismo es notoria, en los comentarios de libros, la incidencia del postestructuralismo, corriente de pensamiento crítico y filosófico que tiene mayor impacto en nuestro país a partir de la década del '80. Abarca la última etapa de Roland Barthes, la obra de Michel Foucault, los escritos de Jacques Lacan, de Julia Kristeva y las operaciones deconstructivas de Jacques Derrida.

Resulta interesante detenernos en algunas de las construcciones particulares de sentido que esta línea teórica propone. Por ejemplo, Monteleone (24/7/92) retoma la idea de la “muerte” del autor de Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969) para dar cuenta de cómo se trabajan ciertas representaciones de los poetas. De ese modo, celebra el empleo de frag-

²²⁵ Léase más adelante “El registro de nuevas tendencias en poesía”, donde en una nota al pie señalamos el papel que desde las reseñas de *Página/12* se destaca respecto de las nuevas editoriales de poesía. Lo mismo ocurre en otras de narrativa de ese diario en relación con las nuevas editoriales independientes (Puede consultarse, por ejemplo, Zeiger, C. “De monstruos y fugitivos”, *P/12*, 19/1/92).

mentos, citas -biografemas- que muestran momentos de vida, detalles mínimos, gustos, secretos, de algunos autores en *Teoría del cielo*, libro realizado por Arturo Carrera y Teresa Arjón. El vínculo entre fragmentos se impone como modo de lectura bajo la impronta postestructuralista.

Otros comentaristas utilizan el concepto de máquina narrativa para explicar los mecanismos organizativos del texto. Si bien la noción de “máquina” había sido usada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El antiedipo* (1972), Piglia la resignifica en *La ciudad ausente* transformándola en “máquina narrativa”. El crítico reconoce esa primera influencia y ubica los textos de Piglia dentro de un mapa de la crítica literaria, a partir de su hipótesis de lectura:

“Las que empleo no son caprichosas metáforas geológicas, producto de una crítica seducida por su propia metaforización: la novela de Piglia es una novela deleuziana (así como *Respiración artificial* se reclama de la cartografía literaria de Wittgenstein, inaugurando, gracias a su intervención, la catástrofe retórica, hartante y repetitiva de la inflexión Bernhart en los jóvenes novelistas nacionales). **El motivo del mapa se repite y complementa la máquina**, a modo de un modelo del sentido y de la historia (con mayúscula y con minúscula: el sentido de la narración y el sentido de la Historia) [...]. **Lo que escapa al esquema parcialmente deleuziano es que la máquina narrativa (la de Piglia, la del Museo Macedonio, la de la novela misma) funciona según los protocolos del delirio paranoico. Piglia sugiere que no solamente la Historia (con mayúscula) produce delirios, sino que la máquina de narrar literaria compete con estos delirios y que forma con ellos unos injertos maquínicos en los que la alucinación es la ley.**” (Panesi, J. “Las voces del delirio”, *P/12*, 14/6/92)

Panesi reconoce un motivo: el mapa y un principio constructivo: la máquina narrativa y su articulación a través de desvaríos. Inferimos que encuentra similitudes con la noción postestructuralista de rizoma (Deleuze y Guattari, 1972, 1980), a la que llama “esquema deleuziano”. El rizoma se representa bajo la figura de un “bulbo” que a partir de los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificativa, pero sobre todo mapa²²⁶, construye redes de sentido. Sin embargo, según Panesi, el esquema escapa al concepto deleuziano en el hecho de que descifra los modos operativos particulares de la novela, a partir de el principio regulador del delirio. También, el concepto subyacente de rizoma le sirve para vincular *La ciudad ausente* con otros textos de su autor:

“Lo que se espera, entonces, es como en este caso **una máquina productora de mitologías: la máquina del tutor Macedonio Fernández. La novela acecha, busca e inves-**

²²⁶ Más adelante, en conexión con la noción de rizoma, nos referiremos a las redes que el crítico construye, en “Constelaciones: mapas del crítico reseñador” respecto del campo de la poesía.

tiga una máquina de narrar. Pero, en rigor, los lectores de Piglia sabemos que la máquina Macedonio-Piglia es un mecanismo de lectura, un dispositivo que traza mapas dentro de la literatura argentina y que conecta el mapa con el atlas de la geología literaria universal." (Panesi, J., *Op. cit.*)

En síntesis, el crítico desmonta el mecanismo de la novela a partir de reconocer modos de lectura específicos y principios de conexidad que los textos de Piglia crean. Con posterioridad, Kohan retoma el concepto de "máquina narrativa", también sin explicarlo el 10/1/93, para señalar el logro de una escritura, un tono propio, una máquina de narrar por parte de Daniel Guebel en sus textos previos a *El ser querido*.

Por otro lado, en una reseña de Monteleone sobre *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* de Diana Bellesi, se retoma el juego con recursos retóricos y con el significante en el texto lírico para -en parte- trasladarlo al texto crítico:

"Y a la vez, en fin, las vidas femeninas, como 'huellas de infinitas historias de desgracias', están tatuadas en el cuerpo de *Una*. Una canta, Una es el cuerpo del poema que recorre Uli, en cuyo corazón está y no está Nadia. Tres nombres, tres voces que se atraviesan mutuamente y que vuelven al poema cambiante y móvil, como una espesura de sus ecos. Uli/Nadia/Una: *Uli*, reserva de todas las imágenes; *Nadia*, lugar vacío y latencia de la amada; *Una*, voz de la transformación poética. *Uli*: múltiple; *Nadia*: nadie; *Una*: sola. Estos sujetos entrelazados en la escritura producen una dicción que no puede atribuirse a nadie en particular, pero sí a todas las voces. Entre la multiplicidad asertiva de la imaginación poética y el vacío vivido de la memoria, se pronuncia esa voz plural que propone su utopía: contar 'las vidas de todas las mujeres de la historia'." (Monteleone, J., "Un nombre pequeñito" sobre *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* de Diana Bellesi", 21/1/92)

En la cita precedente vemos cómo se sugiere que el significado se halla disperso en una cadena de significantes. Se trata de la diseminación en términos de Jacques Derrida²²⁷: la idea de que el significado fluctúa continuamente, no puede ser sujetado, nunca está totalmente presente en un solo signo, es una especie de fluctuación constante y simultánea de la presencia y la ausencia. En otras palabras, no es posible encerrarlo y queda siempre en suspenso. Todo lenguaje despliega un "excedente" que se halla encima del significado exacto y amenaza con extralimitarse e ir más allá del significado que se propone encerrar. De ese modo, el concepto de escritura pone en tela de juicio la idea misma de estructura, que siempre supone la idea de un centro, de un principio fijo, de una jerarquía de significados y de una

²²⁷ Un ejemplo del impacto del desarrollo teórico de este pensador se observa en la reseña de un ensayo: *Escritura y reconstrucción. Lectura (Herrada con Jacques Derrida* por Roberto Ferro en *Página/12* (Cf. Cella, S., "El injerto", *P/12*, 13/9/92).

base firme. Para el postestructuralismo no existe una división clara entre “crítica” y “creación”: ambas modalidades quedan dentro del *escribir* como tal (Eagleton, 1988:169).

Por otro lado, Kohan titula “Repetición y diferencia” su comentario sobre *El volante* de César Aira para dar cuenta la producción del autor, cuya fecundidad suscita la idea de que “publica mucho pero escribe poco, o, con otras palabras, escribe siempre lo mismo”. A partir de ello, interpreta:

“También *El volante* es ‘otra novela de Aira’, definición que alude ambiguamente a que en ella se encontrará lo mismo que en algunas de las anteriores pero a la vez *otra* cosa, o dicha de *otro* modo.” (Kohan, M., “Repetición y diferencia”, P/12, 15/11/92).

Es decir: cuando otros críticos leen solo reiteraciones en los textos de este autor, Kohan se vale de los conceptos de Derrida desarrollados en *De la gramatología* (1967) y “La Différance” (1968) para leer una diferencia que disiente con las lecturas más reiteradas, incluso desde las mismas reseñas.

En suma, de modo acorde con la línea postestructuralista, se plantea cierta construcción del sentido de la lectura de los libros a través de conceptos manejados desde ese marco teórico: la conexión entre fragmentos, el señalamiento de máquinas narrativas, la producción de juegos con el significante, la exaltación de la escritura, el señalamiento de repeticiones y de diferencias temáticas y estilísticas. Asimismo, uno de los cimientos de ese marco consiste en la idea de la inevitabilidad de la intertextualidad que aquí desarrollamos. Mediante esos procedimientos se establecen entradas a los textos que se comentan a partir de una recurrencia a la fluctuación significativa y el armado de redes rizomáticas.

5.2.1.3. Leer desde la crítica psicoanalítica: un gesto *aggiornado*

Noé Jitrik es quien recurre fundamentalmente a referencias a la crítica psicoanalítica -también vinculadas con los otros autores antes mencionados como Deleuze y Guattari-, la cual aporta otra entrada a los textos. En su reseña del 3/10/93 de *Anatomía humana* de Carlos Chernov, señala que cierta literatura -y el cine- de catástrofe tiene una base en la disciplina iniciada por Freud. También, el 11/7/93, destaca la influencia de esta tendencia dentro de la crítica literaria, en términos de un “gesto del crítico” que señala. En el comentario de *Felisberto Hernández* de Jorge Panesi, vincula ese gesto con cierto erotismo y lo caracteriza como apasionado:

“Me atrevo a decir que lo que más interesa es el gesto mismo del crítico, de modo que se trataría de dos pasiones y no de una sola; la de Felisberto apunta o se pone de relieve con las primeras observaciones, la de Panesi reside en el propio desarrollo que lo compromete y que compromete una lectura.

Como se sabe, el estructuralismo dio sustento durante años a lo que se llamaba ‘crítica’; pasó de moda pero algo dejó, al menos recuerdos de un rigor; luego, fascinó el psicoanálisis y en este libro hay huellas de esa fascinación. [...] Y todo, viejo estructuralismo, trasegado psicoanálisis, algún relente marxista, reposada vibración semiótica, se organizan sin proclamarse, en un seguimiento diferente del texto. Se percibe de qué modo, con qué fuerza, se quiere penetrar en él. En suma, **la crítica como erótica, lo que equivale a vitalidad de un discurso presentado trivialmente como desvitalizado, como último resto de una cultura racionalista a punto de ser exterminada**”. (Jitrik, N. “Felisberto recuperado”, P/12, 11/7/93)

Entendemos que Jitrik retoma la idea de la crítica como erótica de *El placer del texto* (1973) de Roland Barthes. Con posterioridad, en “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico” (1999), ahonda ese modelo crítico, rastrea sus orígenes y realiza un recorrido de su desarrollo en nuestro país. Explica que, aunque la teoría psicoanalítica se había ido imponiendo en Argentina desde 1940 y 1950, y, partir de 1960, la literatura y ciertos escritores argentinos encuentran un modo de pensarse en el psicoanálisis²²⁸. Señala que la dimensión psicoanalítica aparece en la índole misma del hecho literario, en su carácter *interpretable* por excelencia y que la literatura encarna un símil con el discurso anómalo. Distingue el psicoanálisis laciano -en relación con la literatura- del antiguo psicoanálisis, que facilitaba la tematización literaria de los núcleos que le eran propios, en la posibilidad de desplazamientos hacia un discurso que valida la escritura, busca comprender el alcance y el sentido de la letra, pone el acento en el significante y le otorga la soberanía a la palabra.

En suma, la lectura que se efectúa sobre la literatura contemporánea sobre todo por parte de Noé Jitrik, desde las reseñas incorpora conceptos de la crítica psicoanalítica. Esa incorporación tiene relación con la preocupación por lograr una crítica *aggiornada*, que no se piensa aislada del campo literario ni de la Universidad de Buenos Aires. También, en un movimiento extensivo de escritura crítica, los conceptos que ese profesor emplea en las reseñas son motivo de un desarrollo reflexivo posterior.

²²⁸ Oscar Masotta (1930-1985) introduce el pensamiento laciano en el medio cultural y literario argentino, con una repercusión importante (sobre todo entre 1964 y 1974). A partir de ello, se produce un giro decisivo que afecta tanto a cierta literatura como a algunos aspectos de la crítica. Nicolás Rosa, años después, hace entrar en su dispositivo crítico la dimensión psicoanalítica poslaciana, con posterioridad a la experiencia de *Los libros* (1969-1976) y con la fuerte impronta postestructuralista de la revista *Tel Quel* (cf. Jitrik, N. “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico” en Cella, S. (1999), *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé).

5.2.1.4. Otras influencias: el formalismo ruso, la última etapa bajtiniana y la escuela de Francfort

Los críticos retoman y se valen de determinadas nociones de escuelas teóricas anteriores como las de principio constructivo (Tinianov, 1924), de motivo (Tomachevski, 1928) y del análisis de aspectos formales de los textos, postulados por el formalismo ruso. Eventualmente, describen las partes de los textos comentados, en tanto rezagos del estructuralismo.

Desde las reseñas, se atiende de modo tangencial a la polifonía -tratada en *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1988) de Mijaíl Bajtín- en cuanto a que se distinguen diversas voces en los textos narrativos y, como hemos señalado, son recurrentes los mecanismos de interdiscursividad presentados por ese teórico bajo la denominación de voces enmarcadas, concepto retomado en los de intertextualidad (Kristeva, 1972) y desde la narratología por el de palimpsesto (Genette, 1989). Ocasionalmente, también se menciona la noción bajtiniana de "ubicación cronotópica" (Lafforgue, 25/10/92), en tanto indicador espacio-temporal que sirven para presentar las imágenes de los personajes y el héroe en la literatura.

También se repiten las referencias a algunos pensadores de la Escuela de Francfort. A Walter Benjamin se le dedica una nota central de "Primer Plano" el 12/6/92 y, en ese mismo número del suplemento, Rolando Graña reseña *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* de Walter Benjamin, bajo el título "El pensador político". El periodista destaca esta última característica mencionada del filósofo aficionado a la estética y también se refiere a la repercusión de sus ideas en Adorno y Horkheimer y en toda una tradición de críticos de la comunicación de masas.

Entre los artículos a los que hace referencia de aquel autor, se encuentra "El narrador", respecto del cual Graña sostiene que "se puede verificar el salto, la correlación en Benjamin de lo estético con lo político". Por otra parte, Graciela Speranza en "La voz del narrador" (10/1/93), comentario de *El gallo blanco* de Héctor Tizón, indica que este último autor como una *rara avis* en vías de extinción recupera la voz del narrador en una relación artesanal con la experiencia, en los términos que Benjamin lo había propuesto. Allí reproduce la descripción del narrador entre dos figuras: la del viajante y la del sedentario para señalar la interrelación entre la permanencia y el viaje en el caso de Tizón. También en "Naturaleza del exilio" Martini Real (25/4/93) vuelve sobre las variantes de la figura del narrador señaladas por Benjamin, por un lado, a partir del relato de la mención del viaje, pero, en cambio, rese-

mantiza la idea del sedentarismo considerándola como investigación -posiblemente a partir de la influencia de Piglia²²⁹-, y adjudica a ambas la categoría de figuras modulares de la narración moderna.

En pocas palabras, el empleo de estos conceptos de ese pensador de la Escuela de Francfort -que también circulan en el ámbito académico y se actualizan con la publicación de su obra al castellano por esos años- sirven para la reflexión sobre la narración en el suplemento literario. Por otro lado, Jorge Panesi, por ejemplo, se apropia de los expresados por Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”²³⁰ para conformar su interpretación personal de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia:

“La máquina narrativa debe volverse sobre sí misma en un esfuerzo autorreferencial que sostenga sus límites, esos límites que la conspiración del poder quiere destruir. [...] La narración (**dice la teoría benjaminiana de *La ciudad ausente***) no es réplica de nada, no está a la zaga de un original; de existir un original, lo mejoraría y “la copia (sería) más antigua y más pura” (p.55). La pureza originaria sería ya otro relato y, por lo tanto, impuro. La ciudad se ausenta, en efecto, para que la novela recorra el origen oral de los relatos.” (Panesi, J., *Op. cit.*)

El crítico retoma la idea de Benjamin de que a partir del desarrollo de los mecanismos de reproductibilidad técnica no existe un original en las obras de arte y la resignifica, para adjudicarla al libro que comenta por el hecho de “mejorar” el relato original.

También se apela a ideas de la *Teoría Estética* (1971) de Theodor Adorno:

“La llaneza distrae del carácter enigmático del poema, ese agregado, ese plus del arte que, como lo definió Adorno, dice algo a la vez que oculta.” (Monteleone, “Música de lo pasajero”, 4/10/92)

A través de esa mención, no sólo se califica el texto comentado como arte, sino también el crítico se ubica dentro de una línea estética con la cual se identifica y se abre el texto a otras interpretaciones.

En suma, los críticos se apropian de ciertos aparatos conceptuales teóricos -frecuentemente por medio de la alusión- para elaborar una lectura valorativa en la que, por un lado, prevalecen aspectos descriptos del texto comentado y, por otro, ciertas prerrogativas personales y grupales. Tangencialmente, esos conceptos moldean las lecturas. Se presentan de un modo breve, esporádico, heterogéneo como parte de una tendencia procedimental y

²²⁹ Justamente Ricardo Piglia plantea en *Crítica y Ficción*: “Se narra un viaje o se narra un crimen, ¿qué otra cosa se puede narrar?” (1986:4), afirmación que se vincula con la idea de Martini arriba indicada.

²³⁰ En Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

estilística que recupera cuestiones abordadas en el ámbito universitario. Esas apropiaciones se exhiben en un gesto provocativo que hace alarde de un cierto saber, en la búsqueda de atención, para generar complicidad, sobre todo en los lectores avezados en esas teorías y, a la vez, cierto impacto en quienes las desconocen.

5.2.3. Homenajes y reflexión sobre la creación de un “canon”

Merece señalarse que desde los comentarios bibliográficos, se menciona ocasionalmente, a modo de homenaje, a otros escritores exponiendo su actividad de escritura en medios donde ese mismo género tenía cierta trascendencia. Al mismo tiempo, por medio de ese procedimiento se apela de modo indirecto a una reflexión metatextual sobre la actividad de reseñar. Consideraremos dos ejemplos, que además de cumplir esas funciones, traen a colación el tema de la creación de un “canon” dentro de la literatura argentina.

Comencemos por el comentario de María Moreno, quien presenta al autor del libro *Gente que baila* a partir de su actividad como crítico literario periodístico:

“Durante los años setenta Norberto Soares fue redactor de la página de libros de la revista *Primera Plana*. Desde ese lugar que construía gustos y disgustos en el campo cultural argentino, Soares dio espacio crítico a nombres que comenzaban a despuntar en los medios de masas -Ricardo Piglia, Antonio Dal Masetto, Luis Gusmán, Leónidas y Osvaldo Lamborghini-; sus instrumentos teóricos incluían el psicoanálisis, la semiótica, el estructuralismo -la importación era entonces tan variada como sus usos- aunque compartiera esos gustos ‘altos’ con el de las novelas policiales y las piezas de Discépolo. A muchos sorprenderá que un interlocutor privilegiado de tantos, y que no ocultaba su deseo de escribir ficciones, haya esperado tanto tiempo para publicar un libro.” (Moreno, M., “Otro escritor feliz”, *P/12*, 6/2/94)

Moreno crea una imagen de Soares ligada a *Primera Plana*, publicación de referencia del llamado “nuevo periodismo” en los años ‘60 y ‘70 en Argentina, y conecta el nombre de ese autor con el de otros escritores que también desde “Primer Plano”²³¹ se prestigian durante los años ‘90. Además de revelar los inicios del “canon de autores” -vigente también a lo largo de ese suplemento de *Página/12*-, se detiene en la mención de las corrientes teóricas y críticas de aquellos años que legitiman esas apreciaciones.

²³¹ Recordemos que el título del suplemento cultural de *Página/12*, “Primer Plano”, dirigido por Tomás Eloy Martínez, es un nombre derivado de *Primera Plana* (1962-1969), revista creada por Timerman, la cual presentamos en el primer capítulo de este trabajo.

Por otro lado, también a modo de homenaje, Sylvia Saítta, investigadora y profesora universitaria de la Universidad de Buenos Aires, empieza otro comentario con una cita de una reseña de Borges, en la que este último reflexiona sobre las antologías. Con esa evocación establece una “filiación” y un “pre-texto” para abordar el tema del canon desde un cuestionamiento:

“Es lógico empezar por las omisiones, que suelen constituir -¿quién lo ignora?- el encanto más indudable de las antologías’, decía Jorge Luis Borges en febrero de 1931 al reseñar en la revista *El Hogar* la reciente compilación de cuentos policiales preparada por Dorothy Sayers. Y es cierto, *Buenos Aires*²³², la nueva antología de la narrativa argentina seleccionada y prologada por Juan Forn, invita a (y busca) la polémica.

La elección de los textos y de los escritores que se propone como mapa de la literatura argentina actual es azarosa y ecléctica[...]. Y [,] en efecto, es justamente el mercado de público [español] para el que está pensada esta antología el que impera fuertemente en el criterio de selección: la presencia de la escritura femenina que, como quedó bien claro en la encuesta realizada por la revista *Humor*, circula en el sistema cultural argentino por senderos más marginales que los que esta compilación lleva a suponer; el acento con el que se señalan diferentes instancias de reconocimiento internacional de cada uno de los escritores convocados (tanto el sistema de traducciones como su incorporación a circuitos académicos o periodísticos extranjeros); y, por último, la significativa ausencia de un escritor como Juan José Saer (que no es ‘nuevo’ para el público europeo) avalarían esta hipótesis.

Pero al mismo tiempo el compilador interpela, provocativamente, a sus pares argentinos: consciente de la arbitrariedad de su elección y de los debates que tradicionalmente han provocado los intentos de instituir nuevos ‘canones’ literarios, su gesto (anunciado en la contratapa) instala al libro (y a él mismo) en el centro de una futura y conocida polémica: de qué estamos hablando cuando hablamos de nueva literatura argentina. Esta antología es una respuesta.” (Saítta, Sylvia, “Mapa porteño”, *P/12*, 31/5/92)

La investigadora se detiene en la arbitraria elección del compilador como una respuesta a la pregunta sobre quiénes conforman la nueva narrativa argentina y en qué consiste su carácter de novedad. A partir de la cita de Borges, señala una omisión -la de Saer- y polemiza con el criterio de Juan Forn al compilar *Buenos Aires*, antología sobre la cual repara que es pensada fundamentalmente para un mercado y que evalúa de “azarosa y ecléctica”. Títula su reseña “Mapa porteño” no porque lo reconozca en el libro comentado, sino porque intenta redibujarlo a partir de su cuestionamiento en ella.

²³² *Buenos Aires* es un libro de cuentos, cuyos autores son mencionados por Saítta para dar cuenta de la particular elección del compilador: Cecilia Absatz, César Aira, Isidoro Blaistein, Abelardo Castillo, Fogwill, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Sylvia Iparraguirre, Alberto Laiseca, Tununa Mercado, Rodolfo Rabanal, Guillermo Saccomano, Ana María Shúa, Alan Pauls y Ricardo Piglia.

Si bien Saítta sugiere que la encuesta de la revista *Humor* fue un “termómetro” que indicó la ausencia de la escritura femenina en el campo literario argentino, no se detiene a explicar en qué consistió aquélla, tal vez suponiendo un lector demasiado especializado para su reseña²³³.

En ese sentido, cabe preguntarnos si el término “canon” resulta válido para dar cuenta de las tendencias que las reseñas proponen, ya que no se enmarcan en una institución universitaria, sino periodística. Evidentemente desde las reseñas se sientan criterios valorativos. Plantean fuertes vínculos y muchas veces hasta cierta relación de tensión polémica con las cátedras universitarias sobre todo la de la Universidad de Buenos Aires. Por poner un caso, desde *Página/12* se busca legitimar los libros de Osvaldo Soriano, aunque ese escritor no suele ser reconocido desde la UBA:

“Soriano no suele escribir relatos breves (seis novelas contra sólo dos libros de historias diversas); sin embargo, en este libro se puede encontrar mucho de lo mejor de Soriano: argumentos sorprendentes, un perfecto manejo de los tiempos del relato, un humor constante y una sencillez envidiable. **El origen periodístico de estos relatos no es un impedimento para que el conjunto se convierta en un libro apasionante que confirma a Soriano, contra el viento y marea de cierta crítica trasnochada y poco leída, como uno de los mejores narradores argentinos de la actualidad.** Memoria, pasión y talento al servicio de la literatura.” (Olguín, S. “Apasionada memoria” , *P/12*, 19/11/92)

Ese gesto de valorización y de reconocimiento también se hace extensivo a otros escritores vinculados con el periodismo y, en especial, con el de ese diario.

En resumen, se proponen líneas de lectura desde las reseñas del matutino se van trazando modos de legitimación a partir de otro nivel de intertextualidad que el mismo suplemento y el diario crean. A la vez, dada la cantidad de reseñas y la heterogeneidad de críticos que las firman, esos criterios en *Página/12* no son tan marcados y se evidencian en relación con otros textos del suplemento. Muchos de los libros comentados son nuevamente jerarqui-

²³³ Esa encuesta organizada por Juan Martini en 1987 destinada a narradores, consistía en responder a la pregunta: “¿Cuáles son, para usted, las diez novelas más importantes de la literatura argentina?”. Luego de cincuenta respuestas, los primeros diez libros que conformaron la tabla fueron en orden decreciente: *Rayuela* de Cortázar, *Los siete locos* de Arlt, *Adán Buenosayres* de Marechal, *La invención de Morel* de Bioy Casares, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, *Facundo* de Sarmiento, *El juguete rabioso* también de Arlt, *Sobre héroes y tumbas* de Sábato, *Zama* de Di Benedetto y *Respiración artificial* de Piglia (Cf. Cella, S. (1998), *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Losada). La mención de esta encuesta le sirve a Saítta como punto de referencia dentro de los debates contemporáneos sobre la creación de un “canon” literario argentino.

zados en las listas que el diario publica en un “balance” a fin de año²³⁴. Además, en relación con ello, merece destacarse el “canon” que se delinea en la elección de los escritores entrevistados en la sección “Buenos Aires Review” realizadas por Graciela Speranza y Nora Domínguez -también profesoras universitarias-: Eduardo Belgrano Rawson, Marcelo Cohen, José Pablo Feinmann, Griselda Gambaro, Elvio Gandolfo, Luis Guzmán, Juan Martini, Tununa Mercado, Ricardo Piglia, Andrés Rivera, Osvaldo Soriano, Guillermo Saccomano, Rodolfo Rabanal, Héctor Tizón, David Viñas. Efectivamente, los nuevos libros de la mayoría de estos autores encuentran repercusión en las reseñas de “Primer Plano”.

5.3. Otro modo de nombrar a partir de la dictadura

“Acá no hubo sólo treinta mil desaparecidos, son treinta mil lectores desaparecidos. A eso hay que agregarle cómo operó la represión en el terreno de la cultura, no sólo perjudicó la industria editorial, también el hábito de leer.”

Guillermo Saccomanno²³⁵

Como parte de una política de terrorismo de Estado, la fuerte represión ideológica y cultural del último golpe militar en Argentina (1976-1983) produjo un desvastamiento en distintos ámbitos de la sociedad. No sólo por el secuestro, la tortura y el asesinato de gran cantidad de personas, sino también por su ineludible intervención en muchas facetas de la vida cotidiana. Ese accionar dejó sus huellas y secuelas no sólo en los cuerpos, sino también en los discursos.

Entre los afectados, muchos escritores e intelectuales fueron especialmente perseguidos por su militancia política e ideología. Además, dentro de ese proceso de muerte y censura ideológica y cultural, gran cantidad de libros fueron prohibidos y destruidos²³⁶.

²³⁴ Un caso que lo ilustra: “La literatura en primer plano - Los grandes libros de 1993”, “Primer Plano”, *P/12*, 26/12/93.

²³⁵ Fragmento de una entrevista realizada por Nora Domínguez en “The Buenos Aires Review”, “Primer Plano”, *P/12*, 20/3/94, p. 7.

²³⁶ Para una historia de la génesis, características particulares y censura ejercida por la última dictadura militar puede consultarse: Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán (2002), *Un golpe a los libros*, Buenos Aires, Eudeba. Allí, entre otras cuestiones, se informa sobre los textos y autores prohibidos y sobre la quema de libros del Centro Editor de América Latina. También veáse Aguado, Amelia, “1956-1975. La consolidación del mercado interno” en De Diego, José Luis (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, México, F.C.E., pp. 125-162.

Ya en los '90, han transcurrido varios años desde el fin del Proceso Militar, y algunos de sus efectos se hacen notorios en cómo se lo aborda, al igual que el exilio, desde la literatura. En tal sentido, prevalece una consideración lateral y alusiva de los delitos cometidos por parte del Estado que también se traslada al modo de nombrarlos desde el discurso crítico de las reseñas.

Particularmente, en la narrativa, el trasfondo del último golpe militar y sus consecuencias sirve de marco a algunas novelas policiales. Ello puede observarse, por ejemplo, en la reseña de *El agua electrizada* de la que Martín Caparrós narra el argumento. Reproducimos un fragmento:

“Un profesor de latín que ha pasado por el Liceo Naval recibe la noticia de la muerte de su amigo de entonces. Aparentemente es un suicidio: él no lo cree, y empieza una búsqueda que lo sumerge en el recordado misterio de las dos primas muertas en la bañera y los menos recordados de un grupo de tareas de la dictadura que se resiste a desaparecer.”(Caparrós, M., “El azar triunfante”, *P/12*, 31/5/92)

Luego, Briante destaca de ese libro en “Una visión de mundo”:

“Sagaz observador de la realidad -como se decía antes- Feiling sabe transmutarla en una prosa llena de recursos que quita dramatismo, pero no peso, a una trama en la que se enfrenta -algo infrecuente en la literatura argentina de estos días- con lo ocurrido durante la última dictadura militar”²³⁷.

En esos casos, se mencionan aspectos conflictivos del pasado nacional respecto de los cuales se advierte que han sido poco tratados por la literatura. Las representaciones de determinados hechos y situaciones que han tenido una correspondencia con la vida real se trasuntan en la ficción y permiten conjeturar sobre ésta desde los mismos textos narrativos. Conforman la atmósfera de lo delictivo de *El agua electrizada* de Feiling, como de otros textos del periodo. A su vez, se indica que esa posibilidad de abrir cuestionamientos sobre hechos traumáticos se desarrolla sin “recargar las tintas” sobre sus aspectos trágicos.

También, señala Briante, en el artículo mencionado, que a esa época, al estado policial y al exilio, alude de manera tangencial la novela *La ingratitud* de Matilde Sánchez. De ésta, elogia la creación de un “tono” y el logro de que la primera persona pueda ser leída como una tercera, distante y cercana a la vez. De allí derivamos que, desde el discurso de la crítica literaria periodística se registra que para tratar situaciones o tópicos vinculados con la dicta-

²³⁷ Briante, M., “Una visión de mundo”, “Primer Plano”, *P/12*, 14/2/93, p. 8.

dura, prevalezca un estilo que apela a cierta toma de distancia y al uso de un modo soslayado de decir.

Por otro lado, la narración del exilio en las novelas está planteada desde cierto extrañamiento a partir de la alteración de algunas pautas de la percepción más convencionales. A continuación, mostramos dos ejemplos que lo confirman. El primero, vinculado con el detenimiento del tiempo:

“**Dejaré constancia del tiempo detenido** [...], se lee en las primeras líneas de *Mar de olvido* [de Rubén Tizziani], y en esas cinco palabras queda trazado el vector de una familia, de tres generaciones, desde la partida de Italia para ‘hacer la América’ hasta el exilio en Europa -retorno forzado pero inevitable, consumación del segmento que clausura el círculo- de uno de los descendientes para escapar del horror de la dictadura militar argentina”. (Gallone, O., “La vuelta al padre”, *P/12*, 7/6/92)

El segundo, con la animización de parientes fallecidos:

“Como Pedro ha resuelto volver a su patria tras la instauración de la democracia en 1983, **todos sus parientes, algunos de ellos muertos** (no puede dejar de reconocerse en esto la influencia de Rulfo, a quien Giardinelli frecuentó en sus años mexicanos), **han sido convocados para esperarlo en el puerto de Buenos Aires**. Ese viaje en barco aparece como símbolo del regreso, como viaje de vuelta semejante al viaje de ida que los bisabuelos inmigrantes hicieron exactamente un siglo atrás [...].” (Delgado, J., “Una novela de la memoria” sobre *Santo Oficio de la memoria*, *P/12*, 26/1/92)

Es decir: las temáticas del exilio y del retorno a Argentina son abordadas mediante modos diversos de reconfigurar los acontecimientos que se narran. Como hemos mostrado, suponen asimismo cierto tratamiento especial de la subjetividad, que se registra en las reseñas.

Otra vertiente en la que la crítica literaria periodística se detiene a comienzos de los ‘90 consiste en el abordaje de los hechos relacionados con la represión estatal desde la ficcionalización de algunas personas fácilmente identificables de la vida real. Veamos un ejemplo, desde lo que Kohan denomina un “sostenido humor cínico”:

“Bini utiliza el registro de la ciencia ficción para plantear una Argentina futura en la cual el almirante Massera se ha hecho del poder en 1955, después de una alianza con ‘un peronismo pausterizado y ultrasnob’. En esa Argentina de videojuegos y ultraviolencia, hay una banda de rock llamada ‘Héroes del ERP’, cuyo álbum -*Años de lucha al pedo* es su título- se presenta en el Teatro Gran Bussi. Y hay también un monumental shopping center Almirante Massera, que funciona ‘en el mismo terreno en el que antes funcionaba la Escuela’.” (Kohan, M., “La mirada cínica”, *P/12*, 12/12/93)

El manejo de nombres de ciertos actores políticos (Massera, ERP, Bussi) -presentados como personajes- y de lugares existentes (Escuela de Mecánica de la Armada), en tanto escenarios -en este caso de fácil vinculación por su intervención en la represión- en otro contexto, se plantean dentro de un desarrollo que se reconoce desde una clave genérica y que conforma la estética de la nueva narrativa de esos años²³⁸. De un modo diferente y distante del realismo tradicional, se abordan ciertas problemáticas y temas de fuerte repercusión social. Como consecuencia, ciertas cuestiones ideológicas quedan subsumidas y totalmente resemantizadas desde lo paródico y lo humorístico, lo que a su vez propone otras pautas de lectura:

“La novela tiene los suficientes aciertos como para que se pueda plantear, a partir de ella, si la mirada cínica es una pura banalización de un pasado trágico, o si se trata, en cambio de una nueva posibilidad de formular un discurso crítico: **resolvemos la figura del almirante Massera de otro modo, porque empezamos a poder reírnos de él.**” (Kohan, M., *Ibid.*, 12/12/93)

En síntesis, desde los comentarios bibliográficos se da cuenta de que en algunos casos se apela al empleo de referencias a aspectos conectados con la dictadura, pero se registra que se los encara de un modo particular: desde una aproximación lateral en el marco de un género determinado y desde una transformación dada por un tratamiento ficcional que incorpora cuestiones fácilmente identificables por el correlato histórico más reciente.

A la vez, el desarrollo de un modo particular de encarar aspectos de la dictadura desde la literatura se hace notorio no sólo en la narrativa, sino también en la poesía y en el discurso crítico periodístico sobre ellas. Podemos distinguirlo en los comentarios de los textos poéticos de determinados escritores que tienen cierta continuidad desde los '60 y '70, quienes habían dejado su traza en el discurso crítico literario de *La Opinión*. Se manifiesta fundamentalmente a partir de los poemas de Leónidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi y Juan Gelman. Comencemos por la reseña de *Odiseo Confinado* (1992) del primer autor mencionado, en la que Cella señala:

²³⁸ Andrés Avellaneda explica que la narrativa argentina de fines de los '80 trabaja “en los bordes confusos de los mitos para abrir[los] a la comprensión de los discursos sociales que son todavía borrosos o titubeantes”. Advierte que “el comentario sobre lo real” que hacen esos textos parecería consistir en una discusión sobre la función de la memoria social, a propósito de mitos culturales y políticos profundamente arraigados en la historia argentina reciente. “Así, recordar y dar sentido vuelve a ser otra vez un mandato de la narrativa, sólo que ahora es la historia misma la que se convierte en pre-texto.” Esos relatos parecen inscribirse en gestos paródicos que intentan (re) construir la historia revirtiendo los textos ya dichos y escritos como historia, en el pasado y acerca del pasado”. (Cf. Avellaneda, Andrés, “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta” en Bergero, Adriana y Reati, Fernando (comps.) (1997), *Memoria colectiva y políticas de olvido*, Buenos Aires, Ed. Viterbo.

“En la ‘final invocación’ [...] se pide la continuación del contrapunto, de las voces dialogantes, como si la marca de Fierro y el Negro, de Chano y Contreras insistiera en hacer hablar a las *fuentes*, llenas de patas, de vocablos arcaicos, de apariciones infernales, contando el viaje de un Odiseo, fecundo en ardidés literarios, que no cesa de añorar su charco natal. El estuario convulsionado, **poblado de vivos fantasmas, del Río de la Plata.**” (Cella, S., “La divina parodia”, *P/12*, 3/1/93)

Esa crítica reconoce cómo ciertas voces han sido acalladas, las de las “fuentes”, con la polisemia que el término convoca: algunos testimonios, las voces de los orígenes y, también, las del pueblo de *Las patas en las fuentes* (1965) en relación intertextual con un libro anterior de Lamborghini y con el episodio histórico del 17 de octubre de 1945, que nos retrotrae a esa jornada histórica. En *Odiseo confinado* se pide que esas voces hablen; entre ellas, están las de los desaparecidos, que aparecen metaforizados como “vivos fantasmas del Río de la Plata”. De ese modo, se reivindica la voz popular a través de un Odiseo “confinado”, que había sido brutalmente silenciada.

