



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. 1

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

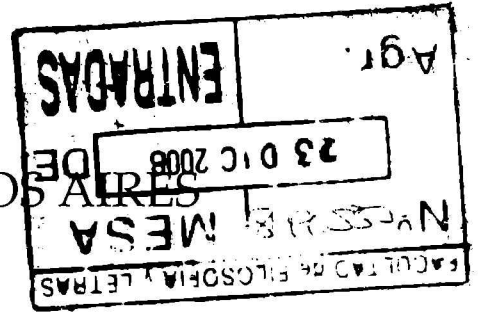
Posgrado



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 1



Autora: Lic. Ruth Alazraki

Director de tesis: Dr. Eduardo Romano

Buenos Aires

Diciembre de 2008

A Ariel

A Elena

Quiero agradecer a

Eduardo Romano, quien creyó en este trabajo desde sus comienzos, cuando para otros parecía imposible. Su acompañamiento me permitió sostener, en el tiempo, el proceso de investigación y de escritura. Supo ver, antes que yo, que con esta tesis podía aprender mucho, no sólo sobre el discurso periodístico, sino también sobre la literatura.

Elena Valente, amiga e interlocutora confiable, que me ayudó y estimuló para pensar y concretar las ideas que me iban surgiendo, desde la escucha y la lectura atenta de este texto. Me contagió la experiencia y el disfrute del trabajo de escribir y de descubrirme a mí misma haciéndolo.

Elvira Arnoux, quien me ayudó a darle la primera forma a este trabajo desde el seminario de Tesis de la Maestría en Análisis del Discurso y me alentó para que lo concretara.

Ariel por el amor, el apoyo y la alegría de todos los días que fortalecen cualquier desafío. Por darme tranquilidad para construir las condiciones para la redacción de esta tesis, no siempre favorables en todo el tiempo que llevó.

A Miriam, mi hermana, por el afecto y la ternura.

Índice

Índice	4
Introducción	7
CAPÍTULO 1 Dos diarios del “nuevo periodismo” argentino en Buenos Aires.....	19
1.1. El dispositivo comunicativo de la máquina mediática	19
1.2. El “nuevo periodismo”	23
1.2.1. Un antecedente: <i>Primera Plana</i>	29
1.2.2. <i>La Opinión</i>	31
1.2.3. <i>Página 12</i>	38
CAPÍTULO 2 Características de la reseña de textos literarios narrativos y poéticos.....	45
2.1. La reseña de textos literarios: un género persuasivo.....	46
2.2. La puesta en sección, otros paratextos de la reseña y sus partes.....	50
2.3. La construcción de un saber y de un sistema de valoración	57
2.3.1. El cuadro escénico	57
2.3.2. La argumentación como modo de la crítica literaria periodística	70
Conclusiones	86
CAPÍTULO 3 Procedimientos discursivos de la crítica literaria periodística.....	89
3.1. Modalidades del mensaje: organización sintáctica y estilística de la valoración	90
3.1.1. Estructuras sintácticas de relieve.....	90
3.1.2. Inversión del orden sintáctico tradicional.....	96
3.1.3. Relativas apositivas	98
3.1.4. Nominalizaciones	102
3.1.5. Oraciones unimembres	105
3.1.6. Impersonalización	106
3.2. La construcción de un <i>ethos</i> : modalidades y actos de habla.....	109
3.2.1. Modalidades subjetivas	111
3.3. Modalidades intersubjetivas: actos de habla	130
3.3.1. Aconsejar.....	133
3.3.2. Advertir.....	136
3.3.3. Avalar	136
3.3.4. Anticipar	139

3.3.5. Dar juicios de valor.....	140
3.3.6. Felicitar.....	141
3.3.7. Incitar a la acción	141
3.4. Los “otros” en la reseña de textos literarios: la heterogeneidad mostrada	143
3.4.1. Formas marcadas: la exhibición de otras voces.....	144
3.4.2. Formas no marcadas: la creación de un destinatario competente	165
Conclusiones	173
CAPÍTULO 4 Concepciones ideológicas, estéticas y culturales en <i>La Opinión</i>	180
4.1. Construir otra cultura: otro lugar para la literatura	181
4.2. Considerar la cultura popular y cuestionar el canon	186
4.3. Oponerse al grupo <i>Sur</i> y a <i>La Nación</i>	191
4.4. Plantear la discordancia con el regionalismo “oligárquico”	199
4.5. Registrar cierta influencia de la teoría y de la crítica literarias	204
4.5.1. El reconocimiento de lo “literario”	204
4.5.2. Modos de construcción, estructuras y lenguaje de los textos literarios.....	206
4.5.3. La conexión de la literatura con lo social y la “realidad”	209
4.5.4. La incidencia de la teoría bajtiniana y los comienzos de la sociocrítica....	214
4.6. Lineamientos de los años ‘60 en la poesía.....	216
4.6.1. El vitalismo heredado de las vanguardias y de <i>Poesía Buenos Aires</i>	218
4.6.2. La prosa “no discursiva”	220
4.6.3. Intención nominativa y austeridad expresiva	221
4.6.4. Comunicatividad	223
4.6.5. “Organicidad” en relación con el orden colectivo	226
4.6.6. La poesía como expresión del compromiso.....	228
4.6.7. La palabra intransitiva, el uso del lenguaje y la intertextualidad.....	232
4.7. Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los ‘70	233
4.7.1. Walsh: “vivir la novela junto al pueblo”	234
4.7.2. Privilegio del testimonio en desmedro de la novela.....	236
4.7.3. La impronta estructuralista y barthesiana	244
4.8. Apreciaciones sobre libros de cuentos y relatos.....	248
4.8.1. No todo relato es un cuento	249
4.8.2. Incidencia de las poéticas del cuento moderno	251
4.8.3. Reflexiones sobre los criterios para confeccionar antologías.....	255
Conclusiones	259
CAPÍTULO 5 La “marca de la literatura” en <i>Página/12</i>	262
5.1. Las reseñas de “Primer Plano”: ¿prensa complaciente?	263
5.1.1. El papel de las reseñas según los representantes de las editoriales	266
5.1.2. Un modo de “estar y formar parte” del campo literario.....	268
5.2. La infaltable intertextualidad: apropiación, resignificación y provocación.....	271
5.2.1. El estilo alusivo de las reseñas en “Primer Plano”	275
5.2.3. Homenajes y reflexión sobre la creación de un “canon”	285
5.3. Otro modo de nombrar a partir de la dictadura	288
5.4. El registro de nuevas tendencias en poesía	294
5.4.1. Constelaciones: mapas del crítico reseñador	296
5.4.2. La escritura femenina: ruptura de clichés y voz plural.....	298
5.4.3. Cuando el diseño hace al poema	301

5.4.4. Neobarrocos: pliegues, condensación, experimentación.....	303
5.4.5. Objetivistas: resituar la mirada sobre las cosas	307
5.5. "La joven narrativa argentina"	311
5.5.1. "Desatención" a la tradición literaria.....	313
5.5.2. La relación con otros escritores de la misma generación	316
5.5.3. Tipo de lector y de editor: ¿categorías narrativas o de mercado?.....	317
5.5.4. El vínculo entre narrativa e ideología.....	319
5.6. La "diosa" novela: el género en los '90 como puesta en juego de saberes	321
5.6.1. Lecturas preferidas por los novelistas argentinos.....	322
5.6.2. Aportes de novelistas extranjeros.....	328
5.6.3. Técnicas narrativas predominantes y superposición de géneros	331
5.6.4. Desde una línea mimética hacia la subversión de los códigos realistas	334
5.7. Cuentos: entre las poéticas modernas y la instantánea periodística	340
5.7.1. Las antologías: preeminencia de un criterio de mercado.....	340
5.7.2. ¿Cristalización o transformación del género cuento?.....	342
5.7.3. Otras variantes: el relato brevísimo y la instantánea periodística	347
Conclusiones	351
Conclusiones finales.....	354
Bibliografía.....	363
Anexo	373

Introducción

Para el periodismo cultural, la reflexión sobre literatura siempre ha sido de interés, sobre todo para el llamado “nuevo periodismo”, atento en sus artículos al desarrollo narrativo y a los aspectos específicos de la escritura. En diferentes momentos históricos, los diarios *La Opinión* (1971-1981), censurado por la dictadura militar, y luego *Página 12* (1987), aparecido después del retorno de la democracia en la Argentina, asumen una modalidad particular por la manera y el espacio dedicados a la actividad literaria. Dentro del contexto de cada diario, llama la atención el lugar que ambos matutinos dedican a las reseñas bibliográficas con firma. En su actividad, la crítica literaria periodística toma posiciones, guía la manera de nombrar y definir un conjunto de aspectos de la literatura, de interpretarlos y de juzgarlos.

Esta investigación permite conocer los modos discursivos empleados en las reseñas de textos literarios, su lugar e incidencia en relación con otros textos del diario y las funciones de la crítica que proponen. Desde el análisis del discurso, ahondamos las modulaciones de ese género mediante el cual dicha crítica se revela, en tanto saber que resurge, y presenta continuidades y rupturas entre un diario y otro.

Teñidos por el carácter fragmentario y ágil de lo periodístico, los comentarios bibliográficos de esos matutinos, redactados en su mayoría por escritores y profesores universitarios, reciben el impacto de diversas teorías, y también, plantean relaciones de influencia o de tensión con ellas. Construyen valoraciones, despliegan saberes, reflexionan sobre literatura, marcan tendencias, buscan incidir y establecer vínculos, a partir del libro que comentan, con el campo literario contemporáneo. Resultan de interés ya que se forjan portadores de representaciones -en tanto creencias que tienen un valor simbólico- con poder de inscripción en el

campo cultural y literario, y generan sistemas de producción y de recepción de otras discursividades dentro de la actividad periodística y literaria.

Antecedentes de reflexiones sobre las funciones de la crítica literaria

En lo que respecta a la Argentina, el cuestionamiento sobre las funciones de la crítica se ha planteado desde Universidad y desde el periodismo cultural. Tres encuestas resultan fundamentales para considerar el estado de la crítica literaria hacia los años '70 en nuestro país. La primera es la que -previamente a ese periodo- realizó Adolfo Prieto en el marco de su seminario sobre crítica literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Litoral (1963)¹ y las otras son las publicadas en las revistas *Los libros* y en *Latinoamericana* a comienzos de aquella década.

Los principios de la orientación de la encuesta dirigida por Prieto se exponen en la "Noticia preliminar" de *Encuesta: La crítica literaria en la Argentina*, donde define un espacio para plantear los problemas de la tarea crítica: la ausencia de revistas literarias de gran circulación, el anonimato de la crítica periodística, la subestimación profesional de los críticos dentro del grupo de redactores de los periódicos y la mala retribución por dicha tarea. Luego indica cada una de las preguntas que conforman el cuestionario, que de manera lateral apelan al cuestionamiento sobre las funciones de la crítica en relación con los intereses del investigador, dentro de un enfoque sociológico. Entre los principales interrogantes, el primero compete a la profesión del crítico, la relación con el prestigio y la sociedad; el segundo consulta los principios metodológicos de su ejercicio; el tercero, a la influencia que el crítico asigna a su labor sobre los escritores argentinos y el cuarto a la incidencia sobre los lectores de literatura argentina.

En ese prólogo, las respuestas de los críticos consultados² conforman un "muestreo" a partir del propósito del seminario: "trazar un cuadro de la crítica literaria en la Argentina, de la crítica aplicada a obras de autores argentinos, analizar los métodos, evaluar los resultados

¹ En el N°1 de la revista *Literatura y Sociedad* (octubre - diciembre de 1965) son reproducidas sólo las respuestas de Oscar Masotta, Juan José Sebrelí y Noé Jitrik, quienes habían sido integrantes de *Contorno* junto con Adolfo Prieto.

² Los entrevistados fueron Héctor P. Agosti, Enrique Anderson Imbert, Guillermo Ara, Juan Jacobo Bajarlía, Rodolfo A. Borello, María Inés Cardenas de Morner Sans, Emilio Carilla, Raúl Héctor Castagnino, César Fernández Moreno, Juan Carlos Ghiano, Roberto F. Giusti, Noé Jitrik, Bernardo Ezequiel Korembli, Oscar Masotta, Antonio Pagés Larraya, Juan Carlos Portantiero, Alfredo Roggiano, Juan José Sebrelí y Luis Emilio Soto.

y discernir la gravitación de las condiciones en que opera la crítica literaria sobre el propio autor y sobre el público" (Prieto, 1963:5). Aunque no desarrolla una elaboración de los datos de la encuesta, los criterios de la organización señalan que el crítico es un componente fundamental para la constitución de un público lector. Las funciones explicativa y clarificadora instalan al crítico como hermeneuta, pedagogo (Croce, 1999), "traductor" y polemista.

Por otro lado, años más tarde, el problema de las funciones de la crítica fue abordado en dos ocasiones, mediante entrevistas a otros críticos: "Hacia la crítica", aparecida en el N° 28 de *Los libros* (1969-1976) dirigida por Héctor Schmucler, titulada "Para una crítica política de la cultura" (setiembre de 1972), y "Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta" organizada por Jorge Lafforgue para la revista *Latinoamericana I* (N° 2, junio de 1973 y N° 3, abril de 1974). En ellas, las respuestas brindan un diagnóstico de lo que era la literatura y crítica literaria en nuestro país, y cuestionan los alcances de la crítica entendida en un sentido amplio.

En la encuesta de *Los Libros* responden Aníbal Ford, Luis Gregorich, Josefina Ludmer, Ángel Nuñez, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo. En la de *Latinoamericana*, también participan todos ellos menos Piglia y se agregan Edgardo Cozarinsky, Nora Dottori, Germán Leopoldo García, Ernesto Goldar, Graciela Maturo, Nicolás Rosa, Norberto Soares, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano.

Ambas encuestas se inscriben en una zona de producción ideológica opuesta a la cultura dominante, en torno a planteos políticos, teóricos y culturales. Manifiestan un pasaje de la crítica literaria a una crítica político-cultural a partir de problematizar lo que se entiende por cultura (Ford, García, Gregorich, Rivera, Romano en *Latinoamericana*).

Muchos aspectos de las respuestas de *Los Libros* son retomados en *Latinoamericana*, y Jorge Panesi, al comentarlas, distingue cinco lineamientos, que guardan relaciones con el escenario en el que se piensan esas funciones de la crítica a comienzos de los años '70.

El primero es el posicionamiento frente a la noción de "dependencia cultural", que ocupaba un lugar destacado en la época y tuvo efectos sobre la crítica en general. "Liberación o dependencia" era la consigna política y cultural mediante la cual los críticos sentaron el compromiso de esos años (Panesi, 2000:17). La crítica es concebida entonces como disputa por un espacio que se creía cubierto por la acción de la cultura dominante, un territorio de apropiación y un campo de batalla con ella. Triunfante el peronismo, la euforia militante

hace de la crítica una actividad combativa peculiar. Se instala la sensación de que no hay distancias entre la lucha política (del pueblo) y la lucha cultural (de los intelectuales críticos), todo apunta a mostrar liberación del imperialismo. En sus respuestas, muchos críticos (Aníbal Ford, Nora Dottori, Luis Gregorich, Eduardo Romano) coinciden en que hacer crítica es hacer política (Panesi: 2000:21).

El segundo postulado reivindica un deseo de acercamiento entre la cultura argentina y latinoamericana, en forma concomitante con el *boom*, fenómeno ideológico y de mercado, que acentúa tal interés.

Panesi define el tercer postulado como el "acercamiento" de dos culturas antagónicas: la cultura alta y elitista impuesta por las clases dominantes al discurso universitario y la cultura popular. Sin embargo, de la lectura de las encuestas más bien se desprende una fuerte diferenciación que un acercamiento. Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Luis Gregorich y Ángel Nuñez -desde sus respuestas en *Los Libros*- reconocen un cierto lugar a la cultura popular, lo cual indica que la crítica ha descubierto un espacio que había sido escamoteado u ocultado por la acción de la cultura dominante y sobre el que se debe trabajar. Esa tendencia, promovida por sectores del peronismo de izquierda, generó en el ámbito de la crítica literaria la atención por encontrar formaciones teóricas precisas que estudiaran el fenómeno de la cultura popular (sus variaciones históricas, su relación con la cultura de elite y la oficial, con la política, con el mercado y los centros de poder, etc.), en un proceso de toma de conciencia y de búsqueda de identidad.

La cuarta directriz señalada consiste en la extensión de las fronteras de la crítica literaria. Ésta reclamará su proyección hacia otros objetos discursivos aledaños, privilegiará como objeto los medios masivos de comunicación en tanto articuladores del campo de la cultura consumida por las masas populares (respuestas de Ford, Gregorich, Sarlo y Rivera).

Además, se manifiesta una quinta tendencia, la incomodidad conceptual frente a los modelos (como en Nora Dottori, Graciela Maturo y Germán Leopoldo García): se revela el influjo estructuralista pero para algunos de los entrevistados, "modelo" llega casi a convertirse en sinónimo de dependencia cultural o de europeísmo, tiene un sentido ideológico y el término se inscribe en la vieja polémica acerca del nacionalismo cultural.

Asimismo, no es ajena a la influencia de cierta impronta científicista sobre el discurso crítico como ideal universitario -señalada por Nicolás Rosa- y a un conjunto de saberes que

fueron desarrollándose durante la década del '60, sobre todo en Europa: la semiología, el análisis de los medios masivos, el avance de modelos lingüísticos, sociológicos y psicoanalíticos, etc. Hay un nuevo ideal para el trabajo crítico: intentar un tipo de crítica integradora, que respondiera a un rigor metodológicamente penetrante y a una militancia. En esa tensión productiva, buscan encontrar el rasgo distintivo de lo que se llamó, con afrancesada resonancia, "nueva crítica". En ese sentido, funcionan la autorreflexión, metacrítica y el autocuestionamiento de los alcances y modos la crítica literaria (Panesi, 2000:26).

Además, en *Los Libros*, Gregorich señala, entre algunas tareas de la crítica, la de puntualizar equívocos y fáciles homologaciones de dos códigos por los cuales la literatura se lee a sí misma (uno vinculado con el boedismo, el realismo y el populismo, y otro más ligado al martinfierrismo, el esteticismo y la revista *Sur*). También indica una especie de "subcódigo" promovido por los medios masivos de comunicación, respecto del público lector y el consumo. Propone aislar las trampas y falacias de tales códigos que influyen en la producción y la recepción de la literatura contemporánea, al describir y poner en evidencia cierto "realismo transparente" y sus determinaciones ideológicas.

Ludmer define el trabajo crítico como una serie articulada de lecturas escritas (al igual que Nicolás Rosa en la encuesta de *Latinoamericana*) y centra la atención en la materia significativa de los textos, en analizar su relación con el sentido instituido, abriéndolo a nuevas posibilidades. Propone una tarea de la crítica que no sólo muestre la dialéctica del proceso de condicionamiento cultural (en el caso específico de las obras y su lectura) que produce el sistema, sino que elabore una "escuela de lectura", restaurando la materialidad del texto y su sensación y que muestre cómo, de qué modo, por qué, mediante qué, en qué forma significar un texto literario.

Por otro lado, Piglia considera que debe ligarse el trabajo crítico con el político y que la función de la crítica tiene que ver con producir un sistema de relaciones y vínculos sociales que ordenen las estructuras de significación que condicionan y descifran los textos.

Panesi determina una proyección de las líneas antes referidas en la crítica argentina actual, aunque observa que falta analizarlas con mayor profundidad: una línea sociológica que remozca los postulados contornistas; una populista antiliberal y una que se basa en el énfasis intratextual.

Más de dos décadas después, el diario *Página 12* (1987) muestra otras tendencias dentro de la crítica literaria periodística. En este último matutino, continúan ciertos autores ya presentes en *Primera Plana* y *La Opinión*, ambos fundados por Timerman. Entre ellos está Tomás Eloy Martínez, director del suplemento "Primer Plano" (1991-1996), cuyo título establece un vínculo nominal con la primera etapa de aquella revista. En ese semanario, el género reseña y la actividad artística tenían un lugar destacado, que posiblemente se buscaba continuar en el nuevo diario.

En el marco de "Primer Plano", dentro del periodo de nuestro *corpus* de análisis, un trabajo titulado "¿Para qué sirve la crítica?", escrito por Christian Kupchik el 9 de enero de 1994, indaga sobre las funciones de la crítica a un grupo de críticos y escritores que colaboraban en dicho suplemento de *Página/12*. Aunque desde la presentación Kupchik señala la poca repercusión en la recepción de la crítica periodística, dicho suplemento dedica dos páginas a esa entrevista, que consiste en tres interrogantes: "1) ¿Cuál es la función específica de la crítica? ¿Se practica de acuerdo con sus criterios en nuestro país?, 2) ¿Es posible conciliar la labor del escritor con la del crítico? y 3) ¿Existe alguna crítica que recuerde en particular o que lo haya influido?"

Las respuestas fueron concisas, breves y heterogéneas, por parte de algunos críticos y escritores con participación en dicho suplemento cultural. Entre los que hacen alusión a la crítica periodística, se encuentran: Miguel Briante, Fogwill, Elvio Gandolfo, Martín Caparrós, Noé Jitrik, Beatriz Sarlo, Daniel Freidemberg, Marcos Mayer y C.E. Feiling. Aunque no todos son autores de reseñas, resulta significativo considerar sus opiniones, sobre todo en torno de la primera pregunta, en tanto forman parte el grupo consultado por el diario para dar cuenta del tema e ilustran lo que sucede en ese género y perfilan algunas tendencias complementarias y divergentes en la definición de las funciones.

A través de esta encuesta, se explicitan problemáticas que atañen a la crítica literaria periodística y se mencionan funciones de la crítica. 1) Realizar una actividad clasificatoria "conservadora", dentro de ciertas reglas (Fogwill). 2) Producir una crítica inmanente, planteada como un "puente entre el autor y el público" (sólo para Briante). 3) Relacionar el texto con el campo literario, proponer líneas de lectura y redes interpretativas, establecer una estrategia de entrada al texto (Sarlo, Freidemberg y Jitrik), tendiendo puentes con otros textos u otras cuestiones de la cultura (Freidemberg), a través de un discurso informativo y valorativo

sobre los textos reseñados (Sarlo, Freidemberg y Gandolfo). 4) Dar cuenta de los contextos que le dan sentido al texto (trayectoria del autor, principales cuestiones literarias y otras que aparecen puestas en juego). 5) Proponer razones para la lectura y considerar el acto de la crítica como una socialización cuyos motivos propuestos por el crítico para la lectura son los que producen y justifican el sentido de esa socialización (Mayer). 6) Producir una escritura particular que dé cuenta de una lectura y que haga significar al texto literario (Jitrik y Sarlo). 7) Proporcionar, al menos, “una síntesis del texto criticado; una lectura que lo articule con el campo en el que emerge (sistema de rupturas, conflictos o polémicas); un juicio valorativo que le permita al lector disentir con el crítico y construir una trama de desconfianza o de credibilidad” (Sarlo). 8) Auto-reproducir y retroalimentar el discurso mismo de la crítica, antes que el de la literatura (Caparrós).

Además, varios de los entrevistados reconocen la influencia de otros factores, sobre todo del mercado, en la práctica crítica. Sarlo advierte que los compromisos con éste, con el campo intelectual o con ambos no producen una buena crítica periodística. Gandolfo nota la incidencia de los avisos de las editoriales en ciertas “obligaciones” por parte de los críticos de los suplementos literarios y observa que esa presencia comercial se traduce en una falta de rigor por parte de quien efectúa la evaluación.

Por otra parte, merece señalarse una organización de la problemática de las funciones de la crítica en el ámbito institucional, especificadas por Janusz Slawinski en su artículo “Las funciones de la crítica” publicado en 1974 en Warszawa (Varsovia) y traducido en 1994 para el N° 32 de julio-diciembre de la revista *Criterios* de La Habana, en un momento contemporáneo al análisis del *corpus* que nos convoca. Allí, Slawinski parte del análisis de una reseña literaria publicada en un periódico y reflexiona sobre los enunciados de la crítica en general. Sostiene que el acto crítico literario es polifuncional, a partir de cuatro funciones básicas que conforman una situación cultural que lo constituye: a) la cognoscitivo-evaluativa a través de la cual el mensaje se pronuncia sobre los hechos literarios, b) la función postulativa por su contenido proyectista, c) la función operacional por su referencia a la vida literaria, que vincula el acto crítico con todo un complejo de circunstancias sociales y d) la función metacrítica en la medida en que se trata de un enunciado con sus propias reglas, medios y tareas. Explica que las relaciones entre las distintas funciones la potencian, actualizan y amortiguan recíprocamente. Su simultaneidad es dinámica y se reduce en cada ocasión a una agrupación

específica del conjunto, a un determinado ordenamiento que puede ser examinado tanto en el plano sincrónico (el marco de una situación socioliteraria) como en el diacrónico (evolución del modelo de la crítica, que consiste en el intercambio de diversos tipos de conexiones entre las funciones de las acciones críticas).

Tanto en las entrevistas mencionadas, como en el desarrollo, Slawinski distingue las funciones de la crítica literaria a partir de experiencias críticas concretas y, fundamentalmente, con criterio prescriptivo postula las que deberían cumplirse.

Esta investigación retoma esa reflexión sobre las funciones de la crítica, pero en particular las indaga y las define a partir de un análisis de los modos específicos en que ellas se manifiestan discursivamente en las reseñas de los dos diarios inicialmente indicados, *La Opinión* y *Página/12*. Consideramos que la elección del género -en este caso el comentario bibliográfico de textos literarios- determina funciones específicas de la crítica, al igual que lo hace el género literario del que se ocupa, el medio en el que se inscribe, la época en la que se produce y la relación con el campo literario.

El corpus del análisis

La lectura de cualquier corte de la producción periódica gráfica impone un trabajo previo de clasificación tipológica, por una parte, y de relevamiento topológico, por otra. Hemos construido nuestro *corpus* de análisis a partir de una selección de reseñas de dichos diarios. De *La Opinión* en su primera época, momento fundacional, desde junio de 1971 hasta junio de 1973 inclusive, período en que es director editorial Jacobo Timerman, coexistente con los comienzos y la dirección del suplemento "La Opinión Cultural" por parte de Juan Gelman. Ese momento inicial hasta asumir Enrique Jara, la responsabilidad del diario se desarrolla bajo ciertas condiciones y lineamientos institucionales, que luego se modifican con el cambio de dirección.

Las reseñas están presentadas en "secciones" que se van redefiniendo a lo largo del desarrollo de los diarios. En *La Opinión* se encuentran dentro del cuerpo principal e integran la sección "Cultura y Libros" hasta mediados de marzo de 1972 y la denominada desde ese momento y en adelante "Cultura y Espectáculos", que solía aparecer entre las páginas 19 y 23 de martes a sábados.

Por otro lado, dada la considerable extensión de *Página/12*, hemos establecido una delimitación del *corpus* de modo arbitrario, a partir de una periodización sobre la base de indicadores paratextuales y cronológicos. Aunque este género aparecía también en el cuerpo del diario durante la semana, hemos analizado los comentarios bibliográficos incluidos en el suplemento "Primer Plano" dirigido por Tomás Eloy Martínez, agrupadas dentro de la sección "Carnets", desde sus comienzos en junio de 1991 hasta marzo de 1994, cuando renuncia su fundador y primer director, Jorge Lanata. (Ver el detalle del *corpus* en el "Anexo").

En ambos diarios, las reseñas elegidas corresponden a libros de autores argentinos, que pueden ser clasificados en los géneros narrativa, poesía y crítica literaria (ensayos o análisis sobre literatura). El *corpus* con el que hemos trabajado ha sido seleccionado mediante un estudio previo de materiales de archivo, y es complejo, en tanto está constituido por varias secuencias discursivas producidas por diversos locutores de posiciones ideológicas heterogéneas dentro de esos diarios editados en Buenos Aires. Además de las condiciones semiológicas de producción características de ambas publicaciones, las condiciones de producción de las reseñas están determinadas por las propuestas que el mercado editorial brindaba en materia de ediciones y por el circuito cultural e institucional que los libros transitaban.

Asimismo, incluimos en el análisis entrevistas y notas de desarrollo ideológico-cultural de los mismos matutinos que tienen como objeto los libros o cuestiones vinculadas con la literatura.

Los niveles del análisis y propósitos del trabajo

Distinguimos dos niveles de análisis: por un lado, el de los modos de construcción discursiva y los efectos de sentido que éstos producen y, por otro, el de las tendencias culturales, ideológicas y estéticas de la crítica bibliográfica sobre textos literarios.

En relación con el primer nivel, nos hemos valido de herramientas teórico-metodológicas provenientes de la Escuela francesa de Análisis del discurso, sobre todo a partir de las teorizaciones de Dominique Maingueneau, Patrick Charaudeau y Oswald Ducrot, en función de analizar y describir la discursividad del género elegido. Ese marco conceptual nos ha permitido identificar similitudes y contrastes -pese a la heterogeneidad del material, los géneros que abordan, sus autores y épocas-, a partir del armado de diversas series en

distintos momentos del análisis. En función de ello, trabajamos con una concepción dinámica del *corpus*, volviendo sobre su conformación en diversos momentos de la investigación y según los ejes de análisis tratados. En tanto procedimientos que estructuraron nuestra tarea, establecimos algunas bases a partir de la determinación de regularidades y lineamientos con el objetivo de indagar los posicionamientos discursivos de la crítica literaria argentina en el *corpus* seleccionado.

Algunas de las preguntas que orientaron nuestra investigación giraron en torno de dichos niveles de análisis. ¿Cuáles son las características del género “reseña de textos literarios” en nuestro *corpus*? ¿En qué consisten y cómo se manifiestan las variaciones en cuanto la discursividad en el desarrollo de estrategias argumentativas en las reseñas según su género-objeto? ¿Cuáles son los procedimientos propios de la crítica en la configuración de dichas reseñas? ¿Sobre qué parámetros se construye la valoración de los textos literarios? A la vez, nos interesó distinguir cómo estas tres últimas cuestiones variaban en cada diario.

Respecto del segundo nivel de análisis, evaluamos el papel de las reseñas críticas en dichos diarios teniendo en cuenta a qué lineamientos principales respondían y qué lugar ocupaban dentro del campo literario e intelectual del período. Asimismo, buscamos precisar qué convergencias y distancias presentaban con las teorías estéticas, críticas y sociológicas en el discurso crítico de ambos diarios en los diversos momentos del *corpus* seleccionado. Además, esbozamos la presencia de los sujetos periodista-crítico y escritor a partir de las representaciones discursivas. Para ello, también establecimos vínculos entre las reseñas y otros artículos sobre temas literarios y culturales de ambos diarios.

Finalmente, a partir del análisis anterior, intentamos responder cuáles eran las funciones de la crítica literaria periodística mediante el análisis de las reseñas de narrativa y poesía argentinas en esos diarios.

Los capítulos

En cuanto a la organización de la tesis, en el primer capítulo presentamos a *La Opinión* y *Página/12*, los dos diarios estudiados, su caracterización dentro del nuevo periodismo en nuestro país, en tanto dispositivos de comunicación y lugares donde se manifiestan de-

terminadas condiciones de producción discursiva, con el objetivo de configurar las condiciones semiológicas de producción (Charaudeau, 2003:24) del *corpus*.

En el segundo capítulo, distinguimos las variaciones del género a partir de indagar el lugar de las reseñas de textos literarios, objeto de nuestro análisis, en ambas publicaciones. Asimismo, reflexionamos sobre la construcción de un saber y de un sistema de valores de los textos en cuestión a partir de aspectos enunciativos (Maingueneau, 1987, 1998b) y argumentativos, narrativos y descriptivos. En una instancia posterior a la identificación de los rasgos mencionados, efectuamos un análisis comparativo de las continuidades y diferencias en el desarrollo del género en ambos diarios.

En el tercer capítulo, relevamos e indagamos los procedimientos discursivos utilizados con más frecuencia por la crítica literaria periodística de las reseñas de cada diario del llamado “nuevo periodismo”, su uso particular del lenguaje. Valiéndonos del marco conceptual de la Escuela francesa del Análisis del discurso, distinguimos realizaciones argumentativas locales que nos permitieron identificar posicionamientos discursivos en cada diario y representaciones de los libros, de los autores, de la crítica y de la literatura. En relación con ello, en función de distinguir efectos de sentido, nos detuvimos en el análisis de las modalidades del mensaje, en la construcción de un *ethos* de los críticos a partir de las modalidades subjetivas e intersubjetivas y, en otra instancia, abordamos el modo en que se manifiesta la heterogeneidad mostrada (Authier Revuz, 1982), es decir cómo se incorporan otras voces en el texto crítico, tanto de modo marcado como no marcado.

En el cuarto y quinto capítulos, nos centramos en cuestiones ideológicas, estéticas y culturales tanto de *La Opinión* como de *Página/12*. Distinguimos en el discurso de las reseñas ciertos lineamientos que vinculamos con el campo literario e intelectual de cada periodo analizado. Con ese fin, describimos su papel en dichos diarios teniendo en cuenta qué orientaciones, relaciones y divergencias con las teorías estéticas, críticas y sociológicas dentro del campo literario e intelectual del periodo exhiben. También, concepciones específicas que los críticos registran y tienen en cuenta al realizar sus apreciaciones en relación con las que aparecen en otras notas del diario. Asimismo, estudiamos la vinculación de los roles de los sujetos representados, críticos y autores, y, a partir de las determinación de regularidades en nuestro *corpus*, advertimos diversas tendencias de la crítica literaria periodística en Argentina.

A partir de este trabajo, buscamos aportar y abrir la reflexión sobre los modos de organización del género reseña de textos literarios, sus mecanismos discursivos y los alcances de las funciones de la crítica literaria periodística en relación con el medio en que se inscribe y el campo cultural y literario en que se desarrolla.

CAPÍTULO 1

Dos diarios del “nuevo periodismo” argentino en Buenos Aires

1.1. El dispositivo comunicativo de la máquina mediática

En este primer capítulo daremos cuenta de las condiciones semiológicas de producción en relación con nuestro objeto de análisis, un *corpus* de reseñas de textos de literatura argentina de dos diarios del llamado “nuevo periodismo”, *La Opinión* y *Página/12*, para lo cual hemos seguido lineamientos teóricos desde una perspectiva comunicativa de análisis del discurso.

Patrick Charaudeau, en *Le discours d'information médiatique* (1997), sostiene que dado que todo acto comunicativo es un objeto de cambio entre dos instancias, una de enunciación y otra de recepción, el sentido depende de la intencionalidad que se instaura entre ellas. En función de esto, pueden determinarse tres lugares de pertenencia dentro de la máquina mediática: el lugar de las condiciones de producción, en el cual se encuentra la instancia de enunciación; el lugar de construcción del discurso, donde ubicamos al texto como producto terminado, y el lugar de las condiciones de interpretación, en el que se halla la instancia de recepción (ver cuadro 1).

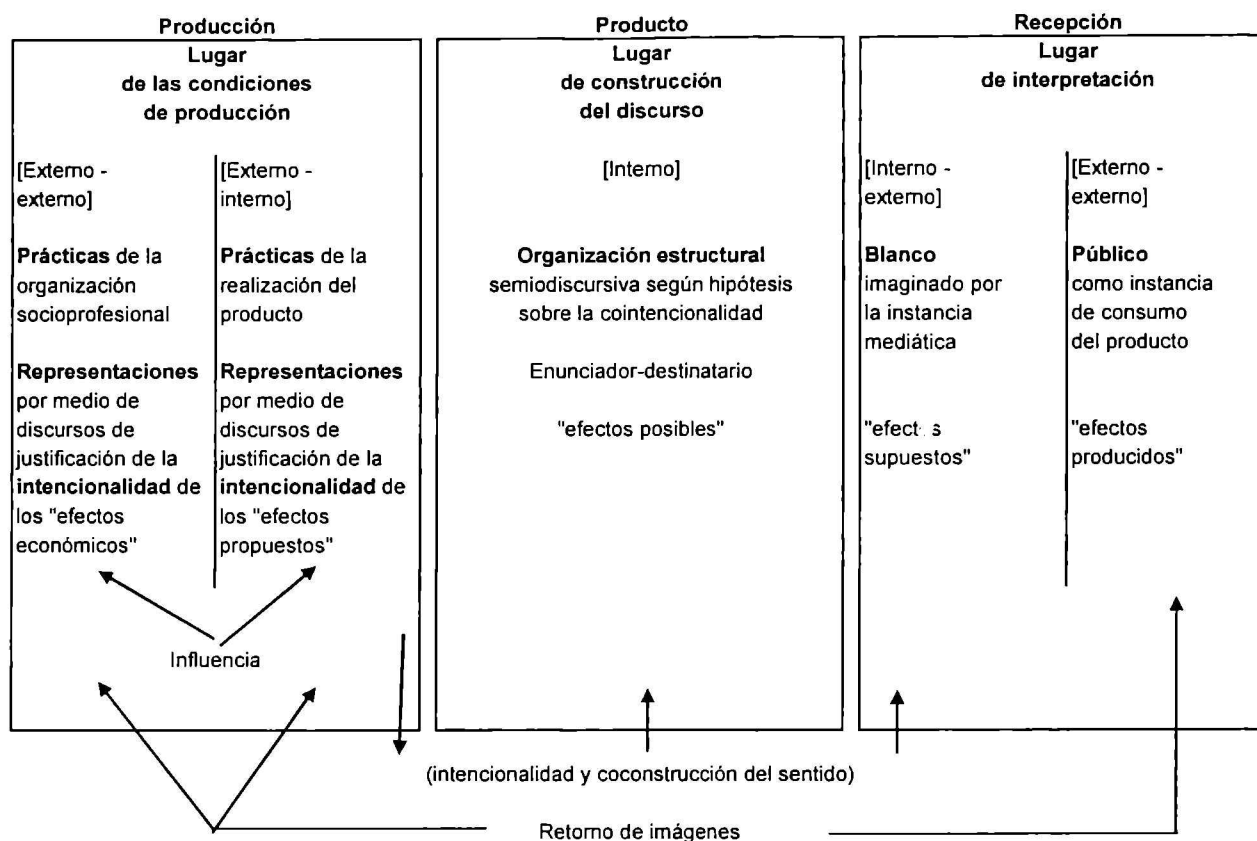
Al analizar, en nuestro caso, un producto mediático como son los textos de la prensa periódica, consideraremos que la instancia de enunciación está representada por el productor de la información y la instancia de recepción por el consumidor de la misma. En tanto analistas, nos encontramos en esta última instancia, que se conecta con las otras dos, ya que el sentido se crea mediante una coconstrucción dentro del proceso discursivo.