En segundo lugar, en el comentario de *Cabeza final* de Joaquín Giannuzzi, el periodo de la dictadura militar y de los años previos a ella es mencionado de modo solapado, como si no pudiera ser señalado directamente, quizá por la crueldad que encarna, quizá por la persistencia de sus efectos en el discurso social:

“El domingo quince de mayo de 1973 el diario *La Opinión* publicó una serie de poemas de Joaquín Giannuzzi. [...] Para algunos su modo de nombrar -el lenguaje directo estructurado en verso libre de impecable ritmo y la reflexión no estentórea sobre la situación del hombre, el país (y América) y la época- se convirtió desde entonces en una referencia que **los hechos posteriores no hicieron olvidar.**” (Cella, S., “Disparos al fondo”, *P/12*, 19/7/92)

Como se observa, la sutileza parece atenuar las menciones al proceso militar pero debido a la recurrencia de ese mecanismo -que apela inevitablemente a un dominio de memoria histórica-, esas referencias cobran fuerza. Esa sutileza es el punto de incidencia donde se encarna lo social en el texto literario y el discurso crítico literario periodístico la remeda.

Por otra parte, en la reseña de *Salarios del impío* de Juan Gelman²³⁹, Jorge Monteleone se detiene en la implicancia del exilio en la poesía. Allí advierte cómo el desarraigo -ocasionado por los últimos gobiernos militares- ha condicionado la transformación de la

²³⁹ Si bien esa única reseña de nuestro *corpus* versa sobre un libro de Juan Gelman, toda la obra poética de este autor tiene una fuerte acogida y difusión en *Página/12*. A la importancia que se le da a su poesía mediante la reproducción de fragmentos, entrevista y notas de “Primer Plano” -que continúa en “Radar”-, se suma que él también es una firma muy presente, a través de sus frecuentes textos de opinión y contratas en dicho diario.

poesía: su lengua, su temática, el tratamiento del espacio, del tiempo, de la subjetividad y del poema de amor. En términos del crítico:

“Salarios del impío sugiere algunas conjeturas: la primera es que, después de la experiencia atroz de la dictadura, el lenguaje no es inocente y la palabra poética debe reconstituir las heridas del sentido hundiéndose en la paradoja, en la soledad y en el espanto, con un vocablo nuevo y aventurado. La segunda es que un poema de amor, toda vez que trata sobre vínculos humanos en un contexto histórico, es, de un modo profundo, también político. La tercera es que acaso el poema ya esté exiliado. Exiliado del habla, del tiempo, de la historia, de la vida cotidiana. Y que, a riesgo de fracasar, su único coraje sea volver siempre a su cielo perdido con la gastada moneda del idioma, la moneda que nada puede comprar.” (Monteleone, J., “El exilio más largo”, *P/12*, 9/1/94)

En este comentario, llama la atención la asignación de una “lectura política” respecto del poema de amor porque, en contraste, ese concepto casi no se menciona en las reseñas de narrativa. Además, la concepción de una poesía en la que las circunstancias de producción le sirven al crítico para redefinirla de un modo original como “género exiliado”. No sólo se destaca la importancia de la temática del exilio, que es a la vez atendida desde otros textos²⁴⁰, sino que también -al igual que en otros géneros periodísticos y en reiterados números del suplemento- se presenta a Gelman como poeta trascendente.

En suma, cuando desde la narrativa y la poesía argentinas de los '90 se abordan aspectos de la última dictadura militar en nuestro país y de sus temáticas derivadas como el exilio y el desarraigo, se lo hace de un modo atenuado o creado a partir del uso de procedimientos literarios que por lo general escapan al verosímil realista. Se muestra, en la consideración de esos temas, la preeminencia de una percepción extrañada, mecanismo frecuente que vuelve la atención sobre el empleo del lenguaje, la construcción de la palabra poética y el autocuestionamiento sobre los intentos de aproximarse a esas experiencias.

En estos aspectos de las reseñas de nuestro *corpus* sobre esa producción, el discurso de la crítica literaria periodística adquiere algunos rasgos similares al literario, ya que también cuando se realizan menciones a la dictadura y a sus efectos, trasunta cierta impronta de lo social que se representa, por medio de eufemismos o atenuaciones.

²⁴⁰ En conexión con esa temática, Juan Martini en “Naturaleza del exilio” (“Primer Plano”, *P/12*, 25/7/93) reflexiona a través de una serie de notas breves que se relacionan con sus novelas sobre la escritura, la narración, el exilio, el desarraigo y la utopía. Allí el escritor apunta: “el exilio geográfico subraya entre otras cuestiones el carácter político de la escritura”. En ese sentido, vuelve sobre esa dimensión política un tanto soslayada a lo largo de “Primer Plano”.

5.4. El registro de nuevas tendencias en poesía

Ya en los '90, luego de la dictadura militar y de la incipiente restauración democrática en Argentina, cambian las condiciones de producción y de circulación de la literatura y, paralelamente, las de su legibilidad: se modifica no sólo lo que se lee sino qué se lee y cómo. Desde las reseñas de "Primer Plano" del diario fundado por Jorge Lanata, del mismo modo que en *La Opinión*, puede percibirse que a partir del comentario crítico de un libro en particular, se señalan puntos de inflexión y algunos lineamientos sobre el campo de la lírica contemporánea argentina. Muchos de los títulos consignados permiten situar tendencias dignas de atención; se hace referencia a autores que tienen cierta repercusión en los circuitos de circulación de la literatura del momento. Inclusive muchos de esos textos serán leídos y releídos *a posteriori* y dejarán su impronta en el campo literario. Como parte de esa dinámica, se alimenta cierta tensión entre las concepciones que se presentan sobre un libro en particular, su especificidad, el género al que pertenece, la literatura y otros aspectos más generales del campo cultural.

En nuestro *corpus* predominan, fundamentalmente, las reseñas de Jorge Montelone y de Susana Cella sobre poesía, en las que se trasluce la influencia de su desempeño en actividades académicas -además de las que desarrollan en el periodismo cultural- por el modo de descripción de los procedimientos mediante los cuales dan cuenta de dicho género. Cella es asidua colaboradora del *Diario de Poesía*, entre otras publicaciones, donde realiza tareas relacionadas con la crítica literaria periodística. Monteleone, por esos años, se desempeña como investigador becario del Conicet, razón por la cual está especialmente interesado en lo que sucede en el campo de la poesía contemporánea.

Cabe destacar que, para estos críticos, las reseñas se configuran como el germen de análisis ulteriores en otras instancias de la actividad crítica, funcionan como un espacio de reflexión, un pre-texto de análisis más complejos. Estos investigadores, interesados por lo que acontece en el campo literario -y específicamente de la lírica- del momento, han escrito ensayos, artículos académicos o análisis²⁴¹ sobre los libros que han reseñado o de otros libros

²⁴¹ Dentro de nuestro *corpus*, Monteleone reseña *Salarios del impío* de Juan Gelman en "El exilio más largo", P/12, 9/1/94, y varios libros de Diana Bellesi sobre los que luego escribirá artículos académicos o profundizará sus aná-

de autores cuya producción anterior han comentado, incluso también prólogos²⁴². Se vinculan con un circuito acotado donde la poesía y el discurso crítico sobre ésta se desarrolla: la Universidad de Buenos Aires, revistas especializadas como el mencionado *Diario de Poesía*, los suplementos culturales de los principales diarios argentinos, etc.

A la vez, frecuentemente, se reproducen en la última página del suplemento bajo el subtítulo “La nueva poesía” poemas a modo de adelanto de la salida del libro en el mercado o de anticipos de su presentación. Varios de los libros a los que pertenecen esos poemas son reseñados posteriormente, incluso con muchos meses de diferencia. Ejemplos de ello son: “Dniéper” y “Rusia es el tema” de *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich el 1/9/91 cuyo comentario es del 19/4/92; “Cordero, el paródico” de *Odiseo confinado* de Leónidas Lamborghini el 26/7/92 con reseña del 3/1/93, “Ambages completos” de César Fernández Moreno el 13/12/92 con nota bibliográfica del 16/5/93 y “Cartas” de Liliana Lukin el 23/6/91 con reseña del 21/3/93 de los libros homónimos, entre otros. Las referencias reiteradas evidencian un interés especial por difundir esos libros de autores argentinos dentro del dominio de memoria que el mismo *Página/12* crea. Sin embargo, a diferencia de *La Opinión*, casi no hay autores noveles de poesía promocionados desde aquel diario, a pesar de que estaba surgiendo un movimiento de nuevas editoriales independientes de poesía²⁴³.

A continuación, abordaremos zonas de interés que reconocemos como destacadas y que se presentan con cierta recurrencia en los comentarios sobre poesía de nuestro *corpus* de *Página/12*. En principio, señalamos las cuestiones preponderantes atendidas tales como el modo de organización de redes de influencia dentro del campo literario, propias del discurso crítico, a través de metáforas que las reseñas mismas consignan; la presencia y el recono-

lisis en otros textos. Como ejemplo de ello, pueden consultarse Monteleone, Jorge (2001) “Gelman: el salario del impío” en *Revista Orbis Tertius* N° 4, La Plata, Ediciones Al Margen, y “La utopía del habla” en *Cyber Humanitatis* N° 24 [en línea], primavera 2002, Universidad de Chile. Disponible en: http://cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/01 [Consultado el 2 de diciembre de 2007]. En este último texto pueden reconocerse partes literales de la reseña “Un nombre pequeñito” (*P/12*, 21/1/92) del libro *Buena travesía, buena ventura pequeña Ulli* de Bellesi que incorpora a su artículo crítico.

²⁴² Para mencionar un ejemplo, podemos citar el prólogo de Monteleone de *La edad dorada* (2003) de Diana Bellesi, luego del momento de nuestro *corpus*. Este crítico mantiene un vínculo de interés y reconocimiento hacia los textos de esa poeta, confirmado a través de la continuidad de sus trabajos sobre ellos.

²⁴³ Algunas de esas pequeñas editoriales de poesía argentina son presentadas por Jorge Monteleone en sus reseñas: *Bajo La Luna surgida* en 1991 (Malena Botto dice que en 1992), dirigida por Miguel Balaguer; *Libros del Sicomoro*, bajo la dirección de Marcelo Di Marco y Santiago Espel; Mickey Mickernano y Jimmy Jimmeranno (esta última exclusivamente para poesía traducida). (Cf. los comentarios bibliográficos de Monteleone en *Página/12* del 21/2/93 y 13/2/94, y Botto, Malena, “La concentración y la polarización de la industria editorial en De Diego, José Luis (2006) *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, México, F.C.E.).

cimiento de una escritura femenina y la influencia del diseño en la construcción del sentido del poema. Luego, nos referiremos al neobarroco y al objetivismo, tendencias estéticas de las que el discurso crítico literario periodístico reseñador de ese matutino da cuenta de modo más destacado.

5.4.1. Constelaciones: mapas del crítico reseñador

Desde la crítica se construyen “mapas poéticos” en los que se destacan la presencia y trascendencia de determinados autores, filiaciones, contrastes, etc. Los nombres de Jorge Aulicino²⁴⁴ y de Arturo Carrera son mencionados dentro de las líneas directrices del campo de la poesía por su experimentación y la puesta en práctica de otro tipo de construcción de “lo real”:

“Ecos de Girri o de Gianuzzi, de Juanele o de Padeletti en los poemas de uno y otro, pero también resonancias de sus propios textos anteriores, **revelan que Aulicino y Carrera crean su tradición. Lo cual no sólo señala la poesía de calidad, sino, además, la perdurable, porque en las formas de su invención incluye la de su propia época.** En uno y otro texto, por vía de la azorada percepción o de la deriva imaginaria, lo real, enigmático y múltiple, hace señas.” (Monteleone, J, “Señas de lo real”, P/12, 13/2/94)

Cabe reparar en la mención de autores precursores (Girri, Juanele²⁴⁵) y contemporáneos (Gianuzzi y Padeletti²⁴⁶) que habían sido recuperados e instalados por los poetas argentinos de los '80 y desde el *Diario de Poesía*²⁴⁷. De ellos, se indican referencias intertextuales de modo alusivo pero no se las especifica. La continuidad de la línea que une a Ortiz con Carre-

²⁴⁴ Con el propósito de comprender cómo funciona el campo crítico y literario de los '90, cabe recordar que Aulicino forma parte del Consejo de redacción de *Diario de poesía* desde 1988 hasta 1999 (Números 10 a 29), contemporáneamente a cuando se escribe la reseña.

²⁴⁵ Si bien la figura de Ortiz había sido venerada por los poetas de las generaciones anteriores, como algunos miembros del grupo *Poesía Buenos Aires*, es muy importante la consagración que se le da también desde el primer número del *Diario de Poesía* (Ver, por ejemplo, el *dossier* sobre Juanele, en el N° 1, invierno de 1986). Por otra parte, la *Obra completa* de Juan L. Ortiz es publicada en 1996. Escriben sus prólogos dos de los principales exponentes del objetivismo de los noventa, Martín Prieto y Daniel García Helder, quienes lo erigen en uno de sus maestros esenciales.

²⁴⁶ Hugo Padeletti fue releído en los '80 por los objetivistas. Ocupó un nuevo posicionamiento dentro del sistema literario por la obtención de premios y el reconocimiento de sus colegas. (Cf. Aguirre, O., “La tradición de los marginales” en Fondebrider, Jorge (comp.) (2006), *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas).

²⁴⁷ *Diario de poesía* abordó una tarea de relectura crítica de la poesía argentina. Desde esta revista se elaboraron *dossiers* dedicados a Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Alfonsina Storni, César Fernández Moreno, Juan L. Ortiz, Joaquín Gianuzzi, Leónidas Lamborghini, Francisco Urondo, Juana Bignozzi y las revistas *El Lagrimal Trifurca* y *Poesía Buenos Aires*. Como señala Fondebrider, “en cada uno de ellos se ha practicado una suerte de revisionismo que intentó la puesta al día de la tradición local, así como su relectura (Fondebrider, 2006:30).

ra y a éste con los objetivistas, estaría, entre otros rasgos, en la intención de darle al poema una textura narrativa²⁴⁸.

Si Monteleone construye un recorrido donde la figura de Carrera es central, debe señalarse que también lo es desde los conceptos teóricos que este último aporta en otros de sus libros: los de constelación y mapa para dar cuenta del campo poético. Al comentar previamente el libro de Arturo Carrera y de Teresa Arijón, aquél señala: "Relatar la vida de un autor según esa fe del instante librada en la vacilación del fragmento, de la cita, de la dispersión, parece el fin de *Teoría del cielo*" (Monteleone, 24/5/92). También destaca los conceptos de "constelación" y "nombre" para dar cuenta de ese libro:

"Decir orden, allí donde prevalece el vértigo de lo inacabado puede ser injusto. Pero un nombre es, ya, una cifra, una fijeza, una simulación de unidad que oculta el veloz encenderse y apagarse del tiempo en la materia que perece. El nombre de los autores simula aquí la totalidad en el imperio del fragmento, simula una vida en unas pocas frases, simula un relato donde no hay intriga o un poema cuya primera persona no compone. Simula, en fin, lo que permanece y dura.

'El nombre, rozado por la lírica' es siempre el fantasma de una voz propia. Es el síntoma de un personaje. [...]

La constelación pertenece a otro orden: el de lo que estalla y fuga de un imposible centro, el de infinitos elementos que circulan en direcciones diversas." (Monteleone, J., "La constelación y el nombre", P/12, 24/5/92)

La constelación es la metáfora que, como modo de representación del campo poético, el libro construye y que el discurso crítico retoma en el título de la reseña y expande en su desarrollo²⁴⁹. Luego, esa metáfora cambia, pasa a ser una "geografía física" en otro libro del mismo autor:

"Si en su anterior ensayo, *Teoría del Cielo*, Carrera desplegaba en una suerte de mapa estelar las vibraciones de destellos de vidas -los biografemas- rigurosamente contenidos entre coordenadas por él establecidas, en *Nacen los otros* el mapa se hace más bien una focalización de regiones, un estudio de las particularidades de terreno, ya no una astronomía sino una geografía física -física que incluye también lo corporal- que releva detalles significativos: la paciencia de Hugo Padeletti, la voz de Alejandra

²⁴⁸ El carácter narrativo de la poesía de Ortiz persiste en la producción poética de Juan José Saer, cuyo libro de poesía se llama *El arte de narrar*, reivindicada por los poetas de los '90.

²⁴⁹ La noción de "constelación" -enunciada también con expresiones similares- es recurrente en el discurso crítico para dar cuenta de las tendencias de determinados grupos en poesía. Tanto Samoilovich como García Helder la emplean de modo sugerido para referirse al objetivismo. (Veáse Aguirre, Osvaldo, "Episodios de una formación", reportaje a Daniel García Helder [en línea] en *Bazar Americano.com* abril / mayo de 2007. Disponible en: http://www.bazaramericano.com/reportajes/helder_por_aguirre.htm [Consultado: 8 de octubre de 2007]).

Pizarnik, el espiralado ascenso de Juan L. Ortiz o el acontecimiento incorpóreo en la poesía de Alberto Girri, las más destacadas exploraciones del texto. [...]

La configuración de *eras imaginarias*, de José Lezama Lima, se le aparece como un inmenso mapa del tesoro 'donde los artistas o los poetas deben ir a buscar una especie de imaginario', así, en un gesto similar al del cubano, Carrera emprende su conversada aventura. Como Lezama, incorpora con avidez una suma de fragmentos confirmando la idea del autor de *Paradiso* de que dos hechos, por distantes que parezcan, al aproximárselos metafóricamente se iluminan el uno al otro." (Cella, S., "Para acercarse a los poetas", *P/12*, 23/5/93)

Teoría del cielo y *Nacen los otros*²⁵⁰ son ensayos que se incluyen dentro de la sección "Poesía" de *Página/12*. Susana Cella enfatiza las operaciones de lectura que Carrera había realizado en su ensayo. En ese sentido, muestra la influencia de Lezama Lima en el neobarroco, la idea de fragmentación²⁵¹. Como se observa, retoma rasgos corporales de los poetas seleccionados con un valor metonímico y, a la vez metafórico, en tanto modo de construcción de las subjetividades en los textos.

En relación con ese mapa, los nombres del neobarroco y del objetivismo -este último en sus comienzos en nuestro país en los años '90- aparecen esbozados en un intento de la crítica reseñadora de situarlos y de darlos a conocer. Sobre ellos nos detendremos unos apartados más adelante.

5.4.2. La escritura femenina: ruptura de clichés y voz plural

Uno de los abordajes temáticos desarrollados por Jorge Monteleone es el surgimiento de las voces del discurso femenino. En tres de sus nueve reseñas del *corpus* analizado, se detiene en esas manifestaciones, de las que dice en el comentario de *Cartas* de Liliana Lukin que son "acaso las más interesantes, por sus derivaciones, de la poesía argentina actual" (21/3/93). En función de esa idea, realza aspectos de dicho libro, de *Buena travesía Buena ventura Uli* el 21/1/92 y de *El jardín* de Diana Bellesi²⁵² el 18/7/93.

²⁵⁰ *Nacen los otros* contiene las transcripciones de cuatro charlas que Arturo Carrera dio en el Centro Cultural General San Martín de la Capital Federal, en torno de dos cuestiones: "el secreto y el misterio, su actuante presencia en la poesía argentina". Cella reconoce una tradición en su uso: "Estos conceptos no tienen que ver con la novedad", observa y agrega: "más bien lo nuevo surge de cómo se dispone de la presencia e insistencia de ambos", "[...] de cómo se mira, por ejemplo, cara a cara, el misterio por excelencia: la muerte." (Cella, S., "Para acercarse a los poetas", *P/12*, 23/5/93).

²⁵¹ La referencia también da cuenta de un interés personal de Cella quien, por los años '90, preparaba su tesis de doctorado sobre Lezama Lima. (Cf. Cella, Susana (2003), *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Ed. Nueva Generación).

²⁵² Como se observará en otras notas de este apartado, es posible establecer cierto correlato entre los nombres de los autores reseñados y su intervención dentro de un circuito acotado de producción y circulación de la poesía. En

Desde sus reseñas, destaca el tratamiento y la incidencia de “lo femenino”, también presente en la narrativa argentina a comienzos de los '90. Si bien no define la poesía femenina, la expresión parece abarcar la realizada por mujeres con temáticas concernientes a ellas. Monteleone manifiesta que en esa escritura se plantea una ruptura de estereotipos. En el caso de *Cartas*, en primer lugar, esto se observa en la construcción del sujeto lírico:

“el sujeto también oscila y siempre pareciera estar en el lugar equivocado, entredicho, nunca en reposo, tensado entre lo que es y lo que espera [...]”

En segundo lugar, la ruptura se crea sobre la construcción del género epistolar y en cómo se posicionan los sujetos de la enunciación y del enunciado definidos en los poemas: el yo, el vos, ambos femeninos, el segundo como alteridad del primero, y el tercero, el él masculino:

“Voz de mujer, el enunciado de la carta de amor es femenino: siempre escribe *ella* -Barthes reconocía que el hombre se feminiza al escribirla-. **Voz que abre el espacio de la confidencia y la reserva, habla apartada de la dicción masculina que legisla y manda. En la poesía de Lukin no sólo se explora esta voz, sino también su alteridad y su destino.** Tres sujetos la sitúan: el yo-mujer, que enuncia; la destinataria -la mayoría de los poemas se inician ‘mi querida’-; el hombre, que demanda. Se lee: ‘Y ese hombre ahora ha pedido una carta: / yo le escribo ésta para vos donde está ausente’. El yo-mujer, sujeto del desasosiego, entre el deseo y la costumbre, resistente y extraña, se dirige a la que parece ser su doble, su otro yo, y el texto se vuelve circular y cómplice. A la vez, el hombre -obstáculo y querencia, cerco y deseo, olvido y necesidad- pide y atiende ese discurso sospechoso que lo busca pero que no se le dirige: ‘Ser el otro de nosotras es poca cosa/ y ellos siempre querrán ser más’. Como es obvio, estos poemas no son cartas de amor, pero con sabia delicadeza problematizan los términos de su retórica”. (Monteleone, J., “Voz de mujer”, P/12, 21/3/93)

Se plantea una diferencia entre la destinadora y la destinataria y el tercero masculino -excluido de la relación femenina-, al que el discurso no se dirige. A la vez, en la poesía de *Cartas* de Lukin, la construcción de esa voz de mujer se redefine a partir de cierto cuestionamiento cultural:

“Orientando hacia la lírica los rasgos extremos de la epístola amorosa -ausencia, indecisión pronominal, discurso femenino, alteridad- **Liliana Lukin inscribe su escritura en el vacío con que se describe negativamente a la mujer y desbarata los clisés culturales que la aluden.** Carencia, hendidura, grieta, falta: ‘(en su falla lo femenino

tal sentido, no es un dato menor que Diana Bellesi, además ser poeta, integre el Consejo de redacción de *Diario de Poesía* desde el número 4 (1987) por un periodo. Confróntense, en este mismo sentido, las dos notas al pie siguientes.

estalla)'. Poesía huérfana de anécdota, donde prevalecen los infinitivos y una austera música de la sintaxis, una ausencia de figuración que se funda en un modo de la vacuidad desde el cual se escribe." (Monteleone, J., "Voz de mujer", *P/12*, 21/3/93)

La ruptura del estereotipo se muestra en un "vacío" en la representación del sujeto femenino que además es quien enuncia en los poemas.

Por otro lado, en la reseña de *Buena travesía Buena ventura pequeña Uli* de Diana Bellesi, se lee:

"En un breve ensayo de 1988, Diana Bellesi escribía: 'El poema eres tú. Cuantas veces en distinta frase, esta imagen se repite en la historia de la poesía [...] *El poema eres tú* desplaza a la lectura y a la poeta del lugar del productor. Ella es el texto o la página en blanco de él, una y otra vez, realiza el texto'. Y además: 'Bajo cada épica escrita, pulsa y susurra un contratexto: **el habla y la escritura de las mujeres. Reconocerla, desnudecerla, integrarla luego a la voz altisonante que restalla en la superficie social, fundará una nueva escritura, y probablemente un mundo nuevo.** Exige el descenso a una misma, con un discurso prestado: el del productor. La revisión de la propia vida, frente al espejo de las vidas de todas las mujeres de la historia'. Este libro de poemas en prosa, fechado en 1974, no es una mera ilustración de esa tesis, sino su anticipo, el complejo teatro de esa peregrinación verbal. [Aunque se dice que el poemario está fechado en 1974, fue publicado en 1991] [...]

Espejo de lo femenino: 'Uli se hace visible e invisible otra vez en cada *Hermosa* que arrasó la pasión cada chica poseída por el deseo de ser el mundo en cada otra que descubre la destrucción o tu adiós.' Erotismo y solidaridad, lucha sexual y amorosa pacificación, política del gineceo en la flor del lenguaje." (Monteleone, J., "Un nombre pequeñito", *P/12*, 12/1/92)

También se exhibe una relación lésbica, que si bien posee antecedentes desde los mismos orígenes de la lírica con Safo, no solía y no podía ser enunciada desde el discurso crítico literario periodístico anterior a los últimos '80 y primeros '90, en los que comienza a ser tímidamente presentada. Asimismo, esta temática queda sugerida en la reseña de *El jardín*.

"¿Desde dónde se teje ese 'sueño de mutualidad', el solidario derecho a nombrar lo múltiple y su aventura? Desde el lugar que la historia niega en su pompa y fundación: 'Leyenda'. 'Tachada de la historia soy / leyenda, marca representable // mientras tú, fundas Roma', **dice ella.** Zona del mito olvidado, casa negra de la locura, **hogar de la muda**, 'Leyenda' **representa el hueco** [...] **esta voz del margen, articulada en la lengua de los dominadores**, [donde] la belleza podría reconocerse. Sólo esta voz podría romper en su ensueño el orden dado y 'tentar / con la formas vivas un concierto que / exprese gratuidad: Desde Leyenda'. El poema del gineceo abre una espera, la paciencia de aguardar lo que vendrá 'Un día antes de la revolución' -última parte-, como una inminencia de otro tiempo, de imposibles jardines." (Monteleone, J., "Esplendor en la hierba", *P/12*, 18/7/93)

Se habla aquí también de una voz femenina del margen que propone una ruptura, otro orden y otro espacio. Esta voz de difícil enunciación y representación se niega (“tachada de la historia soy”, “hogar de la muda”) pero desde el discurso poético y crítico comienza a tener un lugar.

Además, en la otra reseña antes mencionada, un coro virtual eslabona el habla de las mujeres:

“Entre la multiplicidad asertiva de la imaginación poética y el vacío vivido de la memoria, se pronuncia **esa voz plural que propone su utopía: contar ‘las vidas de todas las mujeres de la historia’**”. (Monteleone, J., “Un nombre pequeñito, P/12, 21/1/92)

El sujeto lírico femenino se propone como representante de un grupo, de una pluralidad (“las mujeres de la historia”, “lo femenino”). Sin embargo, a la vez está cargado de una especial singularidad, busca expresar lo intrínseco femenino como utopía. Esto se corrobora en la hipótesis previa que el crítico plantea:

“Si Valery proponía una historia de la literatura donde los nombres de los autores fueran omitidos, también podría escribirse otra cuyo eje fuera el nombre de mujer que preside y la imagen femenina que sostiene cada escritura. Pero esta historia en sus mejores variaciones tendría una ausencia infinita: la mujer.” (Monteleone, J., *Op. cit.*, 21/1/92)

En resumen, en el recorrido del crítico a lo largo de dichos comentarios es posible leer la tematización de la voz y de la escritura femeninas, y su revalorización dentro del campo literario. Monteleone se hace eco y destaca esa zona de la que el *Diario de poesía* también había dado cuenta durante los años '80, aporta una perspectiva poco tratada dentro de la crítica reseñadora en los diarios. La condición femenina desde el discurso poético se inscribe en un vacío, en una fuga, un quiebre -a veces generado por las mismas relaciones entre mujeres- que, al mismo tiempo, expresa cierto carácter colectivo.

5.4.3. Cuando el diseño hace al poema

Los críticos proponen un primer registro de lectura vinculado con la cercanía temporal respecto de la publicación del libro. Según su grado de percepción y dónde pongan el acento, cambiarán los parámetros manifiestos que consideran al referirse a la literatura que va surgiendo. Jorge Monteleone, por ejemplo, releva el cambio de formato en los libros de poesía, de las ediciones de autor, junto con el nacimiento de nuevas editoriales en los años

'90²⁵³. La concepción de la poesía que se describe se modifica al cambiar su soporte y, simultáneamente, el concepto de lector que crea:

"La *plaquette* no es, todavía, un libro, pero contiene una breve colección de textos que, a menudo, lo adelanta. Su delicadeza la vuelve un objeto precioso y transforma al lector en coleccionista: ese paciente conocedor que busca, incansablemente, lo único. La cuidada edición de una *plaquette* nos recuerda que el poema puede ser un objeto raro e imprevisto que ingresa en el mundo." (Monteleone, J, "Señas de lo real", *P/12*, 13/2/94)

La poesía, editada en *plaquettes*, se transforma en un objeto de colección. En consecuencia, concibe otro valor y otro tipo de consumo ligado no ya a lo que circula, sino a lo que se atesora.

También Cella se detiene en el diseño y las ilustraciones, en el comentario de *Odiseo confinado* de Leónidas Lamborghini:

"La aventura de este héroe nace en grotesca, infernal -así lo juzgo ahora- mezcla, y se hace en mares de tinta por entre ordenadas columnas de papel impreso: las hojas de la revista mexicana *Vuelta*. Ese engorroso, casi ilegible cuaderno de bitácora se alterna, en una bellísima edición ilustrada por Blas Castagna, con la sucesión de los quince capítulos que conforman el poema. Sobre las ocres páginas de *Vuelta*, una apretada caligrafía manuscrita evoca los fogosos encuentros carnales con Nausica y el propio nacimiento del poeta junto con reflexiones varias, en un torrente de palabras y tachaduras que interfieren en las descarnadas imágenes de Guadalupe Posadas y los estudios e iconos relativos a la Revolución Francesa." (Cella, S., "La divina parodia", *P/12*, 3/1/93)

Esta reflexión sobre lo paratextual abre distintos niveles de lectura y los sensibiliza desde la semiótica. También en la selección de poemas de ese libro publicados el 26/7/92 en *Página/12* se reproducen algunos de los grabados de Blas Castagna, que les aportan otra dimensión de sentido. Los "pre-textos" como un cuaderno de bitácora y los manuscritos funcionan como palimpsestos que otorgan otra materialidad al texto poético. Para decirlo de

²⁵³ Sobre las condiciones de producción y de edición de la poesía a comienzos de los años '90, puede consultarse el debate de editores "No todo son musas", organizado por Marcos Mayer y Miguel Russo, (Suplemento *Primer Plano*, *Página/12*, 20/12/92). En ese encuentro participaron José Luis Mangieri (Libros de Tierra Firme), Víctor Redondo (Último Reino), Daniel Samoilovich (*Diario de Poesía*), Carlos Pereiro y Edgardo Pícoli (Ediciones del Dock). Allí, los periodistas destacan que "una parte fundamental de la historia de la poesía en la Argentina de los últimos años le cabe al esfuerzo de los editores". Los entrevistados sostienen a lo largo de la nota que -en palabras de Samoilovich- "editar poesía no puede escindirse del hecho de leerla y escribirla". También señalan que la escasez de crítica o teoría editada sobre ese género se debe a la poca atención que se le da en la Universidad a los poetas y a la falta de perspectiva necesaria para ese tipo de reflexiones. Asimismo, mencionan otras vías de apertura y de circulación del género: los recitales de poesía, las Bienales de Arte Joven, organizadas durante esos años por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires y el *Diario de Poesía*.

otro modo, se consigna una nueva sensibilidad respecto del modo de edición que instala otro valor sobre el objeto libro y abre otros grados de lectura a los cuales los críticos no son ajenos.

5.4.4. Neobarrocos: pliegues, condensación, experimentación

El poeta Néstor Perlongher (1949-1992)²⁵⁴, quien no es un comentarista habitual de *Página/12*, reseña el libro *Vida de living* de Tamara Kamenszain, ambos representantes del neobarroco. El poeta inicia su texto con una escenografía, en la que se vale de una imagen visual en movimiento donde menciona los pliegues característicos de este modo estético:

“Por el mosaico a teclas la pareja diseña (‘dibujo acalambrado’) las acrobacias de los ochos. En redondel, piruetas embrujan las serpentinas del acordeón, en los acordonados pliegues de ese rigor tanguero. ¿Será Tamara Kamenszain la loca que los cuenta, vértigo que vuelve vertiginosa la planicie ajedrezada?” (Perlongher, N., “La loca de los ocho”, *P/12*, 1/9/91)

La particular adjetivación (“dibujo acalambrado”, “acordonados pliegues”, “planicie ajedrezada”), al igual que la prosopopeya (“piruetas embrujan la serpentinas del acordeón”), empleadas para describir los movimientos del baile y el lugar donde éste se realiza, por mencionar algunos de los recursos retóricos, muestran un estilo del crítico con rasgos barrocos en cuanto a las imágenes elaboradas que crea.

Luego, Perlongher define: “cierta distancia cautelosa, llena de los detalles del pudor, del recelo sienta, asimismo, una perspectiva que se puede calificar de neobarroca.” Y especifica elementos de esa tendencia que vincula estrechamente a lo barroco para caracterizar el libro:

“ [...] lo extraordinario no tiene la forma de un acontecimiento gigantesco; **su deslumbre se realiza en los intersticios de las sábanas, en los repliegues multicolores del hato de ropas por lavar, en los poros desemenizados de las facturas de la tarde;**

²⁵⁴ El poeta Néstor Perlongher, con una imagen un poco a la usanza del malditismo rimbauldiano, se autoexilió en Brasil en los años '70, escribió en una lengua en la que el vocabulario de culto, de resonancias gongorinas, se carnavaliza en términos domésticos, barriales y, tiempo después, se deja contaminar por el portugués. Crea la estética “neobarroca”, prolongación local del neobarroco, cuyo objetivo apuntaba a volver a inventar la naturaleza, porque ésta se había perdido. Su obra poética, se caracteriza por hacer un uso no representativo del lenguaje al punto de volverse ilegible; el efecto poético está dado por un trabajo de montaje y reconstrucción de las palabras, por su “posición en el fluir”. Asimismo, su gesto provocativo, su lengua llena de escatología y erotismo crudo, su juego con el habla popular y su gran oído para rescatar la herencia del criollismo favorecen su posición como uno de los maestros de los poetas argentinos de los noventa. (Ver Dobry, Edgardo (2006), “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá) en *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, *Op. cit.*). En la página final del suplemento “Primer Plano” de *Página/12* del 1/8/91, se publican poemas suyos bajo el título “Aguas aéreas”.

en fin, en los espacios llenos de vericuetos del barrio, del baile, del café, del cuarto, de la casa.

Éxtasis de entrecasa. No se trata, insistamos, de los grandes espacios de la épica, sino de los **espacios íntimos, menores, en los pliegues y repliegues de la superficie**. Pero en este amoroso labrado de la microscópica intimidad de las cosas y los seres, los cuerpos se entreveran ochescamente a lo Girondo: "Ponéme afuera tuyo de mi entre/bracéame piernas, abríte de filón". Como lo hace percibir la canyenguez filosa del estilo, no se trata esencialmente -no obstante estar montado sobre los sentimientos del tango- de un romanticismo melodramático, sino de **cierta épica impersonalidad barroca**.

Es un barroco del tango lo que Tamara Kamenszain monta en su *Vida de living*." (Perlongher, N., *Op. cit.*, 1/9/91)

Como se observa, los pliegues y repliegues de las cosas y los cuerpos se manifiestan en lo mínimo, en lo cotidiano. También en la cita del texto poético hay neologismos y rupturas en la sintaxis. El tango recibe la influencia de Oliverio Girondo, quien, desde la impronta que -a partir de *En la masmédula* (1954)- le da a la "poética del significante" en la expresividad del yo lírico, deja su huella en el neobarroco. A la vez, Perlongher con un gesto "pedagógico", en función tanto de explicitar los procedimientos del libro como de situar esta tendencia estética, menciona a dos figuras de referencia, Gilles Deleuze y Roberto Echavarrren²⁵⁵:

"Vida de living lleva a la mesa de la sala (o muestra en la cocina) ciertos proceder: sobre todo el **plegado, que Deleuze considera la operación barroca por excelencia. Pliegues y repliegues de la colcha, del lío, del ropero [...]**.

La luz barroca -el barroco es un régimen de la luz, observa Roberto Echavarrren- es rigurosa. Y el rigor es la marca de los tableados, drapeados, en fin plisados como la solapa de una camisa de batista blanca [...]. Hay **un perfeccionismo de la demarcación, del encabalgamiento y de la concisión**. Tamara Kamenszain no practica una **poética del torrente, sino de la condensación**." (Perlongher, N., *Op. cit.*, 1/9/91)²⁵⁶

²⁵⁵ Roberto Echavarrren se ha referido al mismo Perlongher para dar cuenta del neobarroco. Por ejemplo, en "Un fervor neobarroco" publicado originalmente en *La República de Platón* N° 16, Uruguay, 1994 (Ver [en línea], disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarrren/fervorneobarroco.htm> [Consultado el 11 de noviembre de 2007]). Como puede apreciarse, las referencias de un poeta a otro son mutuas y trascienden el marco de la reseña considerada para dar cuenta de posiciones en el campo literario.

²⁵⁶ Posteriormente a la reseña de *Vida de living* de Kamenszain, el 13/12/92, en "Primer Plano" se publica bajo el título "Caribe trasplatino", un fragmento de un texto de Perlongher, quien había fallecido el 25/11/92 en San Pablo, Brasil. En ese texto, el poeta retomaba los nombres (Deleuze, Lezama, Echavarrren, Kamenszain, entre otros) y temas que había presentado en dicha reseña. También se emplea el subtítulo "Una cartografía intensiva" para señalar a los representantes del neobarroco en Latinoamérica, siguiendo la idea de "mapa" que antes desarrollamos.

Echavarren, poeta uruguayo contemporáneo, ha teorizado sobre esta tendencia en un texto titulado “La revolución neobarroca” en *Trasplatinos* (1991). Allí señala el vínculo de aquélla con la poesía concreta brasileña, con la de los antes mencionados Oliverio Girondo y Lezama Lima, entre otros. Explica que la poesía barroca y la neobarroca comparten “una tendencia al concepto singular, no general, la admisión de la duda y de una necesidad de ir más allá de las adecuaciones preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas supuestas del lector, el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite” (Echavarren, 1991). Según este teórico, el “neobarroco” fue el nombre acuñado por Haroldo de Campos en 1955 y, luego, empleado por Severo Sarduy en los ’70, cuando ese movimiento comienza a desarrollarse. Posteriormente, Perlongher le da un giro humorístico a ese nombre, lo parodia y, al transformarlo en *neobarroso*, hace explícita su parodia. A partir de la experimentación que tal concepción permite, el término adopta variantes, por ejemplo Eduardo Espina se autodenomina poeta *barrococó*. Para Eduardo Millán, el término “neobarroso”²⁵⁷ sugiere una situación específica más que un movimiento, la de cierta poesía que estaba siendo escrita en América Latina y entronca con rasgos de una óptica vanguardista dominante.

El neobarroco incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional e incluso lingüístico. Su animador fue el cubano radicado en París Severo Sarduy, quien erigió al argentino Arturo Carrera en “el heredero de *Orígenes*”, la revista del grupo de intelectuales nucleados en torno a Lezama Lima, cuya obra es el punto de partida de esta tendencia. Participan de ella, además de Perlongher y Kamenszain, Héctor Piccoli y Emeterio Cerro, como representantes argentinos destacados.

En “La revolución neobarroca” (1991) Echavarren da cuenta de la reacción de los neobarrocos contra los coloquialistas y ciertos rasgos de estilo:

“La poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido: a) comparte con la vanguardia una tendencia a la experimentación con el lenguaje, pero evita el didactismo ocasional de

²⁵⁷ Una completa descripción de esa tendencia puede consultarse en Millán, Eduardo, “Neobarrosos” en *Zucaí, Revista de poesía y debates* [2003-2005] [en línea]. Disponible en: http://www.revistazunai.com.br/ensayos/eduardo_milan_neobarrosos.htm [Consultado el 14 de noviembre de 2007]. El poema “neobarroso”, según Millán, sólo soporta ser definido por aproximación. Para este autor, el neobarroco no puede considerarse “movimiento” poético en la medida en que sus posibles integrantes no juegan con la necesidad de responder a un orden de cosas poético, cultural y social en grupo; los trazos de una poética se delimitan por comparación o rechazo ante modelos fijos. También el alcance del concepto de “neobarroco” fue previamente cuestionado por Jorge S. Perednik, quien al respecto polemiza fundamentalmente con los integrantes del *Diario de poesía* (Cf. “Algunas proposiciones sobre el ‘neobarroco’, la crítica y el síntoma” en *Revista Xul*, N° 11, septiembre de 1995, p.51-2.).

ésta, así como su preocupación estrecha con la imagen como icono, que lleva a reemplazar la conexión gramatical con la anáfora y la enumeración caótica.

Si la vanguardia es una poesía de la imagen y de la metáfora, **la poesía neobarroca promueve la conexión gramatical a través de una sintaxis complicada.**[...] b) Aunque pueda resultar en ocasiones directa y anecdótica, la poesía neobarroca **rechaza la noción, defendida expresa o implícitamente por los coloquialistas, de que hay una 'vía media' de la comunicación poética.** [...] Los poetas neobarrocos, al contrario, pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija. Puede decirse que no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse prisioneros de una posición o procedimiento" (Echavarren, 1991).

Dentro de esa tendencia, se explotan diversos recursos del lenguaje. Entre ellos prevalecen la anáfora, la enumeración caótica, las duplicaciones, las proliferaciones, las elisiones, las metáforas, la sintaxis compleja -que puede distinguirse en el fragmento de *Vida de living* de Kamenszain citado en la reseña. Todos esos recursos tienden a vehiculizar un tipo de comunicación diferente de la del coloquialismo.

Por otra parte, Monteleone, al reseñar *Negritos* (1993), también de Arturo Carrera, dice que en *Nacen los otros* (1993), el libro anterior de ese autor que antes hemos mencionado, puede discernirse una poética que justifica esos textos:

"Niños-signos, los negritos son como la tipografía o la nota musical: esas marquitas que se abren en la página, dibujando el camino invisible hacia lo otro del mundo. Incantatorios (sic), estos textos de extraordinaria nitidez y fluencia trabajan con efectos de superficie. El lector no hallará otra alusión que no sea la de la palabra misma. Se extraviará en inesperados diminutivos, en esa letra pequeña que aviva inciertos significados, en una sintaxis espaciada en blancos súbitos que aíslan un vocablo puro. Y descubrirá que algo, desconocido, hasta entonces y a la vez familiar, sucede. Una dimensión nueva de lo real aparece en esa alquimia, que parece fruto del azar [...]" (Monteleone, J., "Señas de lo real", *P/12*, 13/2/94)

El crítico destaca el trabajo con la tipografía, los diminutivos, la sintaxis, procedimientos propios del neobarroco, aunque no los detalle como tales. También señala el efecto que ese trabajo provoca en el lector como "dimensión nueva de lo real".

Es a través de la divulgación en el Suplemento "Primer Plano" de *Página/12*, entre otros medios gráficos y digitales, que los poetas neobarrocos Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain se hacen conocer. Construyen su estética a través de sus textos teóricos y trazan líneas de influencia con resonancias en los poetas argentinos de los '90. En ese sentido, las reseñas que los presentan contribuyen a la difusión de sus textos y de su

orientación estética, al indicar características definitorias del neobarroco, así como su reafirmación dentro del campo literario de esa época.

5.4.5. Objetivistas: resituar la mirada sobre las cosas

“Algo que esté allí y que mirado por ciertos ojos se transforme en poesía.”

Felisberto Hernández²⁵⁸

Dentro del campo del género lírico de los '90, surgen otras tendencias que las reseñas ayudan a registrar y divulgar. Algunos de los integrantes del Consejo de dirección y de redacción de *Diario de poesía* precisaron un nuevo núcleo en la poesía argentina que fue llamado “objetivismo”²⁵⁹. Dicha revista fundada en 1987 y dirigida hasta hoy por Daniel Samoilovich se convirtió en el foro principal de difusión de esa nueva poética en nuestro país.

“El objetivismo fue definido como un acto de ‘restricción’ ante la nueva proliferación de ismos y de excesos verbales de cualquier tipo, desde los del neobarroco hasta los del neo-conversacionismo y el coloquialismo clásico.” (Aulicino, 2006:64). Samoilovich lo explica como “el intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos”, “se trata de constelaciones, no de programas explícitos o ideologías” (Fondebrider, 2006: 38).

Daniel Freidemberg (1991) manifiesta que la poesía que podemos llamar objetivista es la que, sin desconocer el valor agregado de los vocablos, supone que éstos “pueden disponerse de modo que el resultado no sea demasiado infiel al objeto o al hecho que se procura registrar; [es] la que permite a las palabras, a la autoridad del poeta y a su voz ceder protagonismo”. Observa que esta propuesta estética abrió líneas por explorar: por un lado, en cuanto al desafío que supone el intento de registrar verbalmente los objetos visibles del mundo; por otro, se opone a la idea de que solo forzando o violentando el lenguaje se logra escribir poéticamente. Por el contrario, en la consideración de esta perspectiva, la escritura poética se basa en la búsqueda y experimentación de “posibilidades de afinar al máximo el

²⁵⁸ Frase citada por Daniel Samoilovich para referirse al objetivismo, reproducida por Daniel García Helder en la cuarta nota final del reportaje que le realiza a este último Osvaldo Aguirre (Cf. Aguirre, O. (2007) “Episodios de una formación”, *Op. cit.*).

²⁵⁹ Para ver una historia del objetivismo, puede leerse el dossier “El estado de las cosas” en el N° 14 del *Diario de Poesía* (dic. 1989) sobre el encuentro realizado en Buenos Aires en septiembre de 1989. Allí Darío Rojo adjudica a Daniel Samoilovich y a Daniel Freidemberg el calificativo de objetivistas. Samoilovich acepta el término, pero con reparos; Freidemberg no se reconoce dentro de esa tendencia poética.

sentido ya establecido de las palabras para crear situaciones, hechos, sensaciones, que sean poéticas porque son densas y multívocas”²⁶⁰. En ese sentido, el objetivismo es una reacción contra la poesía neobarroca que predominaba con anterioridad.

¿Qué lugar tiene el objetivismo desde las reseñas? ¿A qué autores de esta tendencia se hace referencia? ¿Qué correlatos pueden trazarse en el campo del discurso crítico sobre poesía?

Respecto de las primeras cuestiones, en nuestro *corpus*, Susana Cella aborda libros de Daniel Samoilovich y Joaquín Giannuzzi. Distingue algunas de las características de esa línea estética en la reseña del libro *La ansiedad perfecta* del primer autor²⁶¹, sin embargo no llega a calificarlo como objetivista:

“Para el ojo lector los objetos pueden convertirse en signos ortográficos: una hilera de lamparitas es una sucesión de puntos que pone en el espacio los intervalos temporales, las llamas del fuego son actuantes signos de admiración. Con la **mirada atenta -ansiosa- el ojo quiere penetrar el modo de ser de las cosas que se muestran para dejarse ver como son, ofreciendo la posibilidad de exhibirse en la intimidad del lenguaje.**

Desde el segundo libro de Daniel Samoilovich, *El Mago* (1985) hasta *La ansiedad perfecta* (1991) este interés por lo cotidiano en busca de la precaria certeza que da el saber que las cosas no son indiferentes porque el yo no lo es tampoco, ha recorrido un trayecto provechoso en **la consolidación de una poética que bien puede definirse como el saber del ver. La mirada es conjetural, intento de transitar el abismo que separa las palabras de las cosas. Intensificada, propone una situación crítica, con la dificultad que plantea el deseoso vuelco sobre la circundante [sic] en un fuerte ejercicio de lectura que a su vez escribe.** [...] Ante una naturaleza perdida sin remedio, el paisaje como cultura devuelve una naturaleza a través de un sujeto que la mira dejando en ella la huella de su mirada.” (Cella, S., “Dar escala a las cosas”, *P/12*, 19/4/92)

En el comentario, la investigadora indica la presencia de esta mirada conjetural y señala que “intensificada propone una situación crítica”, “en un fuerte ejercicio de la lectura que a la vez escribe”. Además, a partir de esa mirada atenta al paisaje se resemantizan los conceptos de “cultura” y “naturaleza”.

Por su parte, varios años más tarde, García Helder en el reportaje “Episodios de una formación” (Aguirre, 2007) nota que *La ansiedad perfecta* cuestiona “un pensamiento que va a

²⁶⁰ Freidemberg, Daniel, “El modo en las cosas”, en su columna “Todos bailan”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año V, N° 21, diciembre de 1991, citado por Fondebrider, Jorge (2006), en “Treinta años de poesía argentina” en *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, *Op. cit.*

²⁶¹ Dos poemas de *La ansiedad perfecta* se publican en “Primer Plano” el 1/9/91: “Dniéper” y “Rusia es el tema”, bajo el título “La nueva poesía”. Junto a ellos se anticipa que ese libro será presentado en el ICI de Buenos Aires.

las cosas y rebota, y en ese rebote cobra entidad, se verifica, cuestionado por las cosas a la vez que las cuestiona". Explica ya en relación explícita con el objetivismo que Samoilovich trata de atender a lo que se exhibe ante la mirada, y esa presencia "deja el saldo de una pregunta, no un encantamiento o un descubrimiento". Tal gesto profetiza el rasgo que Cella en su reseña había expuesto como central.

Según García Helder, una novedad que aporta el 'objetivismo'²⁶² es la apuesta a obtener significación poética sin violentar los códigos de uso general o, al menos, a considerarlos un desafío. Sostiene que no creer ingenuamente en la transparencia o en la comunicatividad del lenguaje constituye una incitación, y observa que "si también es cierto que la palabra ha revelado su insuficiencia para captar lo real, el objetivismo supone que igualmente puede intentarlo o reflexionar sobre estos intentos"²⁶³. Asimismo, agrega que para Samoilovich:

"el neobarroco surge como respuesta a la crisis de la metáfora de profundidad: a esta altura de la modernidad o de la posmodernidad, la 'profundidad' ha revelado no ser más que una metáfora, pero el neobarroco no es la única respuesta posible. El objetivismo, sin embargo, no concibe al texto como 'superficie' sino como un registro del interés hacia las superficies de los objetos o del paisaje. El término remite tanto a 'objeto' como a 'objetividad': cierta neutralidad en el tono, cierta ausencia de juicios, por un lado, y por otro el enigma y la inaccesibilidad de las cosas, o bien las operaciones de una inteligencia y una sensibilidad desafiadas por lo que se presenta ante sus ojos" (Aguirre, 2007).

En segundo lugar, respecto de los interrogantes planteados al presentar el objetivismo, además de los aportes de Cella que prefiguran los de García Helder, nos detendremos en una reseña de Giannuzzi. Este autor es rescatado e incorporado, entre otros, a la tradición preponderantemente objetivista del *Diario de poesía* representada por Samoilovich, Fondebriber, Jorge Aulicino e incluso Freidemberg quien teorizó sobre ella. Se percibe un gesto valorativo por parte de García Helder, quien en el manifiesto contra la poesía neobarroca de Perlongher y Carrera, agradeció a Giannuzzi el haber hecho vislumbrar a su generación "el gus-

²⁶² Un antecedente a destacar dentro de esta tendencia es *El faro de Guereño* (1990) de García Helder, aunque no aparezca reseñado en *Página/12*. En ese libro hay una "mirada obsesiva sobre los objetos y la atención hacia lo bajo y antipoético, tanto a nivel del lenguaje como del asunto" (Aguirre, 2007:7). Recuerda su autor que en sus propios poemas, a fines de los años '80, como en los de Taborda, Prieto y Samoilovich -a quienes están dedicadas cada una de las partes de ese libro, son recurrentes las alusiones al estatuto problemático de la percepción y del mundo exterior: casi no se describen o refieren objetos ni acciones separados de su observador (sujeto del objeto). Se pone el énfasis en el carácter obsesivo de la mirada más que en los objetos: No habría un privilegio de lo percibido sobre lo concebido, ya que entre ambos debería operarse -en el trabajo mismo de la escritura- una simbiosis: lo percibido (la imagen, el acontecimiento) adquiriría cualidades de lo concebido (la idea, el concepto), y a su vez lo concebido recibiría el mismo tratamiento realista que los datos aportados por los sentidos (Aguirre, 2007:7).

²⁶³ Aguirre, O (2007), *Op. cit.*, en la cuarta nota final de ese reportaje.

to a la frase seca y sin vueltas”, en otras palabras, se le atribuye a su poesía un freno al desborde léxico neobarroco.

Podría pensarse como parte de esa revalorización de otros poetas y críticos la que efectúa Susana Cella en su reseña de *Cabeza final* en *Página/12*. Allí, ella rememora la publicación de los poemas de Giannuzzi (1924-2004) en *La Opinión*, señala cierta continuidad y vigencia estética de su poesía, que podemos enmarcar en la acción de reconocimiento que desde la publicación dirigida por Samoilovich también se realiza:

“El domingo quince de mayo de 1973 el diario *La Opinión* publicó una serie de poemas de Joaquín Giannuzzi. En ellos se descubría una voz particular, con puntos de contactos quizá con Nicanor Parra, César Fernández Moreno o Heberto Padilla. Tenía en ese momento tres libros. *Nuestros días mortales*, *Contemporáneo del mundo* y *La condiciones de la época*. Para algunos su modo de nombrar -el lenguaje directo estructurado en verso libre de impecable ritmo y la reflexión no estentórea sobre la situación del hombre, el país (y América) y la época- se convirtió desde entonces en una referencia que los hechos posteriores no hicieron olvidar.

[...] Este poemario puede verse como la culminación de un trayecto poético organizado en torno de pocas -pero sólidas- preocupaciones. Primordialmente la relación entre la materia verbal y la materia de la que está hecho el mundo, sobre todo el mundo ‘contemporáneo’, la ciudad, los utensilios cotidianos y los desechos. **La búsqueda utópica del encuentro entre la palabra y la cosa se hace desnudando la palabra -nada más lejos de Giannuzzi que el adorno-** en un ademán paralelo al intento de desnudar el objeto, desentrañar la materia que lo constituye.” (Cella, S. “Disparos al fondo”, *P/12*, 19/7/92).

En la descripción del empleo de la palabra, ésta aparece estrechamente vinculada al objeto. En el texto “Poética” de Giannuzzi, la mera presencia de las cosas como pura manifestación es índice del poema. “Poesía -escribe ese poeta- es lo que se está viendo”. La mirada, con versos en los que las palabras hacen evidentes los objetos que nombran, desde el punto de vista del sentido, como señala Monteleone²⁶⁴ busca ser enunciada “intencionalmente”, en el sentido fenomenológico.

A pesar de que en las reseñas de nuestro *corpus* el objetivismo no es definido, ese crítico indica respecto de éste cierta divergencia, por ejemplo:

“En los textos de Lelé Santilli [*Seda Terrestre*] y [de] Carlos Battilana [*Unos días*], cuya eficacia crea una expectativa por los que vendrán, **lo tenue y lo tenso son dos modos diversos que el poema** -a partir de recursos que privilegian la brevedad, lo mínimo,

²⁶⁴ Monteleone, J., “El equilibrio perfecto”, reseña del libro *Poemas 1958-1995* de Joaquín Giannuzzi, “Primer Plano”, *Página/12*, [en línea], s/d. Disponible en: http://deldock.com.ar/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 [Consultado: 8 de noviembre de 2007].

lo contenido, la susurrada emoción, el trazo leve- **adopta como una crítica al objetivismo.** El objeto que una mirada poética apenas vislumbra entre dos cruzados relámpagos: el signo y el tiempo.” (Monteleone, J., “Lo tenue y lo tenso”, *P/12*, 21/2/93)

Monteleone señala una diferencia con el objetivismo a partir de un cambio notorio en la forma de mirar, en el acento puesto en la sutileza, la tensión y la brevedad, las cuales conforman otra “textura” que se pone más en evidencia por el trabajo sobre el signo (la palabra) y el tiempo.

En síntesis, en el discurso de las reseñas de comienzos de los '90 en *Página/12*, tienen fuerte presencia ciertas recurrencias temáticas como las alusiones a la dictadura militar, la valoración destacada de la escritura femenina, al aporte del diseño en la poesía (como también la atención a la materialidad de la escritura, a las ilustraciones y a otros elementos paratextuales que la acompañan). Se crean recorridos, mapas (constelaciones, geografías, topografías) que vinculan el texto reseñado con el campo poético.

En consonancia con ello, se sitúa la poesía neobarroca, considerada más compleja, “menos comunicable” o que produce otro tipo de comunicación, con un trabajo particular sobre el lenguaje y la sintaxis. Como contrapartida, comienza a esbozarse el objetivismo, signado por cierto cuestionamiento concerniente a la mirada, también respecto de la comunicatividad del lenguaje y de la reflexión relacionada con los intentos de captar mediante éste lo real. A diferencia del neobarroco, que trabaja más sobre la superficie textual, el objetivismo considera el texto como un registro de interés hacia las superficies de los objetos o del paisaje.

La elección de los autores cuyos libros se reseñan muestra un recorrido que no está determinado solo por las novedades del mercado, sino por cierto direccionamiento de la crítica literaria periodística que elige en qué lugares quiere detenerse sobre la literatura contemporánea. Como hemos señalado, varios de los poetas de los libros comentados -Samoilovich, Carrera, Perlongher, Giannuzzi- integran el canon que crea el *Diario de poesía*. A la vez, también se esbozan tímidamente ciertas reacciones incipientes contra esa tendencia.

5.5. “La joven narrativa argentina”

Los domingos 7 y 13 de febrero de 1993, la tapa del suplemento de “Primer Plano” de *Página/12* presenta una “guía biográfica y bibliográfica” titulada “Primer Diccionario de la

Joven Narrativa Argentina” -que abarca seis de sus ocho páginas-, cuya producción es adjudicada a Marcos Mayer, Miguel Russo y Gabriela Esquivada. Desde esa nota se exhiben lineamientos sobre el campo literario argentino que entran en diálogo y se reiteran en las reseñas y en otros géneros del periodismo cultural en “Primer Plano”. Allí, se explica que el criterio de selección fue el de considerar “aquellos escritores nacionales de entre veinticinco y cuarenta años que publicaron libros tras el restablecimiento de la democracia en una editorial de primera línea de Buenos Aires”, entendiendo por tales “las de difusión masiva en librerías”. Todo recorte supone un trazado de fronteras: en este caso se da no sólo por un criterio de selección supuestamente etario de esta consulta explícita, sino también porque específica y abiertamente se apela desde ese criterio a escritores beneficiados por el mercado. Aun cuando los libros de varios de esos autores no hayan trascendido dentro del campo literario de los años posteriores, desde el diario se los presenta -en diverso grado y modos- como referentes y, en ese sentido, resultan representativos de las concepciones estéticas y culturales que desde el matutino se promueven. Como parte de esa tendencia, varios de los libros de esos autores elegidos son simultáneamente comentados y difundidos desde las reseñas de ese suplemento.

Cada entrada de ese “Primer Diccionario...” de “Primer Plano” consiste en una breve reseña biográfica, un fragmento de una obra (en lo posible inédita) y respuestas a un suscinto cuestionario²⁶⁵ Las preguntas de éste fueron: “1) ¿Qué esperaba de la literatura cuando era lector y qué espera ahora que es, además, escritor?, 2) ¿Reconoce alguna tradición literaria? ¿Cuál es el libro de autor nacional que más influyó en su escritura? ¿Cuál no querría escribir nunca?, 3) ¿Leyó a los demás escritores de su generación? ¿Se siente partícipe o al margen de lo que escriben?, 4) Cuando escribe, ¿piensa a veces en algún tipo de lector? ¿Y en su editor?, 5) ¿Establece relaciones entre sus textos y su ideología? ¿Considera necesario ese vínculo?”

Tal como lo anuncia el título de la nota, prevalece, a partir del apellido del autor, el criterio alfabético en el ordenamiento de las respuestas, masculinas en su mayoría. Los consultados fueron Daniel Ares, Sergio Bizzio, Esteban Buch, Martín Caparrós, Emilio Cócara, Esther Cross, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Pablo de Santis, Carlos E. Feiling, Marcelo Fi-

²⁶⁵ Se indica que, en el caso de los narradores convocados que no pudieron responder la encuesta, como por ejemplo Esteban Buch, Marcelo Figueras, Juan Forn y Daniel Guebel, el *staff* de “Primer Plano” seleccionó fragmentos de sus textos que se publicaron en dicha “guía”. Cabe señalar que, en la mayoría de esos casos, los pasajes seleccionados no alcanzan el carácter de respuesta para las preguntas iniciales.

gueras, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Edgardo González Amer, Daniel Guebel, Daniel Gutman, Federico Jeanmaire, Jorge Lanata, Guillermo Martínez, Alan Pauls, Martín Rejtman, Matilde Sánchez y Miguel Vitagliano.

En esta instancia, tendremos en cuenta fundamentalmente las respuestas de las preguntas 2), 3), 4) y 5) dado que -a diferencia de la primera, de carácter más general- sugieren relaciones dentro del campo literario y señalan una línea de análisis del diario en relación con determinados parámetros respecto de la narrativa. Es notorio determinado criterio al elaborar las preguntas, que dan relevancia a cierto posicionamiento respecto de una tradición literaria, a los vínculos con otros escritores de la misma generación, con el lector y el editor, y al tipo de conexión entre narrativa e ideología.

A diferencia de las respuestas de los otros autores, surge un tono burlesco e irreverente en las de Caparrós, Chitarroni y -eventualmente- Lanata. Además, cada uno de los suplementos que incluyen las partes de ese “Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina” se cierra con un comentario en la página final: el 7/2/93 con el de Alicia Steimberg, “Lo bueno, si nuevo”, y el 14/2/93 con el de Miguel Briante, “Una visión del mundo”. A continuación, nos referiremos a los principales lineamientos de dichas respuestas y artículos, en tanto ejes insoslayables para comprender las concepciones de *Página/12* respecto de la narrativa argentina a comienzos de los años '90.

5.5.1. “Desatención” a la tradición literaria

Si bien varios de los escritores entrevistados responden que no adscriben a una tradición literaria determinada, algunos reconocen influencias diversas no solamente de autores argentinos, sino también de la literatura universal²⁶⁶. Particularmente, en este análisis no nos detendremos en las filiaciones específicas de cada escritor en particular, sino en las que predominan dentro del campo que la encuesta construye.

²⁶⁶ Dentro de la literatura extranjera son variadas las influencias. Carlos Ares menciona a los narradores norteamericanos Edgar Allan Poe, Herman Melville, William Faulkner. Emilio Cócara habla de la tradición literaria anglosajona. Carlos E. Feiling de la literatura latina, el Siglo de Oro español y la literatura inglesa desde fines del siglo XVIII. Lanata indica de modo burlesco aportes más eclécticos: Chejov, Matt Groening, Capote, Hemingway, Cortázar, Gelman, Henry Miller, Bob Kane, Visconti, Caetano Veloso, Walsh, Dylan Thomas, Lou Reed, Wenders, Pink Floyd y su “tía Nérida”. Al igual que Lanata, también Martín Rejtman señala que reconoce la tradición del cine, aunque no detalla exponentes de ese lenguaje.

Desde el mismo suplemento, se impone la pregunta por la tradición literaria. En respuesta a ella, Borges es el escritor más nombrado cuando se habla de influencias. A la vez, Federico Jeanmaire y Martín Caparrós realizan alusiones con diverso grado de sorna a “El escritor argentino y la tradición”²⁶⁷ (1932) de dicho autor. El primero adhiere en parte a lo expresado en ese ensayo:

“Reconocer una tradición literaria sería como pretender escribirle al *Corán* los camellos que le faltan. Una tarea voluntariosa que tendría mucho más que ver con lo religioso que con lo literario”²⁶⁸.

Plantea una relación con aquel texto de Borges al retomar el ejemplo de los camellos -del que este último se había valido en función de señalar que se puede prescindir del color local para expresar lo verdaderamente argentino- y, además, usa esa definición como excusa para no especificar una tradición determinada. Martín Caparrós, en cambio, se permite un gesto irreverente respecto de la reflexión borgeana:

“[...] Una tradición literaria. Si fuera argentina, sería una que describe como nadie los camellos para demostrar que son nefastos, primero que proclama orgullosa su desaparición, después; y que termina por descubrir que los camellos son una aves lampiñas flaquitas que sólo van al teatro durante la Cuaresma y la forma repetida en que se horada la tapa de una lata y un color muy verdoso [sic]”.²⁶⁹

De la cita anterior, podemos observar que, en un mismo gesto -plasmado en el empleo del la estructura condicional con subjuntivo, en una frase que roza la incoherencia-, Caparrós parodia las ideas del ensayo arriba mencionado, hipotetiza sobre el carácter detractor de esa supuesta tradición en cuanto a que se detendría en las cualidades negativas de lo criticado y, a la vez, intenta apartarse de la problemática del realismo y de la tradición.

Volviendo al *ranking* de influencias del “Primer Diccionario...”, el segundo autor argentino indicado es Roberto Arlt (aunque Feiling considera que fue primero sub y luego so-

²⁶⁷ “El escritor y la tradición” surgió de una clase que Borges dictó el 7/12/51 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, la cual fue luego publicada en la revista *Sur* (enero-febrero de 1955). “La clase era un acto de protesta contra el nacionalismo peronista de aquellos años. Tendía a demostrar que el color local o la inclusión de ciertos ‘rasgos diferenciales’ no eran suficientes para definir un libro como argentino” (Martínez, 1996). (Ver Martínez, Tomás Eloy (1996), “El canon argentino” *La Nación* del 10/11/96, en Cella, Susana (comp.) (1998) *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Ed. Losada).

²⁶⁸ Jeanmaire, F., en “La literatura continúa”, “Primer diccionario de la joven narrativa II”, en “Primer Plano”, P/12, 14/2/93, p. 3.

²⁶⁹ Caparrós, M. en “La literatura continúa”, “Primer diccionario de la joven narrativa argentina I”, en “Primer Plano”, P/12, 7/2/93, p. 2.

brevvalorado y lo excluye de modo explícito como referente) . En tercer lugar, el elegido es Juan José Saer²⁷⁰ y, en cuarto, Lucio V. Mansilla.

Otros escritores argentinos evocados dentro del marco de las influencias son César Aira, Adolfo Bioy Casares, Rodolfo Fogwill, Manuel Puig, Sarmiento (por *Facundo*), la tradición de la literatura fantástica argentina (en particular, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo), Ricardo Piglia y Osvaldo Lamborghini. También, aunque los entrevistados son predominantemente narradores, dentro de la lista se menciona a poetas como Oliverio Girondo, Enrique Molina y Alejandra Pizarnik.

Significativamente, en contraste con la recepción de *Rayuela* de Cortázar por los años '60 y '70, tanto Feiling²⁷¹ como Fresán mencionan a esa novela como el libro que no querrían escribir. Sin embargo, merecen destacarse las mentadas diferencias que Briante señala entre esa novela y los cuentos de Cortázar o la novela *Los premios*, a los que sí adjudica una eficacia narrativa en "Una visión de mundo". Justamente, González Amer dice que se siente influido por algunos de esos cuentos como "Final del juego" y "La salud de los enfermos" y, también, por la novela *El astillero* de Onetti.

Por otra parte, Rodrigo Fresán prefiere dejar a los críticos y a los académicos la búsqueda de tradiciones literarias. Además, se pregunta qué son las tradiciones, si son los libros que inspiran a un autor o bien si deben pensarse como aquellos textos anteriores a los que voluntaria o involuntariamente los de un escritor se parecen. Sostiene que adscribir a una determinada tradición acaba limitando y caricaturizando al escritor.

Tanto Guillermo Martínez²⁷² como Alan Pauls y Matilde Sánchez reconocen una tradición, pero plantean una diferencia respecto de ésta. Martínez afirma que "se escribe contra lo escrito". Pauls, en cambio, expresa que no trabaja con lo que puede reconocer, sino con lo que no conoce, con lo que conoce mal y afirma que no querría escribir "cualquier libro satisfactorio". Sánchez, a su vez, manifiesta que "la tradición suele promover los mismos senti-

²⁷⁰ La incorporación de Saer dentro de los escritores influyentes muestra un contraste con la encuesta realizada por la revista *Humor* en 1987, en la que ese escritor había sido prácticamente omitido. (Veáse el artículo de Sarlo, B. "¿Novelistas o profesores de literatura?" en Cella, S. (1998) *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Ed. Losada).

²⁷¹ Ese autor menciona, como libros que no quisiera escribir, *Adán Buenosayeres*, al que califica como "perteneciente al populismo de derecha" y *Rayuela*, como concerniente "al populismo de izquierda".

²⁷² Según Guillermo Martínez, siempre hay una tradición implícita aunque sostiene que "se escribe contra todo lo escrito". En tal sentido, piensa en la literatura en general. Señala que sus influencias no son necesariamente nacionales: Henry James, Marcel Proust, Thomas Mann, Lawrence Durrell, una línea a la que no encuentra prolongación en nuestra época.

mientos encontrados que inspira la ley: respeto tácito y una firme voluntad de desacato.” No obstante, señala que busca establecer, un poco forzosamente, una tradición propia de las mujeres²⁷³.

Lanata desestima especialmente la parte de la segunda pregunta en cuanto al libro que más lo influyó o no querría escribir nunca, sobre la que, en general, casi ninguno de los consultados se detiene.

En resumidas cuentas, a partir de la consulta realizada por “Primer Plano” puede notarse por parte de los jóvenes narradores la tendencia predominante de no querer encasillarse en una tradición particular. A la vez, subyace una heterogeneidad de influencias. Entre ellas, prevalece la de Borges, aun cuando es cuestionada. También cobra otro lugar la literatura fantástica²⁷⁴, sobre todo a partir de Bioy Casares y Silvia Ocampo, y se actualizan otros dominios específicos: el lugar de Arlt y el de otros narradores más clásicos como Sarmiento, de décadas anteriores como Puig, o nacidos en la década del '40 como Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill, Osvaldo Lamborghini y César Aira.

5.5.2. La relación con otros escritores de la misma generación²⁷⁵

Por lo que dicen los jóvenes escritores mismos, pareciera no haber una pauta grupal específica entre ellos ya que, a grandes rasgos dan referencias demasiado generales o muestran cierto distanciamiento o un acercamiento “políticamente correcto” respecto de los otros. Los únicos que manifiestan haber leído a sus contemporáneos son Federico Jeanmarie, Sergio Bizzio, Carlos E. Feiling y Daniel Gutman, la excepción entre los consultados. Sin embargo, este último aclara que no cree que existan “claves, proyectos, criterios ni lenguajes comunes que identifiquen a esa generación”. Por otro lado, Briante en “Una visión del mundo” ob-

²⁷³ En relación con esa tradición femenina, Matilde Sánchez evoca a Jane Bowles y *El vicecónsul*, dentro de las primeras novelas de Marguerite Duras, con las que establece cierta filiación.

²⁷⁴ En el marco de nuestro análisis, es significativo el contraste en cuanto a la recepción de la literatura fantástica argentina, la cual estaba prácticamente desplazada desde *La Opinión* a comienzos de los '70 debido al privilegio otorgado a la literatura realista y al detrimento de los escritores arriba mencionados que se vinculan con el grupo *Sur*.

²⁷⁵ Una hipótesis plausible es que se haya incorporado esta pregunta en virtud de generar desde “Primer Plano” cierta reflexión sobre el vínculo entre los escritores coetáneos a partir del poco reconocimiento por la literatura contemporánea, que se evidencia en la encuesta realizada por la revista *Humor* en 1987. (Puede consultarse al respecto Lafforgue, J. “El eje de la narrativa argentina” y Sarlo, B. “¿Novelistas o profesores de literatura?” en Cella, S. (1998) *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Ed. Losada).

serva que la categoría de “jóvenes” que los agrupa no corresponde a algunos de los encuestados.

También la idea de fijar un criterio generacional para definir al grupo de escritores contemporáneos es objetada por Esther Cross, Miguel Briante, Jorge Lanata y Sergio Chejfec. Este último, por ejemplo, observa que no comparten ningún conjunto de nociones o de expectativas de manera excluyente y que, si bien entre un grupo pueden encontrarse afinidades, lo mismo sucede entre quienes no pertenecen a la generación.

Aun cuando algunos de ellos lean a otros escritores de su generación, se piensan desde su propia individualidad, como en el caso de Jeanmaire quien sostiene que, cuando lee, lo que más le gusta es escribir en los márgenes, o Pauls al que le interesan los escritores contemporáneos que “decepcionan cualquier expectativa generacional, los más inadecuados, los inoportunos, los inactuales, los que confían en la literatura sabiendo que escribir no los pondrá más cerca ni más lejos de nada”.

Con cierta mordacidad, Lanata ilustra la desconexión con otros narradores, al contestar que lee a quienes se supone autores de su generación “solamente en las encuestas de los suplementos literarios”, en clara relación con esa consulta del diario que él mismo dirige²⁷⁶.

En síntesis, según lo que se desprende de la consulta, la pregunta por el vínculo con otros escritores contemporáneos parece más una imposición que se genera desde la misma encuesta que a rasgos estéticos y estilísticos en su literatura, respecto de zonas de interés o temáticas comunes, los cuales son más débiles. Sin embargo, prevalece una conexión entre algunos de ellos, dada por su actividad editorial en otros medios a la que nos referiremos a continuación.

5.5.3. Tipo de lector y de editor: ¿categorías narrativas o de mercado?

Por sus respuestas, los autores encuestados muestran que no tuvieron en cuenta a un lector específico a la hora de escribir su literatura. Solo un poco más de la mitad piensa en un lector ideal -al que podríamos homologar al “lector modelo” de Eco (1981)- o imaginario (a

²⁷⁶ Vale la pena reproducir el gesto socarrón y a la vez sarcástico de las palabras de Lanata, teniendo en cuenta su rol de escritor de narrativa y, por entonces, director de *Página/12*: “No hay diferencias generacionales, hay viejos boludos o jóvenes permanentes que militan en la literatura argentina como en los sillones de la juventud comunista. A quienes se supone autores de mi generación los leo solamente en las encuestas de los suplementos literarios. Me encantan” (Lanata, J. , “Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina, en “Primer Plano”, P/12, 13/2/93).

quien hay que conquistar y mantener interesado). Ocasionalmente, algunos crean esa imagen de lector a partir de una referencia a ellos mismos como tales (Feiling se piensa “multiplicado por miles de lectores”; Fresán, en el lector que hay en él). En contraste, solo De Santis considera una especie de lector imaginario, en función del armado de una novela, para evitar la ilegibilidad y el aburrimiento, sobre el cual aclara que es una categoría de estructura narrativa, no de mercado.

En otras palabras, en relación con lo anterior, llama la atención el escaso lugar que se le asigna al lector en el proceso de creación literaria o que, cuando el lugar del lector está contemplado, se lo mencione como una entidad construida, en definitiva, a partir de la autorreferencialidad. Vemos entonces que, desde la escueta reflexión que proponen los escritores sobre la construcción de sus textos narrativos, no aparece una problematización del lugar del lector.