Charaudeau define el lugar de las condiciones de producción compuesto por dos espacios: uno “externo-externo” y otro “externo-interno”, sobre los que se establece un cierto

juego de influencias recíprocas. No profundizaremos aquí en las condiciones socio-económicas de la máquina mediática en tanto empresa, regida por cierto número de prácticas institucionalizadas, en las cuales los actores poseen estatus y funciones definidos, primer espacio arriba mencionado. En cambio, de modo general, daremos cuenta de las condiciones semiológicas de producción, espacio denominado "externo-interno", que preside la realización misma del producto mediático.

Específicamente, este espacio constituye un lugar de prácticas que se encuentra también pensado y justificado por discursos de representación. Dichas prácticas y estos discursos circunscriben una intencionalidad que está ligada a efectos de sentido propuestos. Estas condiciones de producción relevan una problemática de orden *sociodiscursivo*, vinculada con las prácticas de realización de la máquina informativa, así como con discursos de justificación de estas prácticas, que busca percibir cómo se manifiesta lo que dicho autor llama una "semiología de la producción". En otras palabras, indagaremos cómo se da una semiología del hacer en la instancia de enunciación que aborde los "efectos supuestos" que se intentan poner en correspondencia con los "efectos propuestos" por la instancia de enunciación.

Los tres lugares de la máquina mediática (Charaudeau, 1997)



Cuadro 1

Para dar cuenta de dichas condiciones semiológicas de producción, presentaremos qué es el nuevo periodismo en nuestro país y los dos diarios antes mencionados dentro de esta tendencia. Los caracterizaremos teniendo en cuenta sus antecedentes, fecha de aparición, contexto político, agentes de financiamiento -éste será el único aspecto propio de las condiciones de producción socioeconómica que trataremos de modo muy general-, *staff* y especificación del periodismo interpretativo que ponen en práctica. En cuanto discursos de representación sobre "cómo hacer en función de qué finalidad de sentido" frente a un destinatario es pensado como un blanco ideal que debería ser receptivo ante la mencionada finalidad, consideraremos algunos discursos del diario sobre sí mismo y en otros diarios, como por ejemplo los publicitarios.

Respecto del lugar de construcción del discurso, Charaudeau señala que todo discurso se configura según una organización semiodiscursiva³ a partir de una determinada disposición de formas. En el caso del discurso escrito, pertenecen predominantemente al sistema verbal y a otros sistemas semiológicos como el icónico y el gráfico. El sentido que resulta de dicha configuración depende entonces de la estructuración particular de estas formas, que debe poder reconocer el receptor: por lo tanto, es el resultado de una co-intencionalidad. Como parte de la organización del diario en tanto producto, daremos cuenta de sus secciones, aspectos estéticos y formales, y también el número de ejemplares emitidos.

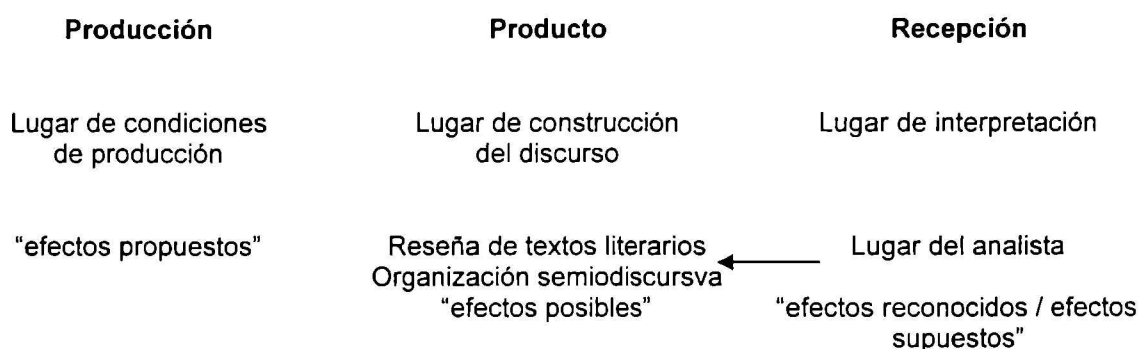
El lugar de construcción del discurso es donde se producen “efectos posibles”, que surgen en “eco” a los efectos tomados por la instancia de enunciación y representan posibles interpretativos para la instancia de recepción. Indagar una problemática de orden semiodiscursivo implica poner en relación la organización semántica de las formas con las hipótesis sobre la co-intencionalidad que vincula la instancia de enunciación con la instancia-blanco.

Por otra parte, según Charaudeau, el lugar de las condiciones de interpretación puede ser construido en dos espacios “interno-externo” y “externo-externo”. En el primero se encuentra el destinatario ideal, aquel que en comunicación se denomina el “blanco”, que es imaginado por la instancia mediática como susceptible de percibir los efectos que ella prevé; es el lugar de los “efectos supuestos”. En el segundo, se encuentra el receptor real, que llamará “público”, instancia de consumo de la información mediática, lugar de “efectos producidos” en el consumidor. En función del análisis, describiremos también de modo general, la localización del lector, en tanto blanco perfilado por los diarios.

Así, según esta distinción de tres lugares de pertenencia de la máquina mediática, se puede decir que la mayoría de los sentidos resultantes de un acto de información se construyen en una co-intencionalidad que comprende “efectos propuestos”, “efectos posibles” y “efectos supuestos”. Por lo tanto, no representan la única intención del productor de información ni tampoco la del receptor. Pero estos tres lugares se definen el uno en relación con

³ Este analista observa que podría denominarse también “psico-socio-semio-discursiva” para indicar que esta problemática de construcción del sentido está basada a la vez en fenómenos de orden psicosocial (aspectos simbólicos sociales y de influencia) a través de la construcción de “imaginarios sociales” y sobre fenómenos de orden del lenguaje, ya que estos imaginarios dependen de su configuración discursiva (Charaudeau, 2003 [1997]:26).

el otro y los efectos propuestos, posibles y supuestos son estrechamente solidarios con el acto de producción, a condición de que esta instancia sea puesta en conocimiento.



Indagar las funciones de la crítica literaria periodística supondrá determinar "efectos reconocidos" a partir de los "efectos posibles" desde las reseñas de textos literarios -el "producto" en el cuadro 1-, mediante su organización semiodiscursiva, en relación con los "efectos supuestos" que se esperan en el blanco imaginado por la instancia mediática. A la vez, implicará inferir ciertos "efectos propuestos" que subyacen a la elaboración discursiva.

1.2. El "nuevo periodismo"

El término "nuevo periodismo" surge a fines de los años '60, cuando un tono diferente fue apareciendo y afirmándose en las revistas y periódicos de Estados Unidos en respuesta a las convulsiones socioculturales de esa década. Tom Wolfe, principal precursor y teórico de esta tendencia en dicho país, en su libro *The New Journalism* (1973) precisó sus características y necesidades.

Este "nuevo periodismo" presenta fuertes vinculaciones con la literatura que, a partir de los años sesenta y primera mitad de los setenta -incluso antes-, surgen de modo más manifiesto. Conlleva la idea de que los artículos periodísticos podían recurrir a cualquier artificio literario para provocar al lector en forma intelectual o emotiva.

En el prólogo de la mencionada antología, donde recoge ejemplos de ese fenómeno, Wolfe señala que, al comenzar los años '60, un nuevo concepto había empezado a invadir la esfera profesional del reportaje periodístico: hacer posible un periodismo "que se leyera

igual que una novela". A la vez, por esa época surgen el cuestionamiento y el replanteo sobre la forma de encarar y escribir notas periodísticas. Gay Talese en la revista *Esquire* y Jimmy Breslin en sus columnas del *Herald Tribune* (y también antes en las crónicas deportivas de *Sports Illustrated*) habían comenzado a trazar los pilares de lo que Wolfe canonizaría (Gandolfo, 1988:3).

Breslin, en su tarea de columnista, a partir de la recolección de datos mediante su propio esfuerzo personal, captaba rasgos antes dejados de lado, detalles que podían dar brillo "novelístico" al texto, "desde el destello de la piedra del anillo de un mafioso juzgado, hasta la transpiración, los gestos, la "atmósfera" anímica del tema enfocado."

El desafío, tanto entre escritores como periodistas, era en términos generales lograr la difícil unión entre la literatura y los datos de la realidad que, como observa Elvio Gandolfo, resultó efectiva ocasionalmente (Gandolfo, 1988:3).

El carácter agónico de la novela tradicional no había sido postulado sólo por Wolfe, sino también por críticos literarios como Leslie Fiedler, quienes coincidían en comparar el momento histórico del propio origen de la novela burguesa con el momento que se vivía en los años '60. La aparición de las nuevas formas masivas (periodismo "escrito", historietas, televisión) equivalían al papel marginal, propio de cultura popular, rechazado por la élite, que había tenido la novela en el siglo XVIII.

La sociedad norteamericana pasaba por una crisis de identidad y por un cambio de costumbres relevantes. La experimentación con drogas alucinógenas, las rebeliones de determinados grupos (mujeres del feminismo combativo, negros del *Black Power*), el estallido de la imagen del *establishment* a partir de los asesinatos de John Fitzgerald y Bob Kennedy y de la guerra de Vietnam, permiten pensar en otra etapa de dimensiones diferentes.

En los diez años transcurridos desde que Fiedler escribiera sus opiniones en 1964 hasta 1973, en que aparece la antología *El nuevo periodismo*, Norman Mailer y Truman Capote (escritores que unían el carácter de "seriedad" con el de "estrellas" de las que se ocupan las revistas de circulación masiva) usan y se apropian del término "novela" que parecía indispensable para los lectores. Precisamente, un hito es *In Cold Blood* (1965) de Truman Capote denominada por él "non fiction novel", donde se narra la investigación de un asesinato múltiple. Luego, Norman Mailer escribe como protagonista en tercera persona *The Armies of the*

Night (1968), una manifestación de protesta contra la guerra, y subtítulo el libro *History as Novel, The Novel as History*.

Nuevo periodismo fue la denominación que, a partir del título de su libro, Wolfe utilizó para denominar este fenómeno de renovación del discurso periodístico. Subido al estrado teórico, trazó los antecedentes, las técnicas y las posibilidades del nuevo medio, pero según Elvio Gandolfo es precisamente por su propia antología y por los quince años que le siguieron que se vería desmentido (Gandolfo, 1988:3).

Ese libro determinaba las características principales del nuevo modo de narrar a través de cuatro procedimientos básicos (Wolfe, 1992 [1973]:50-51). El fundamental era la construcción escena por escena, que contaba la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica. El segundo procedimiento consistía en “registrar el diálogo en su totalidad”, porque “el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual”. El tercero era el “punto de vista en tercera persona, la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando”. Finalmente, el cuarto, según Wolfe, ha sido siempre el que menos se ha comprendido. Consiste en la mención de la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, modos de comportamiento, además de diversas apariencias, miradas, estilos y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. Estos detalles permitirían reconstruir, de un modo realista, el *status* de vida de las personas.

Trazados estos parámetros, Wolfe sostenía que el “nuevo periodismo” reemplazaría a la novela, que no estaba a la altura de la complejidad de los tiempos. Con una ventaja importante: lo que trata el nuevo prosista “ha sucedido realmente”. Esto le permite, piensa, llegar a un “total involucramiento del lector, que Henry James y James Joyce soñaron pero nunca consumaron” (Wolfe, 1992 [1973]:54).

Más adelante, el género adquiere en Estados Unidos un desarrollo propio a través de revistas determinadas como *Rolling Stone* y se rozaría en algún momento con la literatura. Justamente, *La Opinión* publicó artículos de esta revista y mostraba interés en los aspectos periodísticos de la contracultura sesentista (Ruiz, 2001:47).

Según Gandolfo, el propio Wolfe es un ejemplo paradigmático de las contradicciones de sus teorías y el primer desmentido de sus afirmaciones es su propia antología, interesante y por momentos atractiva en cuanto periodismo, pero paupérrima en cuanto literatura. Por ejemplo, el empleo de todos los signos tipográficos, de las onomatopeyas y las combinaciones de palabras extrañas, termina por resultar rígido y saturador como la prosa experimental de la vanguardia europea de los años '20.⁴ El enfoque de su texto teórico (que influyó poderosamente en los años siguientes) sufre además de lo que Gandolfo denomina "incurable chauvinismo". En realidad, casi todos los supuestos teóricos habían sido ya adoptados previamente, por ejemplo, en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957) y en *Relato de un naufragio* de García Márquez (1970), sobre los que hay que destacar logros pocas veces superados en cuanto a la transmisión discursiva de la realidad en esta segunda mitad del siglo (Gandolfo, 1988:3).

En suma, las observaciones de Wolfe tuvieron sus frutos dentro del campo mismo del periodismo: amplió el espectro de lo tratable en una nota, abrió la posibilidad a una diversidad de enfoques y convirtió además al propio periodista en un profesional más respetado y mejor pago.

En cambio, en América Latina el "nuevo periodismo" cobra un acento más testimonial. Específicamente, en la Argentina, se singulariza como un periodismo cuya tendencia es la denuncia. Problematisa los géneros discursivos no sólo respecto de sus "medios", sino respecto de sus fines. En este punto se aparta del nuevo periodismo norteamericano (Atorresi, 1996:44). En este sentido, un hito es *Operación masacre* (1957), que surge periodísticamente y aparece en la revista *Mayoría* como una serie de artículos que reformulados, después se convirtieron en libro, y por sus fechas, se anticipa *In Cold Blood* (1965).

Por otra parte, un antecedente paradigmático en nuestro país es también la revista *Primera Plana*, publicada entre 1962 y 1969. Nace bajo la dirección de Jacobo Timerman, quien fue el organizador del proyecto y director hasta 1964 y luego estaría a la cabeza de *La Opinión*. Destinada a lo que se definía como un "público lector", dedica una cierta cantidad de espacio a los fenómenos culturales. En sus páginas convivía la modernización económica del desarrollismo con las formas más progresistas del arte y la cultura. También un profundo

⁴ El punto límite de estas técnicas parece haber sido captado posteriormente por la adopción de un tono más parco y seco en la investigación *The Right Stuff* (1979) (*Lo que hay que tener*) del mismo Wolfe (Gandolfo, 1988:3).

escepticismo hacia el sistema democrático que llevó a la publicación a apoyar la llegada al poder del general Onganía y de un régimen autoritario del cual la propia revista resultó víctima.

En este semanario político concebido según el modelo de *Time* y *Newsweek*, abundaban las remisiones literarias de todo tipo (también presentaba una apertura hacia la sociología, la psicología, el cine, etc.), intercaladas entre los comentarios sobre la situación social y los retratos de personajes del poder. Su modelo se fue reordenando y reacomodando, a partir del momento en que los redactores y el consejo de redacción toman su mando, tras el alejamiento de Timerman. El lenguaje de este semanario es preciso y, a la vez, insólito, lleno de arabescos, provoca la complicidad del lector a través de la sorpresa mediante la explotación del esnobismo y de las modas, más allá de los contenidos y los temas. Crea un estilo que lo diferencia del resto del periodismo de esos días; “sus modos de titular, sus epígrafes informales, las perspectivas de narración de sus muchas de sus crónicas, etc. conforman un paradigma destinado a impactar fuertemente en diarios y revistas futuras [...]” (Warley, 1993:197).

Dicha revista, en esos tiempos de fértil actividad cultural, el llamado “posperonismo” que coincide con la etapa de mayor esplendor de las universidades -en particular de la Universidad de Buenos Aires-, con el esplendor de importantes proyectos editoriales como los de EUDEBA y, posteriormente, el del Centro Editor de América Latina, entre otros, se inscribe como una manifestación plenamente representativa de la importancia asignada al pensamiento y a la reflexión crítica en la Argentina de esos años. Una sección específica denominada “Libros” -además de otros espacios y géneros de la publicación-, da cuenta de manera relevante de este fenómeno cultural y editorial, donde se presenta un número de páginas dedicadas a críticas bibliográficas.

En relación con el género que nos convoca, la reseña de textos literarios, cabe destacar además el antecedente de la revista *Los libros* (de 44 números entre julio de 1969 y enero/febrero de 1976) bajo la dirección de Héctor Schmucler. En su segunda época, esta revista bibliográfica realiza una actualización de los discursos teóricos sobre cultura y ciencias sociales, que tiende a politizar los diferentes ámbitos, dando cuenta de los debates políticos-culturales del momento, en buena medida ausentes como cuestión central de otras publicaciones.

Dentro de la tendencia del nuevo periodismo, hay otra serie de modificaciones que traen revistas como *Crisis* (1973-1976), especialmente en su primer periodo, que forman parte de un reacomodamiento ideológico, formal y temático más amplio que afecta a casi todas las publicaciones periódicas y del que no escapan los diarios.

En la década del '70, la creciente actitud crítica que estaba teniendo el periodismo en los Estados Unidos influyó en una similar actitud por parte de los sectores periodísticos locales, en especial *La Opinión*. La difusión de los Documentos del Pentágono por el *New York Times*, "las repercusiones del enfrentamiento por la publicación y el apoyo de sus diarios colegas, fue seguido con admiración por el mundo profesional local. *La Opinión* festejó el Premio Pulitzer que ganó aquel diario por publicar ese informe. Al mismo tiempo, "el enfrentamiento de la prensa tradicional estadounidense con su gobierno y el crecimiento de la prensa partisana francesa aparecían como un proceso convergente" (Ruiz, 2001:48). Ambas tendencias internacionales fortalecían su propia personalidad y el diario creado por Timerman⁵ procuró expresar esa convergencia en Argentina

Posteriormente, surge la revista *El porteño* (1982-1993) que mantuvo una cierta continuidad y varios de sus integrantes dieron origen al diario *Página/12*, en el cual también participaron.

En efecto, en diferentes momentos históricos de nuestro país, influidas por la participación de los redactores en las revistas *Primera Plana* y *El Porteño* en *La Opinión* (1971-1977) y *Página/12* (1987), respectivamente, estas publicaciones resultan innovadoras en cuanto a la selección de la información a tratar y al modo de presentarla. Destacables, en cuanto al impacto que suscitaron en otros medios, se enmarcan dentro de esta tendencia, que modeliza de manera particular su discurso.

Tanto uno como otro diario, por el uso de cierto lenguaje, el enfoque temático, la forma de narrar e interpretar, la incorporación de historias de vida, constituyen hitos dentro del llamado "nuevo periodismo". En el caso de *Página/12*, a los procedimientos anteriores se suman el particular uso de los diversos géneros periodísticos, de la intertextualidad, de la sátira, del diseño tipográfico y del fotomontaje que permitieron los avances informáticos pos-

⁵ A su vez, en Brasil, nació un semanario llamado *Opinao*. *La Opinión* lo presentó como "un semanario que aparece como edición brasileña del periódico francés *Le Monde*" (Ruiz, 2001:48).

teriores. Sin duda, el nuevo periodismo ha influido en la construcción de diferentes abordajes perceptivos, discursivos e ideológicos de la sociedad de cada momento.

En ambos casos, la producción de suplementos culturales de envergadura con un estilo propio -que dialoga pero a su vez se diferencia del resto del diario- sientan un precedente dentro del campo cultural de la prensa gráfica del “nuevo periodismo”. Más adelante, nos centraremos en el caso de las reseñas bibliográficas y señalaremos su especificidad discursiva en el campo de la crítica literaria periodística argentina.

1.2.1. Un antecedente: *Primera Plana*

Fundada por Jacobo Timerman, en pleno proceso de modernización social y cultural del país, *Primera Plana* se convirtió en el protagonista principal del campo político y cultural, y fue un símbolo de la década de los '60. Sus modelos explícitos fueron dos *newmagazines* de reconocido prestigio internacional como *Time* y *Newsweek*. Reunía las siguientes características (Ruiz, 2001:22-26):

a) el apoyo del grupo militar ascendente⁶. *Primera Plana* salió dos meses después de la victoria del grupo militar azul. La revista nació estrechamente relacionada con la nueva conducción del Ejército a cargo del general Juan Carlos Onganía. El proyecto buscaba promover a dicho grupo, que era visto como la continuación del proyecto desarrollista contra el nacionalismo novísimo del Presidente Illia.

b) el financiamiento de la empresa Peugeot. El socio inversor fue el empresario Raimundo Richard, quien quería tener influencia política, en especial, sobre ese grupo militar ascendente.

c) un nuevo modelo profesional basado en la realización de un periodismo interpretativo, en un nuevo criterio de noticiabilidad y en la jerarquización de los periodistas: se les daba mayor autonomía política y profesional que en los diarios, se les reconocía mayor prestigio y se les pagaba mejor.

⁶ En septiembre de 1962 se produjo un enfrentamiento militar abierto entre dos grupos del Ejército, los azules y los colorados, cuyas diferencias radicaban en la actitud que tomaban frente al peronismo. Los colorados rechazaban cualquier integración de éste en la vida pública, mientras que los azules promovían fórmulas que lo integraban de manera parcial. Ganaron los azules y los colorados perdieron la hegemonía del Ejército, con la que habían derrocado al presidente Frondizi pocos meses antes.

La revista produjo una interrelación en el campo cultural y ejerció influencia en los sectores que la leían, sobre todo en la clase media. Según Carlos Ulanovsky, “dictó juicios, impuso modas, dijo lo que estaba bien o mal pensar, hacer o ver” (Ulanovsky, 1997:149), “contradijo el criterio de noticiabilidad vigente en la época y aumentó la proporción de la información cultural y sobre la vida cotidiana en el periodismo comercial” (Ruiz, 2001:24).

Toda *Primera Plana* estaba atravesada por un aire de “refinamiento intelectual”:

“El conjunto del semanario está cruzado por la impronta de la alusión, la remisión, la cita o la mera atmósfera de “lo cultural”, y no es extraño tropezar en las notas sobre economía o actualidad política con referencias literarias que operan más como un toque de color intelectual que como alusiones temáticamente pertinentes.” (Rivera, 1995:96).

El semanario aplicó lo que llamó el “estilo *Time*”, que consistía en: el despliegue de un periodismo interpretativo, la extrema concisión (la “adjetivación intencionada” y el uso de neologismos eran “dos formas de concentrar la mayor expresividad en el menor espacio”), una fuerte edición de los materiales de los redactores (inauguró la tendencia a uniformar estilísticamente los materiales que ofrecía (Chacón y Fondebrider, 1998:95)), cuestiona la noción de objetividad de la época (se cuenta la noticia como un relato en el cual la voz autorral tiene importancia al igual que el modo de narrar la información) y la jerarquización de los lectores (el discurso editorial y publicitario de la revista hizo hincapié en el nivel cultural y económico de su público).

Gracias a *Primera Plana*, escritores como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes fueron descubiertos en la Argentina. La revista se convirtió en la más leída en los sectores “modernos”, aún cuando éstos sostuvieron contradicciones ideológicas entre sí.

Debido a que hubo fricciones entre sus socios, el administrador Vitorio Dalle Nogare y Timerman, este último, en julio de 1964, vendió su parte de la revista al otro.

Al año de abandonar *Primera Plana*, Timerman hizo otra revista casi “clónica”, *Confirmado*. El proyecto de la nueva revista estaba basado en el mismo trípode que *Primera Plana*: un socio inversor secreto, el apoyo político del grupo militar ascendente y una redacción de profesionales destacados. El socio inversor de *Confirmado* fue William Reynal, de la línea aérea Austral, quien pretendía adquirir influencia política y también mantener su anonimato. El grupo militar que aportó su aval político era el mismo que había apoyado el surgimiento de *Primera Plana* tres años antes. Una diferencia destacable era que en 1962 los azules tenían

un proyecto legalista en comparación con la fracción militar que se les oponía y, en cambio, en 1965, tenían un proyecto claramente golpista: deseaban derrocar al presidente radical Arturo Illia.

Las oficinas de *Confirmado* se convirtieron en un centro de conspiración contra el gobierno radical y junto con *Primera Plana* fueron activos impulsores del golpe que lo derrocó.

Una vez que el grupo militar al que Timerman se había vinculado en 1962 al lanzar *Primera Plana* llegó al poder, su actitud frente a éste fue distante y fría. Timerman decidió irse y en 1969 dirigió el lanzamiento de *El Diario* de Mendoza, proyecto que fracasó al poco tiempo, pero la obsesión por dirigir ese tipo de medio se mantuvo hasta la creación de un matutino dos años después.

1.2.2. *La Opinión*

La Opinión de Jacobo Timerman fue preparado durante el gobierno del general Levingston -con el cual en cierta forma Timerman estaba vinculado- y vio la luz durante los comienzos del gobierno del general Lanusse, en mayo de 1971. Dado que la situación política había cambiado, *La Opinión* nació de la oposición al gobierno, aunque con apoyo de sectores militares, como se probaría meses después.

Su lema configuraba una cierta libertad en el manejo de la información: "Diario independiente de la mañana"; su nombre, *La Opinión*, esfumaba la neutralidad.

La financiación del periódico implicaba un hecho político. El socio inversor secreto fue el joven banquero David Graiver, quien iniciaba una ascendente carrera a partir de la compra de un banco en La Plata. Era funcionario del Ministerio de Bienestar Social del ministro Francisco Manrique, íntimo amigo de José Gelbard, tenía vinculaciones políticas y contactos con Lanusse. Al mismo tiempo financiaba de la revista *Nuevo Hombre*, que alentaba a la guerrilla. Sus relaciones con ésta tendrían incidencia en el cierre del diario.

El 22 de septiembre de 1970 se constituyó la "Editorial OLTA Sociedad Anónima, Comercial e Industrial", cuyo administrador y posterior socio fue Abrasha Rotemberg.

El primer número de *La Opinión* salió el 4 de mayo de 1971. Se suele indicar abril de 1977 como su final, dado que -ya durante la dictadura militar- Timerman fue detenido y el diario intervenido. No obstante, el matutino continuó publicándose y, desde esa fecha, Ma-

rio Diament lo dirigió como jefe de redacción. En 1979, el diario quedó bajo la dirección de Oscar Ruiz y fue controlado por la CONAREPA (Comisión Nacional de Recuperación Patrimonial). Su último número salió el 26 de marzo de 1981.

Así como la revista *Primera Plana* se había basado en *Time*, el diario *La Opinión* se basó en *Le Monde*⁷, se definió como “diario independiente que inauguró en el mundo la era del periodismo de información y análisis, sin fotografías”.⁸

El diario de Timerman al igual que *Le Monde* llevaba su nombre en letra gótica. Ninguno de los dos matutinos aparecía los días lunes, hábito que también se repetiría en *Página 12*, en su primera época, y que permitía evitar la competencia con la información predominante de los días lunes que era la deportiva y unificar el día de descanso del personal.

Cabe recordar que, en ese tiempo, la vanguardia del periodismo interpretativo estaba en manos de las revistas semanales, entre las cuales dos de las más importantes, *Primera Plana* y *Confirmado*, habían sido creadas por Timerman. La adopción de este modelo interpretativo implicó una transformación en el criterio de noticiabilidad de la prensa escrita argentina. Fue una faceta más del arrevistamiento de los diarios.

Con el fin de conformar su *staff*, Timerman convocó a periodistas que realizaban periodismo interpretativo en dichas revistas: Osiris Troiani, Tomás Eloy Martínez y Julio Ardielles Gray (de *Primera Plana*), Horacio Verbitsky (*Confirmado*), Osvaldo Tcherkaski (*Siete Días*), entre otros.

La característica principal del periodismo interpretativo era que lo noticiable no residía tanto en el hecho, sino en el proceso en el cual ese hecho estaba inserto (Aldunate y Lecaros, 1989:7). Se hacían explícitos los antecedentes, el contexto y las consecuencias (Ruiz, 2001:36).

Días antes de su aparición, *La Opinión* publicó un aviso en otro periódico donde explicaba su razón de ser. El aviso anunciaba:

⁷ Según Timerman, “curiosamente, *La Opinión* era un diario moderado. Se lo comparaba mucho a *Le Monde*, pero en relación con las osiciones ideológicas del diario francés, podría decirse que *La Opinión* era un periódico típicamente liberal” (Timerman, 2003 [1981]:38). Puede situarse a *Le Monde* como de centro derecha (Carnevale, 1999:138-9). En cuanto a su circulación, en marzo de 1971, el diario francés vendía 360.131 ejemplares y era el cuarto diario de mayor venta en París (Ruiz, 2001: 35).

⁸ *La Opinión*, 2 de ayo de 1971, p.18.

“Se inaugura la era del diario selectivo de información y análisis, que no intenta ocuparse de *todos* los temas superficialmente, sino de los fundamentales en profundidad. Esta etapa comienza en la Argentina con *La Opinión*”.

Luego indicaba el nombre de una lista de conocidos periodistas argentinos que harían *La Opinión*. El titular concluía con una síntesis de lo que se proponía ser:

“Un matutino de veinticuatro páginas para cincuenta mil lectores importantes.[...] Nuestra actitud informativa, además de selectiva y analítica, es serena. Desdeña el sensacionalismo, pero también la solemnidad. Cree que el lenguaje no es un campo de experimentación literaria sino un vehículo para la transmisión de hechos e ideas. No lo irritaremos tratando despectivamente temas o personas que usted respeta, ni le complicaremos la vida con frases rebuscadas. Este diario será un placer para usted, no un problema. El cumplimiento de estas premisas reclama un tratamiento veraz que atenga la información a la realidad y no la pase por el tamiz deformante de los prejuicios ideológicos o de pesadas tradiciones”.¹⁰

En otras palabras, *La Opinión* no pretendía una cobertura extensa de la realidad, sino una más profunda aunque con menos temas que el resto de la prensa diaria.

A diferencia de los otros diarios de Buenos Aires, hizo periodismo interpretativo en todas sus páginas, no utilizaba fotos -excepto en las publicidades- sino los dibujos del uruguayo Hermenegildo Sabat:

“*La Opinión* impuso una serie de innovaciones, tanto de concepto de la información como de estilo periodístico. Una de ellas -quizás la más visible- es la prescindencia de la fotografía como ilustración informativa, una audacia jamás aplicada y menos en una época en que la tendencia publicitaria se orientaba en sentido contrario. [...] Se prefirió recurrir a la caricatura política como una manera de suplantar la fotografía de los hechos por la interpretación de los hechos, en consonancia con todo el estilo del diario.”¹¹

Su impacto fue notorio sobre todo en *La Nación* y *Clarín*, que incorporaron columnas de opinión (“Fuera de foco” y “Pizarra Política”, respectivamente). *La Opinión* no sólo interpretó más que los otros diarios, sino que también lideró la publicación de informaciones. Su crítica a los diarios de Buenos Aires se centraba en que había poco análisis de la información, pero también en que la información publicada era poco relevante.

⁹ Aviso de *La Opinión* en *La Prensa*, 30 de abril de 1971, p.9.

¹⁰ Aviso de *La Opinión* en *La Prensa*, *Ibid.*

¹¹ “A nuestros lectores”, *La Opinión*, 10 de mayo de 1972, p. 24 (Ruiz, 2001:38).

Amplió la frontera de lo políticamente noticiable, aprovechando la fuerza de ser un diario nuevo y el proceso de liberalización política que se iniciaba dentro del régimen militar. Un rasgo que lo diferenció de los otros diarios comerciales fue hacer explícita su vocación de actor político, además de su vocación profesional a la vez que comercial. “Conciliar una fuerte vocación política con una modernización profesional del periodismo, y una fuerte inserción publicitaria, era un objetivo difícil en un espacio público restrictivo” (Ruiz, 2001:47).

“Con acierto de simple enunciado se ha caracterizado al diario en igualdad con *Primera Plana*: políticamente de derecha; económicamente centrista; culturalmente de izquierda” (Carnevale, 1999:140).

La vocación fundacional de *La Opinión* fue profesionalizar el periodismo al proponer estándares profesionales diferentes de los de los otros diarios, ampliar el espacio público y transformar el régimen político. Para la Argentina de mayo de 1971, las tres dimensiones de su vocación eran esencialmente políticas e impulsaron al periódico a convertirse en nuevo actor -y de los más activos- del escenario político.

Su estructura con diversas secciones era similar a la de *Le Monde*. Las tres secciones más potentes del diario eran “Internacionales”, “Política” y “Cultura y Espectáculos”.

La sección internacional abría el diario con varias páginas dedicadas a describir el contexto mundial, aunque “esos años estaban marcando el fin de la hegemonía de la información internacional en la tapa de los diarios” (Ruiz, 2001:40). Al igual que *Le Monde*, tuvo un ambicioso plan de corresponsalías externas.

En la sección “Política”, innovó, pues no sólo amplió la cantidad de periodismo interpretativo a disposición de los lectores, sino que también desarrolló un periodismo informativo menos pasivo que el del resto de los diarios.

La sección “Cultura y Espectáculos” era diaria, lo que se planteaba como una novedad. Allí se encontraban las reseñas bibliográficas junto con los comentarios de los principales espectáculos del momento. En sus comienzos, existió una sección llamada “Libros”, donde se presentaban dichas reseñas, lo cual señala la importancia que se la dio a éstos en el modelo inicial que el diario proponía.

El suplemento dominical cobró un lugar destacado. Nació el 27 de junio de 1971 con el nombre “La Opinión Literaria” pero desde octubre de 1971 se llamó “La Opinión Cultural” ya que el término “literario” no daba cuenta de la cantidad de artículos políticos e histó-

ricos que empezaron a aparecer en el mismo (Ruiz, 2001:40-41). Su primer director fue Juan Gelman (1971-1973), quien fue sucedido en la sección diaria de "Cultura y Espectáculos" por Kive Staiff. Allí incorporó el género de historias de vida: artistas, inmigrantes o personas de los sectores populares las narraban, frente al grabador de Ardiles Gray y a veces de Osvaldo Soriano. Tenía entre 8 y 12 páginas, número considerable, en relación con las aproximadamente 24 habituales del diario. En su segunda etapa, el suplemento fue dirigido por Luis Gregorich (1975-1979). Debe señalarse que, impuesta la dictadura militar, desde "La Opinión Cultural" se trata de ejercer cierta resistencia cultural e ideológica¹² que fue censurada.

En la zona cultural también se plagiaban textos de publicaciones francesas como *Magazine Littéraire*, pero esos textos "refritados" iban sin firma o con seudónimo.

Por otra parte, la sección "La Vida Diaria" describía una sociedad polarizada: por un lado, era representada como moribunda, descompuesta y decadente y, por otro, se la mostraba como naciente, nueva, fresca y liberadora. Presentaba temas de la agenda sesentista: "crítica al rol tradicional de la mujer, liberación sexual, uso de drogas, crisis del matrimonio y de la familia, crítica a la psicología y a la psiquiatría tradicionales" (Ruiz, 2001:69) y la clase media era objeto especial de análisis.

El diario jerarquizó también otras secciones poco relevantes en los otros periódicos como "Economía", "Gremiales" y "Educación", pretendía profundizar su relación con los sindicatos y los estudiantes, que se estaban convirtiendo en dos actores centrales del escenario político.

Empezó también con una sección semanal sobre la mujer a cargo de Felisa Pinto, que también había trabajado en *Primera Plana*. Al mes, la sección se hizo diaria y se fueron incorporando a ese espacio "Gastronomía" y "Los Chicos y el Fin de Semana". Si bien *La Opinión* comenzó sin ningún apartado especial de humor, en la sección "Vida Cotidiana" había muchas noticias elegidas con un criterio de entretenimiento. Además, fue creando secciones varias según lugares referidos o temas tratados ocasionalmente, tales como "Argentina", "Europa", "Folletín", "Los oficios de Buenos Aires", etc.

¹² Desde ese suplemento se expresaron múltiples manifestaciones antiautoritarias. Ejemplos son los comentarios realizados por Luis Gregorich al encuentro de un grupo de escritores con Videla y a la posición del gobierno de facto frente a la cultura. También la reproducción en su tapa de un artículo de un sacerdote jesuita que denunciaba torturas cometidas por los oficiales de las fuerzas armadas, razón por la cual tuvo una clausura temporaria. (Cf. "Gregorich, Luis "La prensa durante el proceso: un testimonio en Rivera, J. y Romano, E. (1987), *Claves del Periodismo Argentino Actual*, Bs. As., Ed. Tarso, p. 76.).

Presentaba una selección de los temas de la sociedad contemporánea diferente del resto de los diarios y buscaba adoptar un enfoque social y político¹³. El discurso epocal estaba repleto de explicaciones y descripciones de síntomas del cambio social.

El comentario editorial aparecía muy esporádicamente y el lector debía percibirlo como tal, pues estaba escrito en letra cursiva, tenía un recuadro y una fuerte carga valorativa e imperativa en su contenido. No existían editoriales formales que representaran un espacio ideológico, como en los otros diarios. Tampoco ofrecía una sección de "Cartas de Lectores", aunque excepcionalmente se publicaba una carta de algún lector que había tocado algún punto sensible, según la percepción de Timerman.

La definición del público que realizó *La Opinión* fue bastante precisa. La publicidad con que se presentó en sociedad decía: "Diario independiente de la mañana para 50.000 inquietos, activos y jóvenes lectores"¹⁴, cantidad que en los primeros tres años alcanzó. Se presentó como el diario dirigido "al hombre de la inmensa minoría". Y definía a éste como "el hombre que decide, el hombre con opinión propia, ese hombre lúcido, joven y desprejuiciado"¹⁵.

Timerman intentó expresamente sumar, entre otros, el público universitario, que se había ampliado notablemente desde 1955; el que consumía cultura en una ciudad con una importante oferta como Buenos Aires; el público politizado que más se interesaba en los asuntos públicos y, finalmente, la comunidad judía, que era la primera de América Latina.

Su director quería recapturar el público moderno que había tenido su revista *Primera Plana*, casi diez años antes, y ofrecerle un diario. Buscaba a los lectores que habían alcanzado notable visibilidad en la década del sesenta y ahora mantenían un alto nivel de consumo cultural, público que "impulsaba la industria editorial y llenaba la red de café-concert que empezó a poblar la ciudad. Ese público estaba en plena transición de la cultura hacia la política y *La Opinión* representaba ese tránsito" (Ruiz, 2001:44).

Desde el punto de vista generacional, el público percibido por Timerman parecía tener dos sectores etarios principales: el grupo de los que tenían su edad y el grupo de los que tenían la edad de sus hijos o un poco más. El diario publicó un texto de Bernardo Kordon en

¹³ Escaso era el espacio dedicado a la cobertura de las catástrofes, al mundo de la delincuencia y a los deportes (Ruiz, 2001:42).

¹⁴ Aviso de *La Opinión*, en *La Prensa*, 30 de abril de 1971, p.9.

¹⁵ "El hombre de la inmensa minoría", *La Opinión*, 7 de octubre de 1971, p. 9.

diálogo con Juan José Sebrelli, en el cual se sugerían los dos grupos generacionales mencionados, “Algo así como la vida” (salió todos los días desde el 27 de octubre hasta el 13 de noviembre de 1971). Eran las dos generaciones que predominaban en su redacción¹⁶. También su modelo *Le Monde* era el más leído entre los lectores con educación universitaria, y entre aquellos de más altos ingresos.

Definido como “diario de lujo para una elite de profesionales e intelectuales liberales o de izquierda” (Carnevale, 1999:140), sus lectores eran básicamente gente interesada en la política, un público joven y empresarios.

De un modo innovador, el diario planteó una relación con éstos diferente a la de los otros diarios de Buenos Aires. Acortó las distancias y apeló a su racionalidad, por ejemplo, para explicar públicamente decisiones empresarias y profesionales, tales como el incremento de su precio en diversas circunstancias, de los cambios en su incorporación de la información, etc. (Ruiz, 2001:45). *La Opinión* era un diario de Buenos Aires pero se expandió al interior en tanto ofrecía información sobre la ciudad.

En cuanto a nuestro objeto de análisis, las reseñas de textos narrativos y poéticos, los críticos literarios que las escriben forman parte del grupo habitual del diario y también publican artículos en “La Opinión Cultural”. Son periodistas -muchos colaboraron en *Primera Plana-*, escritores y varios tienen formación universitaria en Letras.

De ellos, Carlos Tarsitano es periodista; Julio Ardiles Gray, Osvaldo Soriano y Francisco Urondo se desempeñan fundamentalmente como escritores. Merece señalarse que este último es Director del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1973. Por ese año, Aníbal Ford, Juan Sasturain, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano -estos tres últimos también con anterioridad- son profesores universitarios en esa institución. La producción de dichos críticos tiene impacto dentro del campo literario y cultural, simultáneo y posterior, ya sea por su labor universitaria o por la escritura de textos literarios y académicos de manera individual o en colaboración. En general, guardan el perfil de periodistas vinculados con la literatura.

¹⁶ *Le Monde* tenía un público similar: era el diario más leído entre los jóvenes franceses, mientras que *Le Figaro* predominaba entre los mayores de 35 años.

A partir de la destrucción y fragmentación que impuso la dictadura militar, se produce un borramiento de cualquier intento que pareciera alternativo o contestatario frente a su poder y control de los medios masivos y de los circuitos de acceso, por lo cual *La Opinión* es cerrado. La censura y la desaparición de personas -incluidos varios de sus periodistas, -Enrique Raab, Francisco ("Paco") Urondo, Rodolfo Walsh, entre otros- impone un hiato que marca la sociedad y los discursos, entre los que se encuentran los de la prensa gráfica.

La Opinión ha dejado una marca tanto por su búsqueda de zonas temáticas novedosas como por el modo cuidado de su escritura y su original perspectiva de muchos de sus rescates. En este trabajo, daremos cuenta de cómo la producción periodística-cultural de ese matutino ha dejado sus huellas en el campo literario y cultural, sobre todo porteño.

1.2.3. *Página 12*

El vacío experimentado en la sociedad argentina sometida a la represión de la última dictadura militar encuentra, en 1983, la recuperación de los mecanismos formales de la democracia con la asunción de Raúl Alfonsín, lo cual permite una apertura de espacios reflexivos y de desarrollo cultural que se manifiesta también en los medios masivos.

El surgimiento de *Página/ 12*, años después, el 26 de mayo de 1987, desencadena una serie de efectos sobre la prensa de nuestro país y provoca una reacción en todos los medios.

Su creador, Jorge Lanata, en una entrevista realizada por Macerlo Costantini, dice que el proyecto de realizar un diario breve surgió después de trabajar más de un año desde una pequeña sección de dos hojas, "The Posta Post" de la revista *El Porteño*, en la que se buscaba dar contrainformación. Debajo de su logo, decía "todo lo que los demás medios saben, pero no pueden publicar" (Costantini,1992:139). Allí se encontraba comprimido el espíritu de lo que posteriormente se conoció como *Página/12*: la opinión y la crítica teñida de ironía, la selección y novedad de los datos que se proporcionaban, el uso de biografías e historias de vida de una galería de personajes políticos, entre otros procedimientos discursivos que continuarían en el matutino.

Jorge Lanata y Ernesto Tiffenberg planearon el contenido de este diario que se proponía evitar el exceso de información de otras publicaciones a partir de la idea de que sólo pocas primicias diarias merecían ser registradas. Pensado al comienzo sobre una base de cuatro carillas, que luego se fueron extendiendo. Al partir de una estructura textual tan bre-

ve, el grupo de redactores fue aprendiendo y experimentando a medida que lo iba haciendo, discutieron la publicación “desde la nada” y todas las secciones, lo cual le otorgó características particulares. Esta creación cotidiana junto con la representación de ciertos aspectos de la realidad argentina se manifiesta en su lema, “El país a diario”.

Al igual que *Primera Plana*, *Página/12* usa un nombre que se refiere a su propio soporte, a modo de autodesignación, carácter diferente de los que proponían los grandes diarios del siglo pasado. Su denominación se vincula con una unidad, la página, y con su origen ya que fue tomada de la cantidad del número cero. Pero su primera edición nació, en realidad, con dieciséis, por lo cual alude a un número irreal de éstas (González, 1992: 13), lo que evidencia su carácter de “construcción” discursiva.

El inversor que sostuvo los años iniciales de esta publicación y su editor responsable fue Fernando Sokolowicz, fundador del Movimiento Judío por los Derechos Humanos durante la dictadura y dueño de una empresa maderera.

Concebido como diario pluralista y progresista, *Página/12* fue encontrando su propia idiosincrasia. Basado en la audacia y la falta de censura, desde sus inicios tuvo “un fuerte compromiso con la democracia y con su afianzamiento”. También “sufrió atentados, amenazas; se le hicieron enorme cantidad de juicios y algunos boicots publicitarios” (Ulanovsky, 2005 [1997]:183).

En su primera época, solía ser adquirido como “complemento de información” ya que permitía la confrontación por su diversidad de enfoques con *La Nación* y con *Clarín*. Luego perdió esta condición, al ser comprado, en 1994, por el multimedios al que pertenece el último matutino mencionado. Simultáneamente, Lanata también deja de ser su director en marzo de ese año y pasa a serlo Tiffenberg.

Página/12 puede definirse como “un diario que exhibe un renovador repertorio de retóricas y estilos” (González, 1992:9), que se manifiesta sobre todo en su lenguaje frecuentemente relacionado con lo iconográfico.

“En épocas de institucionalidad abierta, imperfecta, con ámbitos democráticos plausibles, había un desafío en el ejercicio de una oposición satírica. Propuso un nuevo campo cultural y combinó de diversas maneras las tendencias de mercado y las ideologías periodísticas heredadas” (González, 1992:15).

Según Horacio González, se vale de dos modos, el de la sátira y el de la tragedia. “La elección satírica atraviesa todo el diario y desestabiliza la autonomía de los lenguajes basados en las tradiciones genéricas de la crítica o de la exposición neutra de argumentos” (González, 1992:22). Este carácter se manifiesta de manera militante contra los poderes, las formas de la solemnidad, los secretos y la ilegalidad que desfavorecen a la sociedad democrática. “Sus contenidos suelen ser una versión estricta, radicalizada y clásica del liberalismo”. (González, 1992:12) Pero el tratamiento lúdico y crítico, satírico o paródico de los sucesos histórico-políticos no se extiende a hechos catastróficos u otros eventos de carácter luctuoso (González, 1992:23).

Cabe destacar que este diario tiene una actitud muy poco tradicional en el estilo de construcción de la noticia. Un rasgo característico es que utiliza comienzos informativos en los cuales se sintetiza en pocas líneas lo que luego se desarrolla en la nota y que en sus artículos resulta difícil distinguir información de opinión. Retoma las historias de vida, que ya habían cobrado importancia en *La Opinión*, y profundiza el periodismo de investigación y de denuncia. Muestra de manera intencional una pluralidad de opiniones frente a determinados temas polémicos, en relación con lo cual cobran importancia las columnas de opinión firmadas.

En *Página/12*, predomina un patrón periodístico que se constituye en la escritura medida y controlada por distintas retóricas. Los descubrimientos estilísticos pasan a ser una norma redaccional. La unificación mítica de estilos y retóricas actúa poderosamente en el tratamiento estético de los textos: en los títulos, la diagramación y las opciones narrativas de los redactores. Impulsor de nuevos niveles de lenguaje, creencias y estéticas, exitoso, aprobado y crítico, a través de un juego con lo ficcional (González, 1992:24), juzga la escena social y descubre redes que unen fenómenos convergentes.

El matutino elogió los logros culturales del gobierno de Alfonsín y también fue su crítico, pero sobre todo apeló a un antimenemismo permanente y explícito. La fusión entre la crítica y el mercado ha encontrado un producto artístico que es simultáneamente oficialista de la época y opositor de algunos aspectos particularmente irritantes del gobierno (González, 1992: 15).

Un rasgo distintivo es su defensa de los derechos humanos en el centro de cualquier reflexión política, que traza una identidad de su escritura y lectura. Se ocupó de manera per-

manente de asuntos vinculados con la justicia, los militares y la corrupción del mundo político. En ese sentido, las investigaciones exhaustivas de Horacio Verbitsky, que ocupaban dos páginas en las primeras épocas del diario, adquieren un valor destacable.

Conquista un modo irreverente, sobre todo en sus tapas, a través de la parodia y la ironía, de la integración de texto e imagen; se vale de intertextos tomados del cine, la literatura o el habla cotidiana, sobre todo en los títulos. En sus portadas, en general vinculadas con los contenidos de las páginas 2 y 3, es frecuente el trucaje de fotografías que proponen una actitud crítica desde sus imágenes. En la parte superior izquierda, incluyen un chiste editorial de Rudy y Paz, que retoma la mejor tradición del humor político y popular. También, un "pirulo de tapa", cuyo nombre ya se ha incorporado a la jerga periodística, recuadro con breves narraciones donde se citan frases de algún personaje público, lo que les otorga significación y repercusión. Asimismo, hay en ellas avances de sus notas destacadas como más importantes.

Respecto del *staff*, se sumaron a la redacción escritores que habían trabajado en *La Opinión*, Osvaldo Soriano, Verbitsky, Julio Nudler, Juan Gelman, Miguel Briante y Tomás Eloy Martínez, entre otros. Realizaban frecuentemente colaboraciones figuras de la trayectoria de Osvaldo Bayer, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Eduardo Aliverti y José María Pasquini Durán.

Al igual que su director, Jorge Lanata, varias de las personas que formarían su redacción trabajaban en *El Porteño*. Por ejemplo, Jorge Warley y Adriana Schettini pertenecían a dicha revista. Esta última, junto con Ricardo Ibarlucía y Silvina Walger, crearon la sección "Cultura".

El diseño gráfico tuvo la influencia -al igual que en otros aspectos redaccionales- del diario *Liberation*. Oscar Iglesias le dio una identidad original desde el primer número y a sus tapas, que hasta el día de hoy lo distinguen y le imprimen un sello particular.

Se divide en varias secciones como: "El País", "Opinión", "Economía", "Reportajes", "Sociedad", "El Mundo" de información internacional, "Deportes", "Espectáculos", "Cultura", "Música", "Plástica", "Cine". Incorpora algunas que habían estado relegadas por otros diarios como "Educación" y "Universitarias" o novedosas como "Psicología", "Informática" y "Medios". También suelen aparecer otras que adquieren su nombre a partir del asunto o tema que se busca mantener en vigencia, como por ejemplo "Empresas", en relación con las

privatizaciones de las mismas realizadas en nuestro país. No tenía notas editoriales y se le ha criticado el escaso desarrollo de su sección internacional (Ulanovsky, 2003:186).

El diario no creció tanto en el número de páginas -cuya cifra oscila entre 28 y 32 aproximadamente- como en el de suplementos, que responden a funciones muy concretas para sectores de intereses específicos, y son: el económico de título en inglés, "Cash"; otro ecológico llamado "Verde"; el suplemento juvenil "No", en respuesta y competencia con el de *Clarín* llamado "Sí"; sobre ciencia y técnica, uno denominado "Futuro" y el de humor, "Sátira/12", innovador dado que hasta su aparición no había tradición de este tipo de suplementos en los diarios en nuestro país.

En las contratapas, aparece siempre un texto de autor de cierto renombre entre los que se incluyen algunos de los anteriormente mencionados y de otros como David Viñas, Roberto Cossa, Manuel Vázquez Montalbán, Rodrigo Fresán, etc.

En lo que respecta a la sección cultural, diversas figuras estuvieron a cargo de la misma en *Página/ 12*: Martín Caparrós y Jorge Dorio en un breve lapso, Juan Gelman y Miguel Briante en una transición (Chacón y Fondebrider, 1998:57). A la página diaria de "Cultura" y la aparición de reseñas de libros en el cuerpo principal del diario, se le sumó el suplemento "Culturas" de los domingos, donde se solía trabajar un tema monográfico desde diferentes perspectivas. En los inicios, anteriormente a la aparición de este suplemento, el género reseña de textos literarios, se presentaba en el cuerpo del diario bajo el título de "Papeles". Participaban en su redacción Sergio Chejfec, Fernando Frassoni, Jorge Fondebrider y Jorge Warley, entre otros. Posteriormente, Tomás Eloy Martínez desde Estados Unidos dirigió y bautizó el nuevo suplemento que reemplazó al anterior, "Primer Plano" (desde mayo de 1991 al 11 de agosto de 1996), recordando la época de *Primera Plana*, en donde había participado al igual que en *La Opinión*. En este suplemento dominical, compuesto generalmente por ocho páginas, se incluyen notas sobre un autor o un tema, reportajes, eventualmente algún texto literario y se destacan dos páginas de reseñas bibliográficas, sobre las cuales construimos nuestro *corpus* de análisis.

Luego, "Primer Plano" fue reemplazado por "Radar", concebido como una revista de cultura dominical en colores, cuyo primer director fue Juan Forn. El 16 de noviembre de 1997 apareció "Radar Libros" -suerte de anexo de "Radar"-, dedicado exclusivamente a éstos, con

secciones fijas entre las que también se encuentran las reseñas bibliográficas, cuya dirección ejercieron Gabriela Esquivada y, en otro momento, Daniel Link.

Dicho diario privilegia la difusión de la cultura y el arte, tratados en diversas secciones. Siguiendo esta tendencia, frecuentemente anexa a sus ejemplares diversos libros y cuadernillos de coproducción nacional e internacional. Editó una revista mensual llamada *Página 30*, que iba acompañada de un video que reproducía clásicos del cine mundial. A medida que surgen, incorpora adelantos tecnológicos: por ejemplo, pueden consultarse en Internet sus números desde abril de 1998.

Evidentemente, su faceta comercial coexiste con la de su rol más militante y crítico. La relación con un mercado lector sobre el cual quiere provocar el consumo se evidencia, por ejemplo, en la aparición de un suplemento publicitario de nombre similar al del diario como fue *8/Páginas*.

Página/12 propone, de este modo, un modelo de lector del que ya se supone un perfil adicto, situado en el progresismo liberal y sobre todo porteño. Lanata señala que el diario tiene, por un lado, una "hinchada" lectora que comparte las claves y soluciones conceptuales de la ideología periodística del medio y, por otro, un público muy amplio, donde se encontrarían "la opinión pública" y "el pueblo". Desde sus orígenes, un sector amplio de la clase media influye sobre la opinión general y difunde lo que se publica. Su impacto en la opinión pública fue lo que le dio un grado de inserción y credibilidad grande desde los comienzos del matutino (Costantini,1992:25).

Se percibe que está dirigido a las clases urbanas profesionales -su blanco- por los constantes estímulos que a través de juegos con el sentido común de éstas provoca. El mecanismo consiste en tomar argumentos aglutinados y presentarlos como develaciones a través del estilo paródico-ficcional. La expresión de inteligencia crítica y la ironía dan cuenta de un sentido del humor muy argentino. A partir de esto y de ciertos matices cínicos y escépticos, *Página/12* buscó un acercamiento más humano al lector. A la vez, al mostrar "lo otro", lo "condenable en sí", el diario agrupa lectores fuera de esa realidad abominada y define de modo implícito un campo común de valores (González,1992:26).

Luego de la aparición de *Página/12*, los otros diarios tuvieron cambios. Por mencionar algunos, *La Capital* de Rosario agregó una página de "Cultura", también *Clarín* modificó su suplemento juvenil; su diseño fue remozado y perdió cantidad de compradores.

Su tiraje inicial fue de 30.000 ejemplares, de los cuales vendieron 26.000. Al principio, no se distribuía de manera uniforme a nivel nacional. En las provincias de Córdoba y de Santa Fe, se publica con variaciones en su edición. Las zonas de mayor circulación son la Capital Federal y algunas ciudades importantes de la provincia de Buenos Aires.

En relación con nuestro *corpus* de *Página/12*, hay gran cantidad de colaboradores que escriben reseñas de literatura, lo cual compone un perfil muy heterogéneo del género. En el periodo que analizamos de "Primer Plano" (junio de 1991- marzo de 1994), lo practican con más asiduidad respecto de la narrativa Josefina Delgado, Osvaldo Gallone, Martín Kohan, Claudia Kozac, Miguel Russo y Sergio Olguín. Sobre poesía, lo hacen de modo ocasional el poeta Néstor Perlonher y Elisa Salszmann, y, con frecuencia, Susana Cella (quien también comenta narrativa) y Jorge Monteleone.

La mayoría de los críticos es universitaria y ejerce la docencia e investigación de manera simultánea a su actividad en el diario. Algunos son también escritores como Osvaldo Gallone y Martín Kohan, o tienen un perfil con cierta formación literaria y se desempeñan habitualmente como periodistas, como Miguel Russo y Sergio Olguín, quienes paralelamente al desarrollo de su actividad periodística publican sus textos literarios. En general, los autores nombrados tienen continuidad en el campo cultural argentino -en publicaciones, presentaciones de libros y eventos-, principalmente de Buenos Aires. Por lo demás, muchos de ellos realizaron y prosiguieron su producción crítica y literaria en un momento posterior al que aquí consideramos.

Además, en el momento considerado, escribieron comentarios bibliográficos de narrativa argentina de modo eventual y en menor grado: Álvaro Abós, Cecilia Absatz, Gonzalo Moisés Aguilar, Juan José Becerra, Martín Caparrós, Américo Cristófalo, Luis Chitarroni, Antonio Dal Masetto, Andrés Di Pietro, Nora Domínguez, Rodrigo Fresán, Karina Galperín, Elvio Gandolfo, Rolando Graña, Alfredo Grieco y Bavio, Gabriela Leonard, Jorge Listosella, Marcos Mayer, María Moreno, María Negroni, Jorge Panesi, Guillermo Piro, Marcelo Pose, Susana Rotker, Guillermo Saccomano, Sylvia Saítta, Graciela Speranza y Claudio Zeiger. También se incluyen comentarios bibliográficos de otros críticos que habían colaborado en *La Opinión* como Miguel Briante, Noé Jitrik, Jorge Lafforgue y Ricardo Piglia. En particular, en el *corpus* que aquí estudiamos, también Juan Sasturain y Osvaldo Soriano habían realizado reseñas bibliográficas en el matutino fundado por Timerman.

CAPÍTULO 2

Características de la reseña de textos literarios narrativos y poéticos

La reseña de textos literarios en tanto género discursivo producido en determinadas condiciones socio-históricas presenta problemáticas específicas dadas tanto por la particularidad y los diferentes géneros que aborda, como por el medio, la época y el contexto en que se inscribe y el crítico que la desarrolla.

En este capítulo, en primer lugar, daremos cuenta de cómo ha sido definido el género reseña y particularmente la reseña crítica de textos literarios, según diversos especialistas tanto del periodismo cultural como por parte de semiólogos y teóricos de la literatura.

En segundo lugar, describiremos las recesiones de nuestro *corpus* de *La Opinión y Página/12* a partir de la noción de género concebida por Maingueneau (2000) desde el marco de la Escuela francesa de Análisis del Discurso. Tendremos en cuenta las situaciones comunicativas en las que se inscriben, sus aspectos formales como la puesta en sección, tipos de paratextos, partes, modos del género y regularidades, según las maneras en que se presenta en cada diario.

En tercero, analizaremos cómo se construye un saber y un sistema de valoración a través de la distinción de un cuadro escénico (Maingueneau, 1993, 1998), que crea representaciones de los locutores principales y de la escena de enunciación englobante y genérica.

Luego, a partir de considerar las reseñas de nuestro *corpus* como textos predominantemente argumentativos, señalaremos qué estrategias correspondientes a ese tipo textual prevalecen en ellas, según el diario y el género del objeto reseñado (novela, cuento y poesía). También indicaremos qué esquemas argumentativos prevalecen en cada uno de los diarios. Finalmente, en relación con ello, distinguiremos qué aspectos se describen, cuáles son los

principales alcances de la narración en función de persuadir y realizaremos una primera vinculación de éstos con el marco de la teoría y la crítica literaria vigente en cada contexto.

2.1. La reseña de textos literarios: un género persuasivo

Desde su nombre, la reseña alude a un acto sémico: “reseñar” proviene del latín *re-signare*: abrir, descubrir, revelar (Castro de Castillo, 2005:167) y este verbo está compuesto por *signare* de la misma raíz que *signum*¹⁷. En otras palabras, da señales de los textos que presenta y, a la vez que dice sobre los textos, lo hace asimismo sobre el modo de leer y de aspectos de la lectura.

Jorge B. Rivera, especialista en medios de comunicación y cultura, uno de los escritores de reseñas en *La Opinión*, años después de su participación como tal, definió la reseña bibliográfica como un género del periodismo cultural, de menor despliegue interpretativo que un ensayo crítico, a la que “sólo se le reclama una idea sucinta del contenido y de las principales ideas o tesis sostenidas con algún juicio breve sobre su valor, originalidad, etcétera” (Rivera, 1995:116). Explica que lo esencial de la misma es precisamente su carácter informativo y somero, diferente de la crítica de una obra o autor, que “supone un aparato teórico y un ahondamiento intrínseco y extrínseco mucho más exigente” (Rivera, 1995:117).

Umberto Eco también indica su carácter restringido en comparación con otros géneros de la crítica literaria: “la reseña, en el mejor de los casos puede limitarse a dar a los lectores una idea somera de la obra que todavía no han leído, y luego imponerles el juicio (de gusto) del crítico”. “[...] Está fatalmente vinculada a la inmediatez, al breve espacio que media entre la aparición de la obra, la lectura y la escritura del juicio” (Eco, 2000:175). La crítica reseñadora, según este autor, “prescribe los modos de placer del texto”. Explica que su función es eminentemente informativa y “diagnóstico-fiduciaria”¹⁸ aunque luego agrega que “por su función de recomendación no puede eximirse de pronunciar, salvo en casos de excepcional cobardía, un juicio sobre lo que dice el texto” (Eco, 2000:177).

¹⁷ Cf. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, y *Diccionario María Moliner*, Madrid, Gredos, 2000.

¹⁸ El semiólogo italiano realiza una analogía entre la creencia de los lectores frente a la información que brindan las reseñas y la creencia de un paciente que escucha el diagnóstico del médico luego de examinarlo. Sin embargo, vale señalar que el lector de la reseña no sigue el “diagnóstico” y los consejos del crítico con la misma urgencia y necesidad del caso comparado.

También observa su carácter metatextual¹⁹, entendido como texto que se refiere a otro, sobre el cual generalmente el destinatario de la publicación periódica no tiene conocimiento: “En la reseña, [...] el lector no ve la obra, oye sólo que alguien habla de ella”. Sería un epitexto público, en tanto producción que rodea al libro, situada en el exterior de éste y que circula en un espacio físico y social virtualmente ilimitado (Genette, 1987: 10 y 295). Además, da cuenta, con mayor preponderancia que otros géneros de la crítica, de las emociones que suscita el transcurso de la lectura (Eco, 2000: 176).

Y señala que una buena reseña puede recurrir también a modalidades más complejas de la crítica como algunas de las utilizadas en las historias de la literatura y en otro tipo de crítica del texto (Eco, 2000:175). En ese sentido, hace referencia a otros textos que el lector debería conocer. También, puede guiar hacia el reconocimiento de una obra, orientar las expectativas y gustos del lector, mostrar y/o establecer redes intertextuales y, cuando se trata de reediciones, explicitar distintas posturas en respuesta a la obra.

“Las reseñas críticas al igual que la noticia bibliográfica²⁰ [...] resumen el contenido del libro y datos sobre su estructura y autor pero introducen, además, el análisis del texto, que funciona a modo de fundamentación de la evaluación” (Klein, 2001). Desarrollan “una valoración personal que implica un juicio sobre la obra, tendiente a obtener un efecto sobre el lector, ya sea recomendando su lectura, o bien, en casos de juicios negativos, desalentando la misma. Este nuevo orden valorativo necesita sostenerse sobre una cuidadosa argumentación y fundamentación que avale la recomendación final” (De Llano y Scarano, 2004:62). En otras palabras, la reseña crítica da noticia de textos recientemente publicados al momento de su aparición mediante el desarrollo de un juicio apreciativo o comentario sobre los mismos. La publicación del libro se presenta como evento y, en tanto tal, debe ser comentada (Angeles, 2001). Es decir que si bien se trata de textos de carácter breve, perentorio, signados por la

¹⁹ Aunque este género desarrolla una relación con otro texto, sólo a veces sigue el criterio de “metatextualidad” en el sentido que le da Gérard Genette, entendida como un tipo de trascendencia textual, “relación -generalmente denominada “comentario”- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989:13) Si bien este teórico dice que “la metatextualidad es por excelencia la relación crítica”, no se daría en muchos de los géneros de la crítica entre los que se encuentran las reseñas ya que frecuentemente citan el texto que comentan.

²⁰ Ejemplos de noticias bibliográficas en *Página/12* son las que aparecían ocasionalmente dentro del suplemento *Primer Plano* bajo el título de “Persiana Americana” mediante recuadros que buscaban causar el efecto visual que sugería el título que las reunía. Se hallaban agrupadas y separadas entre seis y ocho de estas noticias de breve extensión, debajo de un epígrafe extraído de un texto literario que contenía la palabra “persiana”, diferente en cada edición. Muchas de ellas estaban firmadas por Laura Taboada, aunque a veces no llevaban ninguna firma.

premura y la rapidez que genera la escritura de los diarios a partir de las novedades que surgen en materia de ediciones o reediciones de libros (Genette, 2005:9), brindan un *plus*, otro tipo de información que las notas bibliográficas.

Podemos observar, en los textos analizados, que se trata de un género que presenta una tesis de lectura sobre la cual se busca persuadir al receptor. Pese a que su corta extensión no posibilita un análisis en profundidad, no obstante, de un modo particular, muestra indicios en función de revelar y relevar características de dichos textos. Frecuentemente, los parámetros sobre los cuales se reflexiona funcionan a modo de fundamentación de la evaluación y de recomendación o no de su lectura.

Según Eco, la verdadera crítica hace entender cómo está hecho un texto, sus mecanismos, su belleza, a la luz de categorías teóricas y criterios de juicio por medio de una lectura semiótica (Eco, 2000: 176-7). Para este autor, la reseña no podría cumplir esta tarea por su brevedad. Sin embargo, con diversos grados de complejidad, el análisis que desde las reseñas críticas (del griego *krisis*, decisión) se realiza en estos diarios del llamado nuevo periodismo también supone una tarea crítica que, entiendo, no está coartada por su brevedad. Si bien puede ser cuestionable que desarrolle una lectura semiótica, sin duda en tanto género pueden ser leídas desde lo semiológico en el sentido barthesiano, como formas de una translingüística (Barthes, 1970) y como modo de interpretar el sistema literario a través de la lengua por medio del reconocimiento de la significancia de los signos y la significancia de la enunciación, en el sentido dado por Benveniste (1977 [1969]).

La calificación del texto como literario puede ser efectuada a partir de criterios variados -de modo más o menos explícito- o no realizarse. Cabe recordar que por lo general los así clasificados poseen cierta complejidad y funcionan como un vasto acto de lenguaje indirecto que exige del lector y del crítico de la reseña un trabajo de interpretación. Dar cuenta de este tipo de textos supone una problemática particular ya que apelan a mecanismos interpretativos, presentan juegos con el sentido manifiesto y oculto, el desciframiento de presupuestos y sobreentendidos, contratos genéricos tácitos, transgresiones discursivas, autodefiniciones, relaciones intertextuales variadas, etc. (Maingueneau, 2001:77-99).

En otras palabras, los méritos o desaciertos del libro que se señalan son variados. Si bien las reseñas brindan información, ésta es seleccionada con el fin de realizar apreciaciones valorativas y comentativas sobre los textos de los que buscan dar cuenta.

Dentro de la situación de comunicación, a partir de la situación de discurso a la que los textos están supeditados (Maingueneau, 2000 [1998]), debe considerarse como parte del marco situacional a los participantes que la componen, el crítico y el lector, relacionados por el diario con estatutos, roles, posturas respectivas, intereses y saberes. En ese sentido, los críticos que se desempeñan en *La Opinión* y *Página/12* están vinculados con la literatura tanto por su experiencia como escritores como por su formación y desempeño universitarios. La mayoría tiene o ha tenido contacto con la crítica literaria a través de la institución académica. Por lo tanto, al tratarse de un género de *finalidad* predominantemente persuasiva, las tesis o apreciaciones que proponen, principalmente, por medio de estrategias de justificación, están influidas por el campo cultural del que forman parte, con las diferencias que esto conlleva.

Como todo género, la reseña es un dispositivo de comunicación que aparece en ciertas condiciones socio-históricas (Maingueneau, 2000:47) vinculadas con el desarrollo de la prensa periódica: supone la existencia de un mercado editorial, de un público lector específico y de relaciones establecidas con el campo cultural. A través de este género discursivo (Bajtín, 1999)²¹, ligado a una práctica social, histórica y cultural, se pueden leer, en diversos momentos, formulaciones de la crítica literaria, que reflexiona sobre el libro reseñado, sobre la literatura y también sobre la misma actividad crítica.

Se trata de textos breves, de menor extensión en relación con los otros géneros de la crítica, pero que, en tanto epitextos (Genette, 2001:296) están insertos dentro de un diario y destinados a un público amplio de lectores, no necesariamente especializados.

En función de caracterizar el género y marcar tendencias, en este capítulo trabajaremos con las reseñas de ocho críticos de *La Opinión* y *Página/12* que, en nuestro *corpus*, mayor cantidad de reseñas sobre libros de narrativa y poesía habían realizado. Del primer diario, analizamos los textos de Julio Ardiles Gray, Osvaldo Soriano, Carlos Tarsitano, Juan Sasturain, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, Francisco Urondo y Aníbal Ford. Del segundo matutino, los de Martín Kohan, Osvaldo Gallone, Claudia Kozac, Susana Cella, Miguel Russo, Sergio Olguín, Josefina Delgado y Jorge Monteleone²².

²¹ Mijaíl Bajtín define los géneros discursivos como la diversidad de las formas genéricas de los enunciados en las diferentes esferas de la actividad humana y de la comunicación considerándolas como tipos temáticos, composicionales y estilísticos relativamente estables. Cf. (1999)[1979] "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, México, S XXI.

²² No obstante en los capítulos siguientes -en virtud de ajustar las apreciaciones de nuestro análisis- nos referiremos también a los textos de otros críticos dentro del *corpus* delimitado en la introducción.

Realizaremos un estudio del género reseña de textos literarios a partir de considerar la situación de comunicación en la que éste se inscribe dentro del diario, sus aspectos formales dados por su puesta en sección, sus paratextos, modos del género y regularidades que en tanto modo persuasivo desarrolla, los cuales no son ajenos a cada publicación. También, sus variaciones de acuerdo con el género de los libros sobre los que dan cuenta, específicamente sobre los de narrativa y poesía -como antes habíamos especificado- y de diversos posicionamientos discursivos.

2.2. La puesta en sección, otros paratextos de la reseña y sus partes

La ubicación dentro de la publicación se da a partir de la puesta en sección y de los peritextos, paratextos que rodean al texto (Genette, 1982, 1987). En *La Opinión*, las reseñas se encuentran enmarcadas dentro de la sección "Cultura y Libros" hasta marzo de 1972. y , luego, en la sección "Cultura y espectáculos" del diario, que solía aparecer en una página entre las 19 y 21 de un diario de entre 20 y 24, aproximadamente. Hay cierto desplazamiento a partir de la modificación del nombre de la sección, de los libros se corre el eje a los espectáculos en relación con la cultura, como parte de un cambio discursivo que da cuenta también de una construcción de intereses sociales. No obstante, es destacado el lugar que ocupan las reseñas en el cuerpo de un diario de tan breve extensión. En ese sentido, la esfera cultural tiene un lugar notorio que se ampliará con el desenvolvimiento del suplemento literario.

Las volantas indican la aparición del libro en el mercado mediante la fórmula "Aparece hoy en Buenos Aires" o frecuentemente reproducen entre comillas su título, el cual se presenta de ese modo destacado tipográficamente. Cabe señalar que este tipo de volantas a modo de citas -que repiten y refuerzan el título del libro como otra voz que es traída a colación- no es usado en el resto del diario. Debajo, un título de cierta extensión anticipa la posición valorativa del crítico, como por ejemplo "Estilo e indagación de la realidad en una *lograda* antología de cuentos" [el destacado me pertenece] (Carlos Tarsitano, 19/6/71) o "Relatos de Bernardo Kordon donde se indaga con maestría lo porteño" (Francisco Urondo, 23/7/71), conclusiones argumentativas que se desarrollarán a lo largo del cuerpo principal.

Antes de éste, se indica en un párrafo en negrita el título del libro, el nombre del autor, la editorial, el lugar de edición y el número de páginas. Luego del cuerpo de la reseña -

que cuando presenta cierta extensión está estructurada mediante subtítulos muy breves, generalmente de una palabra-, se encuentran la firma, el nombre y el apellido del crítico sobre quien, de algún modo, recaería la responsabilidad enunciativa de las afirmaciones efectuadas en el nivel del macroacto de habla (Van Dijk, 1977).

Una variación del estilo en la presentación del periodista se manifiesta -a partir del 29/3/72- en el destacado que suele encontrarse debajo del título, donde se especificaba quién escribía (que dice, por ejemplo, "Escribe Jorge B. Rivera"). Esta indicación configura al crítico como escritor al presentarlo de un modo destacado. A la vez, contribuye a crear esta representación que muchos de los nombres de los críticos aparezcan en otros lugares de ambos diarios como escritores de textos literarios.

Al igual que en el resto del diario, son escasas las ilustraciones que acompañan las reseñas de *La Opinión* y, cuando lo hacen, suelen representar la figura del escritor mediante una caricatura de Hermenegildo Sabat, fiel al estilo del diario.

En contraste, si bien en el período considerado en *Página/12*, las reseñas pueden aparecer en el cuerpo del diario durante la semana, ocupan un espacio importante en el suplemento literario dominical *Primer Plano*, compuesto por ocho páginas de las cuales, generalmente entre dos y cuatro contenían reseñas clasificadas en secciones, que fueron variando ligeramente a lo largo del tiempo. La clasificación que se mantuvo de manera más estable consiste en la división de los textos reseñados a partir de subsecciones: Ficción, Poesía, Ensayo, Biografía, Epistolario, etc., que van redefiniéndose con el desarrollo del matutino²³. De acuerdo con Torodov (1978), los criterios de determinación de los géneros pueden ser de diversos órdenes y, a la vez, transversales, es decir que un mismo género se compone de muchos criterios y un mismo criterio puede encontrarse en más de un género. Pero, a la vez, en el caso de *Página/12* a esta pluralidad de interpretaciones se suma la modalidad del "diario a diario" que pauta variaciones en la clasificación que se va creando en cada número.

Además, la clasificación genérica implica una primera elección de lectura sobre el texto que se busca informar, un tanto arbitraria ya que, por mencionar un ejemplo, dentro de la sección poesía se publicaban también ensayos sobre la misma. A la vez, dentro de la catego-

²³ En los primeros números de *Primer Plano*, las reseñas estaban divididas en las secciones: "Libros", "Espectáculos", "Música", "Plástica", etc. Luego, se van definiendo dentro de las subsecciones arriba mencionadas en lo que respecta a los libros específicamente. Se agregan, esporádicamente, "Ficción juvenil", "Ficción y biografía", entre otras, cuando se realizan comentarios específicos o en conjunto de dos textos que responderían cada uno a estos géneros, entre otras posibilidades.

ría “Ficción”, se encuentran diversas formas narrativas tales como cuentos, novelas y otras como relatos o formas más originales sin una clasificación convencional ²⁴, etc.

Pese a ser demasiado abarcativa, la separación en subsecciones de *Página/12* da cuenta de un primer acomodamiento del material bibliográfico reseñado y es más detallada que la de *La Opinión*, en donde no había una división genérica de las reseñas dada por el peritexto.

En *Página/12*, la presencia de la firma, al igual que el título de la reseña y la indicación de los datos del libro (título, autor, editorial, cantidad de páginas, precio), aspectos paratextuales, forman parte de un efecto de “puesta en escena”, condiciones de producción semióticamente definidas del discurso (Landowski, 1989:228), informan sobre la posición del libro seleccionado y cuáles son sus “productores” dentro del mercado editorial.

Por otra parte y junto con la puesta en sección, en el caso de *Primer Plano*, el texto de la reseña está precedido por un título -más breve que los de *La Opinión*- generalmente compuesto por frases nominales que pueden aludir tanto a lo temático como dar cuenta de una valoración, construcciones adverbiales o frases breves. Frecuentemente, presentan los mismos juegos intertextuales típicos del diario: uso de citas que circulan en el saber popular y se resemantizan con el contenido del cuerpo de la reseña (“Mi mamá me mima”, Moreno, 9/2/92; “Un grito de corazón”, Olguín 29/3/92; “Madre hay una sola”, Grieco y Bavio, 29/11/92, etc.), de parodia (“La divina parodia”, Cella, 3/1/93) -aquí, el título parodiado es *La divina comedia*-, de juicios valorativos sobre el texto “La condena” (Cella, 27/3/94), que anticipa lo que será el texto reseñado: una “condena” para el lector, “Para hacerse ilusión” (Cella, 22/11/92), etc.