Por otro lado, especialmente a partir de la cuarta pregunta, se trasluce la incidencia del mercado al abordar -como una cuestión a distinguir- el lugar del editor; sin embargo, por lo que responden, solo una escasa minoría de los escritores consultados parece tenerlo en cuenta. No obstante, merece destacarse que sólo el hecho de focalizar la atención sobre éste resulta significativo durante los años '90. Probablemente, ello se deba a que varios de los escritores considerados desempeñan simultáneamente ese rol. Los siguientes casos lo ilustran: Juan Forn fue asesor literario de Emecé entre 1984 y 1989, y, desde entonces, director editorial de Planeta hasta 1996, donde creó la Biblioteca del Sur; Luis Chitarroni se desempeñó como asesor literario hacia 1993 de la Editorial Sudamericana, en la que dirigió la colección Narrativas argentinas, y Martín Caparrós fue editor de *El Porteño* y *Babel* y jefe de redacción de la revista *Página/30*.

Tal como se plantea en la encuesta, si el reparo sobre el lector tiende a un cuestionamiento sobre la propia construcción narrativa, en contraste, la relación con el editor parece basarse más en las demandas del mercado que en lo estético.

Briante, quien pertenece a otra generación, crea un contrapunto al cerrar su comentario final de la segunda edición del “Diccionario...” reivindicando la idea del texto literario como una forma de trascendencia, frente a la exigencia de producción “en serie” por parte

de las editoriales²⁷⁷. Al respecto, señala: “algunos [de esos “jóvenes” autores] ya han avizorado que la obra de un escritor no es un libro, ni siquiera la ametralladora de un libro por año o la permanencia del chascarrillo en los reportajes, sino la búsqueda de un estilo. Que no es otra cosa que una visión del mundo” (Briante, “Primer Plano”, 14/2/93).

Como vemos, el criterio ha cambiado notoriamente respecto de comienzos de los años '70, cuando el libro podía funcionar metafóricamente como un arma, según la perspectiva militante de Rodolfo Walsh²⁷⁸. En cambio, salvando las distancias entre ambas concepciones, a principios de los '90, la producción más estandarizada determinada por la fuerte incidencia del mercado es la que se convierte en una “ametralladora”. Frente a ello, Briante intenta rescatar cierta trascendencia del texto literario y la búsqueda personal en la escritura por parte de los escritores más jóvenes, las que parecen faltar en las respuestas de la encuesta.

5.5.4. El vínculo entre narrativa e ideología

Guiados por la formulación de la pregunta respecto de la conexión entre sus textos y su ideología, la mayoría de los escritores piensa que esta última establece un vínculo ineludible, inevitable y subyacente con la literatura. Pero, a diferencia de los años '60 y '70, en todos los casos, cuando se considera que aquélla está presente respecto de ésta, no se la define en un sentido político.

Según Chejfec, dicho vínculo entre literatura e ideología no es controlable. Advierte que la primera establece una relación alegórica con la segunda, porque deriva del conjunto de valores y creencias del escritor y “como está destinada a influir sobre la conciencia lingüística de la comunidad, también se revierte en ideología”.

Por su parte, Gutman cree que esa relación es inherente a la construcción de un texto narrativo y que, cuando lo tiñe demasiado, lleva al fracaso del cuento y la novela. A la vez, Guillermo Martínez reconoce que está de moda desprestigiar lo ideológico, pero concluye que “peor que el exceso de ideología es la falta de ideas”.

²⁷⁷ Con esa valoración, critica a los escritores como Aira que producen continuamente libros para el mercado. También observamos el mismo rechazo hacia este tipo de libros por parte de Karina Galperín (26/7/92), Noé Jitrik (17/11/91) y Silvia Saítta (31/5/92) desde sus reseñas de “Primer Plano”.

²⁷⁸ Esta idea es señalada por Rodolfo Walsh en la entrevista que, junto con Miguel Briante, Carlos Tarsitano les realizó en “La Opinión Cultural”. Véase “Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los '70” (capítulo 4).

Para Vitagliano, en contraste, la relación entre la ideología y los textos excede cualquier voluntarismo, lo que piensa como escritor no se corresponde mecánicamente con lo que cuentan sus narradores, con los que mantiene una relación de independencia.

Con un ademán irreverente, Pauls manifiesta que el arte de escribir consiste en malograr las relaciones entre los textos y la ideología. También esta última conexión entre los textos y la ideología de cada autor está satirizada en la respuesta de Jorge Lanata quien expresa su escepticismo con onomatopeyas: "Ajá. Mmmmmmm. Psé. O... no, no, para nada". En un gesto similar, Rejtman contesta que no entiende la pregunta.

En cambio, Sánchez prefiere dejar el cuestionamiento para los lectores, al igual que De Santis, quien destaca la lectura como una práctica más ideológica que la escritura.

Al mismo tiempo, como una constante de los nuevos narradores, se observa que predomina cierta apatía generalizada -señalada por Briante- respecto de la conexión de la literatura con lo ideológico y lo político. Si bien es difícil delimitar en qué sentidos se manifiesta la relación de la literatura con la ideología, por lo que se indica, esto se debe no tanto a la amplitud del cuestionamiento, sino a que esta última parece estar presente de manera más débil y subyacente, mediante alusiones.

En síntesis, a lo largo de la "encuesta-diccionario" se sitúan tópicos respecto de los cuales se intenta agrupar de modo "forzado" a los jóvenes narradores de comienzos de los '90 desde "Primer Plano", dado que no se distinguen entre los elegidos rasgos específicos de su literatura que los vinculen.

Entre los autores argentinos que se indican como más influyentes se encuentran Jorge Luis Borges, Roberto Arlt y Juan José Saer, a la vez que otros nacidos en la década del '40 tienen cierto reconocimiento como Ricardo Piglia, Osvaldo Lamborghini y Rodolfo E. Fogwill. Aunque los jóvenes escritores reconocen algunas filiaciones literarias, a grandes rasgos predomina su rechazo al acatamiento a una tradición literaria determinada, muchas veces a partir de la sorna.

Por otra parte, llama la atención la escasa atención que le otorgan al lugar del lector dentro del proceso de escritura literaria. No obstante, algunos de los escritores suponen que es éste quien debe reconocer los vínculos de su literatura con la ideología, dado que se mani-

fiesta de manera subyacente. Además, la conexión de lo ideológico con lo político ni siquiera aparece mencionada, por lo cual prevalece cierto escepticismo respecto de esa relación.

En otro orden, desde el mismo suplemento, el incipiente espacio dado al vínculo con el editor sitúa la influencia del mercado en la producción de la narrativa, aunque -por lo que los mismos encuestados responden- no pareciera ser un vínculo totalmente condicionante.

En efecto, el mercado pauta, en cierto modo, algunas tendencias predominantes que Briante registra en la nota mencionada, pero no es el único actor dentro de ese proceso. Sobre esas tendencias nos detendremos en otros apartados siguientes de este capítulo.

5.6. La “diosa” novela: el género en los ‘90 como puesta en juego de saberes

El predominio de reseñas de novelas en *Página/12*, en comparación con las de otros géneros literarios, da cuenta del despliegue que éstas tuvieron en los ‘80 y que prosigue en los primeros ‘90. Tan abundante es su producción por esos años que Noé Jitrik se refiere al género como la “diosa” novela²⁷⁹. Además, es el género que llena los primeros lugares en las listas de los best-sellers de la categoría Ficción en ese diario, cuando se trata de libros de autores argentinos. A la vez, esta presencia destacada a nivel comercial en esos listados tiene un correlato en los comentarios bibliográficos: los títulos de la literatura nacional que se incluyen en ellos van acompañados de una reseña en “Primer Plano”.

Sin embargo, no todas las novelas que se presentan en el *corpus* analizado fueron editadas por primera vez en los ‘90. Ocasionalmente, se trata de reediciones de las publicadas en

²⁷⁹ En la reseña que realiza sobre *Felisberto Hernández*, ensayo de Jorge Panesi, Jitrik se refiere al campo literario del momento de la siguiente manera: “En la estridente, y un tanto hueca, vida literaria argentina, fecunda en celebraciones y adjetivos, con abundante dosis de exitismo y culto a una juventud dorada que vaya uno a saber si es de ese color, donde casi todo gira en torno de la diosa ‘novela’, única que da calor al erotismo fiduciario de la escritura, leer un ensayo de buena ley sobre la literatura de verdad constituye un auténtico remanso [...]” (Jitrik, N., “Felisberto recuperado”, *P/12*, 11/7/93). Señala cierto énfasis respecto de los escritores más jóvenes -objeto por excelencia de la publicidad editorial- y la preponderancia de la novela, aspectos que se observan en el campo literario de los primeros ‘90 con la publicación de las colecciones de autores argentinos de Planeta, Sudamericana y Alfaguara, entre otras, y sobre todo en “Primer Plano” de *Página/12*, también un diario joven de ese momento. El predominio del género también es señalado de modo lateral por Miguel Russo al criticar el modelo estereotípico del escritor argentino de los últimos 150 años, del cual dice que busca “hallar el camino de la gran novela nacional -atomizada y compacta, en ambos casos inhallable- que explique el modo de ser de los habitantes de un país a medio camino entre ser el basurero del Primer Mundo y uno de los más avanzados dentro del marco habitual de cualquier tibu de la jungla desarrollada.” (Russo, M., “La lección de contar”, *P/12*, 10/4/94).

las décadas anteriores -lo cual sucede en menor medida en libros de otros géneros-²⁸⁰, sobre las que se establece un nuevo comentario, signado por otras circunstancias de lectura: esa crítica se produce en otro tiempo y publicación -cambia su situación enunciativa- y, también a veces, se incorpora el libro en otra colección. Paralelamente, en lo que hace al género novela, por esos años se publican y reseñan varias *operas primas* de nuevos autores, tendencia que irá decayendo a lo largo de la década debido a cambios vinculados con lo económico y lo cultural en el ámbito editorial²⁸¹.

Por otra parte, la variedad de críticos que las desarrolla exhibe cierta heterogeneidad de opiniones en cuanto al abordaje del género. ¿Cuáles son los ejes y lineamientos predominantes sobre los que se detienen la lectura y la reflexión sobre la novela? ¿Se plantea algún contraste o continuidad con la narrativa de los años previos? ¿En qué consiste? En función de responder esas cuestiones, nos detendremos, en primer lugar, en algunas de las influencias más destacadas de escritores tanto argentinos como extranjeros que se señalan en nuestro *corpus* de reseñas de "Primer Plano" en conexión con otras notas de ese suplemento. Luego, abordaremos los aspectos más reiterados desde los comentarios respecto de las técnicas narrativas y tendremos en cuenta los subgéneros más frecuentados y, finalmente, el modo de construcción que el género novela problematiza en relación con "lo real".

5.6.1. Lecturas preferidas por los novelistas argentinos

Desde las reseñas de novelas de los primeros '90 en *Página/12*, sobre los libros de literatura de escritores argentinos se establecen distintas filiaciones y vínculos con textos previos²⁸². Los autores que se reconocen, con preponderancia, en cuanto a la impronta que dejan en los otros más jóvenes, son, por un lado, los que habían tenido un lugar notorio en los '80, Ricardo Piglia y también a quienes éste había distinguido en sus textos literarios y críticos

²⁸⁰ Un ejemplo es *Fuego a discreción* (1983, Folios) reeditada por Planeta (ver Briante, M. "Del tiempo y la escritura", *P/12*, 12/1/92). Otro es la *Obra completa* de Roberto Arlt, publicada por la misma editorial y reseñada bajo el título "Un cadáver sobre la ciudad" por Ricardo Piglia el 6/9/91 en ese diario.

²⁸¹ Véase la quinta nota al pie de "Las reseñas de 'Primer Plano': ¿prensa complaciente?" de este mismo capítulo, donde nos referimos al cambio que se opera a lo largo de los años '90 en las editoriales argentinas.

²⁸² Esta influencia construida en las reseñas, a veces más fragmentaria en términos de que se adjudica a un libro en particular, plantea algunas coincidencias con el *rankig* que se esboza desde "Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina", publicado el 7 y 13/12/93 en "Primer Plano". Hay similitudes en cuanto a que se reconocen los aportes de Borges, Arlt y Saer. Véase "Desatención a la tradición literaria" en "La joven narrativa argentina", en este mismo capítulo.

como Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Manuel Puig²⁸³-, por otro, Juan José Saer, cuya incidencia se hará sentir en mayor medida en los años posteriores y, también Rodolfo Fogwill.

En la literatura argentina del S. XX, sobre todo después de la década del '70, se observa una ruptura mayor con el verosímil realista y el predominio de la autorreferencialidad. Como ha precisado Andrés Avellaneda, esa última y la hiperliterariedad muy presentes en la literatura argentina de los años '80 provienen de una rica tradición nacional derivada y puesta en circulación por Macedonio Fernández durante la década del '20. Esos procedimientos encuentran otro exponente en Borges a partir de la década del '40. El trabajo de este último autor se plasma en la deconstrucción del lenguaje y de los códigos narrativos (acción, personaje, tiempo, lugar), sus técnicas de atribución de voces (cita y autor apócrifos), el uso de la ambigüedad como resistencia al sentido único, las mezclas de la realidad con la ficción y de la ficción con las reflexiones sobre lo escrito, el discurso falso (pseudos-realismos, pseudos-localismos), la disolución del autor como sujeto y el establecimiento del lector como co-autor, las prácticas discursivas intertextuales realizadas con diversos sistemas, tanto literarios como no literarios (Avellaneda, 1997:163). Precisamente, estos aspectos, producto de la influencia macedoninana y borgeana, también indicados en reiteradas ocasiones por Ricardo Piglia, especialmente en *Crítica y Ficción* (1990), son percibidos con frecuencia en las reseñas críticas de narrativa argentina de los '90 en "Primer Plano".

Ahora bien, la figura de Piglia es en cierto punto nodal a la hora de considerar su producción tanto ensayística como literaria. A ésta, debe sumársele la reflexión que el escritor realiza en sus textos periodísticos, entre ellos, la reseña que escribe sobre la *Obra completa* de Roberto Arlt (4/6/91). Plasma las cuestiones que lo inquietan por los años '90, al tiempo que se desempeña como profesor de literatura en la Universidad de Buenos Aires (U.B.A.). En ese texto, a modo de confirmación y difusión de ideas de su producción teórica anterior, señala a Puig como heredero de Arlt, sobre todo en cuanto a dos cuestiones: la relación entre escritura y propiedad²⁸⁴, y la incidencia de rasgos de la estética de algunos géneros de la cul-

²⁸³ Extremando el rescate de Puig en un encuentro de escritores argentinos en Pinamar, Matilde Sánchez, "harta de la monorreferencia", polemizando con Piglia, afirma que "Manuel Puig es el anti-Borges," y enfatiza que la literatura argentina de esos años va en la dirección de Puig. (Cf. O'Donnell, María, "Vamos a la playa", Encuentro de escritores argentinos en Pinamar, "Primer Plano", P/12, 1/12/91).

²⁸⁴ Piglia había desarrollado ese vínculo con anterioridad en "Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt", publicado en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, el 1/4/73, pp.10-11 y en "Roberto Arlt: una crítica de la economía

tura de masas en sus textos literarios. Respecto de la primera, sostiene: "Arlt establece una relación nueva entre lengua literaria y propiedad: el estilo es el robo; el escritor es un asaltante que expropia las formas y los bienes de una cultura ajena [...]" (Piglia, R. "Arlt: un cadáver sobre la ciudad", *P/12*, 4/6/91). Sobre la segunda, afirma la incidencia de la búsqueda de modelos del relato en el folletín informativo de los medios masivos, en el cine de Hollywood y en el periodismo sensacionalista: "El género trabajó siempre el contraste entre un registro literario, artístico, y un registro melodramático y vulgar. Arlt mantiene unidos los dos términos y se instala (como Puig) en el punto de cruce." (Piglia, *Ibid*, 4/6/91). En otras palabras, el comentario de la nueva edición de los textos de Arlt le sirve asimismo para ratificar su lectura de ellos, los destaca y, en un movimiento de alcance mayor, vuelve solapadamente sobre su producción crítica al reafirmar las ideas que había plasmado en textos anteriores, como *Crítica y ficción*.

También desde un texto literario como la novela *Respiración artificial* (1980), Ricardo Piglia había tensionado los límites entre verdad y ficción y, a la vez, problematizado la relación de la ficción con la verdad a través del discurso literario, por lo cual marca un hito dentro de la literatura argentina respecto del vínculo entre lo referencial y lo autorreferencial²⁸⁵.

Producto de la incidencia de esa novela y de otros textos de Piglia en el campo literario, se produce una relectura de los aportes de los escritores que este último destaca y que inciden en su narrativa en relación con las nuevas novelas que van surgiendo. En el comentario de *El muchacho peronista* de Marcelo Figueras se muestra la influencia de Arlt (en cuanto al tratamiento de personajes marginales, por ejemplo) y de Piglia (a partir de alusiones específicas en cuanto al nombre de un personaje), al mismo tiempo que se especifican diferencias con respecto a esa tradición literaria:

literaria" en *Los libros*, Nº 29, marzo-abril de 1973, pp:22-27. También lo retoma en la entrevista que le realiza Ricardo Kunis en *Clarín*, el 26 de julio de 1984 y que reproduce bajo el título "Sobre Roberto Arlt" en *Crítica y Ficción* (1990).

²⁸⁵ Algunos de los procedimientos narrativos más relevantes de *Respiración artificial* han sido descriptos por Andrés Avellaneda. Los reproducimos aquí en función de esbozar cómo desde esa novela se trabaja la tensión apuntada arriba: en ese libro se desplaza la narración sobre lo real para narrar el funcionamiento del relato sobre lo real, se privilegia el vacío, lo no dicho, en tanto lugares en los que se construye el acto de lectura y se aspira a elaborar un decir no autoritario que evite los sentidos últimos por medio de una estética apoyada en la mezcla de sentidos y registros, en las formas híbridas y en los entrecruzamientos (Avellaneda, 1997:175-6).

"[...] Pero [en *El muchacho peronista*] no sólo está presente Arlt sino también las lecturas que se hicieron de él mucho después. Y el que sin duda produjo un corte en la lectura que se hacía de Arlt (y [,] por ende, de toda la literatura argentina) fue Ricardo Piglia. No en vano el rufián polaco se llama Tardewski como el intelectual del mismo origen en *Respiración Artificial*. Si todo escritor construye con su obra su propia tradición literaria, no hay dudas de que Figueras destaca especialmente a Arlt y a Piglia entre sus maestros. Pero ambos Tardewski nada tienen que ver el uno con el otro, aquel intelectual que citaba a Kant en las perfectas últimas páginas de *Respiración...* se encuentra en las antípodas de este personaje violento, mezquino y traicionero. Tardewski, en *Un muchacho peronista*, es un personaje arltiano por más que remita a Piglia. Y entonces la novela de Figueras deja abierto otro juego anacrónico: ¿cómo hubiera leído Roberto Arlt la ficción de Piglia? [...] En fin, ya se sabe, los discípulos siempre terminan traicionando al maestro." (Olguín, S., "Un grito de corazón", P/12, 29/3/92)

De ese modo, la crítica literaria periodística registra que la nueva literatura recibe las influencias de las lecturas predominantes del campo literario y, al mismo tiempo, selecciona y tamiza algunos elementos de esos aportes en un juego de mixturas, distorsiones y guiños para lectores más avezados. En esa tendencia, en la última cita, la cuestión de la traición aparece tematizada a nivel argumental del texto comentado, lo cual también se repite respecto de otras novelas y con frecuencia en el policial negro. Además, en cierto modo esa palabra ilustra -como ya ha sido señalado reiteradamente por la crítica literaria- un mecanismo de cambio en la nueva literatura.

En cuanto a otra novela de Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* (1992), en "Las voces del delirio" el 14/6/92 Jorge Panesi -también profesor de Teoría Literaria en la U.B.A. por esos años-, señala algunas nociones que son una clave de lectura por la huella que dejan en la narrativa argentina de la década del '90: el carácter fragmentario de las narraciones, la pluralidad de relatos que conlleva, la idea de que la narración tiene un estatuto diferente de lo real y la teoría explícita sobre la imposibilidad de narrar, entre otras cuestiones.

Con posterioridad, esas formas narrativas que aquí se comienzan a describir se analizan desde la crítica literaria²⁸⁶. Dicho de otro modo, esas reflexiones expresadas en las reseñas encuentran un eco no explícito en una producción crítica y teórica posterior, más especializada, dentro del ámbito universitario.

²⁸⁶ Por mencionar algunos casos, sobre estos ejes se ha teorizado posteriormente Andrés Avellaneda (1997), José Luis de Diego (2003) y Ruiz, Laura (2005), entre otros.

Por otro lado, en los jóvenes autores de comienzos de los '90, también tienen su impronta las lecturas que se hacen de las producciones de la década anterior de Juan José Saer y, en menor medida, de Rodolfo Fogwill²⁸⁷.

Saer en el artículo "Realidad hecha de sombras" ("Primer Plano", 13/6/93) vuelve sobre la idea de que, a partir de la segunda mitad del S. XIX, la narrativa trata de independizarse de la épica. Advierte que desde el caso extremo de *Bouvard y Pécuchet* el relato que va separándose cada vez más de esta última y ese modo narrativo alcanza un alto desarrollo en el siglo XX, por ejemplo con el *Ulises* de Joyce, en el que con un tema épico, sobre el esquema de *La Odisea*, prácticamente no avanza la acción. Siguiendo esa orientación, Saer en su narrativa ha ido reduciendo la historia narrada, transformando el verosímil realista, a partir de que sus textos vuelven en mayor medida sobre sí mismos y sobre sus mecanismos constructivos. Por ende, concibe la literatura como un objeto interior a esta escritura: los relatos se narran entre sí, presentan digresiones y metalenguaje; sus discursos hablan sobre sí mismos y de otros discursos ajenos: son intertextos de Borges, Proust, Salinger, Joyce. De esta manera, las novelas de este escritor se organizan como el relato de una teoría literaria cuyo debate fundamental es el problema de la representación, o sea la pregunta sobre el efecto de realidad y el concepto de realismo: situada a continuación del sistema borgeano, plantea el interrogante sobre cómo significar con que se abrió la década del 80 (Avellaneda, 1997:175-6). Algunas de esas cuestiones son retomadas por otros escritores y puestas en escena por la crítica literaria periodística.

²⁸⁷ El tratamiento de esta influencia que se realiza en "Primer Plano" y en las reseñas modifica, en parte, el ordenamiento que Tomás Eloy Martínez había hecho del campo literario en 1988 en "El poder escribe la historia" (Entrevista, *Crisis* N° 62, Buenos Aires, julio, p.35). En ese reportaje, Martínez advierte, respecto de la novela, que "está asfixiada por la desesperación de responder a un reclamo crítico que no es un reclamo narrativo". Determina tres líneas: una "cuya cabeza visible es Saer y cuyas perversiones se están dando en la imitaciones de Thomas Bernhard y del nouveau roman". "Por otro lado, una línea, cuya figura más notoria es Asís en la cual entran la Biblia y el calefón. Desde gente que hace del desaliño en la escritura un mérito, hasta gente como Fogwill, tipos muy imaginativos como Laiseca. Hay una tercera línea, que podríamos llamar de los posmodernos, que suponen que hay que burlarse de todo, que nada tiene sentido, cuya figura central sería Aira, y donde están Guebel, Dippy, etc. Es en gran medida el terror frente al referente concreto, a la identificación con la realidad. Creo que por el contrario, el conflicto historia-ficción se está dando en forma acentuada en toda la narrativa latinoamericana. [...] Aquí hay un trabajo centrado en la autorreferencialidad y en vez de pensar qué somos, se trata de pensar qué es la novela" (Cf. De Diego, J.L. (2003), *Op. cit.*, p.276). Como se verá en el cuerpo principal de este apartado, en "Primer Plano" entran prácticamente todos los autores argentinos nombrados salvo Asís pero, en cambio, cobra un lugar destacado la influencia de Bernhard, continúa la ponderación de Fogwill y Laiseca, y cierto "reconocimiento" ambivalente de la productividad de Aira y, en parte, el desdén por Guebel.

Por otro lado, respecto de Fogwill, aunque Olguín critica en varios aspectos su libro *Una pálida historia de amor* (1991), señala la importancia de su narrativa y destaca varios de sus textos anteriores:

“A la hora de hacer un balance de la narrativa argentina de la década pasada, pocos autores podrían ocupar un lugar tan importante como el que le corresponde a Rodolfo Enrique Fogwill [...]. Desde su primera obra *Mis muertos punk* (1980), Fogwill significó un importante referente de la nueva narrativa. Tanto su novela *Los pychy ciegos* (1983) como muchos de los cuentos de *Música japonesa* (1982) y *Ejércitos imaginarios* (1983), confirmaron la presunción inicial. Su buceo constante en el lenguaje, su indagación de la estructura narrativa, una capacidad de descripción inusual y tramas siempre atrayentes, le permitieron escribir algunos textos que podrían considerarse obras maestras. Con *Pájaros en la cabeza* (1985), Fogwill alcanzó su punto más alto donde se conjugaron todas sus virtudes narrativas.” (Olguín, S., “Cae la noche tropical”, *P/12*, 23/2/93).

También, en nuestro mismo *corpus*, otros críticos como Karina Galperín y Rolando Graña comentan favorablemente los cuentos de *Muchacha punk* y de *Restos Diurnos*. A grandes rasgos, su indagación del lenguaje, su modo de encarar las tramas y el tratamiento de algunas situaciones y personajes con cierta originalidad, caracterizan su aporte.

En otro orden que también da cuenta del campo literario como parte de la relación de la literatura con la literatura misma, desde algunas novelas se construyen referencias en conexión con aquél. Por ejemplo, se indica que en *El jardín de las máquinas parlantes*, hay “alusiones dispersas al recorte literario vernáculo al cual Laiseca pareciera sentirse más cercano -Fogwill, Piglia, Aira” (Kozac, 6/2/94). También Aira ubica a un escritor como personaje en *Cómo me hice monja*: es el caso de un “niño feliz”, “sociable y triunfante” llamado Arturito Carrera²⁸⁸. En pocas palabras, desde la crítica se reconoce el empleo de nombres de escritores contemporáneos en tanto personajes dentro de la ficción, en un guiño a los grupos de autores locales. En relación con ello y, a partir de la mención de la novela de Laiseca, resulta ineludible mencionar que César Aira²⁸⁹ es uno de los escritores con más reseñas en nuestro *corpus*,

²⁸⁸ Como parte de ese gesto simbólico intraliterario de cierto grupo sobre el cual se crean identificaciones, alusiones, filiaciones, cabe agregar que en *Cómo me hice monja* hay otro personaje que se llama Aira -alter ego del autor- que Kohan no señala en su reseña.

²⁸⁹ Siempre que se comentan los libros de César Aira se hace referencia a la abundancia de sus publicaciones y, a la vez, se polarizan los juicios sobre sus textos, indicando la existencia de seguidores y detractores. En nuestro *corpus*, Karina Galperín rechaza de *La prueba*, entre otros aspectos, “la poética que parece justificar, e incluso exigir, estructuras narrativas débiles y personajes sin ningún espesor (aunque esto quizás tenga que ver más con una imposibilidad técnica que con una convicción estilística” (Galperín, K., “A la voz de Aira”, *P/12*, 26/7/92). Mayer reconoce en *La guerra de los gimnasios* cierto entretenimiento y destaca el procedimiento de la fuga, tam-

aunque por esos años su literatura no es considerada en términos de influencia, sino sobre todo por su impacto en cuanto a la cantidad de libros publicados, con las simpatías y detracciones que le acarrearán.

En suma, algunos de los aportes de los escritores y de la producción literaria de los '80 encuentran eco en la narrativa argentina de comienzos de los '90 en esa continuidad estética vinculada con la ruptura del verosímil realista, la hiperliterariedad y la autorreferencialidad antes indicadas.

La relectura de Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Manuel Puig que realiza Piglia desde su literatura y crítica, además de su tarea docente, lo construye como un referente insoslayable por parte de los críticos. Asimismo, al ser comentada la literatura de Saer, sobre todo en la revista *Punto de Vista*, adquiere un lugar destacado en el campo literario. Por esos años, ese escritor, al igual que Enrique Fogwill y César Aira no sólo son reconocidos por algunas instancias académicas, como la Cátedra de Literatura Argentina II de la U.B.A. de Beatriz Sarlo, sino también por sus pares y por representaciones intraliterarias que circunscriben el círculo de la narrativa argentina en un gesto que lo confirma.

5.6.2. Aportes de novelistas extranjeros

Por otra parte, también desde algunas reseñas y notas del suplemento literario de *Página/12*, algunos autores extranjeros son señalados como influyentes en la narrativa argentina. Entre ellos, los escritores austríacos Thomas Bernhard y Peter Handke, además de la inclusión del minimalismo norteamericano, la nueva narrativa inglesa de los '80, la narrativa neodickensiana y los maestros del género policial negro.

bién presente en "El vestido rosa", el humor y cierta raigambre borgeana pero rechaza el empleo de una estructura "excesivamente laxa" que amenaza el interés del lector (Mayer, M. "A toda velocidad", *P/12*, 8/8/93). Tanto Galperín como Mayer destacan el efecto que las narraciones producen cuando ganan en ritmo y velocidad. Por otro lado, Kohan reconoce una diferencia en las reiteraciones: "Se sabe, sin embargo, que -como el propio Aira tematiza en sus relatos- no hay repetición sin diferencia. También *El volante* es 'otra novela de Aira', definición que alude ambiguamente a que en ella se encontrará lo mismo que en algunas de las anteriores pero a la vez *otra cosa*, o dicha de *otro modo*." Además, cierra su texto con un elogio: "Las reflexiones sobre la literatura, el lenguaje, las técnicas y la representación son una novedad en la literatura de César Aira. Pero mientras en las otras novelas eran tramos poco menos que injertados en una narración que no se contaminaba con ellos, en *El volante* uno y otro plano se articulan y se integran: el texto se desarrolla en la medida en que reflexiona, y la necesidad de explicar y explicarse termina por producir una historia, bien contada por Aira, una vez más". (Kohan, M., "Repetición y diferencia", *P/12*, 15/11/92).

En “Un hombre con influencias – Bernhard en la narrativa argentina” en “Primer Plano” del 18/10/92, Marcos Mayer reconoce el aporte de ese escritor austríaco de quien explica que formula una respuesta narrativa como modo de romper el silencio después del horror de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial. Destaca su contribución junto con la de Handke como “soluciones al callejón sin salida que dejó planteado Borges en la literatura argentina: la prohibición de remitirse al énfasis para dar cuenta de los sentimientos”, que este último había señalado respecto del pudor y la reticencia argentinos en su ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1932). Advierte Mayer la incidencia de la estética de Bernhard en algunas de las novelas de José Pablo Feinmann (*La astucia de la razón*), de Ricardo Piglia (en el empleo de recursos para citar el discurso ajeno que emplea en *Respiración artificial*) y también en la producción de Juan José Saer (especialmente en *Nadie, nada, nunca*), en la de Alan Pauls, Sergio Chejfec y Juan Martini.

Explica que la combinación de esas estrategias da como resultado una escritura que se revela austera en el rechazo al lujo de un lenguaje y propone una trama diversificada y enfática por el martilleo que marca la progresión de palabras y sucesos (Mayer, 18/10/92). Posteriormente, Berg (1998) agrega la mención de la morosidad del relato como aporte de ese modelo.

Marcos Mayer sitúa y define ese legado que configuró una de las respuestas a los interrogantes en que se debatía la literatura argentina entre fines de los '70 y principios de los '80: cómo incorporar la política o cómo construir una narración sobre la política, sin nombrarla, cuando la decadencia de la dictadura abría el panorama de la información y el horror²⁹⁰. No obstante, advierte que esa influencia parece ir apagándose en los primeros '90, lo que permite leer una nueva instancia en la conflictiva relación de las narraciones argentinas con la política, por lo cual, para él, “el problema argentino empieza a formularse nuevamente como un enigma, sin nombres propios”.

También se desprende de otras notas de tapa de “Primer Plano” el aporte del minimalismo norteamericano, representado principalmente por John Cheever, Raymod Carver²⁹¹

²⁹⁰ Nos hemos referido con anterioridad en otro apartado a algunos de los mecanismos discursivos empleados en la literatura argentina después de los últimos gobiernos militares (1976-1983), a partir de las reseñas críticas objeto de nuestro análisis en “Otro modo de nombrar a partir de la impronta de la dictadura”.

²⁹¹ El interés por la narrativa de autores extranjeros del suplemento “Primer Plano” puede seguirse en varias notas que dan cuenta de una estética guiada por Tomás Eloy Martínez a partir de las novedades editoriales en materia de traducciones.

y Tobías Wolf, entre otros,²⁹² el de la nueva narrativa anglosajona de los '80²⁹³ con Martin Amis, Salmon Rushdie, Julian Barnes y John Irving y la narrativa "neodickensiana"²⁹⁴, que sirven de base para la atención puesta en las costuras de la trama, la construcción de una suerte de epopeya de lo cotidiano y el retorno del influjo del exotismo oriental como marca diferenciadora, rastros que pueden encontrarse en las narraciones de los jóvenes argentinos como Rodrigo Fresán, Juan Forn, Sergio Bizzio o Daniel Guebel (Berg, 1998).

Por otra parte, muchos de esos autores ingleses y norteamericanos que se dan a conocer en "Primer Plano" y se difunden a partir de su producción editorial reciente, desarrollan el policial negro²⁹⁵. No parece una cuestión menor que ese género tenga preponderancia en los años '90; evidentemente, el tratamiento de la violencia social que conlleva le otorga significatividad y una dimensión crítica en relación con el mundo urbano de las sociedades de consumo de fin de siglo. Esas menciones se acompañan de abundantes reseñas de libros de ese género; un ejemplo de los tantos presentes es la escrita en uno de los primeros números de "Primer Plano" por Tomás Eloy Martínez (23/6/91), en la que se comentan dos novelas de James Hadley Chase recientemente traducidas al castellano: *Las cosas que hacen los hombres* y *La mortaja por aquí*, escritos entre 1952 y 1953. Por otra parte, "El simple arte de matar", título de la tapa de "Primer Plano" del 16/2/92, presenta dos artículos –uno de Norman Mailer y otro de Osvaldo Soriano- sobre Bret Easton Ellis y su *American Psycho*. Esta última descuella por su gran violencia, que Soriano rechaza bajo el título "Balada del materialista indiferente".

²⁹² Ya De Diego había señalado que Tomás Eloy Martínez en contra del *writing on writing* oponía en "Primer Plano" la presencia de la narrativa norteamericana (Cf. De Diego, J. L. (2003), *Op. cit.*, p. 276).

²⁹³ Kazuo Ishiguro, Martin Amis, Julian Barnes, Ian McEwan, Jeannette Winterson, John Irving, Salman Rushdie y Timothy Mo son los exponentes del resurgimiento de la narrativa en la literatura británica en los '80. Respecto de la recepción en Argentina de esos autores ingleses, pueden consultarse los siguientes artículos en "Primer Plano": Kemp, Peter, "De regreso en el Reino Unido" el 5/4/92; Hevia, Elena, "Ishiguro, el inglés" el 6/3/94 y Mourthe, "¿Quién es entonces Julian Barnes?", entrevista a Julian Barnes, "Primer Plano", el 20/4/94, entre otros.

²⁹⁴ Véase el artículo del mismo autor: Irving, John, "El principio de una gran aventura" – sobre el método Irving en "Primer Plano", P/12, 15/3/92. Allí, este escritor discurre sobre las tramas intrincadas desbordantes de las novelas, formadas por acontecimientos imprevisibles para maravillar al lector.

²⁹⁵ Asimismo, puede ponerse en diálogo con el desarrollo del policial por parte de esos autores extranjeros, la publicación en "Primer Plano" del 14/6/92 de adelantos del trabajo de Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito*, respecto de la literatura argentina del S. XX. El enfoque distintivo a destacar de ese libro es que constituye un *corpus* a partir de los textos ficcionales "muy leídos" -categoría que entendemos cuestionable-, desde la perspectiva del Estado y, a la vez, desde la de la cultura. En ese sentido, llama la atención el planteo que realiza sobre ese conjunto discursivo del rol del Estado en relación con el delito dentro de la cultura progresista modernizadora, lo cual establece relaciones con la realidad contemporánea, al mismo tiempo que se centra sobre las subjetividades de las víctimas y no las de los delincuentes.

En pocas palabras, desde las notas de “Primer Plano”-sobre todo en algunas que se presentan en las páginas iniciales de ese suplemento- se exhiben algunos de los recorridos estéticos y literarios de narrativa que habían gravitado en los '80, inspiradores de determinados rasgos de la narrativa argentina de comienzos de los '90. En tal sentido, los aportes de esos novelistas argentinos y extranjeros mencionados impactan en los aspectos narrativos que se elige referir desde las reseñas, algunos de los cuales -los más predominantes- detallamos a continuación.

5.6.3. Técnicas narrativas predominantes y superposición de géneros

En líneas generales, las técnicas narrativas relevadas con mayor recurrencia son la construcción de una percepción extrañada, el trabajo con la tensión narrativa, la creación de una intriga, el uso de narradores externos, de juegos enunciativos, de la fragmentariedad, de entrecruzamiento de voces complementarias de lo que las otras acallan, de mecanismos tomados de la estética de los medios audiovisuales, del manejo del tiempo, de consideraciones metatextuales, sobre todo en cuanto a reflexiones sobre el arte de narrar y, en algunos casos, respecto de la teoría literaria.

También hay recurrentes señalamientos sobre la imposibilidad de narrar (un antecedente importante es *La ciudad ausente* de Piglia) y desarrollos narrativos que no son clásicos, en tanto no avanza demasiado la acción²⁹⁶. Respecto de los tratamientos narrativos más innovadores, se indica, en determinadas ocasiones, que el lugar del lector se resignifica. Por ejemplo, se afirma que logra suspenderse su incredulidad en *Un poeta nacional* de C.E. Feiling; se sugiere que la recepción narrativa entendida en un sentido clásico se ve alterada por la yuxtaposición de esferas cargadas de sentidos diferentes que involucran registros lingüísticos, secuencias narrativas, saberes de época y temáticas diversas en *Un amor como pocos* de Leónidas Lamborghini, por mencionar dos casos.

²⁹⁶ A modo ilustrativo presentamos el siguiente pasaje: “Lo que da fuerza a *El aire* -lo que la constituye en una novela que, pese a la ausencia de diálogos, a la falta aparente de acción, atrapa y seduce- es la propuesta de una percepción vulnerada por la distancia y la imaginación del paisaje lejano.” (Mayer, M., “Cuando lejos te vi” sobre *El aire* de Sergio Chejfec, P/12, 15/11/92).

En el análisis que ofrecen las reseñas, abunda asimismo el señalamiento de vínculos intertextuales con diverso grado de atención que permiten crear referencias intratextuales y redes de significado, relacionar los textos de un autor con otros, tanto propios como ajenos.²⁹⁷

Estas técnicas narrativas están enmarcadas en desarrollos genéricos que cobran una coloratura particular, a los cuales ahora nos referiremos. En esa tendencia, llama la atención que desde la lectura crítica en varias de las reseñas de novelas se proponga más de una clasificación genérica que se reconoce por medio de la identificación de elementos diversos respecto del libro comentado, lo cual abre una pluralidad de perspectivas de lectura, que se superponen e, incluso, crean cierta tensión²⁹⁸.

Por otra parte, también registramos desde esa perspectiva el cuestionamiento de algunos subgéneros específicos, por ejemplo, por parte de Miguel Russo (7/2/93) quien abre el interrogante sobre si *La muerte de un hombrecito* es una novela policial, aunque brinde información que la caracteriza como tal. Desde planteos aún más amplios sobre el género, Martín Caparrós (31/5/92), con la postura atrevida que adopta por esos años, sugiere que *El agua electrizada* de C.E. Feiling “simula ser un policial del género ‘novela’” y Susana Cella (22/11/93) retoma el neologismo “novelatos” creado por Marcelo Cohen para definir sus textos de *El fin de lo mismo*.

Al mismo tiempo, abundan reseñas sobre novelas policiales, particularmente del policial negro, cuyos límites son cuestionados. Es interesante detenernos en el título del comentario bibliográfico de *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay: “Bordes riesgosos” el cual anticipa su hipótesis de lectura -que como puede inferirse-, se centra en los límites del género respecto del exceso o el defecto del *thriller*.

En menor medida, comentan algunos policiales de enigma como *Los sentidos del agua* de Juan Sasturain, donde se ponen en juego otros saberes de lectura. Son reiterados, en el tratamiento de los policiales, los homenajes al género mediante relaciones intertextuales, a partir de las cuales puede volverse la atención también a juegos metarreferenciales respecto

²⁹⁷ Cfr. “La infaltable intertextualidad: apropiación, significación y provocación” en este mismo capítulo.

²⁹⁸ Algunos ejemplos: “En cuanto a *El jardín de las máquinas parlantes* [...], la novela distribuye líneas de lectura que se entrecrocán. Novela cómico-paródica. Novela de horror. Novela en clave para literatos. Novela de aprendizaje. El conjunto produce una extraña mezcla en la que cada línea trata de imponerse sobre las demás.” (Kozac, C., “Realismo delirante”, *P/12*, 6/2/94). Otro caso: “Novela de aventuras, novela policial, novela finalmente romántica, *Un poeta nacional* muestra un Feiling en vías de desarrollo hacia un mundo propio [...]” (Briante, M. “Una novela nacional”, *P/12*, 5/9/93).

de la propia literatura (en *El agua electrizada* y *Un poeta nacional* de Charlie E Feiling, *El cadáver imposible* de José Pablo Feinmann, *El enigma de la realidad* de Juan Carlos Martini, *El ojo de la patria* de Soriano, etc.).

Por otro lado, las formas más frecuentes de los libros comentados son novelas familiares e históricas. Entre las primeras, como *Santo Oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli y *Mar de olvido* de Rubén Tizziani, está presente la marca del exilio como un hito en la construcción de la identidad. En cambio, sobre las segundas, *La gesta del marrano* de Marcos Aguinis y *La amante del restaurador* de María Esther de Miguel, entre otras, los críticos realizan determinadas operaciones que derivan de las posibilidades que el mismo género ofrece: desmontan relaciones con los documentos en los que se basan, registran la incidencia de la imaginación para completar los hiatos informativos y señalan la fuerte presencia de la temática del poder. Con frecuencia, a partir de las escenas representadas en los momentos históricos tratados, se establecen relaciones entre esa construcción y el contexto en que se escribe la reseña, se muestra que las problemáticas consideradas trascienden ese contexto particular²⁹⁹ y, a la vez, que la novelística histórica abre interrogantes³⁰⁰.

Ocasionalmente y en menor medida, se registran otros subgéneros o influencias: la novela de aventuras, de iniciación, la gótica, la romántica, etc.

En resumen, en la lectura del género se amplían los límites subgenéricos dado que frecuentemente las novelas admiten más de una clasificación. Por otra parte, no parece una cuestión menor que prevalezcan el policial negro, la novela familiar y la histórica en correlación con un mundo social representado, donde la violencia y ciertas censuras descuellan en relación con manejos del poder, la muerte y el exilio, problemáticas que necesitan tratarse en la Argentina de los años posteriores a la dictadura militar y que se expresan en la década menemista.

²⁹⁹ "Leída desde un ángulo, es una historia de amores y pasiones; desde otro, es una reflexión sobre el poder, su uso ilimitado y su descomposición. Esto último tal vez conlleve la intención de tentar al lector para volcar el relato sobre la reciente historia argentina" (Pose, M., "Una de amor y poder" sobre *La amante del restaurador* de María Esther de Miguel, *P/12*, 2/1/94)

³⁰⁰ Puede ilustrarlo el título de la reseña de *La gesta del marrano* de Marcos Aguinis, "Otras inquisiciones" (Delgado, J., *P/12*, 16/2/92), que hace referencia a otras versiones del violento proceso del tribunal eclesiástico español de los siglos XIII a XVII, al libro de Borges de 1952 y también connota cierto cuestionamiento sobre los entretelones de los sucesos históricos narrados.

Si bien cierto criterio de mercado y epocal perfila esa tendencia genérica, el registro que se hace de ella se logra a partir de una mirada crítica que elige detenerse en los rasgos antes referidos.

5.6.4. Desde una línea mimética hacia la subversión de los códigos realistas

La cuestión del realismo, la relación de la literatura con lo real o su construcción desde lo verbal, se tematiza en parte fundamentalmente desde los títulos de las reseñas de las novelas pero, a diferencia de los años '60 y comienzos de los '70, esa relación es puesta en cuestión. Si por esos años el énfasis estaba puesto en la escritura de "la realidad", en los '90 se privilegia "la realidad de la escritura".

En nuestro *corpus* de comentarios bibliográficos sobre novelas de autores argentinos de comienzos de la última década mencionada, pueden distinguirse básicamente tres tendencias respecto del realismo: una que sigue una línea más mimética³⁰¹, otra que subvierte en parte los códigos realistas y una tercera que los altera completamente. En la primera línea, Osvaldo Soriano inicia su comentario "Humillación y valor" (1/9/91) de *Bajo Bandera* de Guillermo Saccomano, con varias preguntas retóricas que apelan a que el lector rememore los tiempos del servicio militar obligatorio, luego desarrolla dos párrafos autobiográficos, en los que cuenta anécdotas personales sobre su conscripción en tiempos de Arturo Illia. A partir de ese comienzo, introduce el libro dentro de parámetros verosímiles: "El año de Saccomano fue el '69 del Cordobazo, bajo Onganía y en Junín de los Andes". No fue la pálida del '82 [año de la guerra de Malvinas, durante la última dictadura militar argentina], pero igual, un año de mierda, mucho peor que el mío". Más adelante, en una primera instancia, clasifica ese texto de un modo amplio: "cuentos torrenciales o novela nerviosa, *Bajo Bandera* no se define como género y así es mejor". Después, agrega: "Crónica de costumbres, alegato imposible, mirada vengadora, narración impecable, el libro se lee como una historia y como un melodrama. Cada hombre reconocerá allí a sus amigos y a sus perseguidores [...]" (Soriano, O. "Humillación y valor", P/12, 1/9/91)

En otros términos, Soriano parte de la narración de situaciones de la vida real para emparentar el libro con ellas en un nivel casi mimético, aunque también las lee desde el re-

³⁰¹ En relación con ello, puede consultarse Cárcamo, Silvia Inés (2003), "Acerca de la memoria y el realismo en la literatura argentina reciente", *Islas*, 45, octubre-diciembre, pp.71-92.

conocimiento de algunas marcas genéricas más específicas que dimensionan esa “realidad” construida en el texto.³⁰² Otros ejemplos de esta línea más tradicionalmente realista se manifiestan, por mencionar algunos, en las reseñas de de *Si yo muero primero* de Susana Silvestre (Dal Masetto, A., “Asomarse a la vida”, *P/12*, 9/2/92) y *Primera sangre* de Josefina Trebuq (Delgado, J. “Pregúntale a Luli”, *P/12*, 15/3/92).

Por otro lado, en el límite de esa primera tendencia realista con la segunda que aquí ubicamos, Jitrik en “El dolor de ser argentino” (11/11/91) emplea el concepto de *referenciación* -diferente de referencia-, para señalar “el despliegue y el desarrollo o la potenciación de la cualidades de un escritor, eso que se llama escritura”. Esta preocupación por la escritura se había acentuado en los años ‘80, de modo que escribir fuera “escribir para la escritura”, crear objetos verdaderamente autónomos (Avellaneda, 1997: 168). Para muchos de los críticos especializados, esa concepción sigue vigente a comienzos de los ‘90. Si bien cuando emplea el término respecto de *Crónica de un iniciado* de Abelardo Castillo, Jitrik objeta el uso de referencias e intertextualidades que él considera demasiado trilladas y por eso previsibles, puede inferirse entonces que la *referenciación* allí apuntada supone crear cierta verosimilitud y credibilidad mediante el mundo que el texto literario construye en sí mismo y no necesariamente en correlación con un “afuera”.

Dentro de esa segunda tendencia que encontramos en las reseñas, la cual -como vemos- altera en parte los códigos realistas, se indica que los procedimientos empleados se fundan en virtud de dar cuenta precisamente de algunos aspectos de lo real. Esto último se verifica en “La realización del enigma” (Lafforgue, 24/11/91), título del comentario de *El enigma de la realidad* de Juan Martini³⁰³ que abre al crítico varias reflexiones vinculadas con la idea de la aprehensión de la “realidad” como una incógnita y, al mismo tiempo, una imposibilidad. Entre ellas:

“[...] todo intento de abarcar (comprender) la realidad pareciera estar de antemano condenado al fracaso; sólo quedaría el festín de las migajas, de los vislumbres: esos fragmentos (‘todos los viajes y todos los sueños’ lo son) que, sin embargo, nos incitan

³⁰² El modo en que el autor se refiere al libro comentado impregna las situaciones referidas, que se sustenta también en la reproducción de diálogos mediante citas en estilo directo de esa novela, las cuales recrean ambientes y atmósferas típicos del pasado servicio militar obligatorio en nuestro país.

³⁰³ Cierta cuestionamiento sobre la representación de la realidad aparece también sugerido en la indicación del cambio de nombre del escritor, de quien Lafforgue aclara que hasta el momento de la publicación de *El enigma de la realidad* firmaba Juan Carlos Martini -antes había dejado de usar su otro apellido, “Real”- para presentarse sólo como Juan Martini.

a persistir, tenaz y desesperadamente, en esa búsqueda (imposible e irrenunciable a la vez)." (Lafforgue, J., "La realización del enigma", *P/12*, 24/11/91)

Como parte de ese mismo eje de erosión de una concepción del realismo más mimética, se emplean diversas denominaciones que lo resignifican. Con posterioridad, José Luis De Diego señalará, desde el marco de la crítica literaria, que distintas adjetivaciones han creado diversas concepciones sobre el realismo que subyacen a esas denominaciones. Luego del realismo decimonónico, del mágico, entre otros, en los '90, Marcelo Cohen habla de un "realismo inseguro"; Laiseca, de "realismo delirante"; Sarlo, de "un núcleo de lo real" como resistente y terrible; Piglia, de un núcleo secreto y Saer, de una selva espesa (De Diego, 2003:264:267).

No obstante, ese nuevo alcance del "realismo", cuestión que la crítica literaria ha profundizado, había sido previamente leído por la crítica literaria periodística en las reseñas a través de títulos que la tematizan bajo la forma del oxímoron: "La realidad inverosímil" precede el comentario de *Redondeces* de Norberto Firpo (Russo, 6/9/82) y "Realismo delirante"³⁰⁴ (Kozac, 6/2/94) el de *El jardín de las máquinas parlantes* de Alberto Laiseca. De aquel texto de Firpo arriba mencionado, se asevera que el carácter estereotípico en que están construidos los personajes y el desenlace demasiado abrupto atentan contra "la novela que se va armando como un rompecabezas, lentamente, con situaciones inverosímiles que parecen demostrar que, justamente, la realidad está hecha de ellas" (Russo, 6/9/82). En el segundo caso, el de la novela de Laiseca, se explica que la categoría de "realismo delirante", que da título al comentario, es con la que el propio autor había calificado a algunos de sus textos porque alteraban el sistema de referencia espacio-temporal extraficcional³⁰⁵.

Asimismo se registra cierto cuestionamiento propio de la literatura de esos años acerca del modo de referirse y dar cuenta de la "realidad" y se desmonta cómo se elabora el mecanismo de verosimilitud en las novelas. En ese sentido, se indican reiteradamente estra-

³⁰⁴ Como se observa en los ejemplos, esa referencia a la "realidad" y al "realismo" se plasma muchas veces por medio de nominalizaciones que contribuyen a crear espesor semántico y que convergen otros discursos que evocan y escenifican. Nos hemos referido a este procedimiento discursivo en "Nominalizaciones" dentro de "Modalidades del mensaje: organización sintáctica y estilística de la valoración", desarrollado en el capítulo 3.

³⁰⁵ El concepto de realismo delirante será retomado el 6/3/93 en una nota de "Primer Plano" que escribe Alberto Laiseca sobre su novela *El jardín de las máquinas parlantes*, ganadora en 1991 de la beca Gugenheim: "Muchos van a decir que ésta es mi obra más delirante, sencillamente porque lo que digo no se puede creer. En verdad es mi obra más realista. Es invención mía el ordenamiento de los sucesos, hay ucronías (como si cosas que le pasaron a Carlomagno yo se las atribuyera a Napoleón), así como es mío el diseño de personajes, pero el resto es real" (Laiseca, A., "Realismo esotérico" en "Primer Plano", 6/3/93, p.8.)

teñas narrativas, a partir de conexiones entre fragmentos³⁰⁶, y mecanismos enunciativos, tanto en relación con la construcción de la mirada como de la voz. Un ejemplo de esta última cuestión sobre *El aire* de Sergio Chejfec:

“El aire es una novela de construcción de la mirada, y también de aquello que es mirado. Barroso [el protagonista,] calcula distancias y tiempos, se sorprende ante la naturalidad con que se aceptan las comodidades del lenguaje para nombrar la realidad. [...] Este estado de vulnerabilidad y sorpresa frente a la realidad y el lenguaje (si es que son tan diferentes) dota a la novela de una cierta potencia, atenuada pero palpable, vinculada también con la seguridad de un escritor en la dirección de su proyecto literario: contar la distancia, contar la percepción, y lograr convertirlas en una aventura apasionante.” (Mayer, M., sobre *El aire* de Chejfec, 15/11/92).

Aquí, se observa cómo la crítica literaria periodística distingue el modo en que la novela problematiza la construcción de la percepción por parte de un sujeto en relación con los objetos y sobre el alcance del lenguaje para dar cuenta de ello.

Además, indica la preocupación por sugerir correlaciones con la realidad nacional, que subyace a los textos literarios, de un modo alusivo o simbólico. El fragmento siguiente lo ilustra:

“Cuando, una vez terminada la novela, Rodolfo Rabanal aclara en la advertencia final que ‘este libro es una suma de situaciones y caracteres imaginarios [...] de modo que todo parecido o semejanza con personas de la vida real es pura casualidad’, se tiene la sensación de haber participado de una mascarada. De ser el corresponsable de una historia nacional demasiado cercana (por lo tanto reconocible) pero escrita con los conceptos, trampas y especificidades de la novela clásica del siglo XIX. (Russo, M., “Radiografía de Bobby” sobre *La vida brillante* de Rodolfo Rabanal, P/12, 5/12/93).

Saccomano (12/12/92) brinda otro ejemplo al señalar que *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano articula una épica intimista del grotesco social, donde “al contar hechos recientes, lo lacónico sobresaleta la dimensión de las paradojas provocando el efecto de que sus textos puedan leerse afuera como fantásticos y adentro como referenciales.” Advierte que este tipo de escritura da cuenta de cierta realidad argentina en clave alegórica y muestra una perspec-

³⁰⁶ Eventualmente, otra forma de poner en cuestión el modo de representación de lenguaje se efectúa por medio de la relación de la dimensión icónica en relación con la verbal, que replantea el modo de representación de esta última, al abrir una veta que registra el artificio del texto que se produce en la interrelación de ambos códigos. Este efecto se lleva a cabo por medio del empleo de fotos, en el caso de *Fuegia* de Belgrano Rawson. “Todo es ficción, desde luego, la contratapa se encarga de recordarlo. Pero, con todo, es una rara impresión la que transmiten las fotos de esos niños, que acá no son niños sino señales del tiempo y del absurdo” (Absatz, C., “Lluvias perpetuas y mucha nieve”, P/12, 1/12/91).

tiva diferente de la de un sector de poder (de una cultura de élite) y de los medios masivos más influyentes, también presentada como una ficcionalización. Desde esa línea de lectura, la literatura se muestra como un discurso alternativo que recoloca las dimensiones de lo real desde lo ficcional.

Por otra parte, la relación con la verdad es resignificada y expresada también por medio del empleo de neologismos. “¿Verdadear?, ¿verdacidar?” son los que Russo (19/7/92) propone para referirse a la “verdad” dicha por el narrador de *La sierva* de Andrés Rivera.

En resumen, esta segunda tendencia es la que prevalece, la de un realismo donde se privilegia más la referenciación que la referencia y se manifiesta en una rica diversidad. A partir de ello, se desmontan los mecanismos por medio de los cuales se la crea a nivel discursivo, tanto enunciativo como procedimental.

La última tendencia que aquí tratamos es la que subvierte completamente los códigos realistas y se enmarca dentro de la línea borgeana. Esta filiación se hace explícita, por ejemplo, en el caso de Aira, que deja de lado deliberadamente el realismo, entendido como vinculado con lo mimético. Desde la crítica literaria periodística se reconoce la construcción de un mundo con una lógica propia, donde el discurso vuelve sobre sí mismo:

“Hay un poco de filosofía confundida con **las reflexiones sobre el arte de narrar**, personajes exóticos y ambulantes, y una concepción casi literaria del tiempo y del espacio. **De innegable raíz borgeana, esta novela remite a la concepción idealista de creer que “si la humanidad perdiera las percepciones oculares, táctiles y gustativas, y el espacio en que éstas se definen, seguiría, sin embargo, urdiendo su historia”.** De esa humanidad, afirma Borges en “**La penúltima versión de la realidad**”, que estaría “**fuera y ausente de todo espacio**”. (Mayer, M. “A toda velocidad” sobre *La guerra de los gimnasios* de César Aira)

En el fragmento anterior, la mención del ensayo de Borges y la vinculación de la literatura de Aira con éste, parecen legitimarla. En el mismo sentido, en el comentario de otro texto de Aira, *La liebre*, también se trae a colación el hecho de seguir la línea borgeana, pero para diferenciar el libro de ésta por su manejo estructural:

“Menos extremado, Aira perfila su propia teoría: en el espacio de lo vacío pulula el significado, y sitúa el lugar de la explicación en el desierto, fuera de la historia: en las tribus indígenas que inventa a partir de ciertos datos reales, y en la multiplicidad de los cuentos posibles, donde **la ficción resulta el único fragmento de realidad**. Pero si en Borges estos elementos se ponían al servicio de una estructura donde la intriga era el sostén, **en Aira esta estructura se vuelve excesivamente laxa, y amenaza el interés del lector**”. [...] Síntesis de una franja de nuestra mitología literaria -indios, ingleses,

Rosas, los baqueanos, el desierto- *La liebre* es una novela para los que quieran hacer un esfuerzo de lectura". (Delgado, J. "Bajo el signo de la liebre" sobre *La liebre* de Aira, P/12, 25/8/91)

Simultáneamente, en esa representación ficcional se construye otra representación del desierto que rompe reiteradamente con la verosimilitud. Esto se manifiesta en el contraste entre el espacio representado y las acciones y en las reflexiones de los personajes. En conexión con esa ruptura y estética antirrealista, la literatura reinterpreta mitos nacionales, que años más tarde, la crítica literaria especializada³⁰⁷ reconoce como parte de una tendencia, sobre todo de comienzos de los '90, que elabora otras formas particulares de significar.

En todas sus variantes, las lecturas críticas del género preponderante en las reseñas, a comienzos de la última década del S. XX en Argentina, la novela, en diálogo con otras notas del suplemento literario "Primer Plano", proponen una puesta en juego de saberes: en primer lugar, a partir del reconocimiento de aportes de autores argentinos; en segundo, en conexión con el impacto de otros escritores extranjeros; en tercero, en relación con un saber de tipo narrativo que da cuenta de las técnicas predominantes y, también, de códigos subgenéricos, sus bordes y superposiciones y, finalmente, en cuanto al modo de representación de lo real, que se va apartando de lo mimético hasta subvertirlo.

Desde el campo literario-periodístico, dichos saberes construyen tendencias y marcan líneas de lectura para las reseñas que cifran temprana y simultáneamente apreciaciones sobre desarrollos narrativos y teórico-críticos. No pueden soslayarse las relaciones que se establecen con otros escritores del campo crítico literario fundamentalmente argentino, pero también extranjero, sobre todo anglosajón contemporáneo, como una tendencia que distingue a dicho suplemento. En ese sentido, las reseñas efectúan una puesta al día de las novedades editoriales, sitúan algunos lineamientos estéticos y comienzan a esbozar otros nuevos de un modo diferente del empleado por otros suplementos literarios de esos años. Posteriormente, esas líneas serán, en parte, retomadas desde el ámbito universitario por su vigencia en artículos y libros más especializados.

³⁰⁷ Un ejemplo que merece destacarse es el de Avellaneda, A. (1997), *Op. cit.* pp. 171-2.

5.7. Cuentos: entre las poéticas modernas y la instantánea periodística

Con respecto al género cuento³⁰⁸ -al que se denomina indistintamente relato, en las reseñas de nuestro *corpus* de *Página/12* a comienzos de los años '90-, observamos, en primer lugar, cierto menoscabo en la consideración de las antologías del género que reúnen a autores argentinos; también, registramos posiciones divergentes sobre el desarrollo de la cuentística de nuestro país en relación con algunas de las principales poéticas del género y, finalmente, abordamos la recepción de algunas variantes que empiezan a cobrar preeminencia dentro de la literatura local, como es el caso de los microcuentos y, fundamentalmente, de los relatos producidos a partir de determinada impronta periodística.

5.7.1. Las antologías: preeminencia de un criterio de mercado

Las antologías de relatos de autores argentinos tienen un lugar desplazado y cobran poco prestigio desde los comentarios bibliográficos de los comienzos de "Primer Plano". Esto resulta notorio a partir de que son pocas las comentadas se comentan y de que los criterios elegidos para conformarlas raramente son avalados por parte de los críticos. Veamos un ejemplo que llama la atención por la mención de principios organizativos arbitrarios en general y respecto de *Muchacha punk*:

"Las antologías responden casi siempre a criterios de selección más o menos caprichosos o difícilmente descifrables. Fogwill lo sabe. Por eso, a la hora de reeditar sus cuentos (los ya publicados en libros y otros que fueron apareciendo en distintos diarios y revistas), la decisión parece haber sido la de reordenar -desordenar- los relatos sin que la cronología de la publicación determinara como suele ocurrir en estos casos, la nueva cartografía." (Galperín, K. "Conocido, pero de lo mejor", *P/12*, 27/9/92)

Como se observa, prevalece la idea de que no se definen con claridad los principios que reúnen los textos de estas compilaciones, los cuales deberían fortalecer de algún modo

³⁰⁸ Ya en el capítulo 2 de este trabajo habíamos particularizado los aspectos descriptivos de los libros de cuentos en las reseñas del *corpus* que analizamos. No obstante, vale la pena retomarlos en esta instancia para el caso particular de *Página/12*. Cuando el libro se encuentra dividido en partes, suelen caracterizar cada una de ellas a partir de criterios temáticos o procedimentales que les otorgan coherencia. Una operación frecuente consiste en señalar los rasgos predominantes que prevalecen a lo largo de la lectura de los cuentos del libro y se efectúan comentarios de modo generalizado que sirven para pensar el libro como conjunto. Eventualmente, se indican relaciones con otros textos anteriores del autor (Sasturain, 13/6/93) o la historia que produce la lectura de todos los cuentos (Delgado, 21/6/92).

un itinerario, un mapa de lecturas, muchas veces poco delineado. Tampoco, como en el ejemplo, el principio responde a un orden cronológico.

El 3/10/93 Kohan reflexiona sobre el prólogo y el posfacio de la antología *La Venus de papel*, compilada por Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo, y cuestiona el criterio de selección indicado para su confección a partir de que todos los cuentos no responderían al principio propuesto para agruparlos:

“Tanto en ese prólogo optimista de Giardinelli como en el claro y ordenador posfacio de Gliemmo, el gesto que se advierte es el de querer leer el erotismo aun donde se supone que no está [...]. Sin embargo, sólo en algunos de los veintitrés textos incluidos -el caso más logrado es ‘Ver’ de Tununa Mercado- se consigue cabalmente la eficacia de la insinuación del erotismo, la expectación de ese deseo que no termina de consumarse”. (Kohan, M. “Placer literario”, *P/12*, 3/10/93)

Sobre la base de esas observaciones, Kohan valora esa compilación pero desde su propia lectura orientada a partir de otro eje de apreciación, el de “ser una buena antología literaria” que reúne relatos de escritores nacidos antes de 1950, según se intenta justificar en el Prólogo. De ese modo, reivindica “el placer o el goce que son posibles en la literatura”, en tanto alcance meritorio de esa antología. El hecho de cuestionar el criterio de selección empleado en el mismo libro le permite a ese crítico deslindar dos niveles respecto de los cuales toma distinta posición: por un lado, se aparta de los paratextos que dan un marco a la antología y, a la vez, destaca los cuentos elegidos.

Por otra parte, alimentadas por el afán de publicación suscitado por el mercado editorial, tienen lugar algunas ediciones póstumas, entre las cuales se encuentran algunos textos periodísticos de Puig a los que haremos referencia posteriormente. Frente a tal abundancia de ediciones de ese tipo, Martín Kohan objeta críticamente que no todo texto de un escritor conocido es publicable. Señala, por ejemplo, el caso de *Cuentos inéditos* de Mujica Láinez, cuyos textos muestran el laboratorio de una escritura; sin embargo, nota que presentan “algunos tropiezos” (previsibilidad, “blandura alegórica”, “discurrir meloso”), que alguna vez motivaron su postergación.

En síntesis, son pocas las reseñas de antologías incluidas en los comienzos del suplemento literario dirigido por Tomás Eloy Martínez para *Página/12*, o sea que pasan a un segundo plano de la recepción crítica. Esto se debe a que, por lo general, no aprueban los criterios de selección que las sustentan o rechazan el afán de publicación que incluye indiscriminadamente textos póstumos de autores conocidos. En ese sentido, por cómo son leídos

desde las reseñas críticas del suplemento, los procedimientos organizativos de las antologías parecen responder y estar avalados por un criterio comercial más que estético.

5.7.2. ¿Cristalización o transformación del género cuento?

La influencia de las conocidas reflexiones sobre “El narrador” de Walter Benjamin³⁰⁹ afloran en la apreciación de Graciela Speranza (10/1/93) acerca de que en gran parte de la literatura argentina de la década del '90 escasean narradores en los términos definidos por ese teórico alemán. Como una excepción, encuadra la colección de relatos de Héctor Tizón reunidos en *El gallo blanco*, al destacar la presencia de una voz preponderante que reconcilia a la literatura en una relación artesanal con la experiencia, tal como postulaba Benjamín y, más específicamente, con la experiencia de la escritura de ficción. De ese modo, afirmaba que el desarrollo de la cuentística argentina de comienzos de los años '90 no parece estar concebida como un modo de articular una experiencia por parte de quien narra.

Fundamentalmente, desde la lectura de los comentarios bibliográficos de “Primer Plano”, se señalan dos tendencias: por un lado, indican el poco avance del cuento, cierto “congelamiento” y, por otro, cierta progresión.

Claudia Kozac, en “El oficio de narrar”(17/10/93), esboza la primera postura: para ella, este tipo de narrativa breve ha sido en parte abandonada “quizá porque no ha existido una verdadera renovación del género luego de su última expresión en la década del sesenta”. Asimismo, afirma que esa narrativa tampoco cumple la función de “género de iniciación” en cuanto a la posibilidad de acceso a la publicación que solía tener para los escritores jóvenes. Al presentar *La vida en la cornisa* de Inés Fernández Moreno, precisa algunas de las características que se manifiestan en ese libro: fluidez en la resolución narrativa, coloquialismo, una mirada a la vez cercana y extrañada sobre lo cotidiano y un remate final revelador aunque inesperado. Indica, también, que estos rasgos identifican de modo general al cuento en su último desarrollo.

En contraste, la segunda posición divergente que registramos es la de Miguel Russo, para quien “a despecho de aquellos que lo consideran menor”, el cuento es un “género mayor de la literatura argentina”. Apoya esta afirmación en el reconocimiento del despliegue

³⁰⁹ Benjamin, Walter (1998), “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, pp. 111-134.

de un lenguaje certero y determinado que encuentra, por ejemplo, en *Animales domésticos* de Guillermo Saccomano (Russo, M., "La lección de contar", *P/12*, 10/4/94)³¹⁰. Señala como influyentes en ese libro otras poéticas del cuento moderno³¹¹, específicamente la de Anton Chejov, las de los norteamericanos Ernest Hemingway, Raymond Carver, Jerome D. Salinger y las de los argentinos Horacio Quiroga, Enrique Wernicke y Andrés Rivera.

Retomando los conceptos de Hemingway y su teoría del *iceberg*, el crítico enfatiza fundamentalmente el rasgo del cuento moderno de que nada quede demasiado expuesto. A ese rasgo se suman otros: el evitar los lugares comunes, destacar el coloquialismo -al igual que lo había hecho Kozac- y usar un lenguaje preciso y sin ambigüedades.

El desarrollo argumentativo de ese comentario de Russo se basa en lineamientos de Chejov en cuanto a la concepción de los personajes a través del trabajo con los pequeños detalles y el modo de expresar sus acciones. Siguiendo a este cuentista, el crítico sostiene que es mejor no analizar los estados de ánimo del protagonista durante la narración y que éstos se deduzcan de sus actos.

En definitiva, para comentar los libros de cuentos, las reseñas de nuestro *corpus* de *Página/12* alude a diversas poéticas del género. Cuando esto ocurre, por lo general, se hace referencia a varias de ellas, que se presentan incluso de modo combinado.

En esa línea, es posible percibir un índice detallado de algunas de esas poéticas a través de la reseña de *Cómo se escribe un cuento* (Cella, 6/2/94), cuya selección de textos y comentarios fue realizada por Leopoldo Brizuela. Este último libro muestra -a partir de la inquietud específica por la escritura y el desarrollo de talleres literarios- cierta tendencia dentro del campo literario a desarrollar una reflexión sobre el género. Presenta algunas de las poéticas

³¹⁰ El *corpus* que aquí analizamos abarca hasta marzo de 1994. No obstante, decidí incluir además en el análisis esta reseña dado que -aunque excede ese periodo sólo por unos días- sus apreciaciones inciden en cuanto a que ilustran tendencias sobre el cuento en el campo literario del momento desde "Primer Plano". Además, previamente, en una entrevista realizada por Nora Domínguez a Guillermo Saccomano, éste ya había expresado sus preferencias sobre esos autores, muchos de los cuales también escribían en la prensa gráfica y señala allí también que adhiere a los principios compositivos de Cortázar. (Cf. Guillermo Saccomano entrevista realizada por Nora Domínguez en "The Buenos Aires Review", "Primer Plano", 20/3/94, p.7.)

³¹¹ Respecto de las categorías de cuento clásico y moderno, seguimos a Jaime Rest. (Cf. Rest, J. (1979) "Cuento" en *Conceptos fundamentales de literatura moderna*, Buenos Aires, C.E.A.L. y Rest, J. [1992] "Estudio Preliminar" a *El cuento tradicional y moderno* (antología), Buenos Aires, C.E.A.L.). En cambio, Ricardo Piglia en "Tesis sobre el cuento" realiza una clasificación diferente y distingue como cuentos clásicos a los de Poe y Quiroga -los que para Rest serían modernos- y como "modernos" los de Chejov, Mansfield, Sherwood Anderson y Joyce, entre otros. (Veáse Piglia, Ricardo (1990), "Tesis sobre el cuento" en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, Universidad del Litoral).

canónicas del cuento, a través de autores como Nathaniel Hawthorne, Guy de Maupassant, Antón Chejov, Franz Kafka, Eudora Welty, Flannery O'Connor, Juan Rulfo y Clarice Lispector. También incorpora consideraciones de otros autores como Edgar Allan Poe, Henry James, Vladimir Nabokov y Ángel Rama. Si bien esa publicación esboza sólo algunas de las poéticas ejemplificadoras del cuento moderno, a partir de una selección personal del compilador- cabe considerarla como un "índice", entre otros, de las variadas tendencias que coexisten como trasfondo de la producción del género a comienzos de los '90.

Por otro lado, algunos comentarios bibliográficos asumen ligeramente aspectos de la poética del cuento moderno desarrollada por Ricardo Piglia, aunque más no sea por alusión; por ejemplo, cuando se traen a colación las dos historias reunidas en un relato que este autor postula en sus "Tesis sobre el cuento"³¹². Allí señala dos tesis: la primera consiste en que un cuento siempre narra dos historias y la segunda, que la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes, ya que cada una de esas historias se cuenta de forma distinta y presenta diferentes sistemas de causalidad³¹³. Un ejemplo ilustrativo se observa cuando Martín Kohan (27/3/94), al referirse a "La hora del tiranosaurio" de *Estación Borges y otros cuentos* de Danilo Albero, habla de una "terrible historia" que subyace a "la historia risible", es decir que el crítico muestra la tensión entre las dos historias presentes en un cuento.

Volviendo al efecto de influencia de las diversas poéticas, registramos también modificaciones en los cuentos de los autores argentinos, vinculadas con el tratamiento del tiempo y del espacio, el modo de construir la trama, los efectos de lectura que proponen, los finales y tipos de personajes³¹⁴. En particular, puede percibirse un cambio respecto de las poéticas del cuento clásico en tanto que se desarrolla un tratamiento diferente de los tiempos y espacios, los cuales a veces se tornan difusos. Un caso se observa en el comentario de Miguel Russo sobre *Probables lluvias por la noche* de Sylvia Iparraguirre titulado "Sin tiempo ni espacio" del 13/6/93. Allí, señala que esta escritora había formado parte de las revistas literarias *El Escara-*

³¹² Piglia, Ricardo (1990), "Tesis sobre el cuento", *Op. cit.*

³¹³ Las historias cambian según se trate de un cuento clásico (a la manera de Poe y Quiroga) o de un cuento moderno. En el primer caso, un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario, en el que, mediante un efecto sorpresa final, la historia secreta aparece en la superficie. En el segundo, se trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla, de modo tal que la historia secreta se cuenta cada vez de un modo más elusivo. Coincidimos con la observación de De Diego respecto de que la aplicabilidad de tales consideraciones teóricas es cuestionable.

³¹⁴ Cabe aclarar que las variaciones de esos aspectos se manifiestan también bajo otro modo en el desarrollo de la novela.

bajo de Oro y *El Ornitorrinco*, que adscribían a las teorías de Edgar Allan Poe, y advierte que algunos conceptos narrativos como los de tiempo y espacio de las teorías definidas por ese autor en *Marginalia* son trastocados por la autora. En efecto, ya el primero no es considerado como una “sucesión de acontecimientos” y el segundo como “la sucesión de objetos”, sino que hay una superposición temporal y espacial de lo narrado. Por ello, en esos cuentos de Iparraguirre, el escalonamiento de acontecimientos y objetos no marca ni define un espacio.

La disolución de esas categorías de tiempo y espacio no aparece solo en el libro de Iparraguirre. Juan Sasturain la verifica en un libro de otro autor:

“La acción de *Vidas de santos* [de Rodrigo Fresán] transcurre en las coordenadas difusas de tiempo y espacio que rigen *Canciones Tristes*, un lugar que fue Qumram, fue Planicie Banderita [;] no lo busquen en el mapa. **Su definición -todos los lugares y ninguno, residencia del milagro- responde perfectamente al mito de Hollywood.**” (Sasturain, J., “Dios hace zapping”, *P/12*, 13/6/93)

A través de tal operación, los autores no sólo resignifican dichas categorías, sino también una concepción de la narración. La suspensión del tiempo y del espacio evidencia una construcción ficcional que se autoexhibe de varios modos y escapa a la estética realista tradicional para crear otros sentidos.