A continuación del título presentado en un cuerpo tipográfico mayor, un recuadro indica el nombre del libro, del autor, la editorial, el año de edición, el número de páginas y, en la primera época del suplemento -como sello del libro en el mercado-, eventualmente, su precio.

A diferencia de las de *La Opinión*, las reseñas de *Página/12* no contienen subtítulos. Además, al pie de las mismas, se indican el nombre y apellido del crítico también, a modo de firma. Estos textos suelen estar acompañados no ya de caricaturas como en *La Opinión*

²⁴ Por ejemplo, en la reseña sobre el libro de Marcelo Cohen, *El fin de lo mismo*, se habla “novelatos”, “ni novelas ni relatos sino novelas condensadas” (Cf. Cella, S., “Para hacerse ilusión”, 22/11/92).

sino de fotos, fundamentalmente de los autores o de las tapas de los libros y de otras imágenes, lo cual coloca a estas ilustraciones en un registro más moderno, quizá más verosímil. Esta iconografía provoca, en un nivel simbólico, un efecto de acercamiento al texto objeto de la reseña. Un caso particular es “El exilio más largo” de Jorge Monteleone, sobre el libro de Gelman *Salarios del impío* (9/1/94), donde se reproducen a modo de palimpsesto sobre la reseña los dibujos del libro mencionados. Esto crea otro nivel de lectura, se busca resignificar, a partir de la imagen, la dimensión de lo “erótico” que se sobreimprime a la del tratamiento del exilio desde los poemas.

Las fotos no suelen estar acompañadas de epígrafes pero cuando los llevan, guardan relación con el texto de la reseña. Por ejemplo, al lado del texto “Humillación y valor” de Osvaldo Soriano (*P/12*, 1/9/91), junto a la foto del autor se dice: “Saccomanno o el año que vivimos en peligro”, en referencia a 1969, año del Cordobazo, sobre el cual se habla en la novela y en el que el autor realizó el servicio militar. En “Las voces del delirio”, reseña del libro *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia de Jorge Panesi (*P/12*, 14/6/92), el epígrafe que acompaña la foto del autor dice: “Piglia y la máquina de Macedonio o “un dispositivo que traza mapas dentro de la literatura argentina” para conectarla con el atlas universal”. Estos paratextos rompen el estilo habitual e intentan crear una presentación diferente del autor desde aspectos de su literatura.

En otras palabras, la clasificación en secciones es “reductora” pero, a la vez, otorga cierto ordenamiento al material presentado. Por ejemplo, dentro de la sección Ficción se incluyen novelas, cuentos, relatos, memorias, etc. En el criterio de clasificación de los libros se crea, en algunos casos, su condición de “literariedad” y de cierta pluralidad de interpretaciones posibles del texto y del hacer cotidiano e innovador del diario que puede introducir pequeñas variaciones.

Ejemplo de una reseña del diario La Opinión

Sección

Datos del libro

Volanta

Título

Nombre del diario, fecha y página

Destacado con el nombre del crítico

Ilustración

Epígrafe de la ilustración

Cuerpo de la reseña

CULTURA | ESPECTACULOS LA OPINION | Sábado 17 de febrero de 1973 | Pág. 18

Cuando la ruptura también es continuidad
En "Partitas", Lamborghini afirma una vez más su itinerario coherente

Escrito por Juan Sancha

El análisis cuidadoso de la...
El análisis cuidadoso de la...
El análisis cuidadoso de la...

Partitas por Leonidas Lamborghini. Buenos Aires. Editorial...
Lomborghini continúa en un reciente recuento sus Partitas...

Por otra parte, es con Favada...
Por otra parte, es con Favada...



Escrito por Juan Sancha

Con la publicación de Al...
Con la publicación de Al...
Con la publicación de Al...

En la...
En la...
En la...

Nathalie Sarraute traslada al teatro sus experiencias novelescas

PARIS. 16. — En el Espéce Cardin...
PARIS. 16. — En el Espéce Cardin...
PARIS. 16. — En el Espéce Cardin...

San gente bien educada, irreprochable...
San gente bien educada, irreprochable...
San gente bien educada, irreprochable...

que esta más allá de toda moral...
que esta más allá de toda moral...
que esta más allá de toda moral...

lea. Por otra parte, en esta...
lea. Por otra parte, en esta...
lea. Por otra parte, en esta...

Primer libro de una excelente actriz

MILAN. 16. — El primer libro de...
MILAN. 16. — El primer libro de...
MILAN. 16. — El primer libro de...

dó a la Torrieri la primera...
dó a la Torrieri la primera...
dó a la Torrieri la primera...

En la Torrieri la primera...
En la Torrieri la primera...
En la Torrieri la primera...

Aunque las reseñas críticas no poseen un esquema fijo, es posible distinguir una serie de partes, periodos o secuencias más o menos convencionales, establecidos por el género que tienen estrecha vinculación con los que -salvando las distancias por su brevedad y, a veces, escaso desarrollo- Aristóteles individualizaba en su *Retórica*: la *dispositio*, el ordenamiento de los argumentos extraídos de la *inventio* o invención para buscar conmover o convencer al receptor. Pueden distinguirse: primeramente, a) un *exordio*, que comprende los paratextos y el o los párrafos iniciales, cuyo fin es captar al lector, b) una proposición o evaluación crítica (causa o tesis resumida del discurso), que frecuentemente puede anticiparse en el título -sobre todo en *La Opinión*- o presentarse en otros lugares del texto, c) la *narratio*, el despliegue de un relato involucrado dentro de la argumentación, d) la parte principal del desarrollo, la *confirmatio* o confirmación, en la cual se fundamenta lo postulado en la proposición, que consiste en una síntesis de aspectos de la obra reseñada o de cierto tramo de la misma y/o el análisis e información sobre su autor (el orden de estos segmentos puede variar y estar repartidos entre la *narratio* y la *confirmatio*) y, finalmente, e) cierra la totalidad una conclusión que busca producir cierto efecto.

Los comienzos apelan a distintas estrategias para convocar la atención: la instalación de un tema; el uso de preguntas retóricas, del humor, de citas (recurso frecuente en las reseñas de Francisco Urondo); la narración del argumento de la obra -como en los casos de Julio Ardiles Gray, Josefina Delgado o Miguel Russo- o de alguna situación vivida por los autores; la indicación de datos sobre ellos; se define el libro en relación con el título y el género; se mencionan antecedentes; cuando se trata de cuentos, se explicita el criterio según el cual se los ha reunido; se introducen reflexiones en relación con otros textos, etc.

En los finales, se suele emplear una estrategia argumentativa distinta de las desplegadas previamente a lo largo de la reseña. Allí, predominan los llamados actos ilocucionarios (Searle, 1969, 1979): consejos a los autores -sobre todo, por parte de Julio Ardiles Gray y Francisco Urondo en *La Opinión* y de Sergio Olguín *Página/12*-, advertencias al lector, reconocimiento de méritos y señalamiento de aspectos positivos y negativos del libro con diverso grado de justificación, apreciaciones sobre el estilo del texto, etc.

En general -no siempre-, los párrafos introductorios y finales guardan conexión. En ese sentido, el párrafo final despliega una función de cierre, frecuentemente retoma la tesis o idea desarrollada y perfila relaciones del texto con el género y el campo literario.

Los modos en que se despliegan los argumentos varían según los diarios y según los géneros de los textos referidos, presentan mayores variantes en los momentos de la *narratio* y la *confirmatio*, sobre lo cual volveremos más adelante.

2.3. La construcción de un saber y de un sistema de valoración

2.3.1. El cuadro escénico

Por tratarse de textos dentro de un diario, predominan básicamente dos dispositivos de enunciación. Uno, dentro del medio gráfico: "en un soporte de prensa, como en cualquier otro discurso, todo contenido es necesariamente tomado a cargo por una o múltiples estructuras enunciativas. El conjunto de estas estructuras enunciativas constituye el contrato de lectura que el soporte propone a su lector" (Verón, 1985). A la vez, dentro de éste, cada reseña como género de discurso presenta una organización enunciativa que coexiste con la de la sección. En el caso de *Página /12*, se propone otro nivel enunciativo más ya que las reseñas se encuentran dentro del suplemento dominical y éste dentro de dicho matutino. Por ello, aunque, en ambos diarios, la firma incide en la construcción de la representación de un locutor protagonista de la escena enunciativa como responsable del enunciado y como ser en el mundo (en términos de Oswald Ducrot, L y λ respectivamente), que legitima el juicio de valor presente en el texto, también debe tenerse presente que dichos enunciados integran el mecanismo polifónico del medio gráfico, el cual está también conformado por otras voces que dialogan y confrontan, aunque cierto control de lo enunciado recae en el director de la sección o del suplemento.

Siguiendo a Maingueneau (1993, 1998), planteamos un análisis de la escena de enunciación, que el género desde su dimensión constructiva instaura, básicamente en dos niveles distintos: la escena englobante y la escena genérica, las cuales componen el cuadro escénico del texto, que define el espacio estable en el interior del cual el enunciado toma sentido, el del tipo y el del género de discurso.

La escena englobante asigna un estatuto pragmático al tipo de discurso al que corresponde un texto, en carácter de qué ese texto interpela al lector y en función de qué finalidades está organizada. En nuestro *corpus*, la escena englobante comprende, dentro del discurso mediático, el discurso crítico literario del periodismo gráfico. Nos situamos en este tipo de discurso para interpretarlo considerando su especificidad particular en su época y contexto social²⁵, en *La Opinión* desde junio de 1971 hasta el mismo mes de 1973 y, dos décadas después, en *Página/12* desde junio de 1991 hasta marzo de 1994.

La escena genérica -como su nombre lo indica- es definida por el género reseña que supone roles para sus participantes a través de las representaciones que vehiculiza (del libro, del autor, de lector del libro, del crítico y del lector de la reseña, etc.) circunstancias (en especial un modo de inscripción en el espacio y en el tiempo), un soporte material, un modo de circulación, una finalidad, etc. Las variaciones en la escena genérica generalmente intentan persuadir al receptor, captar su imaginario, asignarle una identidad a través de una escena de palabra valorizada.

2.3.1.1. La escena enunciativa

Charaudeau señala dos espacios que se determinan recíprocamente: el externo ligado a la situación de comunicación y el interno vinculado a la puesta en discurso, la situación enunciativa. Denomina a los participantes del acto de comunicación sujeto comunicante e interpretante; a la vez, considera a los protagonistas de la escena enunciativa, sujeto enunciante o enunciador y sujeto destinatario (Charaudeau, 1988a y b). El sujeto enunciante (o enunciador) según Charaudeau, que en adelante por razones metodológicas llamaremos locutor siguiendo la conceptualización de Oswald Ducrot, designa al ser de habla responsable de la enunciación construido en el acto enunciativo del sujeto comunicante. Es, por lo tanto, el sujeto que se encuentra en el espacio interno, inscripto en la "puesta en escena del decir" (1988:76). Constituye en cierto modo la identidad enunciativa que un sujeto comunicante se da a sí mismo.

Emplearemos la categoría de "locutor" para designar una instancia ligada a la situación construida por el discurso, que es a la vez la condición y el efecto de la enunciación. En

²⁵ Ver apartados "La Opinión" y "Página/12" del primer capítulo de este trabajo.

ese sentido, la riqueza del concepto de enunciación reside en el hecho de considerar al sujeto como una instancia subyacente a todo enunciado, que trasciende la voluntad y la intención de un individuo particular, para transformarse en una figura constituida, moldeada por su propio enunciado y existente en el interior de los textos (Filinich, 2001:39).

Estas nociones de la escena enunciativa desde una perspectiva comunicativa pueden ser homologables a las de Parret (1995:38), quien considera el concepto de instancia de enunciación, compuesta por la articulación entre un sujeto enunciador²⁶ y un sujeto enunciatario, con lo cual "acentúa el hecho de que lo que interesa desde una perspectiva semiótica es la dimensión discursiva o, en otros términos la cristalización en el discurso de una presencia -una voz, una mirada- que es a la vez causa y efecto del enunciado". "Es necesariamente causa pues no puede haber enunciado sin ese acto inaugural del que habla Benveniste por el cual el sujeto se instala como locutor para apropiarse de la lengua y dirigirse a otro. Y es al mismo tiempo efecto del enunciado porque no está configurado de antemano sino que es el resultado de su propio discurrir" (Filinich, 2001:39). El concepto de sujeto de la enunciación designa un procedimiento complejo por el cual el discurso instala su fuente de procedencia y la meta a la cual apunta. Ese resultado no está enteramente plasmado en las marcas observables -deícticos, tiempos verbales y demás rasgos de la subjetividad- su comprensión requiere un esfuerzo de interpretación (Parret, 1983:83; 1987:99 y 1995: 38).

"El enunciado no solamente conlleva una información sino que pone en escena, representa una situación comunicativa por lo cual algo se dice *desde* cierta perspectiva y *para* cierta inteligibilidad" (Filinich, 2001:40). En otras palabras, locutor y destinatario del mensaje en términos de Ducrot son dos papeles que se constituyen de manera recíproca en el interior del enunciado (Charaudeau, 1988c), son los protagonistas de la puesta en escena discursiva.

²⁶ Este concepto de enunciador tiene un alcance diferente del que emplea Oswald Ducrot en la Teoría de la Argumentación en la Lengua, quien distingue al locutor (ser del discurso) del sujeto hablante (ser empírico). Además, este último teórico diferencia en el interior de la noción de locutor, al "locutor como tal" (L), responsable de la enunciación, y al locutor como ser en el mundo ("λ"), persona "completa" que entre otras propiedades posee la de ser el origen del enunciado y corresponde a una representación "externa" del habla, extraña a la que el enunciado vehiculiza. El locutor, responsable del enunciado, da existencia por medio de éste a diversos enunciadores cuyos puntos de vista y actitudes organiza. Su propia posición se manifiesta al elegir hacerlos aparecer, al asimilarse a alguno de ellos, al tomarlo por responsable (el enunciador es actualizado) o al diferenciarse. (Cf. Ducrot, Oswald, (1984) "Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación" en *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Edicial). En el capítulo 3, efectuamos un análisis en un nivel micro de los diversos enunciadores de las reseñas de nuestro corpus en relación con el locutor en términos ducrotianos.

Si bien en ambos diarios se manifiesta la subjetividad en el uso de deícticos, del léxico apreciativo, las modalidades, en cada uno de ellos los enunciadores principales -con tendencias diversas- contribuyen a crear determinada imagen de sí en el discurso, un *ethos* discursivo (Ducrot, 1984:201; Maingueneau, 1993:138), que incide en el impacto argumentativo y en la credibilidad de los lectores. Nos detendremos aquí básicamente en cómo se muestran básicamente a partir de tres maneras: 1) la primera persona del singular, 2) la primera persona del plural y 3) el *se* impersonal.

Ambos modos coexisten en los dos diarios pero hay un mayor predominio de la primera persona en *La Opinión* y del *se* impersonal y de expresiones impersonales en *Página/12*.

En el matutino de Timerman, la primera persona evidencia un modo más comprometido de posicionarse en relación con las apreciaciones y juicios que busca transmitir. Tanto en las reseñas de Juan Sasturain como en las de Eduardo Romano, Jorge B. Rivera y Aníbal Ford, hay un uso similar de la primera persona del plural. El nosotros inclusivo (yo + tú) (Kerbrat Orecchioni, 1997:52-3) marca el recorrido del crítico, busca la complicidad y adhesión del lector, a menudo a través del uso del imperativo o del presente con valor de futuro, en relación con sus apreciaciones analíticas e ideológicas. Algunos ejemplos²⁷:

“Vayamos pues a verificar tales transgresiones [el locutor crítico se refiere a las presentadas por él anteriormente, a partir de su reflexión sobre lo que dice el “Posfacio con deudas” del texto reseñado]” (Sasturain, J., “Teoría y experiencia se contradicen en un desigual tomo de poesía, *LO*, 9/3/73)

“Concluimos entonces que se trata de una novela psicológica elaborada con las convenciones del género cuya “fabricación” europea va de Mme. de Lafayette en el siglo XVII a Stendhal en el XIX, para no fijar sino dos de sus extremos más significativos. Que incluso su disposición no puede sorprender demasiado a quienes conozcan bastante la novela realista, **pongamos por caso** las exploraciones lingüísticas y compositivas de Pérez Galdós en una novela tan extraordinaria como *La desheredada* (1881)” (Romano, E., “Dignidad narrativa y equívocos en una novela de Lozzia, *LO*, 14/11/72).

“Pero si el peronismo no tuvo una literatura, peor para el peronismo. Lo que por cierto no le faltó a este fue una cultura propia que eligió canales más aptos para crear y

²⁷ De aquí en adelante, los destacados en negrita me pertenecen. Asimismo, se designarán los diarios *La Opinión* y *Página/12* con las abreviaturas *LO* y *P/12*, respectivamente.

expresarse (Algo que salta a la vista ni bien **nos despojamos** del tramposo concepto de cultura que ofrece el sistema).

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, los trabajadores y defensores de una industria cultural nacional, al diálogo que se estableció entre éstos 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 respeto por la literatura suele anular a la historia" , *LO*, 22/5/73)

El enunciador crea en el interior del enunciado una imagen de destinatario, construido como un sujeto en cierto modo "activo", que acompaña las operaciones que realiza el locutor crítico y que, a la vez, es más politizado cuando éste también lo es.

Asimismo este "nosotros" sirve para especificar el sentido de una expresión utilizada, reformular su alcance, a través de paráfrasis, en función de cierto posicionamiento discursivo y de determinada finalidad persuasiva. En virtud de elogiar y revalorizar el rescate de la cultura regional, por ejemplo, Rivera especifica el sentido de la reelaboración literaria de los cuentos folklóricos:

"La excelente tentativa de reelaboración de cuentos folklóricos llevada a cabo por Draghi en su libro de 1940 [...] se inscribe, a su vez, en el marco de la corriente tradicionalista y recuperadora de zonas y patrimonios culturales marginales [...], **nos referimos** a la tarea de adaptación literaria de los esquemas y modelos expresivos de los relatos tradicionales y no a la de presentación de cuentos orales como documentos folklóricos, emprendida también por algunos de los autores señalados)." (Rivera, J.B., "Auténtico sabor popular en el último libro del cuyano Lucero", *LO*, 6/3/73).

Además, otro uso del "nosotros" inclusivo en reformulaciones se manifiesta, por ejemplo, en otra reseña, donde Ford se diferencia de Murena y de *Sur*, la revista fundada y dirigida por Victoria Ocampo. Desde esa primera persona plural, redefine el lugar de la crítica e incita a la reflexión sobre el rol del intelectual:

"Es natural que el círculo se cierre con la afirmación sobre la "radical imposibilidad de la crítica" o que se señale " la crítica se extravía porque sus mismos planteos -atender sólo a los estilos, a la obra, al resto material- la inducen de entrada a error: desechar lo otro, la *imago ignota*, el arte". **Aclaremos**. En primer lugar, la crítica no es eso, en la medida que explora en la obra los significados implícitos, la racionalidad subyacente [...]

Pero **volvamos**, introduzcamos en la historia este saber que en la Argentina se canalizó fundamentalmente a través de *Sur* [...]

Se **nos** ha dado una explicación sobre este saber de élite que estamos vislumbrando. Necesidad social: conservar el orden dado, el *statu quo*, combatir la anarquía. Pero no **simplifiquemos** [...].

Pero **no nos engañemos**. Desde la cueva se puede seguir sirviendo [hace referencia a los 'intelectuales de derecha' que se retrajeron con el avance de la burguesía pero que como Murena fueron fieles al sistema]. " (Ford, A., "En su último libro Murena exalta a la literatura como una forma de privilegio, *LO*, 3/11/72)

Como se observa en los casos anteriores, el empleo del nosotros inclusivo constituye una forma enunciativa que, a través de carácter colectivo, contribuye a definir el sentido en relación con lo que se sostiene en los comentarios. Es frecuente su empleo en párrafos y frases finales de las reseñas, en los que el gesto del crítico reafirma la argumentación que ha elaborado previamente. Muchas veces ésta es anticipada desde el título como en los siguientes ejemplos:

"Los fundamentos de su validez [la del libro descrito] **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., "Para Waisman, el signo es incapaz de atrapar la duración temporal, *LO*, 15/9/72)

"**Nuestra** poesía, seducida habitualmente por la facilidad sin rigor y el hermetismo hueco, no puede desdeñar una propuesta en la que la voluntad declarativa no impide que la palabra se vea acosada por la necesidad de justeza. Acaso en esa vacilación que **señalábamos** -racionalidad constructiva por un lado; lenguaje que no se decide por los peligros de la libertad ni se subordina por otro- radica la imposibilidad de que *Nosotros- Piedra* se consolide como un mensaje pleno y significativo" (Sasturain, J., "Se frustra un mensaje poético por carecer de tensión", *LO*, 1/10/72)

Por otra parte, en *Página /12*, Jorge Monteleone se vale del nosotros inclusivo (yo + tú singular o plural) con un valor "presentativo" sobre la poesía reseñada, que podemos verificar en los dos ejemplos que siguen:

"En la primera sección de *Seda Terrestre*, de título homónimo, **hallamos** cuarenta poemas de tres versos que evocan la estructura del haiku [...]

Tadeusz Kantor, en su "teatro de la muerte", prefería los objetos abandonados por el uso y sustraídos de lo cotidiano para hallar en ellos lo nuevo y alcanzar un más allá; en *Unos días encontramos* de algún modo esa primicia de los restos" (Monteleone, J., "Lo tenue y lo tenso", *P/12*, 21/2/93)

Pero, además, a esta primera aproximación se le suma la complicidad que genera un efecto emotivo en otras ocasiones:

“El jardín nos desampara en su abierto esplendor y nos protege en su sabiduría perturbadora” (Monteleone, J., “Esplendor en la hierba”, 18/7/93 [reseña sobre el libro *El jardín* de Diana Bellesi])

“La cuidadosa edición de una *plaque* nos recuerda que el poema puede ser un objeto raro e imprevisto que ingresa al mundo” (Monteleone, J., “Señas de lo real, P/12, 13/2/94 [reflexión sobre el soporte del texto poético])

Eventualmente, el locutor se exhibe también bajo otro uso del nosotros (yo + tú y/o él) (Kerbrat Orecchioni, 1997:53) que incluye al lector, en las reseñas de Martín Kohan, Josefina Delgado y Jorge Monteleone. Por ejemplo, se emplea esta primera persona del plural para atraer de un modo particular la atención sobre aspectos que se presentan con cierta relevancia y vigencia, dados además por el empleo del tiempo Presente que acompaña a esta primera persona del plural. De modo similar a *La Opinión*, cuando se usa esta forma en *nuestro corpus* de *Página/12*, se lo suele hacer al comienzo pero sobre todo en alguna reflexión final de la reseña, al incluir al lector en cierto posicionamiento ideológico. En general, se trata de aspectos que involucran al destinatario de un modo particular, por ejemplo, como argentino frente las figuras de los militares de la última dictadura desde la literatura:

“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., “La mirada cínica, P/12, 12/12/93 en párrafo final)

Josefina Delgado también se vale de este *nosotros* (yo + tú y/o él), al traer a colación una situación de actualidad para dar cuenta de la vigencia de la problemática del texto referido vinculada con otros discursos que circulan en la cultura argentina:

“**Nuestra historia más reciente** registra, tristemente, el olvido de los más elementales procedimientos judiciales” (Delgado, J., “Otras inquisiciones”, P/12, 16/2/92, fin del párrafo inicial).

[...] Los faisanes de las tolдерías (*Ema la cautiva*), Rosas pensando que su hija Manuella le aburre, o los indios tomando un refrigerio de carne fría y ensalada (*La liebre*) fueron toques de humor que encerraban una delicada manera de burlarse de algunas representaciones que **nuestro discurso histórico**, tan reiterativo como cristalizado, nos ofrece desde las páginas de los manuales y hasta en la iconografía oficialmente consagrada. [...] [párrafo final] Quizás porque el S. XIX le sirvió a Aira para, desde el impulso que ofrecen ficción y ensayística, crear un universo densamente simbólico. Pero también para tocar algunos puntos definitivos de **nuestra concepción de país**: el desierto, civilización y barbarie, la conexión cultural con Europa.” (Delgado, J. “Los juegos del viaje”, P/12, 9/2/92)

Volviendo a *La Opinión*, en los textos de Juan Sasturain, Eduardo Romano, Aníbal Ford y Jorge B. Rivera, además, es habitual el uso de la primera persona del singular para expresar opiniones. Por lo general, ese *yo* está vinculado a afirmaciones fuertes o donde el locutor quiere mostrar de manera más rotunda sus apreciaciones. Algunos ejemplos:

“En *El fideo más largo del mundo* que **elijo** como el mejor cuento del libro junto con *Si viene el cinco* – Jobson consigue sintetizar la típica situación costumbrista con un punzante sentimiento literario [...]” (Rivera, J.B., “Costumbrismo y misterio se reúnen en un buen tomo de relatos de Bernardo Jobson”, *LO*, 20/9/72)

“[En párrafo final] En síntesis: **soy** de los muchos que han madurado a la sombra de *Rayuela* -esa movida de piso tan necesaria- y **soy** también de los que creen que Cortázar ha de perdurar, por sobre todo, como cuentista excepcional” (Sasturain, J., “En su cuarta novela Julio Cortázar nombra a la Historia pero no se atreve a tocarla”, *LO*, 10/5/73)

También, respecto de una posición ideológica dentro del campo literario y cultural argentino que cuestiona la historiografía liberal:

“[...] A similares conclusiones **llegaría** si analizara otros aspectos de la novela, como el comportamiento de los personajes femeninos o la alternancia de lo instintivo y lo reflexivo en la conducta de los distintos actores.

Sin postular la necesidad de propuestas “positivas” ni planteos dogmáticos creo que la narrativa de Fernando está encerrada en un círculo de hierro que sólo puede romper la presencia de una visión diferente: aquella que tiende a desenmascarar los mecanismos no tan ocultos de la explotación, que trata de no confundir efectos con causas, y, sobre todo, de no asumir los dogmas liberales incubados desde el *Facundo*” (Sasturain, J., “Cierta desaliño formal conspira contra las virtudes de la novela ‘Baldío al sur’”, *LO*, 8/2/72).

“Retomando las afirmaciones iniciales, **pienso que**, coherente con su proyecto literario, Beatriz Guido se ha esforzado por demostrarnos en *Una madre* que descende de una perfecta alma oligarca, que está investida hereditariamente con las marcas y misterios de una clase que fascina a la mediocridad y las estrecheces del lector pequeño burgués con devaneos de grandeza”. (Romano, E., “La riqueza narrativa de Szichman surge de mecanismos para reconstruir su pasado”, *LO*, 31/3/73)

Incluso el locutor principal puede polemizar con una creencia extendida vehiculizada por el *se* impersonal:

“Claro, **se puede acotar**; pero si éste es un librito para leer en el colectivo, que no hace mal a nadie. Es cierto, **no creo que** haga mal a nadie, pero ejemplifica, desde su lugarcito y en gran medida intencionalmente un gran texto que sí hay que tomar en cuenta: el de la cultura del sistema” (Ford, A., “La realidad histórica se diluye en la última obra de Griselda Gambaro, 26/12/72, *LO*, párrafo final)

O, anticipar una objeción a través de la inclusión de otro enunciador -en términos de Ducrot- sobre el cual el locutor se afirma:

“Rescate temático unilateral, se dirá, que no emite juicio sobre una escritura en cierta medida anacrónica, tironeada por sus propias contradicciones, con frecuencia redundante y verbalista. Correcto, aunque insuficiente, porque más que la respuesta a los riesgos y las trampas del texto ficticio, más que la tersa evocación de los hechos o la deliberada toilette histórica, a Speroni le importa subrayar a través de la literatura (afirmando una de las direcciones posibles) el sentido político de un proceso que sigue abierto.” (Rivera, J. B., “Una novela militante sobre el peronismo”, LO, 8/5/73, párrafo final)

Eventualmente, el locutor representa un grado de transición entre determinación e indeterminación entre el “yo” y el “otro” (Serrani, 1986:111), se muestra incluso con un valor más genérico a partir de un desdoblamiento que construye de esa primera persona, que atenúa una presencia más fuerte:

“La pregunta que a **uno se le impone**, en seguida, es por qué el rastreo esforzado de Bernardo culmina en esa problemática imagen de extrañamiento, escepticismo y ocaso [...]”. (Romano, E., “La riqueza narrativa de Szichman surge de mecanismos para construir el pasado”, LO, 15/3/73)

En *Página /12*, excepcionalmente en la reseña de Miguel Russo “¿Yo? yo escribo”, el pronombre de la primera persona tiene un alcance mayor, remite desde su título tanto al locutor crítico (L responsable de la enunciación) como a Andrés Rivera, autor (λ locutor) de *La sierva*, libro reseñado. Justamente, se juega con la incidencia de las voces de los personajes en el texto y se problematiza la figura de quien narra²⁸.

No obstante, en los comentarios de otro grupo de críticos de *La Opinión*, Francisco Urondo, Carlos Tarsitano, Osvaldo Soriano y Julio Ardiles Gray, los locutores principales²⁹

²⁸ En dicho texto, el crítico -a través de la escritura- muestra la incidencia de las voces que influye en la construcción de la representación del autor a través de sus personajes en un juego de atribuciones: “Opuestos y juntos desde el principio, tanto *El amigo de Baudelaire* como *La sierva* proponen la narrativa de hoy. ‘Un hombre, cuando escribe para que lo lean otros hombres, miente. Yo, que escribo para mí, no me oculto la verdad’, dice Bedoya. ‘No soy como él, que tiene palabras -y palabras lujosas- para nombrar lo que piensa. A mí, las palabras me cuestan’, dice Lucrecia. O dice Lucrecia que dice Bedoya que Lucrecia dijo que Andrés Rivera escribe para sí mismo. Descarnado y descreído en un lenguaje que golpea al lector. Ese lector que efectúa el seguimiento de Rivera palabra por palabra, letra por letra, personaje por personaje a través de la historia. Esa historia apasionante que ya no sabemos quién cuenta. Si Charles Baudelaire (1821-1867), si Domingo Sarmiento (1811-1888), si Andrés Rivera (1928).” (Russo, M., “¿Yo? yo escribo”, P/12, 19/7/92)

²⁹Aunque hay un empleo de la primera persona del singular en citas de autor o de textos literarios, dejaremos de lado aquí el otro nivel enunciativo que el discurso directo instala. Sobre éste nos detendremos más adelante (Ver el apartado “La heterogeneidad mostrada: los “otros” en la reseña de textos literarios” en el capítulo 3).

no se presentan a partir de la primera persona del singular³⁰. La construcción indeterminadora con *se*³¹ funciona como fundamento que justifica una representación construida en el discurso (Serrani, 1986:104; Orlandi, 1978:36) y, al igual que las expresiones impersonales, indica un efecto de un alcance generalizado, muestra ciertas operaciones de lectura del locutor de la reseña, que se oculta en esa construcción indeterminadora. Un ejemplo:

“Algo semejante se notaba en su primer libro -los cuentos de *La manifestación*, 1971- donde no era ciertamente lo marginal pintoresquista ni lo político lo más logrado, sino la aguda penetración en la mentalidad y el sistema de relaciones amorosas y humanas en un barrio porteño y sus astucias, prejuicios y deslumbramientos imprevisos, tal como los cuenta en su *Historia de la Corina y el grasa*” (Romano, E., “Retorno a la picaresca sin la suficiente autocrítica”, *LO*, 12/1/73 [se hace referencia al libro *Don Abdel Zalim* de Jorge Asís])

Esta forma predomina en casi todos los críticos de *Página/12*, pero a la vez crea una imagen textual complementaria del destinatario de la reseña:

“A lo largo de la novela a veces **se espera**, a veces **se desea** y a veces **se teme** que algo ocurra, aunque nunca, finalmente, ocurre demasiado” (Kohan, M., *Op. cit.*, *P/12*, 20/9/92).

“Pero ahora **cabe preguntarse**: ¿Cuál es la clave para transformar en invención literaria los datos crudos de la realidad?” (Delgado, J., *Op. cit.*, *P/12*, 9/2/92)

Respecto de los destinatarios, en *La Opinión* se recurre explícitamente a una imagen de lector de la recensión más especializado, con cierta competencia a la cual se invoca:

“**Quienes hayan leído la narrativa anterior de Jorge Riestra** [...] reconocerán una zona ya explorada por el escritor santafesino en los cuatro cuentos iniciales de este volumen. Se trata de ese ‘intramundo’ (o ‘mundo artificial’ dentro del mundo real) que componen grupos de muchachos jóvenes y clase media baja quienes, huidos del hogar cuando descubren su función aislante y disimuladora, su filosofía del no meterse en nada “exterior”, se refugian en los café y las pensiones baratas” (Romano, E., “‘A vuelo de pájaro’ o la desmitificación de una clase”, *LO*, 9/8/72)

Esta apelación al lector puede interperarlo desde lo político e ideológico:

“Pero además Beatriz Guido nos está probando, **lo advertamos o no**, que eso que ella gusta llamar “la derecha” porque es incapaz de pensar la realidad americana con ca-

³⁰Otros críticos y escritores con cierta trayectoria e incidencia en el ámbito universitario y periodístico -quienes no pertenecen al subconjunto aquí considerado para la caracterización del género, pero cuyas reseñas forman parte del corpus, Jorge Lafforgue, Noé Jitrik, Osvaldo Soriano- que también escribieron en *La Opinión*-, Ricardo Piglia, Jorge Panesi, etc., se permiten el uso de la primera persona del singular en *Página/12*, lo cual contribuye a fortalecer la imagen discursiva de los locutores que se presentan bajo esa forma.

³¹ Ver otros usos del *se* impersonal en “Modos de decir” del capítulo tercero de este trabajo.

tegorías autóctonas -porque si Simone de Beauvoir no hubiese escrito *Por una moral de la ambigüedad*, *El pensamiento político de la derecha* y *Una muerte muy dulce*, seguramente le hubiera costado mucho más inventar este librito- consiste en una sustancia configuradora de la existencia nacional y no justamente en su negación misma, resultado de su complicidad con los intereses foráneos" (Romano, "Con 'Una madre, Beatriz Guido aclara algunos presupuestos de su literatura, *LO*, 31/3/73)

Asimismo, en *Página/12*, mediante el *se*, reiteradamente, se crea una figura de un lector impersonalizado, que puede simplemente reproducir una cita como en el caso de Jorge Monteleone y Osvaldo Gallone y que, por momentos, crea una ilusión de mayor referencialidad:

"Dejaré constancia del tiempo detenido [...] **se lee** en las primeras líneas de *Mar de olvido* [...]" (Gallone, O., "La vuelta al padre", *P/12*, 7/6/92)

"Pero quizá esta previsión sea falsa y acaso nada queda por aguardar: 'Zozobra es la espera de esta redada', **se lee**." (Monteleone, J., "Lo tenue y lo tenso", *P/12*, 4/10/92)

O a través de ese lector "generalizado" se exhiben afirmaciones más analíticas y operaciones de lectura de un alcance más amplio:

"En las tensiones y en los conflictos de los ingleses de Buenos Aires y los inmigrantes italianos, **se leen** los avatares de una incierta densidad argentina, trazados, no por casualidad, en un arco que va desde Rivadavia a Perón" (Kohan, M., "Invenciones literarias", *P/12*, 14/3/93)

"[...]En esta ambigüedad **se escriben** estas biografías. Sin duda, **se leerán** con la ansiedad por el enigma que da leer un poema" (Monteleone, J. "La constelación y el hombre", *P/12*, 24/7/92)

También se señala un modo de leer habitual en relación con los procedimientos de la literatura de la época, frente al cual el crítico toma posición:

"Los discursos demasiado cristalizados y desgastados sólo permiten la articulación de su versión paródica (se los lee como parodia aun cuando no se propongan serlo)" (Kohan, M., "Sobre la literatura", *P/12*, 2/1/94)

Incluso, se instalan efectos de preconstruido (Henry, Pêcheux, 1975) -entendido como la huella en el enunciado de un discurso anterior que se opone a lo que se construye en el momento de la enunciación-, sobre el que el crítico elabora su apreciación:

"A través de las nociones de placer o goce, a menudo **se ha utilizado** al erotismo como horizonte metafórico para aludir a las características de las experiencias literarias. La literatura erótica formularía entonces una promesa de aproximar, de cruzar esos dos mundos: potenciar ambas esferas en una doble celebración placentera o gozosa. *La Venus de Papel*, antología de cuentos eróticos preparada por Mempo Giardinelli y

Graciela Gliemmo, queda más cerca de la celebración literaria que de la erótica.” (Kohan, M., “Placer literario”, *P/12*, 3/10/93).

En suma, a través del *se*, aparece en escena una voz colectiva, frente a la cual el locutor puede asimilarse o distanciarse, lo cual marca una diferencia. Según Ducrot, cuando hay una presuposición homologamos a uno de los enunciadores (λ , ser en el mundo, que se considera existe fuera del discurso) a un *SE*, en cuyo interior se sitúa el propio locutor. El contenido presupuesto no es asumido por L, locutor en el interior del discurso (Ducrot, 1984: 237-8). En este último caso, mediante presuposiciones se representa una creencia en el interior del discurso donde el locutor principal sin dejar de asumir la responsabilidad de un contenido, no asume la responsabilidad de la aserción del mismo, lo cual sí podrá hacer en otros segmentos del enunciado.

2.3.1.2. Instancia de enunciación del libro reseñado

Un procedimiento habitual consiste en crear tanto una figura del lector como del autor del libro que se busca presentar. Si bien a este último se lo designa con su nombre propio -sobre el cual suele circular determinada carga connotativa-, también se lo caracteriza por medio de expresiones correferenciales que lo construyen discursivamente. A través del desarrollo de performativos (consejos, elogios, denostaciones, etc), se le envían mensajes de modo más directo en *La Opinión* y más encubierto en *Página/12*.