Asimismo, la incorporación de algunas pautas de la estética de los medios audiovisuales incide en el modo de construir la trama y forma parte de esa auto-mostración de lo ficcional:

“Esta riqueza narrativa [la del repertorio de temas, tramas y personajes de *Vida de santos*] opera como la oferta múltiple de canales que ofrece la televisión por cable. Por algo las ficciones de Fresán ‘padecen’ de confesa nostalgia audiovisual. Pero no es eso lo singular sino el hecho de que ante esa proliferación de historias y personajes no es el lector quien elige su programa sino que asiste al ejercicio de zapping del narrador.” (Sasturain, J., *Op. cit.*, 13/6/93)

Esto genera otro modo de lectura que altera los parámetros más convencionales a modo de provocación, frente a lo cual quedan abiertas dos posibilidades:

“[...] jugar con esas reglas y disfrutar de un texto lleno de fulgores, arbitrariedades, ingenio e inteligencia, o empuñar el propio control remoto y leer cómo Pentrelli jugaba al fútbol y cómo Fresán confiesa haber escrito: alguien que toca y se va”. (Sasturain, J., *Op. cit.*, 13/6/93)

A la vez, ese pacto de lectura discontinua que desde el libro se instaura produce otra concepción de literatura, “definida en términos compulsivos como ese vampiro, ese virus, al

que una vez que se deja entrar no pide más permiso". En otros términos, las marcas explícitas de ficcionalidad de la literatura -que se hacen extensivas a varios de los cuentos del período- son frecuentes tanto en el tratamiento particular del tiempo y del espacio como en el de la fragmentariedad -típica de los medios audiovisuales- y en el efecto que suscitan.

En cuanto a los finales de los cuentos, llama la atención la reiterada observación de que no hay finales convencionales o "cerrados". Respecto del libro de Fresán antes nombrado, Sasturain señala: "Como en los policiales que nos gustan, disfrutamos más del desarrollo que de la prolijidad lógica de un final necesario o de compromiso" (13/6/93). Por otro lado, María Moreno indica de *Gente que baila*: "no hay final feliz ni final trágico, hay vuelta de tuerca" (6/2/94). Karina Galperín, refiriéndose a "La larga risa de todos estos años", un cuento de *Muchacha punk*, subraya que lo mejor radica en que "Fogwill rechace la solución fácil de terminar con un final sorpresa y continúe el relato" (27/9/92). Es decir que, en líneas generales, el típico final impactante a la manera de Poe es desplazado de distintas maneras, ya sea a través de una escena general sugerente o sin final al proseguir la historia, propia del estilo de Chejov, por medio del enigma a la manera de Kafka o, recurriendo a la alusión, procedimiento típico en Hemingway.

Cabe destacar la recurrencia de otro tipo de personajes que no aparecía en la cuentística de los años previos. Hay una fuerte presencia de marginales duros -con algunos rasgos similares y, a la vez, otros diferentes de los de la narrativa norteamericana-, que pertenecen a esferas no tratadas o escasamente tratadas con anterioridad en la literatura argentina. Para ilustrarlo: los personajes de *Amores brutales* de Carlos Chernov escapan a la "normalidad" cotidiana: carecen de familia y de trabajo, están fuera de la ley porque conforman una "contrasociedad" secreta y marginal: la de la comunidad necrofílica de Buenos Aires. También ese tipo se desarrolla en los de Fogwill, introducidos a principios de los '80 en la narrativa local: ejecutivos cuarentones, cínicos diversos, "desvirgadores", una famosa muchacha punk, "merqueros" varios, etc.

En suma, desde las reseñas se observa el desplazamiento de la transmisión de una experiencia, en términos de Walter Benjamin, en función de la creación de un efecto de lectura³¹⁵. Ese énfasis puesto en el efecto buscado se logra a través de la diferenciación con cierto

³¹⁵ José Luis De Diego delimita este desplazamiento para la novelística argentina luego de la última dictadura militar (Cf. De Diego, J.L. (2003), "Experiencia y narración" en *Op. cit.*, pp. 243 a 252).

“realismo”, y se evidencia respecto de la construcción del tiempo, del espacio, de la trama, los finales y tipos de personajes.

Además, la subversión de algunos procedimientos de las poéticas más clásicas, como la de Poe, sumada a la influencia de otras poéticas canónicas, a la cuentística de Borges y de ciertos narradores norteamericanos, al minimalismo y a cierto desarrollo del género en Argentina, marca un heterogéneo panorama del cuento que trasciende el de los años '60.

5.7.3. Otras variantes: el relato brevísimo y la instantánea periodística

En nuestro *corpus*, se hace referencia a otras variantes particulares del género cuento, aunque su inclusión dentro de esa categoría pueda resultar polémica. Nos detendremos en las dos predominantes, las cuales siguen distintas modalidades narrativas: en primer lugar, en la desarrollada de un modo incipiente, la del relato brevísimo y, luego, en determinados relatos publicados con anterioridad en la prensa gráfica.

Los autores argentinos comienzan a escribir microcuentos. Por ejemplo, *Casa de geishas* de Ana María Shúa, caracterizado como “miniaturismo que concentra en su acotado espacio las marcas de un riguroso proceso de elaboración”, del que se elogia “un rendido tributo a la orfebrería de la brevedad” (Gallone, O., “Bueno y breve”, *P/12*, 3/1/93).

De esa manera, el libro es definido por su destacado trabajo textual en una mínima extensión que se emparenta con *Falsificaciones* (1977) de Marco Denevi. A la vez, se señala que esos microuniversos, que ese tipo de cuentos crea, produce un deslizamiento del sentido y, como consecuencia de ello, de la significación que los trasciende. Describen algunos de sus rasgos intrínsecos, tales como el remate que trastoca y translitera todo el texto, y el despliegue de las distintas versiones paródicas de los cuentos folklóricos y tradicionales a través de exageraciones, vueltas de tuerca e interpretaciones conjeturales.

Por otro lado, dentro de la Sección Ficción de “Primer Plano”, cobran un lugar destacado relatos derivados de una vertiente periodística, como, por ejemplo, los de Puig, Soriano y Lanata. Es notorio que el mismo suplemento donde escriben estos dos últimos autores otros géneros periodísticos también difunda sus textos literarios.

Dentro de esta línea, comentan algunos relatos de Puig, como los reunidos en ediciones póstumas, *Los ojos de Greta Garbo* y *Bajo el cielo del Village*; muestran el trabajo con las voces y la constitución del estilo, en el breve espacio de la columna periodística. Olguín

(25/7/93) señala la hibridez genérica del primer libro: “cuentos que no son cuentos, crítica cinematográfica más cerca de la evocación de viejos amores de celuloide, monólogos disfrazados de diálogos”. Según ese crítico se trata de “un conjunto de relatos tan apasionados como inclasificables, que reiteran muchas de las virtudes narrativas de Puig” en cuanto a darles voz a personajes de clase media educada por los medios de las décadas del ‘50 y del ‘60 como la radio, la fotonovela y el cine.

Si bien para Olguín ese tipo de publicación póstuma puede no tener el nivel de la obra preparada por el propio autor, no ocurre esto con *Los ojos de Greta Garbo*. Kozac (6/3/94) se refiere a ese tipo de libros como “escritos inéditos o poco conocidos de un autor (que) suelen producir la expectativa de satisfacer el deseo de ‘conocerlo todo’, porque en el ‘todo’ se supone radica el verdadero alcance de la obra”.

Por otra parte, en la reseña de los textos que Osvaldo Soriano reunió en el libro *Cuentos felices*, no se informa que la mayoría de ellos fueron publicados en *Página/12*³¹⁶, sobre todo en las contratapas.

A partir de la lectura de esos relatos periodísticos como cuentos, Olguín califica a Soriano “contra el viento y la marea de cierta crítica trasnochada y poco leída”, como “uno de los mejores narradores argentinos de la actualidad (19/12/93). Dicho de otro modo: desde el mismo diario, al inscribirlos como literatura, se propone una legitimación no solo de esos relatos periodísticos, sino también de su autor.

*Polaroids*³¹⁷ de Jorge Lanata es comentado por Susana Rotker, a partir de una clasificación que linda entre la literatura y el periodismo:

“Una de las mayores atracciones de *Polaroids* es que induce a replantearse, justamente, términos como ‘cuento’, ‘crónica’, ‘periodismo’. Porque en estos textos ya no se trata en todos los casos de contar un hecho real de un modo literario, sino directamente de inventar, de ficcionalizar a partir de una anécdota o un personaje de la realidad. Es lo que ocurre en sus textos sobre Massera, Cortázar, el robado puente colgante de Santa Fe, Oscar Wilde o la visita de Raymond Carver a Rosario: el pacto

³¹⁶ Se indica que los cuentos están agrupados en tres ejes: la historia de un padre peronista en la época de gloria del peronismo, historias de la historiografía argentina olvidadas por la historiografía oficial o revisionista marcadas por gestos heroicos y problemas de quienes son derrotados (relatos entre la ficción y el testimonio histórico) y otras donde se despliega una poética del fútbol, mediante una visión épica y existencialista. (Cf. Olguín, S. “Apasionada memoria”, *P/12*, 19/12/93).

³¹⁷ En un reportaje de “Primer Plano” del 4/8/91, “Cómo revelar Polaroids”, Lanata anticipa algunos aspectos del libro que retoma en la reseña posterior de Rotker. El por entonces director de *Página/12* se adjudica el rol de “autopublicador” y califica a los críticos, periodistas e intelectuales de los diversos suplementos de Cultura, quienes formulan las preguntas que lo conforman, como habitantes del Quinto círculo del infierno, el de los “irascibles”.

con el lector no es el del periodismo (esto ocurrió aunque usted no lo crea), sino el de la literatura: esto no ocurrió nunca, y si por mera casualidad lo sucedido coincide con lo que se cuenta es una coincidencia, una jugarreta de la historia, y no reside en ella el valor de lo narrado". (Rotker, S. "La literatura de la realidad", *P/12*, 11/8/91)

Observamos, a través de la cita arriba transcrita, en qué estriba el carácter de esta narrativa de Lanata. Esas instantáneas lindan entre lo periodístico y lo ficcional, y están ancladas fundamentalmente en el presente y en la actualidad. Tal rasgo explica la aparición de personajes contemporáneos con un fuerte correlato referencial como el dictador Massera, de hechos de actualidad para el momento en nuestro país sobre los que se elige hablar, además de episodios vinculados con escritores.

Pero, ¿en qué sentido se trata de una "literatura de la realidad" -definición que puede extenderse al género instantánea predominante en esos años- tal como la caracteriza Susana Rotker desde el título de su reseña? Como ella explica, esta narrativa desarrollada por el entonces director de *Página/12* se encuentra a medio camino entre el discurso literario y el discurso periodístico³¹⁸, se despliega en la "fusión" de la "realidad" con la "ficción": "su materia suele ser como una fotografía en polaroid: testimonio de un instante que, poco a poco, va desdibujándose hasta quedar convertido en un recuerdo borroso o en ningún recuerdo." Con ello da forma no sólo a cierta memoria, sino también "a la obsesión de lo perecedero, característica de los escritores/cronistas."

Si bien la literatura de Lanata no ha trascendido especialmente en el ámbito académico argentino, en su reseña, Rotker entronca ese libro con los orígenes del *New Journalism* en Estados Unidos, con Tom Wolfe y la literatura de no ficción de Norman Mailer y Truman Capote, en cuanto al recurso de rehuir las fórmulas hechas del periodismo, los lugares comunes del realismo, el cambio de punto de vista, la puesta en escena, pero, sobre todo, la elección de historias cotidianas que no solían ser consideradas como "noticias" ni consultadas como "fuentes fidedignas", para resignificar lo narrado frente a un lector insensibilizado.

Luego se retrotrae a los padres del género en la Argentina, creando un linaje periodístico-literario (Roberto Arlt, Rodolfo Walsh, Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez) al que vincula los relatos de Lanata. Agrega también que *Polaroids* rinde homenaje a Julio Cortázar

³¹⁸ Rotker en su libro *La invención de la crónica* teoriza sobre dicho género. En la reseña referida, señala la pasión de la crónica por lo referencial, aunque dice que desde sus orígenes se ha apropiado de los recursos narrativos de la literatura y el cine, en el tratamiento de la oralidad y en el vínculo con la poesía. (Puede consultarse también la reseña de Sánchez, A. M., "La seducción de la crónica", *P/12*, 26/4/92)

y posee, como en la escritura de tantos jóvenes escritores argentinos, el “tono escéptico de la serie negra y del minimalismo norteamericano”.

En efecto, desde *Página/12* se legitiman algunos géneros narrativos del periodismo acerca de ciertos episodios sucedidos, desde su vínculo con la literatura dado por la forma narrativa, la sorna, el modo de transmitir la oralidad y el uso del lenguaje. Esa puesta en relieve se da, sobre todo, a partir de la producción de autores que escriben en el mismo diario, incluyendo a su entonces director, con el antecedente de haber formado parte de otras publicaciones enmarcadas en el “nuevo periodismo” como el diario *La Opinión* y la revista *El porteño*.

En las reseñas, el afán de otorgar la categoría de literatura a determinadas producciones narrativas periodísticas breves hace que el alcance de la categoría “cuento” se extienda en una zona yuxtapuesta con la de la crónica y con otras variantes genéricas del periodismo, por lo cual aquel género se resignifica a partir de su desarrollo en la Argentina, sobre todo en Buenos Aires. A la vez, le atribuyen un linaje literario y ciertas influencias estilísticas de la serie negra y del minimalismo norteamericano que lo particularizan.

En resumen, las reseñas de “Primer Plano” esbozan ciertas líneas de la cuentística argentina en los primeros años '90, ante las cuales toman partido. En primer lugar, critican el criterio que organiza las antologías y el predominio de ciertas ediciones póstumas sustentadas más por un criterio de mercado que valorativo. En segundo, prevalece la concepción de cierto desarrollo del género -aunque bastante más acotado que la novela-, a partir de la influencia heterogénea, arbitraria y combinada de las poéticas del cuento moderno y, sobre todo, de autores norteamericanos de tendencia minimalista. Se observa que buscan crear cierto efecto que escapa a los cánones realistas en cuanto al modo de construcción de la trama, el tiempo, el espacio, los personajes y finales. En tercer lugar, entre otras variantes, destacan el cuento brevísimo y, fundamentalmente, algunos relatos publicados previamente en la prensa gráfica que responden a una hibridez genérica y específica del “nuevo periodismo”, en los que -pese al trabajo discursivo que conllevan- prevalece cierto correlato fuerte con la “realidad” en cuanto a las temáticas, situaciones representadas, personajes, registros de lenguaje, etc.

Conclusiones

Por medio de una lectura en serie de las reseñas bibliográficas de narrativa y poesía argentinas en "Primer Plano" de *Página/12* y su relación con otras notas de ese suplemento literario, hemos comprobado cómo desde ese género se tejen representaciones (Charaudeau, 2003:297) definidas en términos de "imaginarios". Esas representaciones, entre otros aspectos, revelan sistemas de valores sobre la literatura en los que intervienen algunos factores de influencia que destacamos.

Evidentemente, la cuestión del mercado tiene un lugar relevante a comienzos de la década menemista e incide en la publicación de libros tanto por parte de las editoriales consagradas como de las nuevas e independientes. Ese despliegue editorial repercute en los comentarios bibliográficos que cobran preponderancia en dicho suplemento. En ese sentido, el género no tiene las mismas funciones para los representantes editoriales que para los críticos y autores. Si bien las opiniones son heterogéneas, para los primeros el fin principal consiste en dar a conocer y despertar interés por las novedades en materia de publicaciones que transitan con rapidez por los puestos de exhibición de las librerías. No obstante, consideran que la atención e incidencia del género, en el caso de los textos literarios, depende, entre otros factores, del prestigio del crítico y del medio en que son publicados esos comentarios.

Para los escritores, reseñar y ser reseñado conforman un modo de pertenencia a circuitos de vinculación entre pares y de cierta participación dentro del campo literario; recordemos que *Página/12* se había constituido, desde su creación, en un diario de referencia. Es posible reconocer en el desarrollo de las reseñas el trazado de algunos vínculos entre los escritores: los que más han trascendido son los de quienes se habían agrupado en torno de la revista *Babel* o de la Biblioteca del Sur de la Editorial Planeta. Además, varios de ellos presentan cierta continuidad tanto en el campo de la literatura argentina como en el del periodismo o en el de la crítica literaria periodística y universitaria.

Algunas "marcas de los textos literarios" de la literatura de los '80 y de comienzos de los '90 que se comentan reproducen el discurso de la crítica literaria periodística. Una es la abundancia de mecanismos de interdiscursividad -sobre todo de intertextualidad-, respecto de los cuales aparecen posiciones divergentes. No obstante, en general, prevalecen la aceptación y la resonancia de su uso. Con frecuencia, en la literatura, la intertextualidad es emplea-

da como mecanismo de apropiación y de construcción de sentidos, y, consecuentemente, de provocación para el lector. También esa articulación se observa, en tanto estilo de las reseñas en "Primer Plano", en las alusiones reiteradas a la teoría y crítica literarias -fundamentalmente de la estética de la recepción y del postestructuralismo-, sobre todo en las firmadas por críticos de formación universitaria. Esos marcos teóricos proporcionan herramientas conceptuales, que se encarnan en el léxico de la crítica periodística del que los críticos se valen en sus aplicaciones, para poner el acento en distintas líneas de análisis en función de afrontar la lectura de los textos comentados. Por otra parte, también mediante relaciones intertextuales, las reseñas efectúan homenajes a otros escritores de ese mismo género y, eventualmente, reflexionan sobre la existencia de un "canon" que se pone en diálogo con el que el mismo suplemento esboza.

En consonancia con cierto tratamiento soslayado de lo ideológico, tanto en las reseñas de narrativa como en las de poesía, se registra un eventual abordaje de cuestiones vinculadas con la última dictadura militar. Se sugiere que el tratamiento literario apela a una percepción extrañada: tanto por su acercamiento lateral a esas temáticas, como a partir de procedimientos que escapan al verosímil realista y de un empleo particular de la palabra poética. Análogamente, en esas reseñas se efectúan referencias solapadas para mencionar hechos conflictivos de ese período histórico.

En los casos antes mencionados, esa "marca de los textos literarios", es decir los usos de un "discurso otro" que hemos señalado, muchas veces resignificado, genera cierto acicate y cuestionamiento al lector.

A la vez, desde el diario se leen, se reconocen y -en menor medida- se determinan tendencias de la literatura del momento. En relación con ello, las reseñas proponen recorridos y mapas de lectura esbozados frecuentemente a partir de la recurrencia a ciertos autores, también considerados en las notas de "Primer Plano". En el caso de la poesía, se dibujan -en términos de Arturo Carrera- "constelaciones". Además, le adjudican importancia a la escritura femenina, por su ruptura de lugares comunes. También se lee y advierte la mayor incidencia del diseño en los poemarios y en la escritura de algunos textos líricos en particular. En cuanto a líneas estéticas específicas, se definen procedimientos de la poesía neobarroca y, de un modo incipiente, dentro del campo literario argentino, de tendencias objetivistas.

En otro orden, "Primer Plano" presenta a los nuevos autores de narrativa en un intento de agrupamiento que no plantea fuertes similitudes en lo que hace a lo específico de su escritura, sino a partir de que comparten el interés por insertarse en el mercado. Varios se atribuyen poca atención a la tradición literaria, que, sin embargo, es cuestionada por Miguel Briante desde el mismo suplemento. Si bien la mayoría considera que en la literatura subyacen aspectos ideológicos, rehuyen lo político o lo abordan de modo lateral.

Merece destacarse que el género más reseñado es la novela, de la cual son considerados diversos aspectos. Nos hemos detenido en los que, según nuestro criterio, resultan más relevantes: la influencia tanto de autores argentinos como extranjeros, las técnicas narrativas predominantes, las fluctuaciones y modificaciones subgenéricas que desarrollan y la atención que le otorgan al modo de representación literaria. En relación con este último, aunque se apunta una línea ligada a un realismo más mimético, prevalece una alteración en diversos grados y matices de los códigos del verosímil realista.

En lo que respecta a los libros de cuentos, es frecuente el reparo que se pone en el criterio de conformación de las antologías, de las que se señala que están basadas en tendencias de mercado. Asimismo, señalamos ciertas conjeturas por parte de los críticos en cuanto al desarrollo de ese género y la atención que se les brinda a la instantánea periodística y a géneros más nuevos, como el relato brevísimo.

De lo aquí expuesto, surge que el género reseña adquiere preponderancia en "Primer Plano" no sólo por su espacio destacado, sino también porque sugiere determinados abordajes y señalamientos respecto de la literatura más reciente, en relación con otras notas del suplemento. Asimismo, a través de mecanismos discursivos particulares -muchas veces tomados de la literatura-, puede leerse cierta provocación y la incitación a la reflexión no sólo sobre el libro que analizan, sino -en un movimiento más amplio- sobre la literatura y, en cierto sentido, sobre el campo literario.

Conclusiones finales

El período inicial de *La Opinión* y los comienzos de “Primer Plano” de *Página/12* marcan un estilo en el modo de desarrollar la crítica literaria periodística mediante los comentarios bibliográficos. *Reseñar* deriva del verbo latino *resignare* (abrir, descubrir, revelar) y éste, a su vez de *signare* (describir, distinguir y percibir diferencias), es decir que desde su etimología conlleva la idea de mostrar signos o huellas. Escribir una reseña de textos literarios consiste en dar información sobre los libros que se comentan, pero también sobre el modo de leer y de concepciones de la literatura. Reseñar es, en definitiva, construir representaciones sobre los libros, sus autores, la literatura, los mismos críticos y la crítica literaria periodística.

A partir de la teoría sobre el discurso de la máquina mediática realizada por Patrik Charaudeau, reconocimos efectos de sentido producidos en las reseñas de textos literarios. Determinamos “efectos posibles” (Charaudeau, 2003:29) construidos en la organización semi-discursiva de esos textos que cada diario propone. Como nos referiremos más adelante, esos efectos están determinados por el carácter predominantemente persuasivo de los comentarios bibliográficos.

Las funciones de la crítica definidas por Slawinski (1974) en un sentido general comprenden: a) la cognoscitivo-evaluativa en tanto ésta se pronuncia sobre hechos literarios, b) la postulativa en cuanto genera proyecciones en el campo literario, c) la operacional dado que el acto crítico se vincula con ciertas circunstancias sociales y d) la metacrítica en tanto se trata de un enunciado con sus propias reglas, medios y tareas. Para ese autor, el acto crítico es polifuncional y tales funciones pueden darse de manera simultánea y, según los contextos, prevalecer unas sobre otras. La clasificación nos parece acertada, pero ¿cómo se vincula con

nuestro objeto de análisis? ¿Cuáles son las funciones específicas de la crítica literaria periodística en las reseñas de textos literarios de los diarios que elegimos? ¿Cómo se manifiestan?

Primero, debemos señalar que, en el caso de nuestro análisis, cada una de esas funciones se revela de modo plural, ya que todas adquieren más de un sentido. En las encuestas sobre las funciones de la crítica de *Los Libros*, *Latinoamericana* y *Página/12* -indicadas en la introducción-, se hace referencia a estas últimas como propósitos o tareas. A partir de nuestro análisis, hemos concluido que en realidad se trata de operaciones con objetivos determinados que se construyen mediante estrategias y procedimientos discursivos que producen efectos dirigidos a un "blanco" perfilado por la instancia mediática. Las funciones de la crítica literaria periodística dependen de las condiciones de producción dadas por el medio en el cual se realiza dicha crítica (revista, institución, aquí nos referimos a los diarios), de ciertas circunstancias sociales y culturales, también del género periodístico empleado -en este caso los comentarios bibliográficos-, del género literario sobre el cual se manifiestan y del crítico que las desarrolla.

Por medio de una lectura en serie, reconstruimos redes interpretativas que redimensionan el carácter aparentemente fragmentario de las reseñas. Producir crítica a través de ese género implica construir representaciones en el sentido dado por Charaudeau (2003 [1997] : 57, 296-7) desde el marco del análisis del discurso. Esta noción es definida en términos de "imaginarios", los cuales -entre otros aspectos- revelan sistemas de valores que construyen una organización de lo real a través de lo verbal y discursivo. En efecto, ciertas estrategias discursivas que moldean y delimitan esa actividad, en virtud de influir, transformar o reforzar creencias e incidir en los comportamientos de los lectores.

El estilo general de los diarios *La Opinión* y de *Página/12* persiste en sus reseñas. No sólo en el empleo de los paratextos verbales e icónicos (modos de titular, tipos de ilustraciones), sino también en el hecho de que en el primero se le da relevancia a lo político y a lo social, y en el segundo, a los juegos con el lenguaje basados en relaciones de intertextualidad que se repiten a lo largo del diario.

A la vez, en cada matutino varían algunos de los esquemas y estrategias empleados, como también los lineamientos ideológicos, estéticos y culturales predominantes respecto de las concepciones de la crítica y la literatura argentinas. También hay una interrelación de las

funciones de la crítica en las reseñas con las de los suplementos literarios, respecto del tipo de representaciones que crean sobre concepciones de la literatura.

Al analizar en el *corpus*, tanto el nivel de construcción discursiva (enunciativa, modal, argumentativa, descriptiva y narrativa) como el ideológico, estético y cultural, hemos observado que cada diario establece pactos de lectura propios. Esos pactos suponen concepciones de lo que debe ser la crítica reseñadora, qué fines le competen y de qué manera se desarrollan. Tales posicionamientos conciernen a una de las funciones de la crítica -aunque no privativa de las reseñas-: establecer relaciones entre los libros y los escritores respecto del campo literario.

Desde del nivel enunciativo (capítulo 2 de esta tesis), en *La Opinión* predomina un locutor que se presenta bajo un *nosotros* inclusivo (yo+tú). A través de la complicidad que establece esa forma pronominal, realiza varias acciones, además de la de reseñar: intenta convencer a un destinatario y lo incita a la acción, muchas veces en un sentido político. En cambio, en *Página/12* prevalece un *se* impersonal, que muestra una distancia mayor por parte del locutor crítico, quien se presenta como poseedor de un saber especializado que, para hacer apreciaciones de carácter generalizado, eventualmente, emplea un *nosotros* de máxima extensión (yo+tú y/o él).

A la vez, el locutor de las reseñas construye un *ethos*, una presentación de sí por medio de un "tono", un carácter y una "corporalidad" textual que trascienden la imagen de un sujeto individual para imprimirse en regularidades y recurrencias en el marco de cada diario. El *ethos* se define según el modo en que se traen a colación las otras voces en los enunciados, que dan cuenta no sólo del rol que cumplen el locutor y los diversos enunciadorees en la escena discursiva, sino también el papel que se le adjudica al destinatario construido en el texto (capítulo 3).

En *La Opinión* es muy usado el discurso directo y las denominadas "formas híbridas" que "presentifican" en mayor grado las voces de los autores, prefacios, prólogos y textos literarios. A la vez, esa imagen del locutor se presenta como más polémica en ese diario, lo cual se evidencia, entre otros rasgos, por el abundante empleo de conectores adversativos y ocasionalmente de la ironía, que le otorga cierta posición de poder (Reyes, 1984:157). En el caso de *Página/12*, prevalecen locutores principales más distanciados, pero con dominio de un saber dado por la apropiación de otras voces que habitualmente aparecen de modo no

marcado mediante alusiones y estilo directo encubierto. Se crea, así, la imagen de un locutor más “interpretativo”.

Por otro lado, en ambos diarios mediante esos *ethos* se interpela al destinatario para que pueda reconocer esos mecanismos. Dicho de otro modo: ya sea mediante un manejo de poder (con la ironía) o de saber (a través de la alusión), la crítica literaria periodística interpela al lector sobre las apreciaciones que lleva a cabo.

Además, el predominio de una modalidad de enunciación asertiva y de otras modalidades del enunciado también contribuye a la formación de dicho *ethos* del locutor. Entre las modalidades epistémicas más significativas, se encuentra la de certeza, mediante la cual se destacan ideas y valores estimados en cada matutino. Por otra parte, prevalece la modalidad de duda, probabilidad y posibilidad, sobre todo en los comentarios de *Página/12*, por lo cual el saber del crítico se presenta como imperfecto y cuestionable.

En cada matutino, las funciones evaluativas de las reseñas se encarnan en estrategias argumentativas, determinadas por el objeto literario sobre el que tratan, pero, fundamentalmente, a partir de los parámetros con los cuales se lo quiere describir. Por ello es que prevalece la descripción según parámetros teóricos y estéticos. En ese sentido, describir y narrar son también tareas de la crítica, efectuadas según determinados parámetros, inscriptas dentro de una finalidad principal que consiste en dar cuenta de una lectura (capítulo 2).

En *La Opinión* prevalece un léxico apreciativo más extremado, vinculado con cierta formación discursiva (ideológico-política, peronista y de izquierda) que atraviesa la publicación en lo cultural y determina formas de leer y concebir la literatura. Reconocemos influencias del formalismo ruso, el estructuralismo, la segunda etapa de la teoría de Mijaíl Bajtín, los comienzos de la sociocrítica y de otras teorías sociológicas de impacto a comienzos de los años '70 en el campo literario de la época, sobre todo en Buenos Aires. Por otra parte, en *Página/12*, se manifiesta un empleo de combinaciones lexicales más matizadas y un uso mayor de tecnicismos y procedimientos propios del postestructuralismo y la teoría de la recepción (capítulos 2, 4 y 5).

Asimismo, las funciones de las reseñas pueden definirse en relación con los actos de habla que en ellas se manifiestan, que también conforman el *ethos* de los críticos. En ambos matutinos, predominan actos de habla directivos (aconsejar e incitar a la acción, en *La Opinión*; avalar, en los dos diarios) que crean un modo de decir que acredita ciertas concepciones

y juicios sobre los libros, los autores y la literatura. También, se realizan actos asertivos en relación con el libro y el autor (anticipar sobre la recepción de un libro o los efectos de los futuros) y expresivos (dar juicios de valor -acusar, elogiar- y felicitar).

Además, mediante complejos ilocucionarios (García Negroni, 1998:88), se producen actos de habla derivados de los explícitos, que interpelan no tanto a los lectores, sino específicamente a los autores constituidos como un tercero discursivo. Esto sucede sobre todo en *La Opinión*, donde prevalecen actos de habla que pueden entenderse subsidiariamente como funciones de la crítica sólo en ese matutino: aconsejar y advertir a los escritores. En relación con ello -y solapándose con lo dicho anteriormente-, el *ethos* de los locutores críticos es más sentencioso y “militante” en *La Opinión*, y más templado y técnico en *Página/12*.

Hacer hacer y *hacer saber* son los extremos de una polaridad que se vincula con las funciones de la crítica y fluctúa en nuestro *corpus* de comentarios bibliográficos. La primera tendencia prevalece en el matutino dirigido por Timerman y la segunda, en el dirigido por Lanata (capítulo 3).

¿Cómo se construyen las argumentaciones en las reseñas? Básicamente, mediante dos tipos de esquemas argumentativos (Adam, 1992:115). En *La Opinión*, de modo regresivo dado que a partir de la conclusión anunciada en el título se desarrollan las justificaciones; en contraste, en *Página/12* predomina un esquema progresivo: las premisas llevan a la conclusión (capítulo 2).

Por otro lado, las representaciones que se crean de los autores se manifiestan bajo la metáfora de un recorrido construido a nivel lexical. En el primer diario, se valora el desarrollo de un proceso de escritura con los ideales que se encarnan en la época: la adquisición de un saber, de valores, con un riesgo y una actitud. En contraste, en *Página/12*, las referencias a los autores se inscriben en la consolidación de un trayecto organizado por el crítico. Al respecto, la función que prevalece en el primer matutino es la de constituir un imaginario respecto de los valores del escritor, a diferencia del segundo diario donde la función de la crítica periodística consiste en organizar el trayecto del autor, sobre todo a partir de sus textos, más que desde su persona.

En ambos diarios, la función metadiscursiva de la crítica se plantea en sucintas reflexiones sobre el modo de decir del locutor principal, el alcance del género reseña sobre cuya brevedad y agilidad se tiene conciencia, y, en un nivel mayor, respecto de las historias y

cánones de la literatura vigentes, sobre los cuales algunos críticos sientan posición (Rivera en *La Opinión* y Saítta *Página/12*). También otros críticos buscan crear otro “canon” desde el diario (Ford, Rivera, Romano y Sasturain en *La Opinión*; Olguín y Saccomano en *Página/12*, por mencionar a los principales).

La idiosincrasia de las lecturas de cada diario y de cada época está determinada por las concepciones ideológicas, culturales y estéticas subyacentes en las valoraciones que desde las reseñas se establecen respecto de la literatura y de la crítica literaria argentinas. Para algunos de los periodistas-escritores de *La Opinión*, hacer crítica implica seguir lineamientos ideológicos fuertes: oponerse a la cultura liberal encarnada en la revista *Sur*, el diario *La Nación* y a cierto regionalismo considerado como oligárquico y concebir una cultura nacional que incluya lo popular. Asimismo, se valora una literatura que indague la realidad e intervenga en ella (capítulo 4).

En relación con lo anterior, otras de las funciones de la crítica consisten en cifrar apreciaciones sobre desarrollos narrativos, teóricos y críticos previos y posteriores, a través de diversos dominios (Serrani, 1997:66): el de la memoria, el de la actualidad -y de relectura de la producción anterior-, y el de anticipación, que suponen relaciones convergentes y divergentes con el campo literario. El juego que se establece al poner en diálogo esos dominios impacta en las reflexiones sobre la literatura y el lugar que se les asigna a ciertos autores en otras publicaciones periódicas. De tal modo, pueden establecerse ciertos correlatos y diferencias entre las siguientes publicaciones: *La Opinión* y *Nuevos Aires*, *Crisis* y *Los Libros*, por un lado; *Página/12* y *Página/30* y *V de Vian*, por otro.

Estas relaciones se inscriben dentro de la función postulativa descrita por Slawinski: no se limitan a establecer una dimensión proyectiva, sino que además ponen en escena las tensiones que subyacen sincrónicamente en el campo literario.

Cierta expansión del mercado editorial a comienzos de la década menemista repercute en la cantidad de reseñas que se incluyen en “Primer Plano”. Desde el discurso de *Página/12*, esas funciones de la crítica cambian según qué agentes de producción y de recepción del circuito del libro las definen. En ese sentido, como hemos visto, para los representantes editoriales consultados desde ese matutino la incidencia de las reseñas parece traducirse sólo en dar a conocer los libros, aunque en el caso de los textos literarios se reconoce la importancia del crítico y el medio en que se los comenta.

De manera esporádica, algunos de los críticos con más experiencia (Briante, Delgado y Jitrik) desde las mismas reseñas cuestionan el rol del mercado en la selección de las nuevas publicaciones y diferencian la tarea crítica de las influencias de éste; en otras palabras, delimitan el territorio de la tarea crítica. Para ellos -universitarios, profesores y autores-, comentar un libro supone un modo de formar parte del campo literario. Reseñar y ser reseñado implica pertenecer a ciertos circuitos institucionales, existir y darse a conocer. En ese sentido, como parte del anclaje social, se crean círculos de conflicto y de simpatías. Esa función se relaciona con la operacional -en términos de Slawinski-, por la cual los hechos literarios se conectan con determinadas circunstancias sociales. La cuestión es qué intereses subyacen en ellos. Lo estético está estrechamente vinculado con lo cultural y atravesado en *La Opinión* por lo ideológico y lo político; en cambio, en *Página/12*, por cierto criterio de mercado.

Ciertas apreciaciones que los críticos conciben en las reseñas de los dos diarios parten de reflexiones previas o las producen *a posteriori*. En ese sentido, las recensiones constituyen post o pre-textos de otros artículos, tanto académicos como periodísticos. Un ejemplo de la reseña como post-texto es la de Ricardo Piglia sobre la *Obra completa* de Roberto Arlt en *Página/12*. A su vez, los textos derivados tendrán otra trascendencia al inscribirse en el ámbito académico como en los casos de los desarrollos de Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano respecto de las reseñas de *La Opinión* o los de Susana Cella, Noé Jitrik y Jorge Monteleone, de las de *Página/12*. Por otro lado, las recensiones de Marcos Mayer, Sergio Olguín, Miguel Russo y Guillermo Saccomano ilustran lo que sucede en el ámbito periodístico, tanto dentro del mismo diario como en otras publicaciones periódicas. Por lo tanto, a las funciones señaladas por Slawinski podemos agregar otra que atiende al modo como se inscribe un texto en una serie que se origina a partir de él: *la función reflexiva*.

A las funciones consideradas, se suman otras subsidiarias. Una de ellas consiste en jerarquizar determinado género y descubrir sus desarrollos nuevos. Esto se observa en consonancia con la historia de los géneros. No es una cuestión menor la cantidad de reseñas dedicadas a cada uno. Llama la atención el número de comentarios sobre poesía que se presenta desde *La Opinión*, posiblemente por al impronta que Paco Urondo le otorga a la recepción de ésta en estrecha conexión con el hecho de que el poeta Juan Gelman dirige el suplemento cultural a comienzos de los años '70. En cambio, en nuestro *corpus* de "Primer Plano" predominan las reseñas de novela. Como parte de esa tendencia, consecuentemente, se la privi-

legia y, a la vez, se da lugar a otros géneros que surgen en el campo cultural, como la instantánea periodística y el relato brevísimo en *Página/12* (capítulos 4 y 5).

El peso otorgado a esos géneros desde las reseñas también tiene base en concepciones que se transmiten en los respectivos suplementos culturales y en el campo literario. En las de *La Opinión*, en tanto rasgo característico del periodo, se elogia el género testimonio por sobre la novela. Se destaca una literatura que indague y busque intervenir en la realidad, a partir de una concepción del realismo crítico como manera de alejarse del meramente mimético. En cuanto a la poesía, en los comentarios bibliográficos prevalecen dos líneas. Por un lado, principalmente, la de Francisco Urondo, a través de las concepciones que él había plasmado con anterioridad en *Veinte años de poesía argentina*. Por otro, Juan Sasturain efectúa un abordaje más amplio de los textos, en el sentido de que lee otro tipo de propuestas que escapan al verosímil realista.

En contraste, en *Página/12* predomina el interés por la novela, sobre todo de sus técnicas narrativas, desarrollos subgenéricos y la atención puesta en el modo de representación literaria, que con mayor frecuencia escapa al realismo mimético. Por otro lado, en ese diario, la lírica tiene un lugar más acotado desde las reseñas, aunque de un modo más analítico por parte de críticos especializados. Estos proponen mapas de lectura a partir de la recurrencia de determinados nombres, también presentes en las notas de "Primer Plano". Se registran estéticas vigentes como la poesía neobarroca y otras incipientes como el objetivismo.