En cuanto a la imagen del lector del libro reseñado, cabe señalar un ejemplo bastante definido que construye una tendencia en la valoración del diario, la mención que hace en una aclaración Eduardo Romano, quien particulariza quiénes serían las destinatarias de un libro de Beatriz Guido:

“Sin embargo, las razones de tal convencimiento son absolutamente falsas. Ni Beatriz Guido indaga ninguna realidad social argentina ni sus lectores -en especial lectoras acostumbradas al vocabulario banal de las revistas femeninas- se enteran de nada valioso”. (Romano, E., “Con `Una madre, Beatriz Guido aclara algunos presupuestos de su literatura, *LO*, 31/3/73)

Y esa imagen de las “lectoras” luego se hace extensiva a un lector medio, a quien se perfila:

“Es decir, en otros términos, que su aletargante literatura [la de Beatriz Guido] ha cumplido hasta hoy la función táctica de “iniciar” al inseguro lector medio en las supuestas costumbres de la clase terrateniente tradicional con un enfoque que, tras el

aparente desprestigio y la crítica, no oculta una admiración complaciente y cómplice." (Romano, E., *Op. cit.*, LO, 31/3/73)

A ese lector es a quien el locutor critica, de quien busca distanciarse y provocar que los lectores del diario también lo hagan:

"Retomado las afirmaciones iniciales, pienso que, coherente con su proyecto literario, Beatriz Guido se ha esforzado por demostrarnos en *Una madre* que desciende de una perfecta alma oligarca, que está investida hereditariamente con las marcas y misterios de una clase que fascina a la mediocridad y la estrecheces (sic) del **lector pequeño-burgués** con devaneos de grandeza" (Romano, E., *Op. cit.*, LO, 31/3/73)

Como se observa, se construye la imagen del lector por medio de una gradación ascendente con categorías de éste cada vez más abarcativas. Se pasa de la mención de las lectoras de revistas femeninas a la de un "inseguro lector medio" para finalizar con la imagen de un "lector pequeño-burgués con devaneos de grandeza", que es, en definitiva, a quien se busca denostar.

En contraste, en *Página/12*, la imagen del lector del libro reseñado tiende a ser más generalizada -también porque no se lo critica tanto-, se lo presenta determinado y "modelado" por el género del libro y, en esa figura de lector que se crea, puede incluirse al crítico mismo:

"Este suspenso que hace preguntar al lector, al escritor y al personaje qué pasará en el próximo capítulo. Así, hasta el final, a lo Martelli" (Russo, M., "Cuarteto de temas", P/12, 7/2/93)

"Si toda literatura marca a sus lectores, ésta lo hace con ampulosidad de gestos. El lector de relatos -un lector narrativo digamos- no parece estar llamado en este caso, a menos que se deje seducir por la loca máquina literaria lamborghiana que hasta quizá llegue a convencerlo del placer de quedar atrapado en las cárceles del lenguaje" (Kozac, C., "Lamborghini, el paródico", P/12, 15/8/93)

"*El jardín de las máquinas parlantes*, la novela más reciente de Alberto Laiseca, es el producto de un trascendente pacto mágico cuyo sentido último es tanto vital como literario. El **lector desprevenido**, sin embargo, deberá saber que tendrá que atravesar no menos de seiscientos treinta páginas para comprender el verdadero alcance de un pacto de tal naturaleza" (Kozac, C., "Realismo delirante", P/12, 6/2/94)

En síntesis, estas formas, el uso de la primera persona y del *se* impersonal, como modos de presentación de los locutores principales, coexisten. En *La Opinión*, los posicionamientos de los críticos y el desarrollo de lo ideológico se vehiculiza sobre todo a través de un estilo más personalizado, que busca la inclusión, adhesión e interpelación del lector de la re-

seña valiéndose del uso de la primera persona en singular y en plural con valor inclusivo. En *Página /12*, en cambio, los locutores principales se “ocultan” bajo el *se* impersonal, teñido por la influencia de un discurso menos politizado, menos polémico y más distanciado; el uso del nosotros es esporádico y cuando se presenta con más frecuencia es más extensivo (yo+tú y/o él) y sirve para actualizar un vínculo con problemáticas que se muestran vigentes.

Si bien el empleo del “nosotros” alcanza a los destinatarios de las reseñas, a la vez -como hemos anticipado al caracterizar el género-, en ambos diarios se construye una imagen del destinatario que no conoce el libro reseñado pero que se configura con determinados saberes que la descripción de éste pone en juego. Esos saberes del supuesto lector de la reseña que se construye se infieren a partir del léxico utilizado, de remisiones a otros autores y textos, de referencias a la literatura, a la teoría literaria, al campo cultural, etc.

En cuanto al nivel enunciativo del texto reseñado, cuando se lo particulariza, en *La Opinión*, es para dar cuenta de cierto posicionamiento ideológico y crítico en contra del lector medio, estándar, “pequeño burgués con devaneos de grandeza”. En contrapartida, puede inferirse que desde el diario se privilegian los libros que se apartan de estos rasgos y que proponen lectores más “exclusivos”. En *Página/12*, se suele presentar la imagen de ese lector de manera bastante más general, a veces perfilado desde el género o por cierto modo del libro referido. Cuando, en ambos matutinos, esta figura de destinatario del texto reseñado es más generalizada, también permite que en ella se inscriba, de algún modo, el locutor de la reseña.

2.3.2. La argumentación como modo de la crítica literaria periodística

La argumentación en las reseñas críticas se desarrolla a partir de la necesidad de dar cuenta de un texto tan particular como el literario, el cual admite diferentes modos de abordaje. En relación con su lectura, el crítico manifiesta una toma de posición, expone su opinión a través de expresiones modalizadas y axiológicas.

En una perspectiva comunicacional, la argumentación se presenta como una conducta discursiva, elaborada a partir de lo que el locutor supone creer o saber con respecto a un objeto que se presenta de algún modo como problemático o controvertido. Construye sobre el texto literario su punto de vista y busca influir en el pensamiento y/o el comportamiento

de su destinatario a través de la exposición de una tesis que somete a la reflexión del otro. En el caso de las reseñas, en que el lector considere determinado libro que generalmente no conoce, incidir en sus representaciones, etc.

Para abordar el análisis, hemos considerado la argumentación en tanto forma de organización textual siguiendo los lineamientos teóricos de Toulmin (1958), retomados por Christian Plantin en *L'Argumentation* (1996), que determinan componentes de la argumentación en tanto estructura textual y un orden de los mismos en el texto³².

Se emplean principalmente dos estrategias: la de justificación, cuando se ignora la posición del receptor pero desea hacerlo parte de la suya y la polémica, cuando se reconstruye el pensamiento del otro sobre algún objeto presentado como problemático, por lo cual se vuelve objeto controvertido³³.

La adhesión buscada, dentro del discurso construido, depende de los valores, creencias y representaciones que se vehiculizan junto con la tesis que es sometida a la aprobación del lector. En el nivel estructural (global) y en el nivel discursivo más local, es necesario elucidar cómo la tesis se vuelve *conclusión argumentativa*; es decir, cómo una argumentación se realiza en un *discurso construido*.

En cuanto a los elementos constitutivos de la estructura textual, debe tenerse presente que la tesis de un texto argumentativo no es necesariamente la conclusión, es una toma de posición general que puede investir la argumentación en todos los niveles (premisas, argumentos, leyes de pasaje) y no solamente en el nivel último de la conclusión deducida o explícitamente argumentada. Representativo de esta organización es el esquema de Plantin (1996), reformulado a partir del de Toulmin (1958) que reafirma el carácter deductivo de la conclusión, la presencia de un modelo de razonamiento subyacente.

³² Tanto los trabajos de Charolles (1990) como los de J. M. Adam (1992), Charaudeau (1992) y Plantin (1996) conciben la argumentación como estructura textual desde lo tipológico y buscan describir un encadenamiento argumentativo mínimo a partir de sus constituyentes inspirados en el desarrollo pionero de Toulmin (1958). En sus desarrollos teóricos del tema, despliegan variaciones terminológicas que remiten a nociones estables provenientes del capítulo que este último autor llamó "El enlace de los argumentos". (Cf. Padilla de Zerdán, Constanza, "La argumentación: estado actual de su estudio" en RILL N° 14, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1999).

³³ La distinción de estas posibilidades ayuda a comprender cómo se pasa de la noción de *opinión* a la de *tesis*. A las estrategias argumentativas indicadas, puede agregarse la de deliberación, usada muy excepcionalmente en las reseñas. En ella, el locutor no tiene una idea firme pero desea construir una posición sobre el objeto que le resulta problemático, para lo cual reconstruye dos posiciones antagónicas con la intención de examinarlas y de definir su propio juicio al finalizar el examen.

Para justificar, defender y sostener una posición, se parte de unos datos iniciales o de una premisa, se proponen argumentos para defender un nuevo enunciado, que se deriva de las premisas, para así llegar a una conclusión. La ley de paso o pasaje tiene la función de transferir a la conclusión la aceptación que se le atribuye al argumento. Este paso supone siempre un salto, una diferencia de nivel entre el enunciado del argumento y el enunciado de la conclusión. La conclusión es una proyección de la premisa, siempre arriesgada pero por lo mismo, potencialmente fructífera, en la medida en que dice más que el argumento.

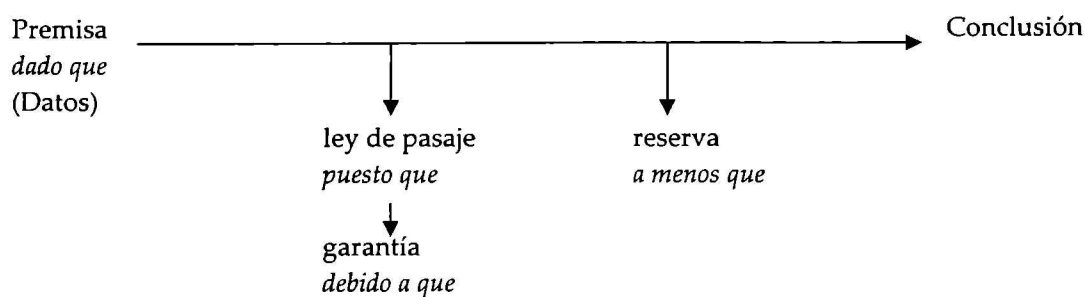
La ley de pasaje aporta a la premisa el sentido argumentativo que no tenía antes: éste es un postulado fundamental de la argumentación discursiva. De ahí la premisa toma su orientación hacia la conclusión. A menudo implícita, la ley de paso permite al argumentador apoyar lo que dice al comienzo, en una convención admitida por su comunidad de habla³⁴. La estructuración que se deriva de este esquema, que está en la base de cualquier discurso argumentativo, puede presentarse en orden *progresivo o regresivo* (Adam, 1992:115). El progresivo es aquel cuyo camino se hace a partir de las premisas que llevan a la conclusión, más frecuente en las reseñas de *Página/12*. El regresivo es aquel en el que, a partir de la conclusión (una afirmación, una proposición), se aducen las justificaciones. En *La Opinión*, el orden regresivo es el predominante fundamentalmente porque la tesis se anticipa desde los títulos³⁵, suele desarrollarse a través de los argumentos expuestos y se reitera al final de texto. Aunque a veces también se da el orden progresivo, con la salvedad de que la tesis se ha expuesto al comienzo (como en las reseñas de Osvaldo Soriano y de J. B. Rivera). Identificamos la ley de pasaje a partir de la mención de los primeros argumentos que permitirían sostener lo que se afirma en la conclusión.

Los pasos que se han incluido en el esquema pueden estar explícitos aunque habitualmente están implícitos y los receptores deben producir inferencias para construir los

³⁴ Estos principios reciben también el nombre de *lugares comunes o topoi*, término que ha sido redefinido por diferentes teorías de la argumentación.

³⁵ Según comenta Adam en *Les textes: types y prototypes* (1992:115), la estructura de tipo causal, donde se presenta en primer lugar la conclusión (conclusión - [inferencias] - premisas) indica un orden argumentativo de carácter regresivo, mientras que la estructura consecutiva, que parte de las premisas, explicita un orden progresivo (premisas - [inferencias] - conclusión). Cf. Cuenca, María Josep (1995) "Mecanismos lingüísticos y discursivos de la argumentación" en *Comunicación, Lenguaje y Educación* 25, Barcelona, 29.

enunciados correspondientes a cada fase.³⁶ Al esquema se le puede añadir lo que Toulmin en *The Uses of Argument* (1958) denomina garantía y reserva, y se obtiene la matriz siguiente:



Célula argumentativa (Plantin, 1996)

El *status* de los datos atribuido por Toulmin (1958) a los argumentos recuerda que, fuera del discurso, nada predispone a priori a un enunciado a ser o no un argumento. Es el entorno discursivo el que, enlazando un enunciado con otro, opera esta *orientación del enunciado* y le confiere su valor de *argumento*³⁷. El análisis local de las organizaciones argumentativas determina qué función argumentativa ocupan los enunciados, si están investido en el contexto del valor de un argumento, de una premisa o de una conclusión, si está *orientado* (por referencia a un enunciado anterior) bajo la influencia operatoria de los conectores³⁸.

Tanto la noción de *regla de inferencia* o *leyes de pasaje* como la de *premisa, topoi* o *lugar común* remiten a significaciones generales y supuestamente compartidas que pueden estar implícitas o sobreentendidas en la argumentación pero que es necesario actualizar en la lectura ya que es a través de ellas que el consentimiento acordado al argumento es transferido a la conclusión. Como afirma Plantin (1996:26): la ley de pasaje aporta al dato el sentido argumentativo que no tenía antes: es un postulado fundamental del argumento discursivo; es a través de ella que el dato mantiene su orientación hacia la conclusión.³⁹

³⁶ Adam (1992), en cambio, propone una estructura mínima prototípica para la secuencia argumentativa, pero esa estructura puede ser recurrente (una conclusión se transforma en una nueva premisa) o bien pueden presentarse múltiples argumentos que lleven a una conclusión para apoyar o reforzar un punto de vista.

³⁷ Un enunciado puede ocupar en un cierto rango el estatus de conclusión y en otro el de argumento; o en un cierto rango el estatus de conclusión y en otro el de premisa (Charaudeau, 1992; Plantin, 1996).

³⁸ Para diversos autores, tanto Toulmin como Adam y Plantin, las funciones estructurales de los constituyentes (por ej., conclusión, garante, restricción) están asociadas a diversos tipos de conexión. No analizaremos aquí la incidencia de los conectores que ayudan a verificar la validez de un encadenamiento argumentativo y su explicitación.

³⁹ La diferencia, grosso modo, del esquema de Plantin con el esquema de Toulmin consiste en explicita la garantía y la reserva y presenta la ley de pasaje no sólo como causal.

Las denominadas “garantías” del esquema se manifiestan a través de diversas operaciones discursivas que desarrollan argumentos con lo cuales se intenta apoyar las premisas, justificarlas con diverso grado de eficacia (Charaudeau, 1992; Masseron, 1997; Zerdán, 1999).

2.3.2.1. Lograr la adhesión: una cuestión de estrategias

Como habíamos indicado al comienzo de este capítulo, relevamos con qué grado de preponderancia se despliegan estrategias argumentativas en los ocho críticos de cada diario con mayor cantidad de reseñas de narrativa y poesía dentro del *corpus*.

A partir del análisis, verificamos que, según el género del texto reseñado, cambia la frecuencia de las estrategias argumentativas empleadas. Las más utilizadas, que refuerzan la función persuasiva dominante en ambos grupos de reseñas, son las descripciones, las definiciones y narraciones con diverso grado de despliegue, comparaciones, explicaciones causales, empleo de citas de autoridad, ejemplificaciones y relaciones de contraste (de oposición, sustitución, restricción y concesión)⁴⁰ (Cuenca, 1995:27-8). En menor grado, se emplean analogías, derivación de consecuencias, el uso de preguntas retóricas, de paráfrasis explícitas con marcadores de reformulación, de generalizaciones y refutaciones (rechazar una tesis, un argumento, un ejemplo, un enunciador, etc). En el párrafo final suele cambiar la estrategia argumentativa en relación con las utilizadas antes en el texto, lo cual crea una diferencia y un efecto de cierre. (Ver “Anexo”).

La argumentación en las reseñas de narrativa -específicamente- se vale de un desarrollo de mayor cantidad de estrategias. Predominan las concesiones, la derivación de consecuencias, de ejemplificaciones sin el uso de estilo directo (sí mediante el estilo indirecto, alusiones, etc.), de preguntas retóricas e ironía.

⁴⁰ Las relaciones de oposición muestran un contraste entre una tesis y una antítesis. Desde el punto de vista pragmático, la segunda tiene más fuerza argumentativa, de manera que se impone una conclusión relacionada con ella. Los conectores que manifiestan esta relación son *pero, en cambio, sin embargo (ahora) bien, etc.* Mediante la sustitución se niega la validez del primer elemento, frecuentemente con la aparición de la negación explícita a través de *sino, en lugar de / en vez de, por lo contrario, etc.* Este tipo de relación crea una estructura polifónica, en términos de Ducrot: el primer elemento no es asumido por el locutor sino que es atribuido a otro enunciador concretado discursivamente o no, de modo que el locutor no se compromete con la primera parte del enunciado, a la que se opone la segunda que sí asume como acorde a sus propias creencias. Con la restricción, se niega la relación entre el todo y una de sus partes, a través del uso de *excepto, sino, más que, aparte de, etc.* La concesión niega una relación entre una causa y un efecto, es decir, se indica que el primer elemento conectado constituye una causa que no produce el efecto esperado. Sus conectores más frecuentes són: *aunque, a pesar de(que), no obstante, con todo, de todos modos / todas formas, etc.* (Cf. Cuenca, María Josep., *Op. cit.*)

Si bien se evidencia un uso mayor de definiciones -sobre todo en *Página/12*- y de narraciones que en las de poesía, merece destacarse que segmentos con estas características son más frecuentes en la reseñas de novelas que de cuentos. Por ejemplo, las de cuentos o relatos se distinguen por el uso de la comparación entre los mismos para dar cuenta de sus características y el incremento de estrategias de restricción (Cuenca, 1995:28) empleadas. Una explicación posible es que, dada la cantidad de textos que se presentan en este tipo de libros, se impone el criterio de considerar varios de ellos, con lo cual la información sobre los mismos tiende a ser más parcial y fragmentaria.

Las de novela, a su vez, contienen más fragmentos narrativos y ejemplificaciones. Asimismo, tienen mayor presencia las paráfrasis, que dan cuenta de un mayor desarrollo explicativo y de anclaje del sentido, y el uso de citas de autoridad, derivadas de una mayor referencia a las teorizaciones sobre el género, influyentes desde el campo literario.

En las reseñas de poesía, se destacan la descripción, el uso de segmentos narrativos muy breves y el predominio de ejemplos con citas en discurso directo. Se trata de un discurso -sobre todo en *La Opinión*-, más mostrativo que analítico, se trae a colación el texto reseñado a través de las citas y hay una menor reflexión sobre el texto poético.

De éstas, específicamente, en *La Opinión* prevalecen la comparación, las explicaciones causales, el uso de paráfrasis con marcadores explícitos, el uso de citas de autoridad (de los autores de los libros reseñados o de otros). En cuanto a las relaciones de contraste, predominan las de sustitución y concesión. En cambio, en *Página/12*, cuando se hace referencia a otros autores, predominan las menciones de críticos o teóricos de la literatura más que las de los propios autores de textos literarios.

En general, la tendencia del diario de Timerman en cuanto a las estrategias argumentativas está dada por la mayor preponderancia de las relaciones causales y de contraste, sobre todo las de oposición, de sustitución y de restricción. También, hay un uso mayor de la ironía y de la refutación que en *Página/12*, lo cual le otorga un carácter marcadamente polémico. En el diario fundado por Jorge Lanata inciden con mayor fuerza las definiciones, las comparaciones, las preguntas retóricas y el empleo de enunciados generales⁴¹ acompañados

⁴¹ Asimismo es frecuente el uso de frases condicionales relacionadas con un discurso generalizador pero hipotético (Cf. el apartado "Modos de decir de la crítica" del capítulo tercero de este trabajo).

por modalizadores de duda, lo cual implica un cierto cuestionamiento sobre lo que se trata. Se crea un discurso menos polémico pero con una pretensión más generalizadora.

2.3.2.2. Describir: qué se elige leer desde los diarios

Los parámetros de descripción de los textos reseñados se vinculan con modos de lectura. Desde la clasificación genérica que los adjudica en una determinada sección hasta lo que se elige decir sobre los libros está determinado por el objeto pero también por el modo en que se lo observa. *De escribere*: escribir según el modelo, consiste en una operación cultural, profesional, "orientada intra y extra-textualmente" (Hamon, 1991:56-8).

Podemos considerar, siguiendo a Jacques Fontaneille (1987), al sujeto cognitivo como un *observador*⁴² que se coloca en el lugar de un receptor: (sabe que hay algo que saber). Y al objeto de saber -en nuestro caso, el texto literario- como un *informador* en tanto queda colocado en el lugar del emisor, que colabora o se resiste a la actividad cognitiva del observador.

Ex plicare: desdoblar, desplegar. Toda explicación recurre al procedimiento de despliegue de un paradigma, procedimiento propio de lo descriptivo. Lo descriptivo no se define por el referente descrito, sino por un modo de funcionamiento dominante en la organización del enunciado y guarda una relación estrecha con lo taxonómico. Esta vinculación con las taxonomías señala que todo lugar del texto con predominio de lo descriptivo remite a otros discursos clasificatorios, enlaza el texto con otros textos evidenciando el carácter intertextual de la descripción. En otras palabras, la descripción es más bien metaclasificación, "clasifica y organiza" una materia ya recortada por otros discursos.

Según Hamon, la descripción se organiza como un "Museo," como una suma de saberes, como una enciclopedia. De ahí la necesidad de operadores de homogeneidad que funcionan en convergencia, engranando sistemáticamente una isotopía con otra, la cultura erudita con la cultura más general de los clisés, neutralizando los términos ilegibles con los más legibles y modalizando (positiva o negativamente) el conjunto del sistema al indicar una "to-

⁴² La instalación de los puntos de vista en el discurso, de los centros que orientan la información, es atribuible a la interacción entre el observador y el objeto que se constituye como meta de su hacer perceptivo, el informador. Cf. Fontaneille, J. (1988), *Semiotique du discours*, Limoges, Pulim.

nalidad" global válida para el conjunto de la descripción. El sistema descriptivo a veces asume lo heteróclito y lo heterogéneo de la lista de predicados descriptivos y entonces quedan yuxtapuestos campos semánticos de manera polifónica, correspondientes a distintos campos discursivos (Hamon, 1991:166).

Además, la heterogeneidad está dada no sólo por la variedad de textos reseñados y su género, sino también porque las categorías más frecuentes empleadas para la descripción del texto fuente se utilizan con diverso grado de profundidad: desde su sola mención hasta una exposición más exhaustiva, acompañada de fundamentaciones y ejemplos.

Hamon postula que el modo de organización de lo descriptivo comprende una equivalencia entre una denominación y una expansión. Plantea que "el análisis deberá buscar en toda serie de sustantivos o adjetivos formando "lista", los términos que no son sólo descriptivos o pictóricos por tradición o convención, sino que son el afloramiento de un metalenguaje implícito, que describen la propia descripción, o que remiten al género, instancia *in absentia* que exige que el lector lea de tal o cual manera la propia descripción" (Hamon, 1991:78). En este sentido, las reseñas de textos literarios en diálogo con el discurso de la teoría literaria se consideran componentes vinculados con el formalismo ruso, el estructuralismo, las llamadas estéticas sociológicas, la crítica psicoanalítica, la segunda etapa de Mijaíl Bajtín, la estética de la recepción y el postestructuralismo.

En ambos matutinos, tanto los comentarios de poesía como de narrativa, especifican elementos del paratexto -con más detalle en estos últimos-, el principio constructivo del texto, el tiempo y espacio referidos, la tensión, la presencia de lugares comunes, los motivos, imágenes sensoriales, el lenguaje y la escritura (fundamentalmente en las de cuentos) y establecen relaciones del texto con otros textos y/o autores del campo literario.

En cuanto a las reseñas de cuentos y novelas, hay referencias o reflexión sobre el género del texto reseñado, mención de rasgos del narrador y de los personajes, de técnicas narrativas, de las voces, del estilo y poética del autor, de los finales de los textos, apreciaciones sobre la originalidad, el humor -cuando se manifiesta- y el modo de publicación.

Sin ser dejadas de lado por *Página/12* pero sobre todo estimados en *La Opinión*, los comentarios de narrativa emplean con mayor frecuencia la mención de temas del texto, el señalamiento del punto de vista (especialmente en los comentarios de novelas), de la percepción, del ritmo, del tono, de los sentimientos expresados, de la estructura y partes del libro,

de su discurrir y relación con la trama, de su sintaxis, algunos de estos aspectos privilegiados por el estructuralismo.

Dado que hay una incidencia predominante de las estéticas sociológicas como las de Gerog Lukács, Lucien Goldmann, Theodor W. Adorno y Galvano della Volpe, en el diario de Timerman, en las reseñas de ambos géneros se explicitan con mayor detalle las situaciones y problemáticas tratadas, las ideas del texto, aspectos sociales implicados, la relación con la verosimilitud y la realidad, con lo político, con el contexto, se alude a la toma de conciencia, se hacen referencias a la actitud (de personajes, del autor y del texto).

En el diario fundado por Lanata, en las reseñas de narrativa, prevalecen las referencias y reflexiones sobre el género, sobre el narrador y los personajes, sus cuerpos, técnicas y gestos de la narración. Al igual que en las reseñas de poesía, se explicitan en mayor grado las relaciones de intertextualidad -también presentes en *La Opinión*-, de interdiscursividad -en relación con la historia, los medios, el cine, etc-, con otros textos del autor y los efectos sobre un lector generalizado, en diálogo con la estética de la recepción ya que se indican modos y líneas posibles de lectura.

Por otra parte, en los comentarios sobre el género lírico, ambos diarios especifican su principio constructivo (impronta de la vigencia de la consideración del formalismo ruso), componentes que tienen que ver con el ritmo, la sonoridad y la musicalidad, sintaxis, sentimientos expresados, discurrir, la estructura y sus partes. En los dos diarios, cuando se habla de la poesía se manifiesta de modo explícito -en mayor medida que sobre la narrativa- en los '90 una cercanía con los '70, en cuanto a que se refieren aspectos que tienen que ver con lo político, lo social y el contexto.

En cuanto al género lírico, en *Página/12* se comentan en mayor medida rasgos que tienen que ver con la materialidad de la escritura, como el soporte del texto, la relación entre las ilustraciones y los poemas (paratexto icónico), la espacialidad de éstos, su versificación y extensión. En menor grado, se hace referencia a la extensión y se manifiestan algunos matices de una descripción más tradicional sobre la versificación, imágenes sensoriales y motivos. Asimismo, se hace mención de la poética del autor y -al igual que en las reseñas de narrativa- se traen a colación en mayor grado los efectos y la recepción del lector. Desarrolladas fundamentalmente por Jorge Monteleone y Susana Cella, críticos universitarios, las reseñas de poesía despliegan en este diario un mayor análisis que en *La Opinión*, más referencias y

reflexiones sobre los diversos géneros, descripciones del yo lírico, de voces, gestos y anécdotas.

Aunque se modifican algunos aspectos descriptivos a partir del cambio de género, se destaca una continuidad en los parámetros elegidos por cada diario. Si en *La Opinión* se leen de un modo preponderante las relaciones que los textos que presentan con “la realidad”, en *Página/12*, los planteos privilegian la verosimilitud o credibilidad. Si en *La Opinión* prevalecen la mención de filiaciones y la relación entre vida y experiencia de los poetas, en *Página/12* -en parte porque se presentan menos autores noveles que en *La Opinión*- se rastrean relaciones de intertextualidad con el campo literario, frecuentemente más a modo de afinidad que de legado. La experiencia no cuenta ya a partir de las vivencias personales del escritor, sino de la crítica, de la lectura del texto reseñado.

2.3.2.3. Narrar: una manera de interpretar

La narración in-forma (Landowski, 1989:156), da forma a los acontecimientos mismos mediante su puesta en relato; en las reseñas, releva qué decir para dar cuenta de una lectura. En ese sentido, narrar es una forma de argumentar y de interpretar, permite construir sentidos. Como señala Perelman, “los hechos evocados conllevan, además del dato, la manera de interpretarlo y describirlo”. Asimismo, “la interpretación no es sólo selección [del texto referido]; ella puede ser también creación de significación, inserción en un contexto nuevo [...]” (Perelman, 1997: 68).

La temporalidad narrativa comprende una relación sucesiva de acontecimientos: atiende al modo de presencia del tiempo en el nivel del enunciado, de aquello que es objeto del discurso, los acontecimientos narrados. La sucesividad afecta la disposición en serie, en cadena, de eventos que se perciben con algún tipo de relación que puede ser: a) lógica (causa/efecto) y/o b) cronológica (antes/después) (Filinich, 2003:17).

En el nivel de la enunciación narrativa, en el momento de desplegar su actuación como narrador, el sujeto enunciante inaugura el tiempo presente y se mantiene en un presente continuo desde el cual da cuenta de la movilidad temporal de los acontecimientos que son objeto de su discurso. El encadenamiento de los sucesos en el enunciado repercute como un

aumento de saber en el nivel de la enunciación narrativa. La progresión afecta la dimensión cognitiva: hay una acumulación progresiva de saber⁴³ (Filinich, 2003:17 y 18).

En ambos diarios, los fragmentos narrativos prevalecen en las reseñas de novelas; en las de los cuentos y de poesía, son mucho más breves. Aparecen con mayor extensión en *La Opinión* que en *Página/12*, en consonancia con el predominio de las explicaciones causales más explícitas del primero. Suponen diversas instancias en que el locutor construye la interpretación y están vinculadas con la creación de diversas representaciones, imágenes transmitidas por el discurso que construyen una organización de lo real (Charaudeau, 2003:57): la del locutor crítico, la del escritor y la del libro reseñado.

En cuanto al locutor crítico, excepcionalmente narra su experiencia de lectura, desde la primera persona del singular, a partir de considerar una hipótesis que luego descarta. Un ejemplo:

“A poco de iniciada la lectura de esta novela, me pregunté si no avanzaba por uno de los atajos con que los practicantes de la llamada novela objetivista francesa buscaron eludir las convenciones de un género para muchos envejecido y agónico; para otros, los menos, en plena metamorfosis revitalizadora. La circunstancia de que un hecho policial anudara la trama, el título mismo, trajeron a mi memoria el Retrato de un desconocido de Natalie Sarraute, acerca del cual dijera Sartre que es “una antinovela que se lee como una novela policial”, es decir, una reflexión sobre la novela envuelta en los ritos de uno de los subtipos novelescos de mayor consumo masivo. Pero lo de Lozzia no es tal cosa.

A medida que progresaba en la lectura me quedó claro que se trataba de una narración tradicional, sólo que dispuesta en términos no muy frecuentes.” (Romano, E., “Dignidad narrativa y equívocos formales en una novela de Lozzia”, *LO*, 14/11/72)

Otras veces despliega una puesta en escena, en la que cuenta anécdotas personales, por ejemplo, respecto de sí mismo y del escritor sobre el cual habla. Esto se manifiesta en una reseña de Ricardo Piglia⁴⁴, quien narra lo que sucede en una foto que muestra el cadáver de

⁴³ Descripción y narración están íntimamente relacionadas. Raúl Dorra profundiza la idea de que no se puede narrar sin describir (1989:271), retoma las reflexiones al respecto de Gérard Genette (1970) y de Martínez Bonati (1972). Cf. (1989) Dorra, Raúl, “La actividad descriptiva en la narración” en *Hablar de literatura*, México, F.C.E. Cabe señalar que el paso de lo descriptivo a lo narrativo está dado por un cambio de ritmo discursivo, una aceleración producida por el tránsito -de una posición simultánea implicada por el recorrido que el observador realiza sobre lo observado o por el despliegue de su actividad sensible- a una posición enunciativa ulterior propia de lo narrativo. Cf. (2003) Filinich, M.I., *op. cit.*, p.26.

⁴⁴ Si bien el ejemplo no pertenece a la selección de críticos realizada para este capítulo, permite ilustrar la creación de escenografías -escasa en dicha selección- que se utiliza en algunas ocasiones, en *Página/12*. Lo mismo sucede en la reseña de Osvaldo Soriano “Humillación y valor” sobre el libro *Bajo bandera* de Guillermo Saccomano del 1/9/91 en *Página/12*.

Roberto Arlt sobre la ciudad, imagen que además se reproduce en el título de la reseña, considerada como metáfora también del lugar de su literatura:

“Una tarde Martini Real me mostró una serie de fotos del velorio de Roberto Arlt. Lo más impresionante era una toma del féretro colgado del aire con sogas y suspendido sobre la ciudad. Habían armado el ataúd en su pieza pero habían tenido que sacarlo por la ventana del edificio con aparejos y poleas porque Arlt era demasiado grande para pasar por el pasillo.

Ese féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina. Murió a los cuarenta y dos años y siempre será joven y siempre estarán sacando su cadáver por la ventana. Hoy es un escritor canonizado y los debates sobre su estilo y su “incultura” están resueltos.”

El párrafo final también retoma esa imagen:

“Esta reedición de su *Obra completa* confirma que Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores. Su cadáver sigue sobre la ciudad. Las poleas y las cuerdas que lo sostienen forman parte de las máquinas y las invenciones que mueven su ficción hacia el porvenir”. (Piglia, Ricardo, “Arlt, un cadáver sobre la ciudad”, *P/12*, 9/6/1991)

Aunque empleadas eventualmente, estas escenografías contribuye a crear representaciones de los escritores, reactualizar o resignificar el imaginario que circula sobre los mismos en relación con la posición del locutor.

Ambos diarios exponen aspectos biográficos, que precisan en qué momento de su producción y su trayectoria se encuentran los autores. En el matutino dirigido por Timerman mencionan rasgos variados que contribuyen a mostrar un perfil: ocupaciones anteriores -no siempre literarias-, edad, grado de experiencia, etc., sobre todo en las reseñas de Julio Ardiles Gray, Francisco Urondo y Carlos Tarsitano. En relación con el campo cultural, señalan algunos antecedentes, si perteneció a algún grupo literario o si desempeñó actividades conectadas con la escritura, como la de redactor o director de alguna publicación, traductor, etc. En ese diario, las vivencias personales del autor justifican el tipo de texto producido y reseñado:

“Sin lugar a dudas, esta colección de poemas es el resultado de los múltiples viajes del autor. Desde Jujuy hasta Chubut, desde Asunción hasta Bariloche, Viel Temperley ha recorrido muchos caminos. En sus versos, los paisajes han dejado sus huellas: muchas veces, pintorescas: algunos con hondas resonancias metafísicas”. (Ardiles Gray, J. “Hondura metafísica y pintoresquismo se contraponen en un libro de poemas”, *LO*, 12/8/71)

En cambio, en *Página/12* la tendencia es que cuando se caracteriza al escritor prevalezcan aspectos más restringidos que tienen que ver con el desarrollo de su proceso de escri-

tura y textos publicados. En el ejemplo, los comentarios provienen de un locutor crítico, escritor también, por lo cual la apreciación emitida cobra otro valor:

“En las páginas de *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* (1987), Daniel Guebel lograba una inflexión nada despreciable en función de un proyecto literario: conseguía un tono particular y definido en la escritura. Es cierto que la propia novela se regodeaba en ese hallazgo y saturaba en alguna medida las posibilidades de esa entonación. Pero es esa escritura la que deriva y se plasma notablemente en *La perla del emperador* (1990), una impecable máquina de narrar en la que, por decirlo de alguna manera, Scherezade al parecer seguirá contando aun cuando ya se le haya perdonado la vida, o cuando ya se la haya ejecutado, o en la que aún el verdugo tiene una historia que contar. La tercera novela de Guebel, *Los elementales* (1992), apostó a la condensación de una única situación en la que se colmaba de signos, pero sin que se lograra provocar en el lector la tentación de recorrer esos signos en busca de sentidos.

Estas son -inevitablemente reducidas- las tres coordenadas de la obra narrativa de Guebel, entre las cuales o a partir de las cuales se proponen ahora los cuentos de *El ser querido*. En ellos, esa escritura muy cuidada se afianza logrando momentos en los que -como no siempre ocurre- se percibe verdaderamente que hay algo especial que se está haciendo con el lenguaje.” (Kohan, M. “Cuidada escritura”, *P/12*, 10/1/93)

Además se crea una representación del libro reseñado a partir de la narración del argumento o de fragmentos de éste sobre los cuales se busca despertar interés, también en tanto componentes de una escenografía (Maingueneau, 1993, 1998). Es un procedimiento utilizado a menudo por Julio Ardiles Gray en los comienzos de sus notas. La renarración del texto referido no llega, con frecuencia, a justificar la valoración que se le atribuye, la cual queda sugerida. Para ilustrarlo, nos remitimos a una de las reseñas, que comienza del siguiente modo:

“La primera vez que el protagonista abre la puerta de su departamento, se encuentra con un anciano afable, bonachón, vestido de una manera muy antigua. Es un antepasado muerto. Ha conseguido corporizarse y, muy satisfecho, se instala “a vivir” en la casa de su descendiente.

La segunda vez, el narrador-protagonista se da de manos a boca con todos sus tatarabuelos y todas sus tatarabuelas. Entonces decide consultar a un médico.

A pesar del dictamen tranquilizador (sólo padecería de un inocente surmenage), el protagonista regresa a su domicilio y no puede abrir la puerta: tantos son los fantasmas invasores que ya no hay espacio que no se encuentre ocupado.