Respecto de los cuentos, de los '70 a los '90 cambia la consideración de algunas de las influencias al momento de legitimarlos. Si en el primer período prevalecen las poéticas del cuento clásico, dos décadas más tarde la mezcla de poéticas se acentúa, así como el cuestionamiento por la cristalización o evolución del género. Asimismo, desde los comentarios de un diario al otro, se percibe que las apreciaciones sobre las antologías de cuentos han variado. En el primer caso, los críticos examinan los criterios que las conforman, en contraste con los del segundo matutino que objetan el predominio de un criterio de mercado por sobre uno estético.

En síntesis, hemos demostrado que, aunque haya una heterogeneidad de críticos que escriben reseñas, las cuestiones que la crítica literaria periodística lee tienen relación con tendencias epocales y, también, de modo más específico, con otras preponderantes de cada matutino, en interrelación con un juego de funciones.

Además, la función metadiscursiva de la crítica en las reseñas adquiere una coloratura particular. En los dos diarios, hay reflexiones sobre el lenguaje y la construcción discursiva por medio de la modalización autonímica y de referencias respecto del propio texto y género.

La laboriosidad que las reseñas portan las convierte en un dominio que adquiere el sentido vital de una lectura crítica dentro de los textos periodísticos. Asimismo, el discurso de la crítica literaria, en *La Opinión* y *Página/12* dentro del contexto del “nuevo periodismo”, se apropia de algunos rasgos de los textos literarios de cada momento. En el primero, a través del frecuente empleo de citas de éstos, además de otros usos lingüísticos que inciden en las modalidades. En el segundo, ese procedimiento puede leerse en relación con cómo se aborda el tratamiento de lo sucedido en la última dictadura militar, por medio de cierta lateralidad, de modo similar al que se efectúa sobre esa temática desde la literatura. También, al igual que en los textos literarios de los '80 y los '90, en las reseñas de *Página/12* es abundante el empleo de referencias intertextuales y, en el caso de las de lírica, de empleos particulares del léxico y de la sintaxis.

Además de las funciones anteriormente indicadas, la crítica literaria periodística adquiere entonces también el valor de una *práctica de escritura*. Con un alcance diferente al académico -pretendido por Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo en las encuestas de *Los Libros y Latinoamericana*, de Nicolás Rosa en esta última, y de Sarlo y Noé Jitrik en la de *Página/12-*, pero más ágil y más masivo por su impronta periodística.

Si la crítica desde las reseñas bibliográficas ocupa un espacio y alcanza un nivel tan significativo en el campo cultural de esos matutinos, cabe plantearnos varios interrogantes: ¿qué transformaciones se han operado sobre el género a medida que avanza el siglo XXI?, ¿cuál es el estado actual de las reseñas luego del impacto de Internet y un mercado más globalizado?, ¿cuáles son los circuitos de una lectura crítica de un alcance más extendido?, ¿seguirá ésta cumpliendo las mismas funciones?

Bibliografía

Estudios sobre los discursos periodísticos

- ALDUNATE, ANA y LECAROS, MARÍA JOSÉ (eds.) (1989), *Géneros periodísticos*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Periodismo, Santiago de Chile.
- ALVARADO, MAITE y ROCCO- CUZZI, RENATA (1984), "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60" en *Punto de Vista*, Buenos Aires, diciembre de 1984, N° 22, pp. 27-30.
- ATORRESI, ANA (1996), "Introducción" a *Los géneros periodísticos*, Buenos Aires, Colihue.
- BERNETTI, JORGE LUIS (1995), "La Opinión era el Instituto Di Tella periodístico" en *Revista Oficios Terrestres* N° 1, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, noviembre de 1955.
- CARNEVALE, SUSANA (1999), *La patria periodística*, Buenos Aires, Colihue.
- CASTRO, ALBERTO y WARLEY, JORGE A. (1986), "Suplementos: Un cachito de cultura" en *Revista El Porteño*, Buenos Aires mayo 1986, pp. 62- 65.
- CONSTANTINI, MARCELO (1992), Entrevista a Jorge Lanata en González Horacio (1992) *La realidad satírica, 12 hipótesis sobre Página 12*, Buenos Aires, Paradiso.
- CHACÓN, PABLO E. y FONDEBRIDER, JORGE (1998), *La paja en el ojo ajeno, El periodismo cultural argentino (1983 -1998)*, Buenos Aires, Colihue.
- FORD, ANÍBAL; RIVERA, JORGE y ROMANO, EDUARDO (1985), *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.
- GANDOLFO, ELVIO (1988), "El nuevo periodismo" en *Revista Punto y aparte*, Montevideo, diciembre de 1988, N° 17, pp. I-XXIV.
- GONZÁLEZ, HORACIO (1992), *La realidad satírica, 12 hipótesis sobre Página 12*, Buenos Aires, Paradiso.
- IMBERT, GÉRARD (1988), *Le discours du journal a propos de "El País"*, París, CNRS.
- JOHNSON, MICHAEL, L. *El nuevo periodismo*, Buenos Aires, Troquel, s/d.
- KLEIN, IRENE (2001) "Guía para la confección de reseñas bibliográficas" elaborada para la Segunda Olimpiada Nacional de Lectura del Plan Nacional de Lectura 2001, Ministerio de Educación de la República Argentina.
- LANDOWSKI, ERIC (1993), *La sociedad figurada. Ensayos de sociosemiótica*, México, F.C.E.
- MAYER, MARCOS (2001), "Suplementos culturales que hicieron historia" en *Revista Todo es historia, Revistas y suplementos culturales en el pensamiento argentino*, N° 406, mayo 2001, pp. 50-53.

- MOCHKOFSKY, GRACIELA (2004) [2003], *Timerman*, Buenos Aires, Sudamericana.
- RIVERA, JORGE (1995), *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós.
- (1976), "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*", en *Crisis*, Buenos Aires, N° 38, mayo-julio.
- RIVERA, JORGE y ROMANO, EDUARDO (1987), *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Tarso.
- ROTEMBERG, ABRASHA (1998), *Historia confidencial. La Opinión y otros olvidos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- RUIZ, FERNANDO (2001), *Las palabras son acciones. Historia política y profesional de La opinión de Jacobo Timerman (1971-1977)*, Buenos Aires, Perfil.
- SORIANO, OSVALDO (1994) *Artistas, locos y criminales*, Buenos Aires, Brujuela.
- TERÁN, OSCAR (1991), *Nuestros años sesenta: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur.
- TIMERMAN, JACOBO (2000), *Preso sin nombre celda sin número*, Buenos Aires, De la Flor.
- ULANOVSKY, CARLOS (1992), "La Opinión-Página12, un análisis comparativo" en *Medios y enteros*, *Revista de la Escuela de Comunicación Social de Rosario*, Nro. 2, noviembre de 1992.
- (2005), *Parén las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1970-2000)*, Buenos Aires, Emecé.
- WARLEY, JORGE (1993), "Las revistas culturales de dos décadas (1970-1990)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517-519, Madrid, julio-septiembre de 1993.
- WOLFE, TOM (1992) [1973], *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama.

Aspectos culturales y crítica literaria

- ADORNO, T. W. (1971), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- AGUIRRE, OSVALDO (2007), "Episodios de una formación", reportaje a Daniel García Helder en *Bazar Americano.com*, el sitio de *Punto de Vista on line*, abril/mayo de 2007. Disponible en http://www.bazaramericano.com/reportajes/helder_notas.htm [Consultado el 8 de octubre de 2007].
- ALTAMIRANO, CARLOS Y SARLO, BEATRIZ (1983), *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette.
- ÁNGELES, FRANCISCO, "Crítica literaria periodística" en *El hablador*, Perú, [en línea], N° 15, en <http://www.elhablador.com/angeles2.htm>. Disponible en línea [Consultado el 24 de junio de 2001]
- AULICINO, Jorge (2006) "A la espera de estudios serios" en *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- AVELLANEDA, ANDRÉS (1997), "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta" en *Memoria colectiva y políticas del olvido*, Buenos Aires, Viterbo, pp.141-184.
- ARICO, JOSÉ (1988), *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Buenos Aires, Puntosur.
- BAJTÍN, MIJAIL (1988) [1929/1979], *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E.
- 1999 [1982] *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.
- BARTHES, ROLAND [1953], *Le degré zéro de l'écriture*, París, Ed. du Seuil. (*El grado cero de la escritura* (1987) Buenos Aires, Ed. S. XXI. Traducción de Nicolás Rosa).

- [1964] *Essais critiques*, París, Ed. du Seuil, 1964. (*Ensayos críticos* (2003), Buenos Aires, Seix Barral. Traducción de Carlos Pujol)
- [1966] *Critiqué et vérité*, París, Ed. du Seuil. (*Crítica y verdad* (1972), México, Siglo XXI. Traducción de José Bianco)
- (1970) *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- [1973] *Le plaisir du texte*, París, Ed. du Seuil. (*El placer del texto* (1974), Buenos Aires, S. XXI. Traducción de Nicolás Rosa.)
- [1981] *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, París, Seuil, (*El grano de la voz* (1983), S. XXI, México. Traducción de Nora Pasternac)
- [1982] *L'obvie et l'obtus*, París, Seuil. (*Lo obvio y lo obtuso* (1986), Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México. Traducción de C. Fernández)
- [1984] *Le bruissement de la langue*, París, Seuil. (*El susurro del lenguaje* (1987) Paidós Comunicación, Barcelona. Traducción de C. Fernández Medrano)
- BENJAMIN, WALTER (1998), "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, pp. 111-134. (Traducción de Roberto Blatt).
- BERG, EDGARDO (1998), "Joven narrativa argentina de los '90: ¿nueva o novedad?" en *Revista Letras*, Nº 45, Curitiba, Brasil, pp.31-40.
- BONANO, MARIANA (2007) "Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor" en *Telar, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Universidad Nacional del Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, IIELA, Nº 5, Año IV.
- BOURDIEU, Pierre (1971) "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*, México, S. XXI.
- (1998), *La distinción*, Madrid, Taurus.
- BRIANTE, MIGUEL (1993), "Una visión del mundo" en "Primer Plano", *Página/12*, 14 de febrero, p.8.
- CELLA, SUSANA (1998), *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Losada.
- (1999) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica (Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik)*, Buenos Aires, Emecé.
- (2003), *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- (2006) "Valer la pena" en *Obra poética* de Francisco Urondo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CHAVEZ, FERMÍN (1971) "Borges en compañía de un peronista", *La Opinión*, Buenos Aires, 15 de junio, p. 23.
- (1971), "La creación de Hernández no fue un milagro sino el resultado de una aguda observación de la realidad", *La Opinión*, Buenos Aires, p. 23.
- CROCE, MARCELA (1996) *Contorno Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue.
- (1999), "La crítica sociológica en Adolfo Prieto" en Rosa, N. (editor) *Políticas de la crítica*, Buenos Aires, Biblos.
- D'ATRI, NORBERTO (1972), "Un documentado ensayo reconstruye la actividad política de José Hernández", *La Opinión*, 12 de febrero, p.23.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS (1993) *roland barthes una babel feliz*, Buenos Aires, Ed. Almagesto.
- (2003) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1976-1986)*, La Plata, Al margen.
- (dir.) (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, México, F.C.E.
- (2008) "Marxismo" en *La teoría literaria hoy*, Buenos Aires, Al margen, pp. 81-89.

- DE LLANO, AYMARÁ y SCARANO, LAURA (2004), *Saberes de la escritura*, Mar del Plata, Martín.
- DELLA VOLPE, GALVANO (1966) [1960], *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral.
- DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FÉLIX Félix (1972), *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, París, Minuit.
- (1980), *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, París, Minuit.
- DERRIDA, J. (1969), *De la gramatología*, México, S. XXI.
- (1993), *Passions*, París, Galilée.
- (1992), *La dissémination*, París, Senil.
- DOMINGUEZ, NORA (1994), Entrevista a Guillermo Saccomano, "The Buenos Aires Review" en "Primer Plano", *Página/12*, 20 de abril, pp. 6-7.
- DORRA, RAÚL (1989) *Hablar de literatura*, México, F.C.E.
- EAGLETON, Terry (1988), *Introducción a la teoría literaria*, Madrid, FCE.
- (1997), *Ideología*, Barcelona, Paidós.
- (1999), *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós.
- ECO, UMBERTO (1992) [1962] *Obra abierta*, Barcelona, Planeta.
- (1981) [1979] *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- (2000) *Sobre literatura*, Barcelona, Océano.
- ECHAVARREN, ROBERTO (1991) , "La revolución neobarroca" en *Trasplatinos*, México, El Tucán de Virginia.
- "Un fervor neobarroco" publicado originalmente en *La República de Platón* N° 16, Uruguay, 1994, [en línea], disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/fervorneobarroco.htm> [Consultado el 11 de noviembre de 2007]).
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS (1991), "El crepúsculo de los censores" en "Primer Plano", *Página/12*, 22 de diciembre, p.8.
- ESQUIVADA, GABRIELA, MAYER, MARCOS Y RUSSO, MIGUEL (1993), "Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina" en "Primer Plano", *Página/12*, 7 y 13 de febrero.
- ERLICH, VÍCTOR (1974) *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral.
- FORD, ANÍBAL (1972) "La vuelta al campo en la literatura nacional" en "La Opinión Literaria" en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, Buenos Aires, 1 de octubre, p.11.
- (2004) *30 AÑOS DESPUÉS 1973: las clases de Introducción a la Literatura y otros textos de época*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- FOUCAULT, M. - (1984) [1966] *Las palabras y las cosas*, México, S. XXI.
- (1971) *El orden del discurso*, Madrid, Tusquets.
- (1991) *La arqueología del saber*, México, S.XXI.
- FONDEBRIDER, JORGE (1988), Dossier *Poesía Buenos Aires* en *Diario de poesía* N° 11, verano de 1988/89, pp.13-14.
- (comp.)(2006), *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- FREIDEMBERG, DANIEL (1994) [1981], "Prólogo" a *La poesía del cincuenta*, Buenos Aires, C.E.A.L.
- 1999a "Cronología" en Dossier Urondo en *Diario de Poesía* N° 49, otoño de 1999.
- 1999b "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman", en Cella, Susana (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, Tomo 10 de Historia crítica de la literatura argentina, Buenos Aires, Emecé.

- FREIDEMBERG, DANIEL y HELDER, D.G. (1999), Dossier Urondo en *Diario de Poesía* N°49, otoño.
- GALLONE, OSVALDO (2004) "Carta de Argentina - La crítica literaria y los medios", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 644, Madrid, AECID, pp.125-127.
- (1999b) "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano" en Cella, Susana, *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica* (Tomo X de *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik*), Buenos Aires, Ed. Emecé.
- GARRIDO GALLARDO, MIGUEL A. (comp.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.
- GENETTE, GÉRARD (1971), *Figures III*, París, Seuil.
- (1989), *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- (2001), *Umbrales*, México, S. XXI.
- (2005), *Figuras V*, México, S. XXI.
- GOLDMANN, LUCIEN (1964), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva.
- IBSCH, ELRUD (1984), "La recepción literaria" en Angenot, Marc et al.(2002) *Teoría literaria*, México, S. XXI.
- ISER, WOLFGANG (1978), *The act of reading*, Londres, Routledge & Kegan Paul y The Johns Hopkins University Press.
- (1993), *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press.
- JAMESON, FREDERIC (1980), *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona, Ariel (Trad. de Carlos Manzano)
- JITRIK, NOÉ (1999), "Las máscaras del deseo y el modelo psicoanalítico" en *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé.
- (1999) *Diario de poesía* N° 49.
- KUPCHIK, Christian (1994), "¿Para qué sirve la crítica?", encuesta en "Primer Plano", P/12, 9 de enero, pp. 6-7.
- KRISTEVA, JULIA (1972) [1968], "La productividad llamada texto" en *Lo verosímil*, Comunicaciones II, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- (1969) *Semiotiké; recherches pour une sémanalyses*, París, Seuil.
- LAFFORGUE, JORGE (1972) *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Paidós.
- coord. (1973), "Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta" (Parte I), *Latinoamericana I*, N°2, Buenos Aires, 2 de junio.
- coord. (1974) "Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta" (Parte II), *Latinoamericana I*, N°3, Buenos Aires, 3 de abril.
- "Consideraciones al margen de la nueva novela latinoamericana", *Revista Latinoamericana I*, N°4, Buenos Aires, s/d.
- (2005), "Las cavilaciones del Professore Panesi" en "Primeras Historias. Palimpsestos", *Cartografía personal*, Buenos Aires, Alfaguara.
- LAFFORGUE, MARTÍN (comp.) (1999) *Antiborges*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor.
- LAISECA, ALBERTO (1993), "Realismo esotérico" en "Primer Plano", *Página/12*, 6 de marzo, p.8.
- LANATA, JORGE (1991), "Cómo revelar Polaroids", "Primer Plano", *Página/12*, 4 de agosto.
- LUKÁCS, GEORG (1969), *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Ed. Tiempo contemporáneo.
- (1974) *Teoría de la novela*, Buenos Aires, S. XX.

- MAILER, NORMAN (1992), "La diferencia entre lo bueno y lo grande" en "Primer Plano", *Página/12*, 16 de febrero, pp. 2-3.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY (1972) "La ficción actuaba como sucedáneo de la realidad para los lectores entusiastas de la 'nueva novela' en la década del '60, *La Opinión*, 9 de septiembre, p.19.
- (1991) "Con aliento suspendido" en "Primer Plano", *Página/12*, 23 de junio, p.4.
- MARTINI, JUAN (1993), "Naturaleza del exilio" en "Primer Plano", *Página/12*, 24 de abril, p.2 y 3.
- MAYER, MARCOS (1992), "Las nuevas editoriales. La aventura continúa" en "Primer Plano", *Página/12*, 31 de mayo, pp.2-3.
- "Un hombre con influencias - Bernhard en la narrativa argentina" en "Primer Plano", *Página/12*, 18 de octubre, p.4.
- MAYER, MARCOS Y RUSSO, MIGUEL (1992), "No todo son musas" en "Primer Plano", *Página/12*, 20 de diciembre, p.2-3.
- MAYER, MARCOS Y RUSSO, MIGUEL (1994), "Cómprame usted este librito" en "Primer Plano", *Página/12*, 10 de abril, pp.2-3.
- Millán, Eduardo, "Neobarrosos" en *Zucaí, Revista de poesía y debates* [2003-2005] [en línea]. Disponible en: [http:// www.revistazunai.com.br/ensayos/eduardo_milan_neobarrosos.htm](http://www.revistazunai.com.br/ensayos/eduardo_milan_neobarrosos.htm) [Consultado el 14 de noviembre de 2007].
- MONTANARO, PABLO (2003) *Francisco Urondo, La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*, Rosario, Homo Sapiens.
- O' DONNEL, MARÍA (1991), "Vamos a la playa", Encuentro de escritores argentinos en Pinar, "Primer Plano", *Página/12*, 1 de diciembre.
- PACHECO, C. (comp.) (1993) *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana.
- PALTI, ELÍAS JOSÉ (comp.) 1998, "Giro lingüístico" e historia intelectual, Buenos Aires, U.N.Q.
- PANESI, JORGE (2000), "La crítica argentina y el discurso de la dependencia", *Críticas*, Buenos Aires, Ed. Norma.
- PIGLIA, RICARDO (1973), "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los libros*, N° 29, marzo-abril, pp:22-27.
- (1973), "Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt" en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, 1 de abril, pp.10-11.
- (1990) *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo veinte, Universidad del Litoral.
- PONZA, PABLO (2006), "Existencialismo y marxismo humanista en los intelectuales argentinos de los sesenta" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates* [en línea]. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index2923.html> [Consultado el 27 de junio de 2007].
- PRIETO, ADOLFO (dir) (1963), *La crítica literaria en la Argentina*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras.
- RAMOS, JORGE ABELARDO (1954), *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, Buenos Aires, Amerindia.
- REST, JAIME (1979), *Conceptos fundamentales de literatura moderna*, Buenos Aires, C.E.A.L.
- (1992), "Estudio Preliminar" en *El cuento tradicional y moderno* (antología), Buenos Aires, C.E.A.L.
- ROMANO, EDUARDO (1983) [1965], *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, C.E.A.L.
- (1993) *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*, Buenos Aires, Ed. Colihue.

- (2001) "Cultura popular" en Di Tella, Torcuato, S. y otros, *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Ed. Emecé. pp. 148-150.
- ROSA, JOSÉ MARÍA (1971), "El secreto sentido político del 'Martín Fierro' ya resulta evidente a 99 años de anunciarse su edición", *La Opinión*, Buenos Aires, p.23.
- ROSA, NICOLÁS (1999), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos.
- RUIZ, LAURA (2005), *VOCES ÁSPERAS, Las narrativas argentinas de los '90*, Buenos Aires, Biblos.
- SÁBATO, ERNESTO (1971), "Para Ernesto Sábato, las declaraciones de Jorge Luis Borges sobre peronismo son agraviantes para el pueblo", Buenos Aires, *La Opinión*, p.23.
- SARTRE, JEAN PAUL 1981 [1948], *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Ed. Losada.
- SCHMUCLER, HÉCTOR (1972) (dir.), "Hacia la crítica", encuesta en *Los Libros*, N° 28, Buenos Aires, septiembre.
- SLAWINSKI, JANUSZ (1994) [1974], *Las funciones de la crítica, Criterios*, [en línea] La Habana, N° 32, julio-diciembre, pp.233-253.(Traducción de Desiderio Navarro) Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/slawinskifunciones.pdf> [Consultada el 5 de noviembre de 2004]
- SKLOVSKI, VÍCTOR (1970) [1917], "El arte como artificio" en Todorov, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo. XXI, pp.55-70.
- SORIANO, OSVALDO (1973), "Julio Cortázar llega a la Argentina convencido de que a pesar de las contradicciones, se consolida la vía al socialismo en América Latina", *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de marzo, p. 18-20.
- (1992), "Balada del materialista indiferente" en "Primer Plano", *Página/12*, 16 de febrero, p.8.
- TERÁN, OSCAR (1986), "Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950" en *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos.
- TINIANOV, IURI (1968) [1924], "Il fatto letterario" en *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo libri.
- (1970) [1927], "Sobre la evolución literaria" en Todorov, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 89-101.
- TARSITANO, CARLOS (1972), "Narrativa argentina y país real" en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de junio, pp. 6-7.
- (1972), "La cultura aburrida" en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, 1 de octubre, pp.1-3.
- TODOROV, T. (1971) "Poética", en: O Ducrot, T. Todorov, D. Sperber, M. Safouan y F. Wahl, *¿Qué es el estructuralismo?: 101-173*, Buenos Aires, Losada.
- (1970) [1965], *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos.
- (1987), "El último Barthes" en *Vuelta/Sudamericana*, 9, abril.
- TOMACHEVSKI, B (1982) [1928], *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- URONDO, FRANCISCO (1968) *Veinte años de poesía argentina 194-1960*, Buenos Aires, Ed. Galerna.
- (1971), "Novela argentina - Escritura y acción" en "La Opinión Literaria", *La Opinión*, 8 de agosto, p.11.
- (1972), "Abuelos y bisabuelos de la poesía argentina" en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, 7 de mayo, p. 12.
- VIÑAS, DAVID (1984) "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana" en Angel Rama (comp.) *Más allá del boom; literatura y mercado*, Bs. As., Folios, pp.13-40.

Teorías lingüísticas, análisis del discurso y semiótica

- ANGENOT, MARC (1982), *Le parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, París, Ed. Payot.
- (1989), *Un état du discours social*, Québec, Editions du Préambule.
- AUSTIN, J.L. (1962), *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Ed. Paidós
- AUTHIER-REVUZ J. (1982), "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours", en *DRLAV* 26, 91-151
- (1984), "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", *Langages* 73, 98-111.
- (1995), *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles reflexives et non coïncidences du dire*, 2 Vols., París, Larousse.
- (1998), "O enunciador glosador de suas palavras: explicitação e interpretação, *Palabras incertas. As não-coincidências do dizer*, Campinas, Unicamp.
- BENVENISTE, EMILE (1976) [1971], *Problemas de lingüística general I*, Buenos Aires, Ed. S.XXI.
- (1977) [1974], *Problemas de lingüística general II*, Buenos Aires, Ed. S.XXI.
- BERINSTAÍN, HELENA (1998), *Diccionario de Retórica*, México, Ed. Porrúa.
- CASTRO DE CASTILLO, ESTHER (2005) "La reseña", en Cubo de Severino, Liliana (coord.) *Los textos de la ciencia*, Córdoba, Ed. Comunicarte.
- COURTINE, J.J. (1981), "Analyse du discours politique", *Langages*, 62, París, Larousse.
- CUENCA, MARÍA JOSEP (1995) "Mecanismos lingüísticos y discursivos en la argumentación" en *Comunicación, Lenguaje y Educación* 25, p.29
- CHARAUDEAU, PATRICK (1983) *Langage et discours, Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Ed. Hachette.
- (1988 a) "La critique cinématographique : fait voir et fait parler" en *La presse. Produit, production, réception*, París, Ed. Didier erudition, pp.47-70.
- (1988 b) "Une théorie des sujets du langage", *Modèles Linguistiques*, X, fasc.2, Lille, pp. 67-78.
- (1988c) "La grammaire, c'est pas du bidon!", *Le Français Aujourd'hui*, 83, pp. 19-24.
- (1993) "Des conditions de la mise en scène du langage", *L'esprit de société*, De-crosse, A., Mardaga, Ed. Lieja, pp.27-65.
- (1997) *Le discours d'information médiatique, La construction du miroir social*, Ed. Nathan (Trad. de Margarita Mizraji *El discurso de la información. La construcción del espejo social*, Ed. Gedisa, 2005)
- CHARAUDEAU, PATRICK y MAINGUENAU, DOMININIQUE (2005) [2002], *Diccionario de Análisis del discurso*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu.
- DI TULLIO, ÁNGELA (1997), *Manual de gramática del español*, Buenos Aires, Edicial.
- DUCROT, O. (1982), *Decir y no decir, Principios de semántica lingüística*, Barcelona, Anagrama.
- (1984) *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette.
- DUCROT, O. y PARRET, H. (1995) *Teorías lingüísticas y enunciación*, Buenos Aires, CBC.
- DUCROT, O y TODOROV, T. (1997) [1972], *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Ed. SXXI (Trad. Enrique Pezzoni).

- EGGS, EKKERARD (1999), "Argumentar con oraciones hipotéticas", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* N° 17-18, enero-diciembre de 1998, México, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 327-347.
- FERNÁNDEZ LAGUNILLA, M. y PENDONES, C. (1993), "Recursos polifónicos del narrador en el discurso periodístico" en *Revista de Filología Románica* N° 10, Editorial Complutense, Madrid.
- FILINICH, MARÍA ISABEL (1999) *La voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés.
- (2001), *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2003), *Descripción*, Buenos Aires, Eudeba.
- GARCÍA NEGRONI, MARÍA MARTA (1998), "La destinación del discurso político: una categoría múltiple" en *Lenguaje en contexto I*, pp.85-111.
- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J., (1982) *Semiótica. Diccionario de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- HALL, Stuart (1981), "Notes on Deconstructing 'the popular'", *People's History and Socialist Theory*, Raphael Samuel, London, Routledge, pp.227-240.
- HAMON, PHILIPPE (1990), *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.
- KERBRAT – ORECCIONI (1997), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial.
- KOVACCI, OFELIA (1972), "Formas sintácticas de relieve" en *Comentario gramatical*, Arco Libros, Madrid.
- LE QUERLER, N. (1996), *Typologie des modalités*, CAEN, Presses Universitaires de Caen.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE (1980) [1976], *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette.
- (1983), *Sémantique de la polémique. Discours religieux et ruptures idéologiques au XVII siècle*, Lausana, L' Age d' Homme.
- (1984), *Genèses du discours*, Lieja, Madarga.
- (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, París, Hachette.
- (1991), *L'analyse du discours: Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette Université, París.
- (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, París, Dunod.
- (1999a) [1996] *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
- (1999b) "Ethos, scénographie, incorporation" en Amossy, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana, Ed. Delachaux et Niestlé.
- 2000 [1998] *Analyser les textes de communication*, París, Nathan.
- 2001 [1990] *L'enonciation littéraire II, Pragmatique pour le discours littéraire*, París, Nathan.
- (2004) [2001], ¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"? en *Revista Discurso.Org*, [en línea] Año3, N°5, Buenos Aires. (Traducción de Laura Miñones) Disponible en http://www.revista.discurso.org/articulos/Num5_Art_Maingueneau.htm [Consultado 4 de julio de 2002].
- MALDIDIER, DENISE y ROBIN, RÉGINE (1976), "Du spectacle au meurtre de l'événement: reportages, commentaires et éditoriaux de presse à propos de Charléty (Mai 1968) » en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Volume 31, Numéro 3, pp. 552-588.
- MARIN, L. (1993), *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Seuil.
- MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES, ELENA (1999), "La literalidad de la cita en los textos periodísticos", *Revista Española de Lingüística* 30, 1, pp.147-167.

- PADILLA DE ZERDÁN, CONSTANZA (1999), "La argumentación: estado actual de su estudio" en *RILL* N° 14, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- PARRET, HERMAN (1995), "Contar" en *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial.
- PERELMAN, CHAÏM (1997), *El imperio retórico*, Colombia, Norma.
- PLANTIN, CHRISTIAN (2001), *La argumentación*, Barcelona, Ariel.
- PUGA, JUANA (2001), "Una presentación del software multimedial Actos de Habla" en *Revista de lingüística teórica y aplicada*, Volumen 39, Concepción, Universidad de Concepción, 139-154.
- REYES, G.(1995), *Los procedimientos de la cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco libros.
- (1996) *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco Libros.
- SEARLE, JOHN (1980) *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra.
- (1975) "Indirect speech acts" en *Speech Acts: Syntax and Semantics*, Nueva York.
- 1995a. (1965) "¿Qué es un acto de habla?" en *La búsqueda del significado: lecturas de Filosofía del Lenguaje*, Luis Ml. Valdés Villanueva (editor), Madrid, Tecnos, pp. 431-448.
- 1995b. (1975) "Una taxonomía de los actos ilocucionarios". *La búsqueda del significado: lecturas de Filosofía del Lenguaje*, Luis Ml. Valdés Villanueva (editor), Madrid, Tecnos, pp. 449-476.
- SERIOT, PATRIK (1986) "Langue russe et discours politique soviétique: analyse des nominalisations" en *Langages* 81.
- SERRANI, S.M. (1986) "As construções indeterminadoras enquanto recortes macrossintáticos o discurso", série *Estudos*, 12. Uberaba, FIUBE, pp. 98-125.
- (1997), *A Linguagem na Pesquisa Sociocultural*, Editora da UNICAMP, Campinas, SP, Brasil.
- TOULMIN, STEPHEN (1958), *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VAN DIJK, TEUN (1977), *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Londres, Longman.
- VERÓN, ELISEO (1979), "L'Hibou" en *Revista Communications*, París, N° 28, pp. 69-125.
- (1980) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires., Gedisa.
- (1985) "El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media", en *Les Médias: expériences, recherches actuelles, applications*, Paris, IREP, p.4. (Traducción de Lucrecia Escudero para su cátedra de Semiótica II en la Universidad de Buenos Aires).
- (1987) *Construir el acontecimiento*, Buenos Aires, Gedisa.
- VOLOSHINOV, VALENTÍN (1976) [1930] *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
- ZIMMERMANN, LILIANA (2001) "El discurso de la crítica: marcadores y persuasión", *Texturas*, Año 1, N° 1, Santa Fe, CESIL, Facultad de Humanidades y Ciencias Universidad Nacional del Litoral, pp. 203-211.

Anexo

Frecuencia de estrategias argumentativas en reseñas sobre textos de narrativa (cuento y novela)

Diarios	Críticos	descripción	definición	narración	comparación	empleo de analogías	explicitación de causas	derivación de consecuencias	citación de autoridad	Ejemplificación	
										sin cita en DD	con cita en DD
La Opinión	Ardiles Gray		C N						C		C N
	Sonano*								C N		
	Tarsitano				C				C N	C	C N
	Sasturain			C N	C	N		C N	C	Autor	C N
	Rivera***				C		C N	C N		N	
	Romano		C N							N	
	Urondo			C N	C			C N		C	C N
Ford*										C N	
Página/12	Kohan		C N	C	N			C N	C N		C
	Gallone*								C		C N
	Kozac						C N	C N			
	Cella**	N	N	N	N		N	N	N		N
	Russo				C N		C N		C		C N
	Olguín			C N			C N				C N
	Delgado**	N	N	N	N		N		N		N

Diarios	Críticos	preguntas retóricas	ironía	paráfrasis señaladas con marcadores	generalización	refutación	Relaciones de contraste			
							oposición	sustitución	restricción	concesión
La Opinión	Ardiles Gray	C	N		C		C N	C	C N	C N
	Sonano*		C N							
	Tarsitano	C					C N	C	C N	
	Sasturain					C			C N	
	Rivera***			C N	C N		C N	C N	C N	C N
	Romano		C N	C N		C N			C N	
	Urondo	C	N				C N	C N	C N	N
Ford*			C N	C N		C N		C N		
Página/12	Kohan			C N		N				C N
	Gallone*			C N						
	Kozac				C N					
	Cella**	N			N	N	N	C N	N	C N
	Russo			C N				C N	C N	C N
	Olguín	C	N	C N	C N	C N		C N	C N	C N
	Delgado**			N		N	N		N	N

Generalmente (más de 75%)
 A veces (de 50 a 75%)
 Ocasionalmente (entre 25 y 50%)
 Excepcionalmente (hasta 25%)
 Nunca

Cuando no se aclara C o N, se señala la frecuencia de la estrategia utilizada tanto para reseñas de cuento como para novela.

* En el corpus se presenta sólo una reseña de cuentos o relatos de los críticos indicados con astenisco.

** No desarrollan reseñas sobre cuentos las críticas indicadas con dos asteriscos.

*** En el corpus, sólo se incluye una reseña de novela por parte de Jorge B. Rivera, por lo cual al igual que en los otros casos indicados con asterisco el relevamiento no permite dar cuenta de la frecuencia.

Frecuencia de estrategias argumentativas en reseñas de poesía

Diarios	Críticos *	descripción	definición	narración	comparación	empleo de analogías	explicitación de causas	derivación de consecuencias	citación de autoridad	Ejemplificación	
										sin cita en DD	con cita en DD
<i>La Opinión</i>	Ardiles Gray										
	Tarsitano										
	Sasturain										
	Urondo										
<i>Página/12</i>	Cella										
	Monteleone										

Diarios	Críticos *	preguntas retóricas	ironía	paráfrasis señaladas mediante marcadores	generalización	refutación	Relaciones de contraste			
							oposición	sustitución	restricción	concesión
<i>La Opinión</i>	Ardiles Gray									
	Tarsitano									
	Sasturain									
	Urondo									
<i>Página/12</i>	Cella									
	Monteleone									

Generalmente  (más de 75%)
 A veces  (de 50 a 75%)
 Ocasionalmente  (entre 25 y 50%)
 Excepcionalmente  (hasta 25%)
 Nunca 

*Para indicar la frecuencia de las estrategias en el *corpus*, ha sido necesario considerar los críticos con por lo menos dos reseñas de poesía.

Detalle de variables predominantes en la descripción de textos narrativos y su frecuencia

Género del texto reseñado	Críticos																													
	Ardiles Gray		Soriano		Tarsitano		Sasturain		Rivera		Romano		Urondo		Ford		Kohan		Gallone		Kozac		Calla		Russo		Olguin		Delgado	
	C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	R	N	C	N	R	N	C	N	N y otros*	C	N	C	N	C	N	
Temas																														
Referencias o reflexión sobre el género del texto considerado																														
Referencias al uso del lenguaje																														
Escritura																														
Referencias o reflexión sobre ideas del texto																														
Rasgos del narrador y de personajes																														
Elementos del paratexto y su relación con el texto																														
Técnicas narrativas																														
Voces																														
Puntos de vista/Mirada																														
Tiempo																														
Espacios																														
Ritmo																														
Tensión																														
Tono																														
Lugares comunes																														
Sentimientos referidos																														
Estilo																														
Situaciones																														
Conflictos /Problemáticas																														
Motivos /leitmotiv																														
Principio constructivo del texto																														
Imágenes sensoriales																														
Metáforas																														

Generalmente De 61 a 100%
 Frecuentemente De 41 a 60% inclusive
 Ocasionalmente Hasta el 40% inclusive

C: Reseña de cuentos
 R: Reseñas de relatos
 N: Reseñas de novelas
 N y otros: incluye reseñas de novelas y de géneros híbridos de la narrativa (ni cuentos ni relatos ni novelas)

Género del texto reseñado	Críticos																											
	Ardiles Gray		Soriano		Tarsitano		Sasurain		Rivera		Romano		Urondo		Ford		Kohan		Gallone		Kozac		Cella N y otros*	Russo		Olguín		Delgado
	C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	R	N	C	N	R	N	C	N	N y otros*	C	N	C	N	N
Estructura /partes																												
Discurrir /Relación con la trama																												
Sintaxis																												
Percepción																												
Humor																												
Poética																												
Cuerpo de personajes																												
Gestos																												
Extensión del texto																												
Coherencia																												
Final																												
Originalidad																												
Modo de publicación																												
Intertextualidad																												
Interdiscursividad																												
Contexto																												
Aspectos sociales																												
Relación con la verosimilitud y la realidad (realismo)																												
Relación con lo político																												
Alusión a la toma de conciencia																												
Relación con la vida y la experiencia																												
Actitud (de personajes, del autor, del texto)																												
Relación y/o mención de otros textos del autor																												
Filiaciones																												
Relación con el campo literario																												
Efectos /Recepción del lector																												
Otros procedimientos																												

Detalle de variables predominantes en la descripción de reseñas de poesía y su frecuencia

	Críticos					
	La Opinión				Página/12	
	Ardiles Gray	Tarsitano	Sasturain	Urondo	Cella	Monteleone
Temas						
Referencias y/o reflexión sobre el género considerado						
Referencias al uso del lenguaje						
Juegos con el significante						
Escriutura						
Referencias a ideas del texto						
Rasgos del yo lírico y de sujetos mencionados en el poema						
Voces						
Elementos del paratexto y/o su relación con el texto						
Relación ilustraciones-poemas (paratexto icónico)						
Espacialidad del poema						
Puntos de vista/mirada/perspectiva						
Tiempo						
Espacios						
Ritmo/sonoridad/musicalidad						
Tensión						
Tono						
Lugares comunes						
Sentimientos referidos						
Situaciones						
Conflicto/Problemática						
Motivos						
Principio constructivo del texto						
Imágenes sensoriales						
Metáforas						
Versificación						
Estructura/partes						
Discurrir/Relación de los poemas con la totalidad del libro						
Sintaxis						
Percepción						
Humor						
Poética						
Gestos						
Extensión del texto						
Materialidad de la escritura/soporte						
Anécdota						
Intertextualidad						
Interdiscursividad						
Contexto						
Aspectos sociales (reflexión)						
Relación con la verosimilitud y la realidad (realismo)						
Relación con lo político						
Alusión a la toma de conciencia						
Relación con la vida y la experiencia						
Actitud del autor, del texto						
Relación con y/o mención de otros textos del autor						
Filiaciones						
Relación con el campo literario						
Efectos /Recepción del lector						
Otros procedimientos						

Generalmente
Frecuentemente
Ocasionalmente



De 61 a 100%
De 41 a 60% inclusive
Hasta el 40% inclusive

Listado de reseñas del corpus de análisis de los diarios *La Opinión* y *Página/12*, ordenadas por críticos y fecha

V: Volanta

T: Título de la reseña

L: Libro reseñado

A: Autor

La Opinión

Aníbal Ford

18/8/72 V: "Cantar del profeta y el bandido", T: Conflictos y búsquedas de la literatura regional en una última novela de Tizón, L: *El cantar del profeta y el bandido*, A: Héctor Tizón.