Éste es el argumento de *El intruso*, el cuento más logrado o, quizás, el único bien tramado y mejor resuelto de esta colección [...]” (Ardiles Gray, J., “Ironía y truculencia comulgan en el libro de una autora novel”, *LO*, 31/7/71)

En *Página/12*, de los críticos considerados, Josefina Delgado, Sergio Olguín y Osvaldo Gallone son los que más se extienden en el relato del argumento de los textos, a menudo también desde el comienzo de sus reseñas. Narrar es un modo de informar que le permite al crítico fijar una posición. Se instaura un nuevo orden del relato, que privilegia una “simplificación” periodística y “construye el acontecimiento” en cuanto selecciona qué reproducir y cómo. Al mismo tiempo, esta narración posibilita otras estrategias argumentativas, como la comparación: en este caso, de los personajes con otros detectives de la literatura argentina:

“[...] Spencer Roselló -el traductor más rápido del Oeste- y su pareja -la Joya- sobreviven como pueden en una Barcelona gris y especialmente predispuesta contra los sudacas, hasta el momento en que se contactan con una editorial que les encomienda la reescritura de una serie bélica de la que se han perdido los originales y que lleva por título *Vietnam* (no es la única aliteración [sic] que cruza el texto). A partir de allí, la disparatada pareja será la protagonista involuntaria de una serie de hechos que van desde la defraudación y la estafa hasta la intervención directa de la mano de obra desocupada argentina. Los títulos que conforman la serie bélica son el primer e indisimulable homenaje que se inscribe en el intertexto: *¿Acaso no pinchan a los cobayos?*, *El breve adiós*, o *El hombre gordo*, por nombrar sólo tres. Es un homenaje manifiesto. Si un saber de corte tipográfico-caligráfico le permite al Daniel Hernández de Walsh develar el misterio en “La aventura de las pruebas de imprenta”, y un saber lingüístico lo faculta al Emilio Renzi de Piglia para identificar al asesino en “La loca y el relato del crimen”, un saber criptográfico es el que ilumina a Spencer Roselló para desanudar gran parte de la intriga que le presentan los volúmenes de la serie *Vietnam*”. (Gallone, O., “Negro, seco, preciso”, *P/12*, 20/12/92)

La mención de relaciones intertextuales -procedimiento frecuente sobre todo en este último diario mencionado- articula el relato y lo instala dentro del género policial.

Asimismo, la representación del texto se puede crear a través de un análisis que establece relaciones con el campo literario y social. Se esbozan situaciones, fragmentos del texto narrativo sobre los que el crítico reflexiona, por ejemplo, estableciendo relaciones con la obra anterior del autor, con lo genérico, con la descripción de procedimientos narrativos y ejemplificaciones:

“*El volante* es una de las novelas breves que César Aira escribió entre 1989 y 1990, y que está publicando en la actualidad. Este año ya han sido editadas *La prueba* y *El llanto*, con lo cual se intensifica el efecto de fecundidad exacerbada que la obra de Aira suele producir. [...] 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*.”

El volante trabaja a partir de una situación absolutamente cotidiana, que se va complicando y enrareciendo gradualmente hasta bordear lo fantástico. Lo que los cortes de luz producían en la vida diaria en *La luz argentina*, por ejemplo, o la presencia progresiva de los espectros en el edificio en construcción en *Los fantasmas*, se desarrolla en este caso a través de un simple volante destinado a promocionar un taller de expresión actoral entre los vecinos del barrio de Flores. El texto comenzará a enredarse, multiplicándose a sí mismo, problematizándose, hasta derivar en un particular relato cuyo final se satura de situaciones azarosas, como ocurría en el desenlace de *La liebre*. Sólo que, en *El volante*, lo que se complica no es sólo la trama, las líneas argumentativas de la narración, sino la enunciación, el acto mismo de decir, el acto mismo de contar.

Si las novelas de Aira -en especial relatos como *Enma*, *la cautiva* o como *Canto castrato*- hacían de narrar un agradable deslizamiento a través de historias, *El volante* juega en cambio con la idea de que exponer pueda llegar a ser tortuoso y contar pueda llegar a ser problemático, de que la simpleza resulta imposible, aun para un personaje que, como Norma Traversini, sólo se propone anunciar un taller. Cuando la posdata del volante se convierte en un relato, la narradora avanza preguntándose continuamente sobre el modo en que tiene que escribirlo. Así, por ejemplo, la impecable construcción de una atmósfera, debe, de todos modos, recorrer los vericuetos en los que se reflexiona sobre qué es una atmósfera en la literatura y cómo se la consigue.

Las reflexiones sobre la literatura, el lenguaje, las técnicas y la representación son [sic] 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)

La narración, aquí también, permite la construcción de comparaciones con otros textos del autor, a partir de la alusión a conceptos teóricos, como los de *repetición y diferencia* de Gilles Deleuze. Se menciona la incidencia de lo fantástico, el trabajo con la enunciación en el texto, la trama, el asunto tratado, el final, cómo lo hace, con qué concepción particular de la narración está trabajando y la reflexión sobre la literatura. Si bien muchos de los textos literarios brindan reflexiones metatextuales, los críticos de *Página/12* las reconocen en mayor grado y las señalan a través de una narración explicativa.

También la presentación del relato crítico se relaciona con cierto contexto extratextual que puede exceder la obra del autor con la cual se la compara. Señala antecedentes del tema o del género en función de mostrar continuidades o diferencias, vincular el libro en relación con lo social o la tradición literaria argentina; crea un dominio de memoria (Courtine, 1981) mediante relaciones de intertextualidad. Este tipo de operaciones interpretativas es más fre-

cuenta y detallada en *La Opinión* en los comentarios de Jorge B. Rivera, Aníbal Ford, Eduardo Romano y Juan Sasturain. Un ejemplo:

“Bernardo Kordon ha recurrido, para construir su fecunda labor narrativa, a dos zonas de verdad críticas para todo escritor: el plano de lo cotidiano y el mundo de los marginados, esos seres que han sido desplazados por el aparato social o que son el fruto de sus avatares históricos. A través de ambas zonas, de su reinterpretación literaria desde una óptica que comienza por valorizar o examinar aspectos existenciales, Kordon ha brindado una interpretación -no siempre optimista- de la sociedad global y puede afirmarse que en este sentido se ha anticipado a no pocas indagaciones socio-antropológicas sobre nuestra realidad. La esfera del submundo y las conductas de los marginados cuenta entre nosotros, en verdad, con una rica tradición que se nutre con los aportes de Fray Mocho, Gálvez, Blomberg, Olivari, Herreros, Enrique González Tuñón y Arlt, entre otros, quienes la abordaron desde una actitud en algunos casos didáctica, en otros pietista y distanciada, o bien ideológicamente conflictual, o como recuperación descriptiva (muchas veces también comprensiva) de ciertas zonas de la realidad. Los marginados y los universos cotidianos de Kordon por cierto, no son los de Castelnuovo ni los de Arlt. Más precisamente tienen que ver con el proceso de transformación que comienza a operarse a partir de la crisis de 1929, y sirven para iluminar aspectos explícitos e inmediatos del marco de referencia (la mishiadura de los años 30, por ejemplo), para tramar no pocas reflexiones metafísicas sobre la vida y para organizar, fundamentalmente una lacerante interpretación del hombre en la historia y en la sociedad, en sus relaciones consigo mismo y con los otros”. (Rivera, J., “Lo más representativo de la obra de Bernardo Kordon se reúne en un tomo”, *LO*, 16/9/72)

Dicha contextualización y referencias a lo social cobra un lugar menor -en presencia y en extensión- en *Página/12*, donde se señalan otras influencias del campo literario ligadas no tanto a zonas temáticas como al género, al estilo y a la escritura de los textos.

Asimismo, a veces, refieren aspectos de la producción del libro, tanto de su escritura como de su circulación en el mercado, de los obstáculos para publicar, de su edición, pasan revista a la recepción que ha tenido un texto que se reedita o historizan sus diversas ediciones, datos que inciden sin duda sobre la recepción del mismo. El primer ejemplo que sigue destaca un aumento de ejemplares respecto de una edición anterior:

“Estos cuentos que reedita ahora la Compañía General Fabril Editora, ya fueron publicados en edición limitada -300 ejemplares- en el año 1953, en la provincia natal de este escritor mendocino. Tres años después [Antonio Di Benedetto] dio a conocer *Zama*, que lo ubicaría entre los mejores escritores del momento”. (Urondo, F., “Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino”, *LO*, 30/11/71)

En el segundo, que se presenta a continuación -respecto de *El frasquito*, una novela que tuvo gran impacto en el momento de su publicación, a partir de las menciones que desde

La Opinión se hicieron- exhibe la censura que producía el tema y las objeciones al ensayo que la acompañaba:

“Esta primera novela de Luis Gusmán, escrita en 1970, pasó de una editorial a otra sin que nadie se atreviera a publicarla. La primera dificultad que presentaba, el tema, es que el autor expresa, sin disfraces, sin pudor al fin, el desesperado deseo del hijo por poseer a su madre. Los descubrimientos de Freud y la difusión del psicoanálisis no han cambiado demasiado el criterio de la censura, ni, peor, el de la autocensura editorial. No obstante, el mejor argumento para rechazar la obra era su extensión -62 páginas-, que dificultaba su lanzamiento. Por fin, Ediciones Noé da a conocer la obra agregándole un minucioso prólogo escrito por Ricardo Piglia, que abarca 16 páginas. El excelente ensayo de Piglia, presenta un inconveniente: anticipa al lector una forma de lectura, una manera de acceder al texto condicionada por la visión freudiana y marxista -válida, por cierto-, cuando la novela se explicita por sí misma.” (Soriano, O., “Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad”, *LO*, 3/1/73)

En síntesis, los segmentos narrativos en las reseñas edifican la argumentación, sustentan los comentarios y la construcción del sentido, muchas veces sólo sugerido. Frecuentemente, construyen un dominio de memoria que configura representaciones del texto reseñado, del autor y sus escritos. Al respecto, *La Opinión* muestra la mayor incidencia de un contexto social en diálogo solapado con las teorías del formalismo ruso, de la segunda etapa de Mijaíl Bajtín -donde concibe la literatura como forma ideológica a partir de un desplazamiento del énfasis de la literatura como representación discursiva de lo social de su primera etapa a la literatura en tanto representación de los discursos sociales-, de las estéticas sociológicas y de la sociocrítica. En cambio, la tendencia en *Página/12* es brindar una narración desde un análisis textual, de aspectos lateralmente signados por la estética de la recepción y el postestructuralismo.

Conclusiones

La descripción del género reseña muestra cómo se construye un saber y un sistema de valoración sobre los textos literarios. Se perfilan tendencias desde lo enunciativo, la puesta en sección junto con componentes paratextuales y el desarrollo argumentativo, en tanto modo de la crítica literaria periodística.

En *La Opinión* prevalece una presentación más personalizada de los locutores críticos mediante el uso de la primera persona del singular y del plural con valor inclusivo (yo + tú) que busca la adhesión del lector, a quien se interpela.

En relación con el desarrollo textual de la argumentación (Adam, 1992:115), predomina un esquema regresivo, de la conclusión se despliegan las justificaciones. Respecto del desarrollo de estrategias argumentativas, si bien tanto *La Opinión* como *Página/12* emplean la descripción y la narración -ésta sobre todo en reseñas de narrativa-, en el matutino fundado por Timerman aumentan las relaciones causales, de contraste, la ironía y la refutación, lo cual crea un *ethos*, de un discurso de carácter más polémico.

En lo referente a la selección de los aspectos descriptivos, puede observarse -en menor medida- la incidencia del estructuralismo, de las estéticas sociológicas, de la teoría de la segunda etapa de Mijaíl Bajtín y de la sociocrítica por las referencias detalladas a las situaciones y problemáticas tratadas, a las ideas del libro, a los aspectos sociales implicados, a las relaciones con la realidad, lo político, el contexto, la toma de conciencia y las observaciones sobre la actitud tanto de los personajes como del autor y del texto. En cuanto a los segmentos narrativos de las reseñas, predominan los que señalan un contexto social, extratextual, que crea referencias y producen significados sobre el género del libro referido y su autor, lo cual es más evidente en algunos críticos como Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Juan Sasturain.

Las narraciones de las reseñas crean escenografías y construyen, desde los dos diarios, representaciones del locutor crítico, del texto reseñado y del autor y su obra. Respecto de esto último, perfilan las propias experiencias del escritor y la relación con el campo literario, en clara oposición a *Sur* y a otras publicaciones de corte liberal.

Por otro lado, en *Página/12*, el esquema argumentativo predominante es progresivo; las premisas llevan hacia la conclusión. En cuanto al mecanismo enunciativo que prevalece, el *se* impersonal crea distancia, que es matizada por el ocasional empleo de un *nosotros* que incluye a un destinatario más amplio (yo + tú y/o él) respecto de problemáticas vigentes. La persuasión apela a un mayor despliegue de definiciones, comparaciones, preguntas retóricas y enunciados de amplio alcance acompañados por la modalidad de duda, lo cual contribuye a producir un discurso más generalizador.

Desde lo descriptivo, abundan las relaciones intertextuales, las referencias al lector y a la experiencia de lectura, a partir de ciertas influencias de la estética de la recepción y del postestructuralismo. Con respecto a los segmentos narrativos, éstos mencionan la obra anterior de los autores, vinculada con su proceso de escritura y estilo, y también establecen relaciones con el campo literario.

Las reseñas presentan diferencias, según el género del texto leído, en las estrategias argumentativas y en los parámetros descriptivos empleados. En las de novelas, hay más fragmentos narrativos, ejemplificaciones, paráfrasis explicativas y citas de autoridad; en las de cuentos, prevalecen las comparaciones y, en las de poesía, se destacan las descripciones, predominan las citas en discurso directo y -al igual que en las de los relatos- los segmentos narrativos son más breves. Los criterios para organizar la descripción en parte están determinados por la materialidad y especificidad de cada género. En las reseñas de novelas y cuentos, prevalecen aspectos que tienen que ver con las técnicas narrativas desarrolladas; en cambio, en las de poesía inciden rasgos que muestran el carácter visual y sonoro del texto.

No obstante, a pesar de las diferencias dadas por los géneros que refieren -como ya hemos señalado-, las reseñas de cada diario están influidas por una estética del medio, epocal, ideológica y crítica que determina "lo que puede y debe ser dicho" a partir de una posición dada en una coyuntura determinada, el modo de leer de un período. Al describirlas, damos cuenta de su carácter semiótico ya que a través de su discursividad *re - señan*, generan sentidos, que se gestan, se ocultan, circulan y se transforman en la sociedad.

CAPÍTULO 3

Procedimientos discursivos de la crítica literaria periodística

“Las representaciones, en tanto edifican una organización de lo real a través de imágenes mentales transportadas por el discurso [...] están incluidas en lo real e incluso son dadas por lo real mismo” (Charaudeau, 1997:47). Así, las representaciones se configuran en discursos sociales que dan testimonio, unos de un saber de conocimiento sobre el mundo; otros, de un saber de creencia abarcador de sistemas de valores que los individuos se proveen para juzgar esa realidad. Estos discursos sociales se configuran de manera explícita al “objetualizarse” (Bourdieu, 1998) en ilustraciones, palabras o expresiones, o de manera implícita por alusión.

No es una cuestión menor indagar sobre qué tipo de representaciones construye una reseña. En este capítulo reflexionaremos sobre los procedimientos discursivos de la reseña crítica literaria periodística a través de operaciones lingüísticas vinculadas con el locutor en función de dar cuenta cómo construye a través de diversos modos de decir una representación de sí mismo en los enunciados pero, también, a la vez, del texto reseñado, del autor del texto, de la crítica y de la literatura.

Haremos un acercamiento descriptivo de las realizaciones argumentativas locales de los enunciados (Masseron, 1997; Padilla de Zerdán, 1999), procedimientos que inciden en la construcción de la valoración. Para ello, nos detendremos en cuatro niveles de análisis. En primer lugar, en las modalidades del mensaje (Maingueneau, 1989) a través de determinados procedimientos de organización sintáctica y estilística. En segundo término, nos referiremos a las modalidades de la enunciación y del enunciado predominantes: la apreciativa a través de la axiologización lexicalizada, la epistémica y la deóntica, y a sus valores subyacentes

(Mainguenau, 1989; Calsamiglia Blancafort y Tuson Valls, 2002). En tercer lugar, observaremos los actos de habla más frecuentes, enunciados performativos que operan del pasaje del análisis a la acción y desarrollan diversas funciones en las cadenas argumentativas (Maldidier y Robin, 1976). Finalmente, abordaremos el uso específico de las formas de la polifonía o de la heterogeneidad mostrada de las que se vale la reseña como género de la crítica literaria periodística.

Estas dimensiones de análisis están interrelacionadas, se complementan y, a veces, se superponen. Si bien se manifiestan a un nivel local, en su recurrencia describen direcciones del discurso crítico literario periodístico. A través de estos lugares de construcción discursiva, perfilaremos líneas argumentativas de algunos de los críticos y las tendencias preponderantes de dicho género en *La Opinión* y en *Página/12*.

3.1. Modalidades del mensaje: organización sintáctica y estilística de la valoración

En este apartado hemos agrupado diversos modos de decir presentes en las reseñas de nuestro *corpus*, fenómenos de efectos similares, lugares privilegiados vinculados con las representaciones del texto reseñado, del autor del texto, de la crítica y de ciertas concepciones sobre la literatura.

Señalamos el uso de esos variados modos de decir del discurso escrito, por medio del relevamiento de construcciones mediante las cuales se selecciona un constituyente de la oración para ponerlo de relieve y determinadas formas sintácticas específicas que contribuyen a crear la valoración y la modalidad del mensaje (Mainguenau, 1989). Dichas construcciones son las estructuras sintácticas de relieve, la inversión del orden sintáctico tradicional, el empleo de relativas apositivas, de nominalizaciones, de oraciones unimembres y de la impersonalización.

3.1.1. Estructuras sintácticas de relieve

En primer lugar, ahondaremos en el valor pragmático que se manifiesta en las oraciones de las reseñas a través de marcas formales. El significado temático de la oración es de naturaleza pragmático-discursiva y surge de su relación con el contexto. Atenderemos al

orden de las palabras (dislocación de constituyentes, cambio de la posición del sujeto respecto de la organización tradicional, etc.) y a estructuras sintácticas determinadas.

En ambos diarios, predominan las llamadas formas sintácticas de relieve (Kovacci, 1972) que destacan determinados aspectos semánticos: realce nominal, cláusulas hendidas y pseudohendidas, y el esquema condicional.

El realce nominal es un constituyente que pone de relieve el predicativo (Kovacci, 1972), está dado por la consideración de la figura tonal, por lo que la cima melódica se sitúa en el componente destacado sintácticamente en posición inicial. En los ejemplos siguientes⁴⁵, esta estructura es utilizada para definir el "libro" sobre el que se realiza la valoración:

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

Es una luz que se aproxima: las *Diez escenas del paciente* marcan un ritmo, un jadeo cada vez más obsesivo, casi épico [...]" (Tarsitano, C., "La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo", *LO*, 2/7/71).

"Es casi sobrehumano ese trabajo, un lujo se diría, para hombres tan jóvenes como los que habitan estos países. **Es difícil** concebir que toda la naturaleza (la cultura: la naturaleza no existe decía Pascal) se haya filtrado en este hombre sabio y prematuro, tierno como un niño y hábil como un sobreviviente de catástrofes" (Urondo, F., "Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española", *LO*, 20/7/71).

En el caso de las reseñas extraídas del diario *Página 12*, las apreciaciones o definiciones se realizan sobre un tramo del texto, el género o la "palabra poética":

"El nombre rozado por la lírica es siempre el fantasma de una voz propia. **Es el síntoma de un personaje.**" (Monteleone, J., "La constelación y el nombre", *P/12*, 24/5/92)

"Es mucho más real el primer capítulo de la novela cuando todo el andamiaje que arma el lector según las observaciones del personaje principal frente al espejo se desploma con el saludo que cierra esa secuencia y parece hacer notar que, de allí en más, todo será jugado en el terreno de las equivocaciones" (Russo, M., "La realidad inverosímil", *P/12*, 6/9/92)

"Es el relato de sus rutinarias peripecias con amantes adinerados, su interés creciente por el espiritismo (impulsado por un barman argentino llamado Sarmiento) y la atracción materno-erótica que ejerce sobre ella Pragma, una adolescente de catorce años." (Olguín, S., "Cae la noche tropical", *P/12*, 23/2/92)

⁴⁵ Aunque en *La Opinión* se emplea la negrita como marca paratextual del editor en las citas y títulos de libros, a lo largo de este trabajo hemos utilizado, para ello, bastardilla y, para realizar destacados nuestros, negritas.

“Es imposible no evocar a Barthes como lo hacen Carrera y Aguijón desde el principio.” (Monteleone, J., *Op. cit.*, 24/5/92)

En ambos matutinos esta estructura porta metáforas. En *La Opinión* de connotación política: “diálogo de compañeros” y, en *Página/12*, más vinculadas a los procedimientos y artificios del texto. En este último diario, el discurso de la crítica literaria atenúa y soslaya el tono político, se vuelve más “teórico” y alusivo. Una prueba de ello es que también, mediante esta estructura, se hace referencia a Roland Barthes, un crítico literario.

Otra estructura de relieve está dada por las cláusulas hendidas, que se corresponden con una cláusula más básica. Son las construcciones segmentadas por el verbo *ser* en posición inicial o media, “cuya subordinada está encabezada por el complementante *que* y/o en que los rasgos de la subordinada están controlados por el foco” (Di Tullio, 1997:368). Se emplea en *La Opinión* fundamentalmente.

En los siguientes ejemplos se observa como, a través de esta construcción, se destacan ciertos elementos oracionales. En el primero, el antecedente de la revista *Poesía Buenos Aires* al narrar los orígenes de Francisco Urondo:

“Fue una revista que es síntesis y símbolo del período, *Poesía Buenos Aires*, la que primero acoge a este santafesino que precisamente con el sello editorial de la revista publica en 1956 su primer libro de poemas: *Historia antigua*.” (Sasturain, J., “Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza”, *LO*, 30/1/73)

En el segundo, se reflexiona sobre el lenguaje usado en *El libro de Manuel* de Julio Cortázar:

“Sin embargo, en el texto hay una palabra privilegiada y es la que llamé reflexiva - la de Persio en *Los premios*, la primera persona lírica de Morelli, en *Rayuela*- aquí desplegada en niveles complementarios que cumplen una misma finalidad: explicitar los términos en que se produce el triple encuentro con la Historia recién descubierta.” (Sasturain, J., “En su cuarta novela Julio Cortázar nombra a la Historia pero no se atreve a tocarla”, *LO*, 10/5/73, sobre *El libro de Manuel*)

El hecho de que la oración hendida en el penúltimo ejemplo se encuentre en posición inicial y, en el último caso, en el medio pero con un verbo en primera persona del singular, destaca aún más la información seleccionada en el foco.

Otra forma sintáctica de relieve está dada por las llamadas oraciones pseudohendidas, también delimitadas por el pronombre relativo o complementante y el uso del verbo *ser*. “Las pseudohendidas presentan la forma canónica de la cláusula identificativa: su sujeto es

una relativa libre y el foco o componente enfatizado forma parte del predicado. Son las del llamado “que galicado”⁴⁶ o perífrasis de relativo” (Di Tullio, 1997:367) y se tipifican con la fórmula “lo que... es N”, (Kovacci, 1972). Son estructuras reversibles en las que el orden de los constituyentes atiende a factores pragmático-discursivos. Los ejemplos señalan, fundamentalmente, los efectos que los procedimientos literarios y lingüísticos específicos generan:

“Lo que resulta de este mirar es un equilibrio: qué música, ahora, es la que nos rodea y nos va penetrando silenciosamente” (Urondo, F., “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española”, 20/7/71).

“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)

Otra variante de la mencionada estructura, que cumple una función similar, especifica lo particular de la novela *El frasquito* de Luis Guzmán:

“Lo cierto es que este primer texto revela una densidad inusual para indagar los laberintos del inconsciente, la relación entre el amor y el dinero.” (Soriano, “Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad”, LO, 3/1/73)

En la construcción del plano ideológico, también se observa este tipo de procedimientos. Por ejemplo, respecto de la palabra poética. Si bien en los dos diarios se la define, en *La Opinión* está más ligada a lo político e ideológico. Por eso, aun tratándose de un comentario literario, el locutor relativiza el valor de la literatura frente al peronismo al reivindicar su carácter popular:

“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). (Ford, A., “Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia”, LO, 22/5/73)

⁴⁶ El complementante *que* ha sido atacado por Andrés Bello que lo consideraba un “crudo galicismo”, de ahí la denominación de “que galicado” con que generalmente se lo conoce (Di Tullio, 1997:371)

En cambio, en *Página/12*, la palabra poética aparece ligada al “decir”, al murmullo, que conlleva el tratamiento del lenguaje:

“En un primer nivel de lectura, lo que cuenta Tizziani (1937) es la historia de una familia de inmigrantes italianos, sus avatares, sus sueños rotos, su extrañamiento y sus miedos; pero el discurso trasciende la mera enunciación de lo contado. [...]

Lo que se alza, entonces, como murmullo o media lengua (o, más inexpugnable aún, silencio: lo impenetrable), deviene [puede parafrasearse por “es”, la aclaración me pertenece] discurso de lengua no menos viciado de tanteos que el murmullo, pero al menos palabra escrita que se despliega -paradójica, fatalmente- en el espacio de la anfibología y la inefabilidad: se alza para decir (Gallone, O., “La vuelta al padre”, *P/12*, 7/6/92)

Otro ejemplo que merece destacarse indica, ya en el plano de la narrativa, la referencia a una lectura que re(organiza) el sistema literario:

“Pero 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*”. (Olguín, S., “Un grito de corazón”, *P/12*, 29/3/92)

En suma, las oraciones hendidas y pseudohendidas constituyen estructuras de enfatización del foco. Su función discursiva depende de si este foco es tratado como información nueva o como información dada. Si se trata de información nueva servirá para establecer un contraste con el contexto previo. Si se trata de información ya conocida, tendrá una función cohesiva (Di Tullio, 1997:368) que a la vez construye argumentativamente el referente ya sea mediante definiciones o metáforas, particularización de procedimientos, el alcance de una obra, etc. Es decir, destacan conceptos que tendrán relevancia en la argumentación, tales como antecedentes literarios (dominio de memoria), crean reflexiones sobre las palabras, los efectos de los procedimientos literarios y -sobre todo- lingüísticos.

Fórmulas de relieve del esquema condicional

Por otra parte, en las reseñas se distinguen dos de las fórmulas de relieve de las oraciones condicionales: las de relieve causal y las de aseveración encarecedora (Kovacci, 1972). En las primeras, las estructuras condicionales posibilitan explicaciones causales sobre los procedimientos constructivos. Tradicionalmente, en este tipo de construcciones se reconocen dos partes: la principal o *apódosis* (consecuencia) y la subordinada o *prótasis* (antecedente). Afirman la existencia de una relación implicativa entre el antecedente y la consecuencia, una

relación general y necesaria entre las dos proposiciones, que trazan lineamientos en la argumentación.

La proposición de la subordinada manifiesta la condición que permite al hablante aseverar o suponer en la *apódosis* o principal una causa para el estado de cosas a que se refiere la proposición. Ejemplos:

“Si *Partitas* trasunta cierto hermetismo es **porque** su escritura dibuja un vacío, una fractura, ese lugar que la lectura debe saber reconstruir”. (Sasturain, J., “En ‘Partitas’, Lamborghini afirma una vez más su itinerario coherente”, *LO*, 17/2/73, párrafo final)

“Pero si cabe postular a *El ser querido* [de Daniel Guebel] como un libro ciertamente considerable, **se debe a que** en el conjunto de los relatos predominan las líneas más convincentes: sobre todo, la entrañable figura esbozada en “Flores para Felisberto”, la ironía corrosiva de “Impresiones”, la posibilidad de dispersar claves sin por ese ser hermético de “El amor de Inglaterra”. (Kohan, M., “Cuidada escritura”, *P/12*, 10/1/93, párrafo final)

La construcción pone de relieve, al explicitarla, esa relación causal. La proposición condicional funciona asimismo en este caso como modificadora de la modalidad de la oración ya que el *dictum* (lo dicho) de la condicional puede ser “real” o “posible” según la situación o el contexto lingüístico, sin embargo, en ambos casos, la *apódosis* es conjetural (Kovacci, 1972). El realce que la construcción otorga al circunstancial de causa deriva de que el hablante la propone -con matices de actitud: aseverativa, dubitativa- como válida y operativa aun atribuida a un estado de cosas presentado como hipotético.

En cuanto a las aseveraciones encarecedoras, su rasgo característico es exacerbar la intensidad -manera, cantidad- de la acción referida al objeto mencionado provisionalmente en la *prótasis* e identificado en la *apódosis* o en el núcleo oracional. Las posibilidades de encarecimiento se apoyan en rasgos semánticos que permiten la intensificación como expresiones valorativas positivas o negativas. Por ejemplo:

“Si **de algo** peca Ceselli es de **calificarse** Pecador” (Sasturain, J., “Una clara voluntad estructural se advierte en la poesía de Ceselli, *LO*, 29/12/72)

La *apódosis* es un predicado aseverativo con *ser* (“es de calificarse Pecador”), cuyo predicativo identifica el contenido del pronombre indefinido (algo) como el objeto que satisface lo dicho en la *prótasis* (“calificarse Pecador”).

Desde el punto de vista funcional, la proposición condicional es modificadora de modalidad, es la condición o hipótesis que justifica la aseveración de la *apódosis*. Aquí no sólo se

afirma que “Ceselli peca de calificarse de pecador”, sino que la proposición condicional presenta como hipotético el enunciado. La forma de relieve de esta afirmación se manifiesta a través de una aseveración denostativa.

A la vez, mediante la retorsión como técnica de refutación (Angenot, 1982:219), en el ejemplo, se invierte el punto de vista del sujeto con quien se polemiza, empleando los mismos conceptos a los que recurre en sus razonamientos para rebatir su posición. Ese procedimiento hace caer al antagonista en una contradicción manifiesta. En ese sentido, produce determinada representación del autor respecto del poder argumentativo y analítico del crítico presentado como polémico.

En términos generales, estas fórmulas de relieve condicionales producen el efecto de construcción de un discurso crítico fundamentado y polémico, al destacar los circunstanciales de causa e intensificar expresiones valorativas que expresan lecturas y tendencias estéticas.

3.1.2. Inversión del orden sintáctico tradicional

Entre los otros modos de decir también contruidos a partir del uso de formas sintácticas, pero no enmarcados dentro de las denominadas “formas sintácticas de relieve”, cabe destacar la inversión del orden sintáctico tradicional. Se presenta en los títulos de las reseñas, particularmente en *La Opinión*, dado por la posición del verbo al comienzo de la frase, que enfatiza la novedad de la aparición del libro en el mercado:

“**Aparece** hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española” (título del texto de Francisco Urondo, *LO*, 20/7/71).

“**Aparece hoy** ‘El frasquito’, primera novela de Luis Guzmán que durante dos años fue marginada por su lenguaje” (Volanta de la reseña de Osvaldo Soriano, “Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad”, *LO*, 3/1/73)

En los ejemplos anteriores, a través de la inversión del orden sintáctico tradicional, se construye la difusión de estos dos volúmenes se construye como un “hito” desde el discurso del diario. Efectivamente, como puede notarse en otros discursos críticos posteriores, esos libros dejan su huella en la literatura argentina.

También esta inversión sintáctica se reitera en las volantas de dicho diario, en las cuales el nombre del libro, el sujeto oracional, está agentivado y elidido (“Aparece hoy en Buenos Aires”), si bien debajo se lo menciona.

Pueden registrarse otros modos de alteración del orden sintáctico convencional en *Página/12*, fundamentalmente en los comentarios bibliográficos de poesía, que se acercan al estilo del género lírico por el particular uso de la sintaxis del que se valen.

En el orden marcado, algunos de los constituyentes de la cláusula ocupan una posición diferente a la que se les atribuye “canónicamente” (Di Tullio, 1997:362). Esa diferencia se muestra en la posición inicial de la oración, a través de construcciones nominales que crean una anticipación temática.

En algunas de las críticas de Jorge Monteleone, Susana Cella y Claudia Kozac, por ejemplo, uno de los constituyentes aparece dislocado a la izquierda en posición periférica. Aunque acontece como un constituyente que refiere al sujeto, no se trata de uno de los modificadores tradicionales de éste. Se trata de construcciones apositivas dislocadas. Por estar en posición inicial, establecen el tópico, aquello acerca de lo cual va a versar el resto de la oración, representación del texto en cuestión o de aspectos sobre los que se busca llamar la atención.

“Ambivalencia de la figura femenina que, en la imaginación literaria de los hombres, oscila entre una angélica pureza y una oscuridad diabólica. **Objeto de una escritura**, el nombre femenino estableció así el polo de las correspondencias literarias, el símbolo primero, la ocasión” (Monteleone, J., “Un nombre pequeñito”, *P/12*, 21/1/92)

“**Verdadero principio compositivo de este discurso poético**, la reticencia opera recortes, delimita espacios, acota la extensión hasta hacerla motivos variables, puntos de vista dispares y siempre sin embargo obsesivos por la misma fantástica sensación de que algo palpita aún en una serie de fotos inservibles.” (Cella, S., “Dar escala a las cosas” en *P/12*, 19/4/92)

“**Canto paralelo o parodia**, según las palabras del mismo Longro, los efectos de la comicidad no se agotan sin embargo en la parodia literaria sino en la yuxtaposición de “esferas cargadas de sentidos diferentes”. (Kozac, C., “Lamborghini, el paródico” en *P/12*, 15/8/93)

La aposición implica un trabajo de reformulación pero en estos ejemplos se trata de falsas aposiciones, ya que dicen más al estar en posición inicial que el núcleo del sujeto que las precede. En la primera cita, Monteleone define y destaca el “objeto de una escritura” en relación con el nombre femenino al igual que Cella lo hace al mencionar en primer lugar

“verdadero principio compositivo de este discurso poético” respecto de la reticencia. Ambos están, de modo solapado, teorizando sobre tendencias del género lírico del momento, donde la escritura sobre lo femenino y la reticencia tienen su impronta.

El tercer ejemplo corresponde a la reseña de Claudia Kozac de *Un amor como pocos*, novela de Leónidas Lamborghini, quien para ese entonces ha desarrollado una importante labor como poeta. Con esta construcción, se enfatiza el procedimiento, la condición de otro “canto” que generalmente vinculamos más con la poesía, de “canto paralelo o parodia”, en función de sugerir “esferas de sentidos diferentes”.

En el ejemplo que sigue, se identifica un género, la carta de amor, con una voz, la de la mujer y se describe el lenguaje del “conjuro de la muerte” que ese género propone.

“Voz de mujer, el enunciado de la carta de amor es femenino: siempre escribe ella -Barthes reconocía que el hombre se feminiza al escribirla-.” [...]

Lenguaje de la postergación y de la demora, hecho de ansiedad y abandono, en el anverso de la carta de amor hay un conjuro de la muerte: la palabra cubre, encubre el hueco dejado.” (Monteleones, J., “Voz de mujer”, *P/12*, 21/3/93)

Algunas de estas estructuras nominales cobran un valor causal, podrían parafrasearse por otra construcción encabezada con “en tanto”. Al igual que las oraciones hendidas y pseudohendidas, enfatizan el foco. Como señala Di Tullio (1997) para aquellas, su función discursiva depende de si este foco es tratado como información nueva o como información dada. Como se observa, en todos los casos, estas aposiciones dislocadas se vinculan con los temas anticipados desde los títulos de las reseñas, que introducen casi al comienzo del cuerpo de éstas.

3.1.3. Relativas apositivas

En ambos diarios, las representaciones que el crítico tiene del texto reseñado, de sus diversos componentes, personajes, del autor o del lector se manifiestan por medio de diversas reformulaciones. Nos detendremos aquí en el uso de las construcciones relativas no restrictivas⁴⁷, que encarnan apreciaciones y concepciones sobre aquellos.

⁴⁷ Diferenciadas en los planos fonológico, semántico y sintáctico, las relativas se clasifican en restrictivas o especificativas y no restrictivas o explicativas o apositivas. En muchos de los enunciados efectivamente producidos, la oposición restrictiva /apositiva no presenta marcas claras y la interpretación de la relativa como perteneciente a una u otra clase depende de datos situacionales y de las opiniones de los receptores. Por eso algunos teóricos prefieren hablar de una sola relativa “en la lengua” y de dos funcionamientos discursivos distintos: el restrictivo y el apositivo. Este último estaría vinculado con lo que está fuera de discusión, lo que constituye solo un recuerdo

La distinción más superficial de estas construcciones con las restrictivas consiste en su delimitación por comas, el contorno entonacional propio, que las separa del resto de la cláusula e indica que no forman parte de su estructura central. La información que las relativas no restrictivas aportan para la identificación del referente se presenta en un segundo plano como suplementaria o adicional. Constituyen un elemento casi independiente, es decir como no estrictamente indispensable para la referencia (Di Tullio, 1997:313). Dicho de otro modo, predicen algo del sintagma nominal al que modifican, lo cual produce el efecto de una aseveración segunda o independiente. Aunque aparentemente se presenten como marginales, añaden comentarios valorativos concebidos desde cierta concepción de la literatura⁴⁸.

Su relación con la proposición de base depende de la estrategia discursiva argumentativa global. Esta construcción sintáctica permite disimular y, a la vez, enunciar ciertos contenidos que, a los fines de la argumentación global, deben explicitarse. En las citas que siguen, se marcan ejemplos que muestran ese doble juego del locutor. En uno, se presentan referencias a la literatura contemporánea; en el segundo, a la toma de conciencia y a la influencia del existencialismo y, en el último, a la importancia de la literatura popular por medio del trabajo con el lenguaje (sintaxis y léxico):

“Algunas interpolaciones, que contribuyen a darle a la novela una composición antilínea afín con la más amplia corriente de la narrativa actual, están verdaderamente logradas, en tanto que otras no se justifican.” (Romano, E., “Retorno a la picaresca sin la suficiente autocrítica, *LO*, 12/1/73)

“Como en *El sordomudo* no se especula sólo con el implícito literario de la incomunicación, sino con la imposibilidad -que ya interesa desde otros planos más profundos de significación- de actuar a partir de cierta toma de conciencia, de esas “breves y aterradoras iluminaciones” de que hablaba Sartre, mediante las cuales algunos seres descubren sorpresiva y fragmentariamente la presencia del Otro.” (Rivera, J.B., “Lo más representativo de la obra de Bernardo Kordon se reúne en un tomo, *LO*, 16/9/72)

“Como íntimo y sagaz conocedor de las modalidades de su comarca y como excelente narrador que es, Draghi Lucero ha logrado conferir a estos materiales –desde el ya lejano volumen de 1940 hasta la presente entrega- un plausible y legítimo “sabor” popular cuyano, que se complace morosamente en el ejercicio de cierta sintaxis, de cierto vocabulario arcaico, de cierta manera irónica y resabida de encarar lo inevitable de la existencia. [...]” (Rivera, J.B., “Auténtico sabor popular en el último libro del cuyano Lucero, *LO*, 6/3/73)

de lo ya sabido, lo que está fuera de la línea argumentativa del discurso. (Cf. “Las relativas apositivas” en Arnoux y colaboradores, *Los implícitos: la entrevista*, Ed. Cursos Universitarios, fascículo 6, 1992, p.13).