3/11/72 V: "Un bárbaro entre la belleza", T: En su último libro Murena exalta a la literatura como una forma de privilegio, L: *F.G.: Un bárbaro entre la belleza*, A: H. A. Murena.

26/12/72 V: Variaciones sobre el mito de Frankenstein, T: la realidad histórica se diluye en la última obra de Griselda Gambaro, L: "Nada que ver con otra historia", A: Griselda Gambaro.

22/5/73 V: Nueve narradores congregados en "Historias del peronismo", T: Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia, L: *Historias del peronismo*. Selección y prólogo de María A. Scotti.

Julio Ardiles Gray

31/7/71 V: "Nueve cuentos y una invitación", T: Ironía y truculencia comulgan en el libro de una autora novel, L: *Nueve cuentos y una invitación*, A: Teresa Caballero.

4/8/71 V: "La raíz en la roca", T: Buena poesía y retórica conviven en los textos de Jorge Escudero, L: *La raíz en la roca*, A: Jorge Escudero.

12/8/71 V: Apareció ayer en Buenos Aires, T: Hondura metafísica y pintoresquismo se contraponen en un libro de poemas, L: *Plaza batallón 40*, A: Héctor Viel Temperley.

7/9/71 V: Syria Poletti y el mundo de la infancia, T: Una novela malograda por el exceso de elaboración, L: *Extraño oficio*, A: Syria Poletti.

21/9/71 V: "La locura juega al ajedrez", T: Los cuentos de Anderson Imbert desembocan en un rico realismo, L: *La locura juega al ajedrez*, A: Enrique Anderson Imbert.

14/10/71 T: Consigue indagar en el pasado el último poemario de Horacio Salas, L: *Mate pastor*, A: Horacio Salas.

23/11/71 V: A pesar de su tema apasionante, T: El falso idioma empleado destruye la última novela de Sara Gallardo, L: *Eisejuaz*, A: Sara Gallardo.

3/12/71 V: De Echeverría a Borges, T: El rigor y la originalidad nutren un ensayo crítico de Noé Jitrik, L: *El fuego de la especie*, A: Noé Jitrik.

23/12/71 V: El fin de la infancia en la primera obra de Sexer, T: Un exitoso juego de lenguajes para indagar la realidad, L: *La perinola*, A: Mario Sexer.

31/12/71 V: Publicadas por primera vez en 1934, T: En sus Aguafuertes Españolas, Arlt prefirió a Occidente y no al Islam, L: *Aguafuertes españolas*, A: Roberto Arlt.

18/7/72 V: "Volvió una noche", T: Un primer libro de cuentos que revela a un auténtico narrador", L: *Volvió una noche*, A: Jacobo Dayan.

Martín Müller

27/7/72 V: Nostalgia y autobiografía, T: la última novela de Mujica Láinez es una visita guiada a la Torre de Marfil, L: *Cecil*, A: Manuel Mujica Láinez.

Jorge B. Rivera

16/9/72 V: La soledad y la fragilidad de la vida, T: Lo más representativo de la obra de Bernardo Kordon se reúne en un tomo, L: *Bernardo Kordon. Sus mejores cuentos porteños*.

20/9/72 V: "El fideo más largo del mundo", T: Costumbrismo y misterio se reúnen en un buen tomo de relatos de Bernardo Jobson, L: *El fideo más largo del mundo*, A: *Bernardo Jobson*.

3/10/72 V: Las propuestas de un formalista ruso, T: La obra de Sklovski aporta un enfoque más integral a la crítica literaria, L: *Sobre la prosa literaria*, A: Víctor Sklovski.

16/2/73 V: "Los navegantes", último libro de un narrador excepcional, T: Kordon y la aventura como memorial del trabajo humano, L: *Los navegantes*, A: Bernardo Kordon.

6/3/73 T: Auténtico sabor popular en el último libro del cuyano Lucero, L: *El pájaro brujo*, A: Juan Draghi Lucero.

8/5/73 V: "Las arenas", obra maldita de Miguel A Speroni, T: Una novela militante sobre el peronismo, L: *Las arenas*, A: Miguel Ángel Speroni.

16/5/73 V: Once cuentos de Hebe Huart en "La gente de la casa rosa", T: La cara secreta de la realidad vista por una narradora que parece ingenua, L: *La gente de la casa rosa*, A: Hebe Uhart.

Eduardo Romano

9/8/72 V: Primer intento de literatura política de Jorge Riestra, T: "A vuelo de pájaro" o la desmitificación de una clase, L: *A vuelo de pájaro*, A: Jorge Riestra.

21/9/72 V: "En el otro tablero", T: Un libro de María Esther de Miguel contiene diversos niveles temáticos, L: *En el otro tablero*, A: María Esther de Miguel.

14/10/72 V: Un manual apenas mediocre, T: Defrauda expectativas un libro sobre la vida literaria latinoamericana, L: *La cultura moderna en América Latina*, A: Jean Franco.

25/10/72 V: Clara actitud política y rigor documental, T: Un ensayo indaga la forma en que se gestó la conciencia americana, L: *Formación de la conciencia americana*, A: Hebe Clementi.

1/11/72 V: El primer libro de Pablo Urbanyi, T: Distintos niveles de calidad se pueden encontrar en la obra de un joven narrador, L: *Noche de revolucionarios*, A: Pablo Urbanyi.

14/11/72 V: Técnica infrecuente pero tradicional, T: Dignidad narrativa y equívocos formales en una novela de Lozzia, L: *Retrato de un desconocido*, A: Luis Mario Lozzia.

12/1/73 V: "Don abdel Zalim", último libro de Jorge Asís, T: Retorno a la picaresca sin la suficiente autorcrítica, L: *Don Abdel Zalim (El burlador de Dominico)*, A: Jorge Asís.

15/3/73 V: Progresiva madurez de un joven novelista argentino, T: La riqueza narrativa de Szichman surge de mecanismos para reconstruir el pasado, L: *La verdadera crónica falsa*, A: Mario Szichman.

31/3/73 V: Las costumbres de las clases tradicionales, según una escritora, T: Con "Una madre", Beatriz Guido aclara algunos presupuestos de su literatura, L: *Una madre*, A: Beatriz Guido.

Juan Sasturain

15/9/72 V: Crónica de una derrota, T: Para Waisman, el signo es incapaz de atrapar la duración temporal, L: *Entre caminos*, A: Oscar Waisman.

27/9/72 V: Una ubicación precisa de lo sobrenatural en nuestros días. T: Para Todorov lo fantástico en la literatura es el exceso de lo real, L: *Introducción a la literatura fantástica*, A: Tzvetan Todorov.

1/10/72 T: Se frustra un mensaje poético por carecer de tensión, L: *Nosotros-piedra* por Angel Núñez.

17/10/72 V: Una aventura rigurosa y difícil de compartir, T: Interesante antología de narradores jóvenes cuyo prólogo está de más, L: *Prosa Junta*, A: por Graciela Fernández, Geo Frattini, Tamara Kamenszain, Gabriel Rodríguez, Luis Rotger, Daniel Samoilovich y Marcelo Sztrum, Prólogo de Mario Tobelem.

26/10/72 V: Teorías de Meletinski y Propp, T: Dos trabajos de formalistas rusos, aunque válidos, no llenan un vacío informativo. L: *Las transformaciones del cuento maravilloso* por Vladimir Propp y Estudio estructural y tipológico del cuento, A: E. Meletinsky.

- 31/10/72 V: A veinte años de su primera edición, T: "Desde esta carne", de Fernando, aún conserva técnicas eficaces, L: *Desde esta carne*, A: Valentín Fernando.
- 8/11/72 V: La narrativa de Oscar Peyrou, T: Textos que describen el pasaje de la fisura existencial a la lucidez, L: *Cambio de domicilio*, A: Oscar Peyrou.
- 29/12/72 V: Reedición de "El paraíso desenterrado", T: Una clara voluntad estructural se advierte en la poesía de Ceselli, L: *El paraíso desenterrado*, A: Juan José Ceselli.
- 30/1/73 V: La publicación de "Todos los poemas" define a un creador, T: Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza, L: *Todos los poemas*, A: Francisco Urondo.
- 31/1/73 V: Un intento de fusionar vida y literatura, T: Logros parciales y golpes de efectismo reúne la última novela de Dalmiro Sáenz, L: *Alto quien vive*, A: Dalmiro Sáenz.
- 8/2/73 V: Fue finalista en el Premio Planeta 1972, T: Cierta desaliño formal conspira contra las virtudes de la novela "Baldío al sur", L: *Baldío al sur*, A: Valentín Fernando.
- 17/2/73 V: Cuando la ruptura también es continuidad, T: En "Partitas", Lamborghini afirma una vez más su itinerario coherente, L: *Partitas*, A: Leonidas Lamborghini.
- 9/3/73 T: Teoría y experiencia se contradicen en un desigual tomo de poesía, L: *La obsesión del espacio*, A: Enrique Zelarayán.
- 17/4/73 V: El cuento que cierra un ciclo en la obra de Rodolfo Walsh, T: Impecable parábola de un creador que cambio la literatura por la militancia, L: *Un oscuro día de justicia*, A: Rodolfo Walsh.
- 10/5/73 V: "Libro de Manuel" se propone como un vademécum para la próxima generación, T: En su cuarta novela Julio Cortázar nombra a la Historia pero no se atreve a tocarla, L: *Libro de Manuel*, A: Julio Cortázar.

Oswaldo Soriano

- 30/9/71 V: "Literatura de la pelota", T: Una recopilación de textos sobre el fútbol plantea nuevos interrogantes, L: *Literatura de la pelota*, A: Roberto Jorge Santoro.
- 24/11/71 V: "Novela policial del testimonio", T: Vida y muerte de Juan Duarte en un folletín de escaso rigor histórico, L: *Prontuario de un perdedor*, A: Eloy Rébora.
- 4/2/72 V: "Las paralelas no se tocan, nene", T: Una obra de lenguaje simple y llano hace muy obvia la clave de su humor, L: *Las paralelas no se tocan, nene*, A: Norberto Firpo.
- 3/1/73 V: Aparece hoy "El frasquito", primera novela de Luis Guzmán que durante dos años fue marginada por su lenguaje, T: Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad, L: *El frasquito*, A: Luis Guzmán.

Carlos Tarsitano

- 19/6/71 V: Aparece hoy en Buenos Aires, T: Estilo e indagación de la realidad en una lograda antología de cuentos, L: *Los mejores cuentos argentinos de hoy*, A: Miguel Briante, Julio Cortázar, Haroldo Conti, Ricardo Piglia y otros.
- 2/7/71 V: "El solicitante descolocado", T: La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo. T: El solicitante descolocado, A: Leonidas C. Lamborghini.
- 14/7/71 V: Joven narrativa argentina, T: Una antología de cuentos muestra diversos logros e imposibilidades, L: *Antología consultada del cuento argentino*, A: Briante, Castillo, Heker, Hernández, Jamilis, Lynch, De Miguel, Moyano, Rozenmacher y Sánchez Sorondo.
- 16/7/71 V: Tiempo-Gobbi, T: Intención y sentimiento no bastan para generar una textura poética, L: *Buenos Aires, Tiempo-Gobbi*, A: Alfredo Carlino.
- 5/8/71 V: A la sombra de un maestro, T: El reflejo de lo aparente priva en una novela sobre Buenos Aires, L: *El despelote*, A: Agustín Pérez Pardilla.
- 10/9/71 V: Un trabajo de Daniel Barros, T: Opacidad y aciertos parciales en un ensayo sobre la poética de Marechal, L: *Leopoldo Marechal, poeta argentino*, A: Daniel Barros.

- 21/9/71 Apareció ayer en Buenos Aires, T: Una novela sobre lo cotidiano se malogra por carencia de frescura, L: *El gato en la sartén*, A: Mónica Müller.
- 5/11/71 V: Acaban de reeditarse en Buenos Aires, T: Los cuentos de Germán Rozenmacher reúnen su mundo social y personal. L: *Cuentos completos*, A: Germán Rozenmacher.
- 7/12/71 T: Ecos autobiográficos alimentan una novela de autora argentina, L: *Músicos y relojeros*, A: Alicia Steimberg.
- 30/12/71 V: "La carta al General", T: Fidelidad al idioma coloquial de Buenos Aires en cuatro relatos, L: *La carta al General*, A: Juan Carlos Martini.
- 12/1/72 V: "Referencias", T: Un poeta que inicia el paso de la soledad a la conciencia colectiva, L: *Referencias*, A: Marcelo Pichon Rivière.
- 25/1/72 V: Los poemas de Luis Luchi, T: Una honda experiencia cotidiana rescatada en trazos irregulares, L: *El muerto que habla – 48 penúltimos poemas y Poemas cortos de genio*, A: Luis Luchi.
- 26/1/72 V: Poesía argentina reciente, T: Cinco autores intentan por diferentes caminos expresar zonas de la realidad, L: *Cantos cisandinos* por Francisco Squeo Acuña; *Poemas* por Martín Alvarenga; *Poemas insurrectos* por Hugo Diz; *Poemas en 9½* por Víctor Taphanel; *Viaje hacia todos* por José Antonio Cedrón.
- 11/4/72 V: Una selección de sus cuentos, T: Daniel Moyano indaga fielmente rostros de un mundo sumergido, L: *El monstruo y otros cuentos*, A: Daniel Moyano.

Francisco Urondo

- 30/6/71 V Los poemas de Nira Etchenique, T: Entre rupturas con el romanticismo asoma el logro de un idioma propio; L: *Tempestad es la palabra*, A: Nira Etchenique.
- 20/7/71 V: Casi medio siglo de trabajo silencioso y profundo; T: Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española; L: *En el aura del sauce*, A: Juan L. Ortiz.
- 23/7/71 V: Aparecen hoy en Buenos Aires, T: Relatos de Bernardo Kordon donde se indaga con maestría lo porteño, L: *A punto de reventar* de Bernardo Kordon.
- 30/7/71 V: "Vía Aérea", T: La esperanza como dificultad brilla en un consistente volumen de poesía, L: *Vía aérea*, A: Tomás Guido Lavalle.
- 3/8/71 V: Apareció ayer en Buenos Aires, T. Un ensayo analiza polémicamente los irracionalismos de Jorge Luis Borges. L: *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, A: Blas Matamoro.
- 5/8/71 V: "La condesa sangrienta", T: Una historia medieval sirve de fondo a la tortura vista como abstracción, L: *La condesa sangrienta*, A: Alejandra Pizarnik.
- 7/8/71 V: "La ecuación y la gracia", T: Un buen libro de poemas enrarecido por los bloqueos de una intimidad, L: *La ecuación y la gracia*, A: Inés Aráoz.
- 13/8/71 V: "Impostergable", T: Lenguaje sobrio y economía narrativa caracterizan una novela de Carnevale, L: *Impostergable*, A: Jorge Carnevale.
- 19/8/71 V: Imposibilidades, T: La palabra que comunica y la que aísla chocan en un libro de poemas, L: *Imposibilidad del lenguaje o los nombres del amor*, A: Elizabeth Azcona Cranwell.
- 27/8/71 V: "Gabriel Andaral", T: Una reciente novela de Mallea o la historia de una disolución argentina, L: *Gabriel Andaral*, A: Eduardo Mallea.
- 3/9/71 T: Lo cotidiano es un buen poemario, L: *La calle de las tantas cosas*, por Julio César Baudouin.
- 14/9/71 V: "Diario de metáforas", T: Madurez e inmadureces en un buen primer libro de poemas, L: *Diario de metáforas*, A: Raúl Santana.
- 28/9/71 V: "Etiquetas a los hombres", T: Compromiso humanista en la nueva novela de Bernardo Verbitsky, L: *Etiquetas a los hombres*, A: Bernardo Verbitsky.
- 29/9/71 V: "La vida a muerte", T: Un rigor sin complacencias conforma los textos más recientes de Latorre, L: *La vida a muerte*, A: Carlos Latorre.
- 4/11/71 V: "Barrabás no entiende un pito", T: El primer libro de Díaz Céspedes trasciende un tema muy frecuentado, L: *Barrabás no entiende un pito*, A: Ignacio Díaz de Céspedes.

- 9/11/71 V: "La ciudad de los sueños" de J. J. Hernández, T: Recrea atmósferas sutiles una novela admirable, L: *La ciudad de los sueños*, A: Juan José Hernández.
- 30/11/71 V: Reeditan un libro de Di Benedetto, T: Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino, L: *Mundo animal*, A: Antonio Di Benedetto.
- 4/12/71 V: Escritores del nordeste argentino, T: Un regionalismo pintoresco sirve para encubrir realidades agrias, L: *Narradores actuales del nordeste*, selección de Osvaldo Pérez Chávez.
- 16/12/71 V: Con densidad y rigor, T: La última novela de Conti integra la gran narrativa latinoamericana, L: *En vida*, A: Haroldo Conti.
- 18/12/71 (sin volanta), T: La medida frena los relatos de un escritor hasta ahora inédito, L: *Cuentos*, A: Ignacio Xurxo.
- 4/1/72 V: "Paredes y violencias", T: La voluntad de expresar la realidad nacional no basta para novelar bien, L: *Paredes y violencias* por Osvaldo Rossler.
- 19/1/72 V: Intentos, T: Un autor argentino no profundiza la candente temática propuesta, L: *Me tenés podrido, Argentina*, A: Alfredo Grassi.
- 19/2/72 V: Un joven cuentista argentino, T: Jorge Asís recupera una temática olvidada por la nueva literatura, L: *La manifestación*, A: Jorge Asís.
- 26/2/72 V: Relatos de Isidoro Blaistein, T: Trae logros consistentes y calidad despereja una colección de cuentos, L: *La Salvación*, A: Isidoro Blaistein.
- 5/2/72 V: De Alejandra Pizarnik, T: La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas, L: *El infierno musical*, A: Alejandra Pizarnik.
- 11/3/72 V: "El regreso de Jonás", T: Una buena escritura y ciertas ideas se contraponen en un texto poético, L: *El regreso de Jonás*, A: Celia Gourinski.
- 15/4/72 V: "La mirada presente", T: Libro de poemas donde conviven el rigor y el individualismo, L: *La mirada presente*, A: Rodolfo Godino.
- 24/5/72 V: "Mirado", cuentos de Albo Valleta, T: Infrecuente madurez en un armónico primer libro, L: *Mirado*, A: Albo Valleta.

Página/12

A) Críticos que escriben dos o más reseñas de textos de literatura argentina en el periodo considerado en nuestro *corpus*

Miguel Briante

- 12/1/92 T: Del tiempo y la escritura, L: *Fuego a discreción*; A: Antonio Dal Masetto.
- 5/9/93 T: Una novela nacional, L: *Un poeta nacional*, A: C. E. Feiling.

Susana Cella

- 19/4/92 T: Dar escala a las cosas, L: *La ansiedad perfecta*, A: Daniel Samoilovich.
- 24/5/92 T: Entre fulgores y cenizas, L: *Artefacto*; A: Nicolás Rosa.
- 28/6/92 T: "El último romántico", L: *Crítica de la crítica*, A: Tzvetan Todorov.
- 19/7/92 T: Disparos al fondo, L: *Cabeza fina*, A: Joaquín Giannuzzi.
- 13/9/92 T: El injerto, L: *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada* con Jacques Derrida, A: Roberto Ferro (ensayo)
- 22/11/92 T: Para hacerse ilusión, L: *El fin de lo mismo*, A: Marcelo Cohen.
- 23/5/93 T: Para acercarse a los poetas, L: *Nacen los otros* por Arturo Carrera.
- 12/9/93 T: Los destellos de una buena escritura, L: *Las sagradas escrituras*, A: Héctor Libertella (ensayo).
- 3/1/93 T: La divina parodia, L: *Odiseo confinado*, A: Leonidas Lamborghini.

16/5/93 T: Perfume de mujer, L: *Mujeres, imágenes argentina*; selección y prólogo: María Gabriela Mizraje.

6/2/94 T: Leer para escribir, L: *Cómo se escribe un cuento*, compilador: Leopoldo Brizuela.

27/3/94 T: La condena, L: *Matilde*, A: Daniel Guebel.

Luis Chitarroni

15/9/91 T: "Invitación al desconcierto", L: *Exvotos*, A: Edgardo Russo.

24/5/92: T: Zona de suspenso, L: *Trenzas*, A: Susana Szwarc.

14/11/93: T: Mono y esencia, L: *Kincon*, A: Miguel Briante.

Josefina Delgado

25/8/91 T: Bajo el signo de la liebre; L: *La liebre*; A: César Aira.

26/1/92 T: Una novela de la memoria, L: *Santo oficio de la memoria*, A: Mempo Giardinelli.

9/2/92 T: Los juegos del viaje, L: *Embalse*, A: César Aira.

16/2/92 T: Otras inquisiciones, L: *La gesta del marrano*, A: Marcos Aguinis.

21/6/92 T: Isidoro, el niño, L: *Cuando éramos felices*, A: Isidoro Blaistein.

15/3/92 T: Preguntale a Luli, L: *Primera sangre*, A: Josefina Trebucq.

Nora Domínguez

15/8/93 T: Una música en la cabeza, L: *La música de Frankie*, A: Luis Gusmán.

31/10/93 T: Perfume de mujer, L: *Preciosas cautivas*, A: Claudia Gilman y Graciela Montaldo.

20/2/94 T: El viaje permanente, L: *Nimia*, A: Claudia Schwartz

6/3/94 T: Mucha mujer, L: *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti* por Cristina Iglesia (comp.).

Oswaldo Gallone

7/6/92 T: La vuelta al padre, L: *Mar de olvido*, A: Rubén Tizziani.

5/7/92 T: "La dama calva", L: *Crónica de alados y aprendices*, A: Esther Cross.

9/8/92 T: "Un gótico moderno", L: *El cadáver imposible*, A: José Pablo Feinmann.

22/11/92 T: En los ratos de ocio, L: *Urracas* por Luisa Futoransky.

20/12/92 T: Negro, seco, preciso, L: *Los sentidos del agua*, A: Juan Sasturain.

3/1/93 T: Bueno y breve, L: *Casa de geishas*, A: Ana María Shúa.

17/1/93 T: Realidad y relato, L: *Nombrar lo innombrable* (Violencia política y novela argentina: 1975-1985), A: Fernando Reati.

24/1/93 T: Bordes riesgosos, L: *Es peligroso escribir de noche*, A: Sergio Sinay.

Karina Galperín

7/6/92 T: El cronopio y su fama, L: *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, A: Mignon Domínguez.

26/7/92 T: "A la voz de Aira", L: *La prueba*, A: César Aira.

27/9/92 T: Conocido, pero de lo mejor, L: *Muchacha Punk*, A: Rodolfo E. Fogwill.

Rolando Graña

12/7/92 T: El pensador político, L: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, A: Walter Benjamin (ensayo).

30/5/93 T: Fogwill vs. Fogwill, L: *Restos diurnos*, A: Fogwill.

Reseñas de Alfredo Grieco y Bavio

29/11/92 T: "Madre hay una sola", L: *El libro de mi madre* por Albert Cohen.

2/1/94 T: El hombre, el símbolo, L: *Alberto Girri. Homenaje*, compilado por Alina Diaconú.

Reseñas de Noé Jitrik

- 17/11/91 T: El dolor de ser argentino, L: *Crónica de un iniciado*, A: Abelardo Castillo.
 11/7/93 T: Felisberto recuperado, L: *Felisberto Hernández*, A: por Jorge Panesi (ensayo).
 3/10/93 T: Historia de unas mujeres, L: *Anatomía humana*. A: Carlos Chernov.

Reseñas de Martín Kohan

- 15/11/92 T: Repetición y diferencia, L: *El volante*, A: César Aira
 20/9/92: T: Los infiernos cotidianos, L: *Infierno Albino*, A: Sergio Bizzio.
 18/10/92 T: Relectura y reescritura, L: *Paredón, paredón*, A: Gabriel Bañez,
 22/11/92 T: Walsh, el escritor, L: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, A: Ana María Amar Sánchez (ensayo).
 10/1/93 T: Cuidada escritura, L: *El ser querido*, A: Daniel Guebel.
 28/2/93 T: Escritura resguardada, L: *Acerca de Roderer*, A: Guillermo Martínez.
 14/3/93 T: Invenciones literarias, L: *Las invenciones inglesas*, A: Gloria Pampillo
 16/5/93 T: Un conquistador sin conquistas, L: *El largo atardecer del caminante*, A: Abel Posse.
 6/6/93 T: Pasión argentina, L: *Amores brutales*, A: Carlos Chernov.
 14/11/93 T: Novelitas y novelas, L: *Como me hice monja*, A: César Aira.
 12/12/93 T: La mirada cínica, L: *La venganza de Killing*, A: Rafael Bini
 2/1/94 T: Sobre la literatura, L: *Prólogo anotado*, A: Federico Jeanmaire.
 6/2/94 T: Diez años después, L: *La frontera más secreta*, A: Carlos Dámaso Martínez.
 27/3/94 T: Lo diverso, L: *Estación Borges y otros cuentos*, A: Danilo Albero.
 25/7/93 T: Divina decadencia, L: *La casa de la llanura*, A: Jorge Torres Zavaleta.
 8/8/93 T: Inéditos y elegantes, L: *Cuentos inéditos*, A: Manuel Mujica Lainez.
 15/8/93 T: Argumentos o embeleso, L: *Sobre Walter Benjamín. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, A: Gabriela Massuh y Silvia Fehrman (editoras).
 3/10/93 T: Placer literario, L: *La Venus de papel*, Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo (comps).

Claudia Kozac

- 27/6/93 T: Mirada sobre mirada, L: *La Argentina en pedazos*, A: Ricardo Piglia.
 15/8/93 T: Lamborghini, el paródico, L: *Un amor como pocos*, A: Leónidas Lamborghini.
 10/10/93 T: Veinticinco años no es nada, L: *Lo que la noche le cuenta al día*, A: Héctor Bianciotti.
 17/10/93 T: El oficio de narrar, L: *La vida en la cornisa*, A: Inés Fernández Moreno.
 6/2/94 T: Realismo delirante, L: *El jardín de las máquinas parlantes*, A: Alberto Laiseca.
 6/3/94 T: Sexo bajo el cielo del Village, T: *Estertores de una década, Nueva York '78*, A: Manuel Puig.

Jorge Lafforgue

- 24/11/91 T: La realización del enigma, L: *El enigma de la realidad*, A: Juan Martini.
 25/10/92 T: Contacto narrativo, L: *Citas de un día*, A: Noé Jitrik.

Jorge Monteleone

- 21/1/92 T: Un nombre pequeño, L: *Buena travesía, buena ventura pequeña Ulli*, A: Diana Bellesi.
 24/5/92 T: La constelación y el nombre, L: *Teoría del cielo*, A: Arturo Carrera y Teresa Arijón
 4/10/92 T: "Música de lo pasajero", L: *Poemas (1951-1991)*, A: Antonio Requeni.
 14/2/93 T: El diseño de la fantasía, L: *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, A: Noemí Ulla.
 21/2/93 T: Lo tenue y lo tenso, L: *Seda Terrestre*, A: Lelé Santilli y L: *Unos días*, A: Carlos Battilana.
 21/3/93 T: Voz de mujer, L: *Cartas*, A: Liliana Lukin.
 16/5/93 T: Caleidoscopio lírico, L: *Ambages completos*, A: César Fernández Moreno.
 18/7/93 T: Esplendor en la hierba, L: *El jardín*, A: Diana Bellesi.
 9/1/94 T: El exilio más largo, L: *Salarios del impío*, A: Juan Gelman.

13/2/94 T: Señas de lo real, L: *Magnificat*, A: Jorge Ricardo Aulicino y *Negritos*, A: Arturo Carrera.
17/4/94 T: Historia lírica, L: *40 Watt*, A: Oscar Taborda.

Marcos Mayer

8/3/92 T: El fin del arte; L: *El río sin orillas. Tratado imaginario*, A: Juan José Saer
1/11/92 T: Para impugnar el fin de la historia, L: *El contenido de la forma*, A: Hayden White (ensayo)
15/11/92 T: "Cuando lejos te vi", L: *El aire*, A: Sergio Chejfec.
8/8/93 T: A toda velocidad, L: *La guerra de los gimnasios*, A: César Aira.
12/12/93 T: Tecnología de la palabra, L: *Oralidad y escritura*, A: Walter Ong (ensayo).
31/5/92 T: "Lecturas autobiográficas", L: *Siluetas*, A: Luis Chitarroni.
20/12/92 T: La resurrección de las voces, L: *Rayuela, Obra Poética, Los de abajo*, A: Julio Cortázar, César Vallejo, Mariano Azuela (sección ficción y ensayo)

María Moreno

9/2/92 T: Mi mamá me mima, L: *La jaula bajo el trapo* de María Negroni.
6/2/94 T: Otro escritor feliz, L: *Gente que baila* por Norberto Soares.

Sergio Olguín

19/4/92: Puerto Rico mon amour, L: *Maldito Amor*, A: Rosario Ferré
2/2/92 T: "Más que cero", L: *Mala onda*, A: Alberto Fuguet
23/2/92 T: Cae la noche tropical, L: *Una pálida historia de amor* por Rodolfo E. Fogwill.
29/3/92 T: Un grito de corazón, L: *El muchacho peronista*, A: Marcelo Figueras.
18/10/92 T: "Pasión por las palabras", L: *Vaca sagrada*, A: Diamela Eltit.
25/4/93 T: La fuerza de los personajes, L: *Los bajos del temor* por Vlady Kociancich.
27/6/93 T: Una búsqueda increíble, L: *EL hombre que buscaba a Satán* por Emilio Cócara.
25/7/93 T: Primer amor, últimos textos, L: *Los ojos de Greta Garbo*, A: Manuel Puig.
19/12/93 T: Apasionada memoria, L: *Cuentos de los años felices*, A: Osvaldo Soriano.
27/3/94 T: Otras voces, otros ámbitos, L: *La pérdida de Laura*, A: Martín Kohan.

Susana Rotker

11/8/ 91 T: "La literatura de la realidad", L: *Polaroids*, A: Jorge Lanata.
19/9/93 T: El ojo ajeno, L: *La invención de la Argentina, Historia de una idea* por Nicolás Shumway.
2/1/94 T: En el ojo del huracán, L: *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, A: Graciela Montaldo.

Miguel Russo

19/7/92 T: ¿Yo? yo escribo, L: *La sierva*, A: Andrés Rivera.
6/9/92 T: "La realidad inverosímil", L: *Redondeces*, A: Norberto Firpo.
7/2/93 T: Cuarteto de temas, L: *La muerte de un hombrecito*, A: Juan Carlos Martelli.
24/1/93 T: *La cultura de la supervivencia*, A: Susana Aguad.
11/4/93 T: Una máquina de historias, L: *Control remoto*, A: Daniel Gutman.
16/5/93 T: Juegos de amor y odio, L: *Rebeldes y domesticados*, A: Raquel Angel (ensayo)
13/6/93 T: Sin tiempo ni espacio, L: *Probables lluvias por la noche*, A: Sylvia Iparraguirre.
5/12/93 T: Radiografía de Bobby, L: *La vida brillante*, A: Rodolfo Rabanal.
10/4/94 T: La lección de contar, L: *Animales domésticos*, A: Guillermo Saccomanno.

Juan Sasturain

3/5/92 T: "El que come y no convida", L: *El lado salvaje de la vida*, A: Carlos Sampayo.
13/6/93 T: Dios hace zapping, L: *Vidas de santos* por Rodrigo Fresán.

Claudio Zeiger

19/1/92 T: De monstruos y fugitivos, L: *Sacamos a pasear al monstruo*. A: Alberto Laiseca, Edgardo González Amer, Gloria Pampillo, Raúl Brasca, Cristina Fernández Barragán y Silvia Silberstein y *El padre del sepulturero*, A: Emilio Matei.

16/5/93 T: Con final feliz, L: *Para morir tranquilo*, A: Delfina Link.

B) Críticos con solo una reseña en el corpus**Alvaro Abós**

30/6/91 T: "Andrés Rivera o la travesía del desierto", L: *El amigo de Baudelaire*, A: Andrés Rivera.

Cecilia Absatz

1/12/91 T: "Lluvias perpetuas y mucha nieve", L: *Fuegia*, A: Eduardo Belgrano Rawson.

Gonzalo Moisés Aguilar

16/8/92 T: Compromiso y trivialidad, L: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, A: José Amicola (ensayo).

Ana María Amar Sánchez

19/4/92 T: "La seducción de la crónica", L: *La invención de la crónica*, A: Susana Rotker (ensayo)

Juan José Becerra

20/2/94 T: Novela susurrada, L: *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esa forma*, A: Alejandro Margulis.

Martín Caparrós

31/5/92 T: "El azar triunfante", L: *El agua electrizada*, A: C.E. Feiling.

Américo Cristófalo

17/10/93 T: La crítica y la queja, L: *La compañía de los críticos*, A: Michael Walzzer.

Graciela Esperanza

10/1/93 T: La voz del narrador, L: *El gallo blanco*, A: Héctor Tizón.

Rodrigo Fresán

5/12/93 T: En memoria de Valentina, L: *Un campeón desparejo*, A: Adolfo Bioy Casares.

Antonio Dal Masetto

9/2/92 T: Asomarse a la vida, L: *Si yo muero primero*, A: Susana Silvestre.

Andrés Di Pietro

22/8/93 T: Retomar y recrear, L: *Y la muerte llenaba la casa*, A: Julio Acosta.

Cristina Fangmann

13/12/92 T: La erudición que miente, L: *Mentiras y mentirosos en el mundo de las letras* por Enrique Anderson Imbert (ensayo)

Eduardo Gleeson

27/2/94 T: Borges a los veinte, L: *El tamaño de mi esperanza* por Jorge Luis Borges (ensayo).

Eduardo Grüner

11/10/92: T: Los sueños de la razón, L: *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, A: Beatriz Sarlo (ensayo).

Gabriela Leonard

20/3/94 T: La verdad escurridiza, L: *El libro de la tierra negra*, A: Carlos Gardini.

Jorge Listosella

29/3/92 T: Con la pluma y la palabra, L: *Amores*, A: Antonio Dal Masetto y Luis Pollini.

Tununa Mercado

16/8/92 T: Romper la amnesia, L: *Cuando digo Magdalena*, A: Alicia Steimberg.

María Negroni

24/5/92 T: El color de la bruma, L: *Y todo por esta luz*, A: Silvia Bonzini.

Jorge Panesi

14/6/92 T: "Las voces del delirio", L: *La ciudad ausente*, A: Ricardo Piglia.

Néstor Perlongher

1/9/91: "La loca de los ocho" L: *Vida de living*, A: Tamara Kamenszain.

Ricardo Piglia

9/6/91 T: "Arlt: un cadáver sobre la ciudad", L: *Obra completa*; A: Roberto Arlt.

Guillermo Piro

13/2/94: T: Elemental y fascinante, L: *Alebríes* por Gerardo Denis.

Marcelo Pose

2/1/94 T: Una de amor y poder, L: *La amante del restaurador*, A: María Esther de Miguel.

Guillermo Saccomano

13/12/92: T: "El escritor confidencial", L: *El ojo de la patria*, A: Osvaldo Soriano.

Osvaldo Soriano

1/9/91 T: "Humillación y valor", L: *Bajo bandera* de Guillermo Saccomano.

Sylvia Saítta

31/5/92 T: "Mapa porteño", L: *Buenos Aires, una antología de nueva ficción argentina*, (Juan Forn editor).

Elisa M. Salzmán

26/7/92: Dentro de T: "Instantáneas", L: *Anónima*, A: Alicia Genovese; L: *Cantiga del otro*, A: Jorge Ariel Madrazo; L: *El fondo de los días*, A: Santiago Kovadloff.

Claudio Zeiger

10/4/94 T: Un maldito policía, L: *Los bebedores de agua*, A: Dalmiro Sáenz.