⁴⁸ En el capítulo 4 de este trabajo, tratamos las concepciones sobre la literatura presentes en el *corpus* analizado.

También por medio de este tipo de construcciones, se perfila, por ejemplo, un tratamiento particular del realismo que se realiza en *Página/12*:

“[en *La liebre*] Menos extremado, [César] 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 la realidad**”. (Delgado, J., “Bajo el signo de la liebre”, *P/12*, 25/8/91)

En este caso, en la novela reseñada, la ficción es el lugar donde se instala la realidad, a partir de una “teoría” del autor, la de un espacio vacío fuera de la historia. La evaluación que se manifiesta en la apositiva se presenta para un texto específico. Sin embargo, adquiere otra dimensión si la pensamos respecto del sistema de los textos de la literatura argentina del periodo.

Además, frecuentemente las construcciones relativas no restrictivas configuran un dominio de memoria respecto de la presentación de los autores y del tratamiento de las cuestiones descriptas:

“En esa época [primeros años de la década del '60], Germán Rozenmacher **-que en el campo de la narrativa fue uno de sus protagonistas-** publicaba su primer libro de cuentos: *Cabecita negra* (1962).” (Tarsitano, C., “Los cuentos de Germán Rozenmacher reúnen su mundo social y personal”, *LO*, 5/11/71)

“La esfera del submundo y las conductas de los marginados cuenta entre nosotros, en verdad, con una rica tradición que se nutre con los aportes de Fray Mocho, Gálvez, Blomberg, Olivari, Herreros, Enrique González Tuñón y Arlt, entre otros, **quienes la abordaron desde una actitud en algunos casos didáctica, en otros pietista y distanciada, o bien ideológicamente conflictual, o como recuperación descriptiva (muchas veces también comprensiva) de ciertas zonas de la realidad.**” (Rivera, J.B., *Op. cit.*, 16/9/72)

“Firpo, **que había dado en la tecla con su primera novela (*Cuerpo a tierra*) como testimonio implacable del relato social imperante en los años de la dictadura militar,** trata de desentrañar en *Redondeces* el discurso de los ochenta.” (Olguín, S., *P/12*, 6/9/92)

A comienzos de los '70, se habla de una tradición desde la “recuperación descriptiva (muchas veces también comprensiva) de ciertas zonas de la realidad”. Parecía no haber mediaciones entre ésta y la literatura. En cambio, en los '90, hay una fuerte conciencia de que es el discurso el que media en la construcción de la realidad, tal como se indica en el fragmento de la reseña de Josefina Delgado presentado anteriormente sobre *La liebre* de Aira.

Al referirse a estas construcciones relativas, Michel Pêcheux señala que funcionan como “sostén” del enunciado y que se presentan bajo la apariencia de evocaciones laterales que corresponden a “como lo hemos dicho” (evocación intradiscursiva), “como cada uno sabe” (evocación de lo universal) y “como cada uno puede verlo” (universalidad implícita de toda situación humana). A veces, como en el ejemplo, pueden parafrasearse mediante una construcción causal:

“Retomando las afirmaciones iniciales, pienso que, coherente con su proyecto literario, Beatriz Guido se ha esforzado por demostrarnos en *Una madre* que descende de una perfecta alma oligarca, [ya] **que está investida hereditariamente con las marcas y misterios de una clase que fascina a la mediocridad y las estrecheces del lector pequeño burgués con devaneos de grandeza**”. (Romano, E., “Con ‘Una madre’, Beatriz Guido aclara algunos presupuestos de su literatura, *LO*, 31/3/73, el agregado entre corchetes es mío)

Nuevamente, lo ideológico en *La Opinión* se expresa en este tipo de construcciones también. Esta evocación de “lo que ya se sabe”, de lo que forma parte del orden de las evidencias generales, es en la mayoría de los casos simulada y sirve para introducir subrepticamente nuevos contenidos en el ejemplo anterior desde lo ideológico y en el que sigue desde un tono pedagógico en dicho diario:

“Algo semejante se plantea con *La gente de la casa rosa* de Hebe Uhart, cuyos once cuentos proponen al lector una materia tersa, por momentos ingenua, **que recuerda sugestivamente los universos planos y primarios de los cuentos y de la pintura popular** (economía y formalización expresiva, abstracción del contorno, acción lineal, esquematismo, colores definidos, climax animista, aura poética, etc.), pero que al mismo tiempo ilumina zonas bastante inquietantes de la condición humana y de la realidad, a través de una percepción “extrañada” e inusual de lo cotidiano, de las experiencias transfiguradoras que esa compleja conciencia narradora enuncia sin aparente afán estilístico [...]. (Rivera, J.B., “La cara secreta de la realidad vista por una narradora que parece ingenua”, *LO*, 16/5/73)

El locutor da por sentada la verdad de lo que la apositiva enuncia y la aleja de todo cuestionamiento posterior. Por otra parte, la posibilidad de modalizar la incluida permite separar al sujeto del *dictum*, instaurar una distancia respecto de lo (ya) dicho, acentuar su relativa autonomía y marginalidad. Este funcionamiento, que permite “hacer pasar” bajo forma de presupuesto ciertos contenidos, caracteriza también a los adjetivos apositivos y a las apositivas dislocadas a las que hicimos referencia.

En *La Opinión* se hace hincapié en una lectura opuesta a la de la clase conservadora, en rasgos “de los cuentos y de la pintura popular”. En cambio, en *Página/12*, entre otros as-

pectos, se resalta lo genérico aun contemplando sus variaciones, como en los siguientes ejemplos:

“El lector, **que entra en el pacto de lo fantástico**, puede creer que un hombre busque al diablo o al demonio pero no puede creer que busque a Satán.” (Olguín, S., “Una búsqueda increíble”, *P/12*, 27/6/93)

“Se puede pensar, entonces, en *Es peligroso escribir de noche* como en un thriller parcialmente logrado, **que en sus mejores momentos transmite un inequívoco estremecimiento y en otros pasajes exhibe alarmantes caídas en la tensión narrativa.**” (Gallone, O., “Bordes riesgosos”, *P/12*, 24/1/93)

En síntesis, en varias de las construcciones relativas apositivas, cuyas afirmaciones son en apariencia ocasionales, se sostienen y encarnan de manera presupuesta tendencias estéticas, culturales e ideológicas y, con ese recurso –entre otros- se elabora el andamiaje argumentativo de cada diario. En *La Opinión*, se privilegian el existencialismo, la literatura popular, el trabajo con el lenguaje y cierto posicionamiento respecto de lo ideológico. En *Página/12*, el lugar del lector y la importancia de lo genérico. A la vez, en cada diario subyacen concepciones sobre el realismo diferentes, sobre las que profundizaremos más adelante.

3.1.4. Nominalizaciones

Las nominalizaciones son el resultado de dos tipos de derivación léxica, la del verbo y la del adjetivo en sustantivos (Seriot, 1986), que están en relación con otro enunciado verbal subyacente. Trabajan el nivel de lo implícito y poseen un estatuto asertivo diferente de cualquier otro enunciado verbal en tanto el enunciado nominalizado es preconstruído (Pêcheux, 1975). En otras palabras, no es asumido por el locutor sino que se presenta como un objeto del mundo, “ya ahí”, preexistente al discurso.

Generalmente se ha considerado que las nominalizaciones presuponen la verdad de las proposiciones con las que se las asocia (o, desde otra perspectiva teórica, las proposiciones de las que derivan) y, por lo tanto, la existencia del hecho al que se refieren.

En contraste, para O. Ducrot la presuposición depende fundamentalmente de la inclusión del locutor en una voz colectiva, en un *SE*, que es la que afirma la proposición asociada con la nominalización (Ducrot, 1984). No habría lo que él llama un acto derivado de presuposición sino simplemente un fenómeno de polifonía.

Se emplean nominalizaciones para describir procedimientos que se ponderan y muestran como específicos de cada texto. Suponen un grado de abstracción, de teorización en el

análisis de los libros y condensan varios significados. En ese sentido, emerge la impronta del discurso crítico al dar cuenta del texto sobre el que se informa. Por ejemplo, en el título “Costumbrismo y misterio se reúnen en un buen tomo de relatos de Bernardo Jobson” (Rivera, J.B., LO,20/9/72), en la primera nominalización “agentivada” subyace el discurso de la crítica literaria que busca describir el libro.

En la cita que sigue, las nominalizaciones del discurso crítico se suman a las que encarnan cualidades negativas de la política, lo cual crea un efecto comentativo:

“Prevalece en este libro un uso no ingenuo de la literatura y de la historia, un tipo de **recuperación** que no se desliga de la **viscosidad** y su **complejidad** esencial, que no escatima la **anotación** desmitificadora y la **puntualización** de las **ambigüedades** que enmarcan un proceso como el peronismo, que rompe convenciones y cautelas para brindar un corte en el que no están ausentes, por cierto, las imágenes de la **traición**, la **venalidad**, el **fantaseo ideológico**, la **corrupción** y el **oportunismo político**... en las filas del enemigo y en las propias”. (Rivera, J.B., “Una novela militante sobre el peronismo, LO, 8/5/73)

En *Página/12*, las nominalizaciones tienden más a la descripción de los procedimientos de los textos:

“[...] Daniel Samoilovich [...] ha recorrido un trayecto provechoso en la **consolidación de una poética** que bien puede definirse como el saber del ver.”

[...] se promueven otros recorridos [de lectura]: la **vinculación** de una nota con un poema, de un poema con otro [...], de una nota con otro poema, de un poema o una nota con algún texto de El Mago”. (Cella, S., “Dar escala a las cosas, P/12, 19/4/92)

“El **ahondamiento de lo popular** conduce –y es inevitable recordar a Bajtín hablando de Rabelais- a la risa como arma de doble filo: **resistencia** y **apropiación**” (Cella, S., “La divina parodia”, P/12, 3/1/93)

“La **ingenuidad de lo explícito** y el **virtuosismo rítmico** facilitan ciertas imágenes y el texto se vuelve, paradójicamente, poco comunicativo: la emoción se desvanece a favor de la retórica. [...]

Sin duda, la constante **apelación a la anécdota** crea este efecto peculiar que no es condición de toda antología” (Monteleone, J., “Música de lo pasajero”, P/12, 4/10/92)

Como puede observarse, se destaca la importancia de las nominalizaciones cuando se encuentran en la posición inicial de la oración. En algunos de los ejemplos, forman parte de oraciones unimembres que refieren al texto literario, pueden tener un valor apositivo y, a veces, portar metáforas.

“Intimidad modulada en la recurrente insistencia de una música que prefiere, a menudo el verso endecasílabo (en inflexiones que recuerdan a Borges o a algunos textos de la generación de 1927 en España) cuando no el alejandrino y formas estróficas tradicionales.” (Monteleone, J., “Música de lo pasajero”, *P/12*, 4/10/92)

“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)

Cuando la nominalización se manifiesta a través de un sintagma nominal, se complejiza la condensación de significados. El procedimiento adquiere otro alcance porque especifica dimensiones de sentido que en ocasiones llegan a resemantizar completamente el núcleo nominal.

Merece destacarse la cita que sigue a continuación, en la cual por medio de varias nominalizaciones no sólo se describe la primera parte del libro, sino también lo que fue la última dictadura militar:

“El libro tiene cuatro partes, donde podría leerse una parábola estético-vital. “Golpe de Estado” es la primera. **Suspensión de las garantías de un derecho poético que desea o elige, percibe o memoriza, la muerte es la no-constitución de la forma, su desvanecimiento en el vacío**”. (Monteleone, J. “Esplendor en la hierba” , *P/12*, 18/7/93)

Las nominalizaciones aquí hablan de una “parábola estético-vital”, de la experiencia de la dictadura en relación con la poesía como “suspensión de las garantías de un derecho poético que desea o elige”. Destacar la eliminación del deseo y de la forma poética no parece una cuestión menor para describir la literatura del último proceso militar. Al hacerlo mediante una nominalización, esta apreciación alcanza un significado colectivo.

En conclusión, a través de este tipo de construcciones, en ambos diarios se evoca el discurso de la crítica. Pero también se muestra la incidencia de cierto contexto social, ya sea el del peronismo en *La Opinión* y la impronta de la última dictadura en *Página/12*, que se lee en los textos literarios.

En ambos casos, ese recurso en sus diversas manifestaciones produce un espesor semántico. Permite que converjan otros discursos que se evocan y escenifican, y también que se condense sobre ellos la evaluación del locutor crítico.

3.1.5. Oraciones unimembres

Las oraciones unimembres, de importante valor descriptivo, no sólo son empleadas en volantas en *La Opinión* y títulos -principalmente en *Página/12*- sino también en el cuerpo de las reseñas.

“La soledad y la fragilidad de la vida” (16/9/72) es la volanta del libro *Bernardo Kordon-Sus mejores cuentos porteños*; “‘Las arenas’, obra maldita de Miguel A Speroni” (8/5/73), “El fideo más largo del mundo” (20/9/72), de los títulos homónimos en las reseñas de Jorge B. Rivera. En las reseñas de Tarsitano, “Los poemas de Luis Luchi” (23/1/72), “Una selección de sus cuentos” (11/4/72, se refiere a los de Daniel Moyano), “Joven narrativa argentina” (14/10/71), etc.

En ese diario, las volantas son presentativas y más referenciales, señalan los títulos de los libros, temáticas, introducen una primera presentación de ellas o de sus autores.

Ya dentro de las reseñas de ese diario, esta estructura se utiliza menos, pero cuando se la emplea es para indicar la temática de los textos, en relación con el contexto histórico y espacial, por ejemplo:

“Catástrofes universales que circunscriben con el pretexto de la civilización, que reducen al hombre y lo remiten a una situación pre-nata, proto-histórica.” (Urondo, F., “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, *LO*, 20/7/71)

“*Todos los veranos* de Haroldo Conti, *La vasca* de Miguel Briante, *El rescate* de Daniel Moyano son los exponentes más acabados de ese fenómeno. Integran esa literatura que el mismo Conti llama “de forastero”: autores nacidos en el interior que -viviendo o no en Buenos Aires- construyen su obra alrededor de su zona de origen, generalmente vinculada con la adolescencia. **Una tierra agobiadora pero irremplazable que late en cada uno de esos cuentos**”. (Tarsitano, C., “Estilo e indagación de la realidad en una lograda antología de cuentos”, *LO*, 19/6/71)

En los títulos de *Página/12*, las construcciones nominales unimembres evocan relaciones intertextuales (“Repetición y diferencia”, 15/11/92; “Perfume de mujer”, 31/10/93, etc.), son polisémicas, más sugerentes, se valen de figuras retóricas o conceptos más abstractos. (“Música de lo pasajero”, 4/10/92; “Lo tenue y lo tenso”, 21/2/93; “Placer literario”, 3/10/93; “Caleidoscopio lírico”, 16/5/93; “Oscura obsesión” es una hipálage, 25/7/93; “Negro, seco, preciso”, asíndeton, 20/12/92; “Realismo delirante”, oxímoron, 6/2/94)

Ahora bien, en el cuerpo de las reseñas de *Página 12*, las mencionadas estructuras contienen representaciones valorativas, metáforas, definiciones y clasificaciones genéricas

sobre el texto en cuestión. A veces, se valen de nominalizaciones, con toda la condensación de significados a la que nos hemos referido. Jorge Monteleone las emplea con frecuencia:

“Novela cómico-paródica. Novela de horror. Novela en clave para literatos. Novela de aprendizaje.” (Kozac, C., “Realismo delirante”, *P/12*, 6/2/94)

“Historias de gays que alcanzan (o no alcanzan) la felicidad, mujeres solteras que no saben si en el fondo no están buscando “una relación como las de antes”. (Kozac, C., “Sexo bajo el cielo del Village”, *P/12*, 6/3/94)

“Intimidad modulada en la recurrente insistencia de una música que prefiere, a menudo el verso endecasílabo (en inflexiones que recuerdan a Borges o a algunos textos de la generación de 1927 en España) cuando no el alejandrino y formas estróficas tradicionales”. (Monteleone, J., “Música de lo pasajero”, *P/12*, 4/10/92)

“Varios espejismos cuya indecisión requiere, para producirse una lectura, de forma lírica precisa, casi perfecta. **Una forma de ansia, ese ritmo del deseo que la escritura busca conjurar y colmar.**” (Monteleone, J., *Op. cit.*, *P/12*, 24/5/92)

“Unidad que se multiplica, **diversidad** que se une” (Monteleone J., “La constelación y el nombre”, *P/12*, 24/5/92)

Son estructuras donde el núcleo nominal (tematizado) contiene información destacada. Inclusive también encarnan tropos tales como repeticiones, metáforas, antítesis construidas por paradojas como en el último caso, etc. Podríamos decir que dentro del texto tienen un peso taxonómico, clasificador y descriptivo que define y crea representaciones de los textos.

3.1.6. Impersonalización

Al analizar las situación de enunciación, ya nos habíamos referido al uso de la impersonalización⁴⁹, dado por la construcción “se+verbo” que predomina en *Página/12* y crea una aparente toma de distancia que provoca un efecto generalizador en las observaciones que se hacen sobre el texto, reforzador del valor argumentativo de la apreciación del crítico. También habíamos dicho que servía para retomar preconstruidos, enunciados anteriores que constituyen un espacio de memoria (Pecheux, 1975), alguna creencia “popularizada” etc., ya sea para apoyarlos o refutarlos en función de descubrir rasgos del libro reseñado. Otro empleo consiste en colocar la impersonalidad para exponer lo que sucede a partir de la lectura del texto o en éste al introducir la pasivación:

⁴⁹ Cf. el capítulo 2 de este trabajo.

“Una ‘brisa profunda’ agita y recorre incesantemente, como un fantasma, estos poemas: los pone en movimiento. [...]”

“Y en ese vuelo **se bordea** el universo, **se lo hace** tangible en toda su amplitud mensurable [...]” (Urondo, F., “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz [...]”, *LO*, 20/7/71).

Mainguenu (1989:130) explica que la pasivación plantea problemas específicos, relacionados particularmente con el “agente” del proceso. En los ejemplos dados, el agente desaparece, queda implícito aunque se puede reponer por el contexto. Según Halliday, se trataría de una construcción “orientada hacia el proceso” que se origina en el texto.

“En *Amores brutales* **se plantean** por lo menos **tres instancias de definición** que se vuelven significativas para pensar el libro como conjunto. La primera es la del “cinismo triste” que se dice invade a Wally cuando llega a comprender que él es un asesino. Cinismo triste es quizá la expresión que define el tono a la vez próximo y distanciado que domina estos relatos. La segunda definición (sugerida al describir el acto sexual de Eugenia con su chofer) es que, sabiendo mirar, lo normal y lo anormal se pueden llegar a parecer bastante.

En ese sentido, **puede decirse** que en *Amores brutales* **se sabe mirar**. (Kohan, M., “Pasión argentina”, *P/12*, 6/6/93)

El saber que se transmite proviene tanto de la instancia enunciativa del texto reseñado mostrada de modo impersonal mediante las pasivas con *se* (Di Tullio, 2005:178) (“se bordea el universo”, “se lo hace tangible”, “se plantean [...] tres instancias”), como del modo de decir indeterminado del crítico (“puede decirse”) y de un saber “generalizado”, social, que se incorpora (“se sabe mirar”). Se habla sobre el texto literario desde la impersonalidad, se borra el autor, el agente, quizás en correlación con la crisis de la autoría que se produce a fines de los años ‘60 y comienzos de los ‘70 en el postestructuralismo. En ese sentido, a veces y en mayor medida en *Página/12*, a través del uso de la construcción “se+verbo”, de la pasivación y la impersonalización no sólo suprimen el lugar del autor como agente, sino también el del crítico, para que prevalezca el proceso que suscita el libro.

A modo de síntesis

En suma, las representaciones de los libros, de los autores, de la crítica y de la literatura se fundan mediante formulaciones discursivas perfiladas, sobre todo, en el uso de las estructuras sintácticas de relieve, la alteración del orden sintáctico convencional, relativas apositivas, nominalizaciones, oraciones unimembres y la impersonalización. Asimismo, di-

chas construcciones configuran un modo de decir del crítico, cuya descripción completaremos al referirnos a las modalidades del enunciado y los actos de habla.

Respecto de *La Opinión*, vimos como, bajo el realce nominal, las metáforas para describir los libros están relacionadas con lo político y el peronismo. En cambio, en *Página/12* esa estructura destaca los procedimientos y artificios del texto.

Las estructuras hendidas y pseudohendidas en el primer diario focalizan reflexiones relacionadas con lo ideológico y lo popular. En el segundo, para señalar un ejemplo significativo, se destaca la mención de una lectura que reorganiza el sistema literario. Además, en ambos matutinos, estas estructuras identifican usos particulares del lenguaje.

Por otro lado, las fórmulas de relieve condicionales destacan relaciones causales y producen el efecto en la representación del discurso crítico como fundamentado y polémico. Esto último, sucede sobre todo en *La Opinión* al intensificar expresiones valorativas mediante la aseveración encarecedora.

Respecto de la inversión del orden sintáctico tradicional, en ese diario desde las volantas se privilegia el carácter de novedad de la aparición del libro, como si se tratara de una noticia que se presenta dentro de una de sus secciones (la sección "Libros" y, luego, en "Cultura y espectáculos"). En contraste, en *Página/12* las aposiciones dislocadas se vinculan con los temas anticipados en los títulos de las reseñas y los introducen en el cuerpo del texto.

Mediante las relativas apositivas se sostienen y encarnan de manera presupuesta tendencias estéticas, culturales e ideológicas de cada diario, así como se configura un dominio de memoria respecto de diversos autores del campo literario. En *La Opinión*, prevalece la influencia del existencialismo, se apela a la toma de conciencia y a una literatura popular que, a su vez, se logre en el trabajo con el lenguaje. En *Página/12*, sobre todo en las novelas, la ficción es el lugar donde se instala la realidad, mediada por una "teoría" subyacente, se habla de "discursividades". En el matutino de Timerman se hace hincapié en una lectura opuesta a la de la "clase tradicional". En cambio, en *Página/12*, predomina la reflexión sobre el género de los textos y el lugar del lector. En ese mismo diario, tienen mayor incidencia las nominalizaciones que en *La Opinión*, y se emplean, sobre todo, al describir los modos de poetizar. Encarnan la huella del discurso crítico y académico al dar cuenta de los procedimientos del texto reseñado en la construcción de la valoración. Muy esporádicamente, aparecen refe-

rencias al contexto social pero, cuando se presentan, la dictadura se muestra como un hito que incide fundamentalmente en la construcción de la palabra poética.

Si las oraciones unimebres empleadas en las volantas son más referenciales en *La Opinión*, respecto de las temáticas y los títulos de los libros, en el segundo diario analizado apelan a relaciones intertextuales y figuras retóricas, además de la polisemia, tanto en los títulos como dentro del cuerpo de las reseñas.

Respecto sobre todo de las representaciones de los autores, de los críticos y, en menor medida, de los libros, en el primer diario prevalecen construcciones donde predomina el rol del agente frecuentemente tematizado. En cambio, en el segundo matutino, la impersonalización y la pasivación tienden a dejar implícita la mención de los autores y críticos, a desagenticarlos mediante construcciones orientadas hacia el proceso. Posiblemente se deba a la influencia del postestructuralismo, la tendencia a borrar a los agentes para dar cuenta de los mecanismos del texto literario así como del lugar de la crítica.

En suma, el eje de lo político y la preocupación por la cultura popular atraviesan el discurso de *La Opinión*; en contraste, en *Página/12* prevalece lo teórico crítico centrado en lo genérico y en la descripción de los procedimientos. En ambos, se considera la reflexión sobre el lenguaje pero en relación con las tendencias recién mencionadas.

Por otra parte, varía la concepción sobre el realismo. Si en *La Opinión*, las representaciones de la literatura se presentan con un carácter supuestamente más referencial, en *Página/12* la construcción de la realidad se muestra de un modo más explícito como mediada por lo discursivo.

3.2. La construcción de un *ethos*: modalidades y actos de habla

A través de diversos procedimientos se construye un *ethos* del locutor, una imagen que él da de sí en el discurso para ejercer influencia sobre el destinatario.

Esta noción de *ethos* heredada de la *Retórica* de Aristóteles, que integra la trilogía aristotélica de los medios de prueba junto con el *logos* y el *pathos*, por una parte, se vincula con la lingüística de la enunciación a partir de los aportes de Benveniste y los trabajos de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980:20) sobre la subjetividad en el lenguaje (las imágenes que se hacen respectivamente A y B de sí y del otro en el intercambio) y, por otra, guarda estre-

cha relación con la noción de “presentación de sí” de E. Goffman (1973). También es desarrollada por O. Ducrot en el marco de la teoría de la polifonía, quien designa con ese término a la imagen de sí asignada “a L, el locutor” como tal, en oposición al sujeto empírico situado en exterioridad al lenguaje. En tanto fuente de la enunciación, el locutor “se ve revestido de ciertos caracteres que, de rebote, tornan aceptable o rechazable esa enunciación” (Ducrot, 1984:201).

Maingueneau señala que en la construcción del *ethos* el locutor legitima su decir: en su discurso, se otorga una posición institucional y marca su relación con un saber. Pero no se manifiesta solamente como un rol y un estatuto, sino que también se deja aprehender como *una voz y un cuerpo* en la escena de enunciación. De ahí que *el ethos* se traduzca en el tono, que se vincula con lo escrito y con lo hablado, y se apoya sobre una “doble figura del enunciador [para nosotros locutor] , la de un *carácter* y una *corporalidad*” (Maingueneau, 1984:100, 1991, 2000).

Cada género de discurso implica una distribución preestablecida de roles que determina en parte la imagen discursiva de sí del locutor, que puede variar. Esa imagen está anclada en estereotipos, en un grupo de representaciones colectivas que la determinan e inciden en su eficacia en una cultura dada (Maingueneau, 1999b:82).

El *ethos* discursivo guarda estrecha relación con la imagen previa que los lectores pueden tener del crítico y/o escritor, o al menos con la idea que este se hace de la manera en que lo perciben sus destinatarios. La representación de la persona del locutor anterior a su toma de palabra, llamada a veces *ethos* previo prediscursivo, concierne con frecuencia al fundamento o a la imagen que él construye en su discurso para intentar consolidarla, rectificarla, retrabajarla o borrarla.

Indagaremos cómo se construye el *ethos* discursivo, ciertas representaciones de los críticos, a través de las modalidades en tanto “modos de ser” de las reseñas de textos literarios.

En el capítulo segundo, ya nos hemos referido al sujeto de la enunciación que construye cierta representación de sí. El *ethos* se logra, entre otros aspectos, por medio de la modalidad de enunciación, en la reseña predominantemente declarativa o asertiva, que crea una representación del locutor basada en cierta convicción y solidez. A su vez, se perfila por medio de lo que consideraremos en esta instancia en particular, las modalidades del enunciado

(Meunier, 1974; Mainguenu, 1980) y en los actos de habla más preponderantes, aspectos que le otorgan un carácter colectivo al *ethos* individual en ese género discursivo.

Desde una perspectiva más amplia, N. Le Querler (1996) propone una distinción entre modalidades subjetivas e intersubjetivas. Según este autor, las primeras son “la expresión solamente de la relación entre el sujeto enunciador y el contenido proposicional”, comprenden las modalidades apreciativas y epistémicas. Las apreciativas se manifiestan en el orden de la reacción afectiva o del juicio de valor. Las epistémicas son aquellas “por las cuales el locutor expresa su grado de certidumbre acerca de lo que aserta” (1996:64). En rigor, también en ellas hay un componente intersubjetivo que atraviesa todos los discursos; sin embargo seguiremos esa clasificación a la que agregamos las deónticas, esporádicamente presentes en nuestro *corpus* dentro de lo que comúnmente se consideran las modalidades del enunciado. Las modalidades intersubjetivas muestran “la relación instaurada entre el sujeto enunciador y otro sujeto, con respecto al contenido proposicional”. Conciernen a actos de habla diversos como aconsejar, pedir, permitir, ordenar, etc.

Si bien ambas están interrelacionadas ya que, mediante el desarrollo de apreciaciones se crean actos de habla indirectos o derivados (apreciar, denostar, evaluar, criticar, recomendar, etc.), las deslindaremos aquí, por razones metodológicas que convienen al análisis.

3.2.1. Modalidades subjetivas

3.2.1.1. Modalidades apreciativas

El grado de asertividad y de expresividad mostrado depende de la actitud del locutor ante su enunciado. A la vez, la modalidad valorativa capta la atención, atrae e intenta provocar la adhesión (Calsamiglia y Tusón, 2002:182). A través de las modalidades apreciativas, se configura una axiologización por medio del uso del léxico, sobre todo del ponderativo y denostativo.

Sin pretender agotar aquí la descripción del vocabulario utilizado -considerando que se trata de fenómenos muy graduales, inestables y sensibles al cotexto y a la situación de comunicación (Mainguenu, 2002:40)- determinaremos algunos aspectos preponderantes de la valoración y evaluación que se ponen de manifiesto a través de la elección de éste, en principio sin pretender un análisis exhasustivo de casos particulares. Para ello, hemos delimitado algunos campos semánticos predominantes en el proceso argumentativo en la cons-

trucción de la representación de los libros, de la poesía, de la narrativa, de los autores y de la relación autor-texto.

Efectivamente, determinados núcleos de organización del léxico se emplean de modo positivo o negativo (por carencia o desarrollo inadecuado) en el uso de verbos, sustantivos, adjetivos y adverbios, modificados por el tipo de construcciones que los acompañan. Remiten a por lo menos dos espacios discursivos (Maingueneau, 1983) privativos de cada diario, de su momento histórico y cultural, y de cada locutor que los utiliza.

La Opinión se vale de un abundante léxico ponderativo a través de la adjetivación, de verbos y sustantivos (“interesante prólogo”, “una riqueza impensada”, “aciertan”, etc.). En algunos casos, los adjetivos y sustantivos están acompañados por intensificadores y modificadores realizantes en el sentido de Ducrot (1998), en tanto aumentan la fuerza de la predicación con que se aplican los *topoi* que constituyen significación (por ejemplo, “libro inmensamente feliz” en *LO* y “estética absolutamente sólida” en *P/12*)⁵⁰.

En ese diario se consideran positivamente los libros que “originen”, “inicien”, “fracturen” (F., 26/12/72), deben ser capaces de suscitar reacciones (“una adhesión más cálida y permanente”; Ri., 6/3/73) y, negativamente, los que podrían equipararse a un “producto enlatado, pura distracción o juego, lectura en el vacío, mercancía”, “libro consumo”, “como perpetuación de la cultura dominante”, como ejemplo de “la cultura del sistema” (F., 26/12/72), resultado de una “mala resolución”. Como se observa, se evidencian cuestiones ideológicas y políticas desde el léxico.

Por otro lado, en *Página/12*, se advierte un vocabulario más especializado, con tecnicismos de la teoría y de la crítica literarias entre los que pueden mencionarse, por citar algunos, los de “biografema” de Barthes y de “anamnesis” (forma tenue del recordar) (M., 24/7/92), entre otros.

En el primer diario, hay una mayor polarización hacia lo ponderativo o denostativo. En cambio, en el segundo, con otro tipo de matices, se emplean caracterizaciones más sofisticadas, a veces contradictorias, “oximorónicas”, de los textos:

⁵⁰ Por razones prácticas, indicaremos de modo más abreviado las referencias de las citas, que pueden completarse a partir de las fechas y de las iniciales del apellido del crítico y de los diarios según el listado final de reseñas del corpus analizado. Las abreviaturas más usadas son las siguientes: de *La Opinión*: F: Aníbal Ford, G: Julio Ardiles Gray, R: Eduardo Romano, Ri: Jorge B. Rivera, S: Juan Sasturain, T: Carlos Tarsitano, U: Francisco Urondo; de *Página/12*: C: Susana Cella, G: Osvaldo Gallone, K: Martín Kohan, M: Jorge Monteleone, Ru: Miguel Russo, O: Sergio Olguín.

"[...] y ese núcleo anecdótico **se estiliza con un léxico depurado, de búsqueda medianía** que se preserva tanto de la rareza como de lo vulgar y **se amonesta**, en varios poemas, con cierto prosaísmo" (M., 4/10/92),

o antitéticas:

"El jardín **nos desampara** en su abierto esplendor y **nos protege** en su sabiduría perturbadora" (M., 18/7/93)

En otras palabras, si bien las dos publicaciones se valen de un léxico plagado de subjetivismos, sus combinaciones tienden hacia una polarización más notoria en *La Opinión* y a una resignificación por su mayor combinación en *Página/12*.

a) Representaciones de la poesía

En las dos publicaciones, la poesía es presentada como un ente vivo, animizado. Son múltiples los ejemplos que pueden mencionarse: "[la poesía marca] **un jadeo** cada vez más obsesivo, casi épico"; el libro **va creciendo** hasta llegar "al borde"; "*El solicitante descolocado da vida*" (T.; 2/7/71); "[*Diario de metáforas*] **goza de buena salud verbal**" (U., 14/9/71); "[...] estos poemas que **lidian con el tiempo** **asumen** que la confianza inicial se vuelve resignación" (M.; 4/10/92); "El nombre, rozado por la lírica" es siempre **el fantasma de una voz propia**" (M.; 24/5/92), etc.

En relación con dicho género, sobre todo en *La Opinión*, abunda un vocabulario vinculado con los sentimientos y las sensaciones:

"La primera **sensación que despiertan** estas páginas nace de su unidad en la voz de Lamborghini, se expresa una Argentina postergada que dialoga **-dolorosamente-** con su destino a través de la vida del poeta." [...]

"[Lamborghini] **muestra la carnadura**, las ideas y **el sentimiento colectivo** del argentino concreto". [...]

"Lamborghini construye su poema como un recorrido sinuoso, individual y colectivo, **en el que late el amor, en su forma más generosa**". (T., 2/7/71).

"Esta obra es **una sabiduría, un gran acto de amor** [...]. Y se estaría diciendo barroquismo en vez de diversidad, por **la suma de conocimientos y sensaciones que destellan** en la poesía de Ortiz". (U., 20/7/71)

"No obstante, esa visión **conmueve** con la certeza inmediata que da un poema que no se basa en la comprensión sino en la creencia." (M., 24/5/92)

Asimismo se emplean metáforas del campo de la música y de la plástica para representar lo poético. Relacionadas con la música y el ritmo, en *La Opinión*: "una **larga y prolon-**

gada sinfonía”, “este concierto” (U., 20/7/71), “tramos similares le otorgan a los libros una respiración que otros sofocan con este tono predominante [...]” (T., 25/1/77); en *Página/12*, el título de una de las reseñas es “Música de lo pasajero” (M., 4/10/92); otra expresa que el poema “narra pequeños sucesos con la elegancia de un ritmo eufónico” (C., 3/1/93); se habla de “consonancia”, etc.

Los aspectos gráficos del poema se manifiestan en el léxico, que da cuenta también de lo paratextual icónico. Con una caracterización que hace más hincapié en lo visual, Monteleone dice respecto de *Negritos* de Arturo Carrera:

“Niños-signos, **los negritos son como la tipografía o la nota musical: esas marquitas que abren la página**, dibujando el camino invisible hacia lo otro del mundo.” (M., 13/2/94)

En ese sentido, como señala Susana Reisz de Rivarola, “la poesía parece caracterizarse, a diferencia de otras formas literarias, por una mayor proximidad a otras artes no verbales como la música o la plástica; se observa su capacidad - disponible pero no siempre explotada- de poner de relieve el lado concreto y sensorial de los signos lingüísticos para obtener con ellos efectos acústicos y/o visuales portadores de informaciones adicionales que se superponen a las propiamente lingüísticas” (1989:45). A partir de ello, el discurso de la crítica se adueña de los campos léxicos vinculados con esas artes mencionadas.

Además, en *Página/12* pueden registrarse vocablos descriptivos de los medios audiovisuales en la descripción del texto referido:

“Al leer *Cabeza final* se tiene la impresión de estar frente a una serie de **lúcidos fotogramas contenidos en grupos mayores**. La vida se apresura mientras transcurre en ‘El abundante presente’ o ‘Demandas de la existencia’ (las dos primeras partes en que se divide el texto), casi siempre con el transfondo de un tiroteo o un desorden (“y usted se pregunta qué época es ésta /que no lo dejan a uno terminar la sopa”). [...] La **sucesión de instantáneas** y consideraciones desemboca en “Naufragios del futuro” [...].” (C., “Disparos al fondo”, *P/12*, 19/7/92)

En los dos matutinos se encuentra la idea de atenuación, de control y moderación:

“Lamborghini construye su poema como un recorrido sinuoso individual y colectivo en el que late el amor, en su forma más generosa **pero no lo describe ni se confiesa**”. (T.; 2/7/71)

“La anamnesis es esta **forma tenue del recordar**.” (M.; 24/5/92)

“Pero ese núcleo anecdótico se **estiliza** con un léxico **depurado**, de **buscada medianía**, que se **preserva** tanto de la rareza como de lo vulgar y se amonesta, en varios

poemas, con cierto prosaísmo. **Intimidad modulada** en la recurrente insistencia de una música [...]" (M.; 4/10/92)

Otros campos semánticos presentes en *La Opinión* son el de la luz -que connota la idea de saber que "ilumina"- ("[el libro] **halla su luz** en la historia de su pueblo"; "[su poesía] encuentra la **luz verdadera**"; T., 2/7/71) y el vinculado con la idea de totalidad, que resulta apropiado para dar cuenta de una obra extensa ("en el ínfimo gesto está **la totalidad**", "obra **totalizadora**", "[Juan L. Ortiz] ha **totalizado** una experiencia donde la cultura del continente, de la lengua [...] encuentra una síntesis"; U., 20/7/71).

Por otro lado, en los dos diarios, el asociado con el movimiento expresa otra característica apreciada en los poemas ("Una "brisa profunda" **agita y recorre** [...] estos poemas, los **pone en movimiento**" (U.); "episodios que **oscilan** entre el tono narrativo de la confesión y el relámpago **súbito** de lo lírico" (M., 24/5/92) .

En *Página/12*, en otro orden, registramos el relacionado con la idea de lo fragmentario ("constelación", "fe del instante librada a la **vacilación del fragmento**, de la cita, de la **dispersión**", M., 24/7/71), de lo fugaz ("[...] una simulación de unidad que oculta el **veloz encenderse y apagarse del tiempo en la materia que perece**"), de "artificio" ("simula", "arbitrariedad" (M., 24/5/92) y, también, se observa el "carácter reflexivo" de la poesía (C., 19/4/92).

Todos estos ejes de construcción del sentido organizan las representaciones del género lírico, en ambos matutinos, básicamente respecto de lo animizado, los sentimientos, la música, la plástica, lo gráfico, los códigos de los medios audiovisuales y el movimiento. En el primero, se exhiben emparentados con las nociones de iluminación y totalización; en el segundo, con las de lo fragmentario y lo reflexivo.

b) Representaciones de la narrativa

En cuanto a los cuentos, prevalece la idea de lo atrayente, lo convincente, la indagación de zonas de la realidad y de la condición humana, el interés, la consistencia. También se trabajan, respecto de las novelas, los conceptos de lo auténtico, la verdad (lo certero, lo correcto, el acierto), la riqueza, la complacencia, la gratificación, el ofrecimiento, etc.⁵¹ O, en su

⁵¹ En el caso de ciertos libros de autores detractados como Mallea, dichos conceptos se usan de modo irónico.

polaridad negativa, los de ingenuidad, malogro, dureza expresiva, artificialidad, distancia, congelamiento, obviedad.

Tanto en uno como en otro medio, se hace referencia a la originalidad (“lejos de toda facilidad o convencionalidad -la literatura-”, U., 20/7/71; a “la dislocación de lo obvio, mirando las apacibles costumbres del lenguaje y de la cultura”, M., 16/5/93; a un “efecto peculiar”; a “lo imprevisible”, M., 4/10/92). También se retoma el concepto de ritmo para representar la novela: se habla de “prosa serena”, que “en ningún momento pierde ritmo”, “virtudes de fluidez sostenida, de equilibrada tensión” (U., 28/9/71), etc.

Para describir técnicas narrativas, eventualmente se recurre al código cinematográfico:

“reportajes en que el supuesto interrogador queda como confundido con **la cámara que toma, en primer plano**, al interpelado. Algo semejante a lo que en varias películas hiciera Godard con personajes encarnados por Ana Karina o Marina Vlady” (R., 18/3/73).

Asimismo, en *La Opinión*, se habla de una percepción extrañada e inusual, de un sentido político y de un uso no ingenuo de la literatura y de la historia.

En *Página/12*, se elogian “la indagación de la estructura narrativa”, “las tramas atraentes”, la habilidad de la descripción, la división de la historia en múltiples relatos -interpolados, circulares o no-, la “capacidad de generar un sistema de escritura y de lectura diferente al predominante” (O., 23/12/92). Se habla de la novela como “máquina de generar interpretaciones” (G., 7/6/92). Además, se explican los textos en claves genéricas que provienen fundamentalmente del policial, melodrama televisivo, novela clásica, de aventuras, gótica y del folletín.

c) Representaciones de los autores

En la representación de los autores, también hemos identificado -sobre todo en las reseñas del primer diario- el uso de un léxico extremado hacia lo ponderativo exaltatorio o hacia lo denostativo, dado por la misma carga semántica de los vocablos o por la que adquieren según el contexto. Encontramos ejemplos que evidencian cierta idealización (“**gran poeta**”, “el hombre **más culto de su época**” sobre Juan L. Ortiz, etc.) y otros con un efecto denostativo por medio de un léxico político ideológico despectivo (“intelectual de derecha”, “gorilismo esencial de Murena” (F., 3/11/72), etc.).

En el matutino fundado por Timerman, hay referencias a las "actitudes" de los autores: su delicadeza, la sutileza, el hacerse cargo, la actitud política, la eficacia, el hecho de producir literariamente, incluso de actitudes negativas ("perder el equilibrio", "tropiezos", "aciertos parciales", "recaer en giros populistas", "dejarse llevar por alguna conceptualización fatalista", "la cautela regresiva", "retroceder", "claudicar", "caer en retórica", "reproducción" de valores del sistema, de lo literario).

Entre las principales actitudes se destacan las del escritor comprometido. Urondo y Tarsitano, principalmente, ponderan la integridad, honestidad, la percepción ajustada, el deseo de participar en un proceso social de los escritores, su posición frente al mundo y su actuación política.

A la vez, se dan generalizaciones sobre la relación del poeta con su trabajo, el lenguaje y la escritura ("[Respecto del título del libro *Imposibilidad del lenguaje o los nombres del amor* de E. Azcona Cranwell] es la imposibilidad del lenguaje cuando el poeta libra su batalla en un solo frente: contra las palabras" (U., 19/8/71); "siempre los poetas de alguna manera se desnudan" (U., 7/8/71)).

En ambos diarios, se mencionan otras ocupaciones de los autores: ser periodista, profesor universitario, traductor, etc. En *La Opinión* se incorporan en mayor grado otros rasgos de la vida personal del escritor como los viajes, experiencias, otras indagaciones, etc., que no se presentan en *Página/12*, donde la caracterización de los escritores entra en un terreno circunscripto al trabajo con el manejo del lenguaje (se mencionan las actividades de lector de editorial, crítico literario, editor) más que con las vivencias. Además, en los '90, se muestra otro tipo de actividades conectadas con lo mediático como las de ser crítico de cine y de rock, autor de guiones de historietas y de videoclips (O., 29/3/92).

En este último diario, se mencionan lateralmente aspectos de los escritores pero en conexión con el texto literario mismo. Además, por medio de desplazamientos metonímicos se representa al autor a partir de cualidades adjudicadas a su literatura: "es una escritura sin pretensiones, sin vanidades, sencilla" (U., 23/7/71). O, a la inversa, se asigna un rasgo del autor a su prosa, por ejemplo la elegancia a los textos de Manuel Mujica Láinez (K., 8/8/93) o de cierta denominación "generacional":

"Sergio Bizzio forma parte de aquello que suele denominarse nueva literatura argentina o joven literatura argentina, definición, que con alguna imprecisión, le atribuye a

la literatura los adjetivos que en principio corresponden solamente a los escritores” (K., 20/9/92) .

En ese matutino, ya no se habla de actitudes sino que se apela esporádicamente al “gesto crítico” del teórico citado, del antólogo o del autor del libro, o de quien reseña. En ese sentido, podría pensarse un cambio de énfasis conceptual que va de la *actitud de los escritores*, vinculada con el accionar mismo a comienzos de los años '70, al *gesto del crítico*, más relacionado con cierta sutileza en los '90.

Más allá de lo propiamente lexical, en *Página/12* como marca del género reseña de textos literarios, algunos críticos detallan al lado del nombre del autor, el año de nacimiento entre paréntesis y/o la fecha de sus libros publicados -en *La Opinión* sólo este último dato es más reiterado-, lo cual responde a un registro periodístico, biográfico y, a la vez, académico.

Al mismo tiempo, en el diario fundado por Lanata, se destaca el valor del nombre propio en relación con el libro o la escritura y se dan por sentadas generalizaciones que implican presupuestos que se especifican muy poco respecto de los textos. Por ejemplo, se dice: “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*” (K., 15/11/92) , “la escritura de Cohen” (C., 22/11/92), etc.; a veces, aparece también como marca de estilo: “a lo Martelli” (Ru., 7/2/93). Estas categorizaciones evidencian la construcción de una imagen del locutor pero también de un alocutario que pueda reponer las distintas connotaciones cifradas en ellas.

d) Campos semánticos que expresan la relación autor-texto:

En virtud de caracterizar la relación autor-texto, muchas veces la narración sobre el recorrido del escritor se plantea como un programa narrativo greimasiano que implica la adquisición de valores concernientes a la descripción del proceso de escritura.

Tanto en uno como en otro diario, se distinguen los campos semánticos asociados con la actividad de la escritura. Los más representativos son los de: 1) búsqueda-intento, 2) saber, 3) cuidado, 4) fecundidad, 5) concepto de trabajo-laboriosidad del escribir, 6) originalidad (mirada personal, estilo y camino expresivo propio), 7) desafío y riesgo, 8) logro.

En *La Opinión* se privilegia la relación autor-texto en torno a los siguientes ejes y sus diferentes variantes: 1) la ruptura (el atreverse-el inicio-la propuesta-la tentativa), 2) la valentía (la audacia-el correr el riesgo-la idea de lucha, de librar una batalla-de intento), 3) la con-

creación (construcción-resolución-triunfo), 4) la sabiduría en sus distintas expresiones (maestría-inteligencia-habilidad-dominio-manejo), 5) los hallazgos y aportes, 6) la madurez, 7) la profundidad y la consistencia, 8) la seriedad, 9) la soltura (frescura-fluidez), 10) la excepcionalidad (iluminación-revelación-apertura), etc. Otros críticos agregan -respecto de la narrativa- a los antes mencionados los de: 1) la fertilidad y la nutrición, 2) la interpretación (indagación-agudeza-exploración), 3) la recuperación y el rescate (por ejemplo, de temáticas, etc.), 4) el replanteo, 5) el aporte-complemento, etc.

En *Página/12*, el saber del escritor se presenta de un modo más específico como “la habilidad de un artífice” y se destacan también los conceptos de creación, destreza y coherencia. Varios de los críticos aportan otros que tienen que ver con el recorrido del autor, tales como: 1) su trayecto provechoso-organizado (vinculado con la eficacia)-la trayectoria, 2) la consolidación de una poética-la solidez-la continuidad y la inscripción en el campo literario como resultado de todo eso.

En ese sentido, podemos afirmar que la mirada crítica organiza la relación autor-texto básicamente desde dos posiciones: A) a nivel de proceso de escritura (más vinculado con la experiencia del escritor y la génesis del texto como logro) y B) como organización y consolidación de una poética (más cercana a la idea de trayecto, de recorrido como estrategia de la crítica, aunque ambas se complementan, por supuesto). La primera prevalece en *La Opinión*, donde se incluyen más autores nuevos, y la segunda en *Página/12*.

En resumen, a partir de la distinción de las formulaciones discursivas de cada diario, se construyen representaciones de los libros, de la poesía, de la narrativa, de los autores, de la relación autor-texto mediante campos semánticos específicos. A través de ellos, cada locutor legitima sus valoraciones, construye una imagen de sí -el *ethos*- en función de un dominio de saber y de las posiciones predominantes de cada publicación.

En *La Opinión*, se lo hace a través de un léxico más polarizado, vinculado con lo político e ideológico, con algunas referencias a conceptos de la teoría y crítica literarias. En *Página/12*, con combinaciones lexicales más matizadas, con una presencia mayor de tecnicismos provenientes de ese campo teórico.

En ambos, la poesía es representada mediante campos semánticos que la asocian a la idea de un ente vivo, en relación con sentimientos y metáforas de la música, la plástica, lo gráfico y el movimiento. En el segundo diario, se vincula más con el concepto de lo fragmentario, lo fugaz y lo reflexivo.

Tanto la poesía como la narrativa son descritas en relación con la luz, el ritmo y la originalidad. En cuanto a esta última, se privilegian los conceptos de indagación, autenticidad, verdad y riqueza en *La Opinión*. En *Página/12*, se describen los modos de indagación de la estructura narrativa, de la trama y, esporádicamente, la relación con el sistema de escritura predominante.

A grandes rasgos, frecuentemente, el recorrido del autor se construye, en el primer diario como el desarrollo de un proceso de escritura que implica la adquisición de valores, de un saber, un riesgo y una actitud y, en el segundo, más como la consolidación de un trayecto que el crítico organiza.

3.2.1.2. Modalidades epistémicas y deónticas

La modalización específica las condiciones de receptividad y la naturaleza del acto de habla transmitido en la enunciación. En el marco de la retórica, está relacionada con el *ethos* -la creación de la fiabilidad del locutor- y el *pathos* -fomento de cierta predisposición en el interlocutor (Calsamiglia Blancafort y Tuson Valls, [1999] 2002:182).

La modalidad declarativa sostiene toda actividad enunciativa del sujeto, lo cual permite deslindar un sujeto de la enunciación del sujeto modal manifestado en el enunciado. Esta modalidad declarativa fundante de la enunciación es siempre implícita, inherente a todo enunciado y de un rasgo jerárquico superior (Filinich, 2001:104). En cambio, todo el juego de las llamadas modalidades del enunciado se desarrolla tanto en el nivel explícito de éste por medio de marcas particulares como en un nivel sobreentendido o implícito del discurso, representa “una parte del fenómeno de la enunciación, pero constituye el pivote de ésta por cuanto es ella la que permite explicitar lo que son las posiciones del sujeto hablante en relación con su interlocutor, a sí mismo y al asunto que trata” (Charaudeau, 1992:572).

El tratamiento lingüístico de la modalidad se vincula con la gramática tradicional del modo y con la lógica modal (modalidades alética, epistémica y deóntica), desarrolladas teóricamente con anterioridad. La modalización se observa en restricciones en la aserción o re-

fuerzos de lo afirmado que operan sobre el interlocutor dirigiendo su atención sobre el *dictum* (contenido representado)⁵².

Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, en analogía con la categorización desde la semiótica⁵³, señalan la clasificación de las modalidades del enunciado en potencial, epistémica, deóntica y volitiva, en tanto puntos de referencia para expresiones que son heterogéneas gramaticalmente pero que están semánticamente relacionadas (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2002: 179)⁵⁴.

El estudio de esta dimensión plantea dificultades debido a la intrincación y complejidad de las diversas modalidades dentro de un mismo enunciado y la gran variedad en sus modos de manifestación lingüística. Nos detendremos en fragmentos atribuidos al locutor crítico principal, sobre quien recae la función de autenticación de las apreciaciones, fundamentalmente a partir del análisis de las modalidades epistémica y deóntica, que son las que prevalecen.

Atenderemos a las marcas de ese sujeto responsable, al despliegue de subjetivemas, a la presencia de énfasis en la aserción, a las huellas en adverbios y locuciones adverbiales modalizadores, al empleo de determinados verbos (de creencia, duda, posibilidad, etc) y de sus tiempos y modos, a estructuras sintácticas, a glosas metaenunciativas, a distancias enunciativas de diversos órdenes (ironía, discurso referido, signos tipográficos, etc.) en función de describir el empleo de las modalidades.

⁵² Según Charles Bally, lingüista suizo discípulo de Saussure, el *dictum* corresponde al contenido representado - intelectual-, a la función de comunicación de la lengua, mientras que la modalidad remite a la operación psíquica que tiene por objeto el *dictum*. Bally ha definido la modalidad como "la forma lingüística de un juicio intelectual, de un juicio afectivo o de una voluntad que un sujeto pensante enuncia a propósito de una percepción o de una representación de su espíritu" (Bally, Ch. (1942), "Syntaxe de la modalité explicite" en *Cahiers Ferdinand de Saussure*, p.3.)

⁵³ Desde la semiótica, a partir de la búsqueda de categorías que organicen un aparato formal y lógico para dar cuenta de los problemas del análisis narrativo, la discusión alrededor del concepto de modalidad se centró en la cuestión de saber si es posible confeccionar una taxonomía y ciertas reglas de ordenamiento (sintaxis). Se llegó así a diferentes definiciones de las modalidades del *poder*, *del saber*, *del deber*, *del querer* o, en otros términos, *aléticas* (necesidad / contingencia / imposibilidad / posibilidad), *epistémicas* (certidumbre / incertidumbre / improbabilidad / probabilidad), *deónticas* (prescripción / facultatividad / prohibición / permisividad), veredictorias (ser / no ser / parecer / no parecer) (Greimas, A. J. y Courtès, J., (1982) [1979] *Semiótica. Diccionario de la teoría del lenguaje*, Madrid. Gredos. Además, se intenta establecer un orden de implicación lógica entre estas diferentes categorías. No consideramos aquí en un enfoque greimasiano, si bien su clasificación de las modalidades sugiere puntos de contacto con el concepto de modalidad en lingüística y en análisis del discurso, en los cuales nos centramos.

⁵⁴ Para otros autores, las modalidades del enunciado se manifiestan según la manera en que se presenta su contenido respecto de modalidades lógicas (posibilidad / probabilidad; certidumbre / duda; verdad / falsedad y obli-gación, aunque no siempre incluyen a todas las aquí mencionadas) y de modalidades apreciativas y evaluativas. (Ver Meunier, A. (1974) "Modalités et communication", *Langue Française*, 21, pp.8-25 y Mairingueneau, D. (1989) "Las modalidades" en *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette, pp. 125-135.

Es notorio en el discurso crítico de las reseñas, a través de la probabilidad, la duda y la posibilidad⁵⁵, el predominio de la modalidad epistémica del enunciado. Esta modalidad, entre la certeza y la incertidumbre asumidas explícitamente por el locutor crítico, humaniza y hace palpable su presencia, su saber “imperfecto” (Filinich, 1999: 213), que ofrece una versión posible del texto leído y un juicio particular sobre la literatura.

El locutor L, responsable de la enunciación (Ducrot, 1984), en su enunciado determina qué se puede decir o no respecto del libro y cuáles son sus (im)posibilidades. En *La Opinión*, se indican determinados aspectos para luego desdeñarlos o señalar que no han sido tenidos en cuenta, por ejemplo⁵⁶:

“No se puede hablar sin embargo de influencias sino más bien de coincidencias [con Neruda, Miguel Hernández, Gironde, Octavio Paz, etc. en *El paraíso desenterrado* de Ceselli]; en ciertos casos, en el tono general, en otros en cuanto a las imágenes”. (S., LO, 29/12/72)

O, para dar cuenta de las “capacidades” del texto:

“[respecto de *Poemas* de Martín Alvarenga] sus textos pueden diluirse por momentos en la pura musicalidad de las palabras.” (T., LO, 26/1/72)

“[La poesía de *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich] puede explorar inhabituales acercamientos conjugando lo visible con extrañas alianzas que involucran lo desconocido sin mitificarlo.” (C., P/12, 19/4/92).

Cuando se muestra la imposibilidad, es habitual que las apreciaciones operen negativamente:

“las repeticiones de metáforas dejan la impresión de que el autor ha buscado expresarse en vano y hasta con cierta impotencia” (G., LO, 12/8/71).

En *Página/12*, el verbo *poder* es usado para delimitar el principio constructivo del texto al describirlo:

“[en referencia a *La constelación y el nombre*] Decir orden, allí donde prevalece el vértigo de lo inacabado puede ser injusto. Pero un nombre es, ya, una cifra, una fijeza,

⁵⁵ Incluimos la modalidad de posibilidad dentro de la epistémica dado que expresa cierto tipo de saber. Los usos lingüísticos de la modalidad se sitúan en el terreno de la experiencia y en la polisemia que caracteriza a las lenguas sociales (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, [1999] 2002:176), a diferencia de la lógica modal. Si bien en ésta la formulación de la modalidad alética (respecto del valor de verdad o falsedad de una proposición se vincula con lo necesario/no necesario/posible/imposible), en las lenguas naturales la expresión de la posibilidad por parte del locutor está asociada al conocimiento que éste posee. (Cf. Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo, *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel, 2002, pp: 176-7).

⁵⁶ Por razones prácticas, indicaremos de modo más abreviado las referencias de las citas, que pueden completarse a partir de la inicial del apellido del periodista y por fecha en el listado final de reseñas del corpus analizado.

una simulación de unidad que oculta el veloz encenderse y apagarse del tiempo en la materia que perece" . (M, P/12, 24/7/92).

Para definir una poética:

"[Daniel Samoilovich] ha recorrido un trayecto provechoso en la consolidación de una poética que bien **puede definirse** como el saber del ver." (C., P/12, 19/4/92)

La caracterización del libro:

"Este poemario **puede verse** como la culminación de un trayecto poético organizado en torno de pocas pero sólidas preocupaciones." (C. , P/12,19/7/92)

Su materialidad:

"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." (C, P/12 , 19/4/92)

"La cuidada edición de una *plaque* nos recuerda que el poema **puede ser** un objeto raro e imprevisto que ingresa en el mundo" (M., P/12,13/2/94)

Los efectos que el texto genera:

"La lectura continua [de *Ambages completos* de César Fernández Moreno], sin embargo, **puede anestesiar ese efecto (de caleidoscopio y de indefinido cambio)**, aunque esto también garantiza volver una y otra vez sobre el libro, como si fuera siempre novedoso, pero con intervalos." (M., P/12, 16/5/93).

"En el exilio, el poema se vuelve el único medio de reunión **con aquello que la memoria apenas puede restituir ante un deseo moribundo [...]**." (M., P/12, 9/1/94).

Y, sus condiciones de producción en relación con la literatura vigente, donde las influencias cobran un valor de necesidad:

"**Fue imposible cambiar el 'gusto' de las biografías habituales** porque cada autor se transformó en personaje, cada personaje participó a su modo de una misma y repetida escena: la escritura del sueño, la infancia, la amable locura", leemos en el prólogo." (M., P/12 , 24/5/92).

En ese diario, además, la modalidad epistémica recae sobre el propio enunciado mediante la enunciación enunciada, que da cuenta de una reflexión sobre el propio discurso crítico mediante una glosa metaenunciativa:

"**Podría decirse que** no hay nada más que lo que vemos, pero eso es mucho, tanto como para conjeturar la insustanciabilidad o la indiferencia." (C., "Dar escala a las cosas", P/12, 19/4/92)

Se emplean fundamentalmente la modalidad de posibilidad y la de duda -sobre la que a continuación nos detendremos- en las reseñas de poesía, respecto de la cual las afirmaciones se muestran más vacilantes. En efecto, esta última modalidad mencionada presente en *Página/12* trasluce cierta "inseguridad" del discurso de la crítica literaria. Por ejemplo, en cuanto a la definición de un género:

"Ningún poema es, de un modo puro, una confesión, ni un trazo biográfico, ni siquiera el distraído relato de una circunstancia. No lo es pero, quizá, mediante algún delicado artificio, lo parezca." (M., *P/12*, 4/10/92)

Para la explicación de un simbolismo:

"Tal vez porque en él se cruzan naturaleza y cultura, el jardín es morada y escena de la contemplación, plano y sendero, extensión viva en la cual la propia mano puede intervenir, injertar, sembrar, expandir, cortar." (M., *P/12*, 18/7/93)

En la adjudicación de influencias:

"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." (C., *P/12*, 19/7/92)

En la relación con el discurso de la crítica literaria:

"Quizá las trabajosas lecciones sobre la muerte del autor⁵⁷ han sido fructuosas: lo han librado de su autoridad litúrgica y lo volvieron, en cambio, plural e imprevisto." "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*." (M., *P/12*, 24/7/92),

Es recurrente la modalidad de duda en las apreciaciones de carácter general sobre rasgos definitorios y estructurales del libro, respecto de las cuales el crítico toma distancia y atenúa su responsabilidad:

"A partir de ciertas certezas elementales, Ángel Nuñez intenta construir -acaso ese impulso constructivo sea el común denominador del libro- una propuesta en la que se amalgaman lo colectivo -'Poemas para la construcción de la ciudad'- y lo existencial -'Poemas de cada día'". (S., *LO*, 1/10/72)

"Pero acaso lo más interesante del libro [*Poemas (1951-1991)* de Antonio Requeni] no radique en tal o cual eficacia, sino en el efecto del conjunto, referido a su articulación temporal." (M., *P/12*, 4/10/92)

⁵⁷ El ejemplo alude al texto *¿Qué es un autor?* de Michel Foucault para sugerir una reconsideración de la representación de los poetas que se concretiza en el modelo que el texto reseñado, *Teoría del cielo* de Carrera y Arjón, propone.

Podemos registrar ejemplos así modalizados concernientes a rasgos más particulares sobre el autor como el que sigue:

“Nacido en 1909, sólo a mediados de la década del cincuenta comienza Ceselli a publicar sus primeros libros. Vinculado al grupo surrealista ortodoxo [...]. Pero **acaso** Ceselli haya sido conocido más por su labor como traductor de Jacques Prévert” (S., LO, 29/12/72).

Al mismo tiempo, permite señalar algún aspecto rescatable de un libro que no es bien valorado:

“En estos poemas, el sujeto también oscila y siempre **parece estar** en el lugar equivocado, entre-dicho, nunca en reposo, tensado entre lo que es y lo que espera [...] *Cartas* prosigue la escritura iniciada en *Carne de tesoro* (1991) y se reúne con ese conjunto de textos que indagan desde la poesía lírica las voces del discurso femenino, **acaso** las más interesantes, por sus derivaciones, de la poesía argentina actual.” (M., P/12, 21/3/93)

La mencionada modalidad de duda atenúa los juicios que se realizan, como un modo de cortesía, sobre todo los más desfavorables:

“**Quizá** el libro en lugar de haberse llamado *Mate pastor* (un título antipoético y cuya explicación no es del todo comprensible) debió haberlo titulado *Exorcismos para vencer a la nostalgia.*”, G., LO, 14/10/71).

En un nivel más general, tanto desde la modalidad de posibilidad como desde la duda se señalan hipótesis de lectura:

“El tono reticente de estos poemas, su serenidad, digamos, tipográfica -esos blancos súbitos, esos espaciamientos entre versos que son un gesto de alerta inquieta-, su brevedad y concisión, proyectan una forma que en los detritus del lenguaje parece prever lo venidero. Pero **quizá** esta previsión sea falsa y **acaso** nada queda por aguardar: ‘Zozobra es la espera de esta redada’, se lee.” (Monteleone, P/12, 21/2/93)

“Las breves prosas de este libro producen una rara sensación de austeridad. **Quizá** porque repiten el modo en que el exilio modifica los signos y los cuerpos: les acerca distancia, los colma de nada y los desvive. *Salarios del impío* es **quizás** una coda, una frontera en la poética de Gelman y, a la vez, la prefiguración de lo nuevo. [...] Como lo prueban los dibujos eróticos de Carlos Gorriarena, que prolongan los textos con trazos pasionales, los poemas de este libro **pueden leerse** además como una extraña letanía de amor. Un poema de amor que reconoce en el exilio su modelo hecho de presencia y vacío, de cercanía y distancia, de fantasmal comunión en la nada. *Salarios del impío* **sugiere** algunas conjeturas.” (M., P/12, 9/1/94).

En síntesis, las apreciaciones sobre diversos aspectos del texto -sobre todo para las afirmaciones sobre la poesía- tanto en un nivel más micro (coincidencias, capacidades, género, influencias, intertextualidad) como en un nivel más macro respecto de hipótesis de lectura se presentan modalizadas por la duda y la posibilidad, lo cual señala el saber del crítico como conjetural.

Por el contrario, desde la modalidad de certeza, otras afirmaciones se presentan como ideas o valores relevantes, que prevalecen a la hora de evaluar los textos. Por ejemplo, en *La Opinión*, se destaca el hecho de no caer en lo pintoresco en conexión con el tratamiento de lo regional ("**Sin duda**, ese deseo de no quedarse en lo meramente pintoresco vuelve rescatables algunos de sus poemas [del libro *Plaza Batallón 40* de Héctor Viel Temperley]"; G., *LO*, 12/8/71), superar e innovar los usos de la lengua para dar cuenta de una función social y política de los poemas ("[...] sólo una palabra alienada -informe, balbuceante, incoherente, pobre en su redundancia- puede rescatar el lenguaje para los oprimidos. [...] Y, en ese sentido, *Partitas* va **sin duda** más lejos que los poemarios anteriores"; S., *LO*, 17/2/73). El alcance de esta modalidad está asociado con lo auténtico, por ejemplo en el marco de una puesta en relieve ideológico de la poesía de los '70, en su relación con el realismo y con la definición de lo popular que ya habíamos indicado:

"Finalmente, su poesía [la de Leónidas Lamborghini] no es subterránea por ocultamiento sino porque allí -debajo, en el "ovillo" que "desovilla" su pueblo- encuentra la **luz verdadera**. [...]

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". (T., "La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo, *LO*, 2/7/71)

Aquí se entronca nuevamente lo verdadero con lo auténtico, lo genuino, lo valorativamente positivo:

"Sin embargo, la novela se lee con atención tal vez porque entraña la valentía de encarar problemas que atañen a grandes sectores argentinos en estos momentos. También **porque es cierta** en largos tramos del relato y porque su lenguaje se mueve en general con fluidez a lo largo de la trama" (U., "Un autor argentino [Alfredo Grass] no profundiza la candente temática propuesta", *LO*, 19/1/72)

"En el mismo volumen de Luchi se registran **temblores auténticos y certeros** [...]" (Tarsitano, C. "Una honda experiencia cotidiana rescatada en trazos irregulares", *LO*, 25/1/72)

Se emplea la modalidad de certeza para apoyar los argumentos delineados en apreciaciones de peso. En ese sentido, se muestra la relevancia de la verosimilitud creada respecto del género novela. Por ejemplo, es adoptada por Paco Urondo con el fin de reafirmar su desacuerdo ideológico para acentuar la contradicción de Eduardo Mallea y también su imposibilidad:

“Hace casi veinte años -julio de 1954- Alberto Vanasco, en su artículo *Eduardo Mallea o así anda la literatura* publicado en el número 4 de la revista *Letra y Línea*, exigía del novelista que cumpliera los compromisos de rebeldía asumidos a través de sus primeros libros, que no sustituyera -usando palabras de Mallea- ‘un vivir por un representar’. **Ciertamente**, en uno de sus libros -*Historia de una pasión argentina*- Mallea aseguraba haberse situado cerca de ‘los grandes insurrectos de la literatura’ y citaba a continuación a Blake y a Rimbaud, entre otros. **Pero terminaría adoptando ‘todo cuanto había combatido’.**

[...] 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 años. El libro más reciente de Mallea, *Gabriel Andaral*, no deja lugar a dudas.” (U., LO, 27/8/71)

La certidumbre se construye no sólo por el adverbio *ciertamente* que recae sobre la enunciación sino que es reforzada también por el uso del Modo Indicativo y las comillas en “todo cuanto había combatido”, que marcan una distancia con los postulados del propio Mallea al crearse el efecto de que se reproducen sus propias palabras. A la vez, se refuerza por el contraste entre los tiempos verbales del comentario (Weinrich, 1975) -Presente y Pretérito Perfecto Compuesto del Modo Indicativo del último párrafo- con los anteriores -Pretérito Imperfecto y Perfecto Simple del Indicativo- de la narración.

En *Página/12*, predomina esa modalidad concerniente a la enunciación, que destaca la redefinición o afirmación de algunas problemáticas del análisis y la búsqueda de un efecto en el lector sobre el que se centra la atención, como se observa a continuación:

“Pero, **en verdad**, esas imágenes no son objetivas: son recuerdos, sueños, débiles delirios que aspiran a lo real”. (M., LO, 21/2/93)

“**Sin duda**, la constante apelación a la anécdota crea este efecto peculiar que no es condición de toda antología.” (M., LO, 4/10/92)

“En esta ambigüedad se escriben estas biografías. **Sin duda**, se leerán con esa ansiedad por el enigma que da leer un poema.” (M., P/12, 24/7/92, en párrafo final)

A la vez, en la última cita se incorpora la modalidad deóntica, privativa de las nociones de obligación y permisión. Los enunciados donde se la presenta no describen un acto sino el resultado que se obtendrá si se realiza el acto en cuestión (Filinich, 2001:94). Esta modalidad hace referencia a un estado futuro y se ocupa, en los ejemplos que siguen del *corpus*, de un *deber ser* literario tanto por parte del texto como del crítico, por lo cual se emplea sobre enunciados a los que se les quiere otorgar peso. Aunque se manifiesta muy eventualmente, procede siempre de una causa que se impone como obligación; en este caso, se trataría de principios estéticos.

En *La Opinión*, observamos esa obligación desde el lugar de una lectura más exigida por parte de Juan Sasturain, a partir de lo que la poética del texto propone y que el crítico reconoce en “una lectura activa”:

“Si *Partitas* trasunta cierto hermetismo es porque su escritura dibuja un vacío, una fractura, **ese lugar que la lectura debe saturar o reconstituir.**” (S., LO, 1/2/73)

O el imperativo recae, también para el mismo crítico, en el *deber ser* de la palabra poética a partir de *Partitas* de Leónidas Lamborghini:

“[...] 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.**” (S., LO, 1/2/73)

Y en la razón y el modo de creación de una antología:

“Ya que toda antología presupone un criterio seleccionador, un interés que lo oriente y una finalidad más o menos expresa, **es preciso que no estén confeccionadas apresuradamente, unidas caprichosamente, por un supuesto tema común o lanzadas al mercado por mera necesidad de editar.**” (T., LO, 19/6/71)

En contraste, en *Página/12*, lo que cobra el lugar de lo obligatorio es la resonancia del discurso de la crítica literaria, que se muestra con rasgos más pronunciados:

“**Es imposible no evocar a Barthes como lo hacen Carrera y Arijón desde el principio.** El *biografema*, unidad mínima de biografía cuyo contenido es una pluralidad de encantos, de detalles mínimos, de gustos, de secretos, de confesiones laterales, es aquello que se combina para inducir un retorno amigable del autor, según lo quería Barthes.” (M., P/12, 24/7/92)

También, el mandato como forma encubierta de persuasión, fin primero del comentario bibliográfico, surge a partir del mensaje del crítico sobre el modo de recepcionar un texto⁵⁸, por ejemplo, a través del uso del Futuro Imperfecto del Modo Indicativo:

“La tercera de las definiciones es aquella según la cual ‘la necrofilia es una pasión muy argentina’. **Habrá que celebrar, entonces, este renovado intento de contar la historia de una pasión**”. (K., “Pasión argentina”, P/12, 6/6/93)

Las proposiciones modalizadas ponen en evidencia que el ejercicio de la lengua es siempre, fundamentalmente, apelativo, y tiende hacia una manipulación o transformación del otro (Filinich, 1999:211). Cabe recordar que en las reseñas de los textos literarios analizadas prevalece la modalidad de enunciación asertiva, lo cual crea una representación del locutor basada en cierta convicción y solidez. Pero en la medida en que implican una transformación del predicado por efecto de la intervención de un verbo o una cláusula modal, no refieren a una acción realizada sino que virtualizan la acción, señalan las condiciones de posibilidad de un proceso y se tornan marca de la subjetividad, que dibuja tendencias, un *ethos* de los críticos que trasciende a los locutores para tomar cuerpo en la discursividad no ya individual, sino social que se crea en cada diario.

Las modalidades se combinan a veces, lo cual genera diferentes matices en el enunciado. El modo de enunciar propio del crítico entra en un terreno lável en lo epistémico ya que es fácil comprobar que las afirmaciones sobre aspectos que se muestran como más polémicos, en las que arriesga más su valoración personal, están atenuadas, “desrealizadas” en un sentido cercano al dado por Ducrot (1998:48), en tanto se disminuye la fuerza con que se aplican los *topoi* que constituyen el significado de los enunciados. La modalidad epistémica acompaña las operaciones de la crítica literaria, contribuye al despliegue de cierta virtualidad en las afirmaciones y define los alcances de las apreciaciones del crítico, quien autocalifica su compromiso en cuanto a las proposiciones que emite. Su saber y su acto de lectura se presentan como conjeturales sobre todo cuando se habla de poesía. A la vez, a través del discurso de las reseñas se habla de un *poder hacer* de la lectura crítica.

En *La Opinión*, el *poder hacer* y el *saber hacer* se muestran interrelacionados y vinculados no sólo con aspectos del texto sino también con un uso de orden político de esas capaci-

⁵⁸ Este efecto se percibe de igual modo en la última cita que realizamos de Monteleone del 24/7/9, en la página anterior a ésta.

dades. Además, se las caracteriza en términos de logro según el grado en que se desarrollan. En contraste, en *Página/12*, se dan con más énfasis respecto de las aptitudes y destrezas del texto y a través de referencias metarreflexivas explícitas del locutor crítico sobre el enunciado mismo.

La presencia de la modalidad de duda -sobre todo en el discurso de *Página/12*- construye un efecto de atenuación sobre los juicios en los que el locutor no quiere comprometerse (definiciones, taxonomías, explicaciones causales, influencias, etc.) y un efecto de cortesía respecto de las objeciones o críticas que se expresan. Cabe señalar que, en el terreno de la posibilidad y la duda, quedan gran parte de las hipótesis de lectura que se bosquejan.

En contraste, en ambos diarios, la modalidad de certeza apoya argumentos y apreciaciones que se consideran de incidencia. En el primero, en lo tocante a la adjudicación de una estética emparentada con el realismo, a la mención de antecedentes e influencias literarias, inclusive por medio del desarrollo de un tono irónico que, por mencionar un ejemplo, evidencia una crítica ideológica hacia la postura conservadora de Mallea. En *Página/12*, esa modalidad destaca la identificación de aspectos analizados del libro y de la reacción que éstos causarán en el lector.

Finalmente, en *La Opinión*, la modalidad deóntica -de uso muy esporádico- se manifiesta sobre el lugar del lector y del crítico, quienes deben reconstituir sentidos de la palabra poética y sobre el criterio de creación de un libro. En *Página/12*, lo obligatorio es el discurso de la crítica literaria que surge con más fuerza, sobre todo en los críticos literarios con formación universitaria y, también, eventualmente, en ciertos mandatos y anticipaciones que el crítico esboza.

3.3. Modalidades intersubjetivas: actos de habla

Los actos de habla se inscriben dentro de los actos de lenguaje en una dialéctica del *hacer ser*. Se considera acto de lenguaje tanto una acción lingüística (*hacer* *significante*), el *hacer* específico que consiste en *hacer saber*, como (en su aspecto cognoscitivo) un *hacer significación*, o sea, producir y aprehender diferencias significativas, o bien como *hacer hacer*: manipulación de un sujeto por otro mediante el lenguaje (Greimas, 1979).

Centraremos nuestra atención en los actos ilocutivos definidos en *How to do things with words* (Austin, 1962), en los que mediante el hecho de proferir un enunciado se realiza un acto de naturaleza social. El acto de habla es simultáneamente un *hacer saber* y un *hacer hacer*. Searle (1995b), en su artículo "Una taxonomía de los actos ilocucionarios", los clasifica. Para ello se basa en tres dimensiones significativas de variación: diferencias en el objeto (o propósito) del (tipo de) acto, en la dirección de ajuste entre las palabras y el mundo, y en los estados psicológicos expresados. A partir de estas dimensiones, configura cinco clases de actos de habla ilocucionarios⁵⁹: a) asertivos (o representativos), b) directivos, c) compromisivos o conmisivos, d) expresivos y e) declarativos.

Desde esa tipología de los actos de habla, realizamos una clasificación de los más habituales en las reseñas: directivos [en su mayoría admonitorios (Puga, 2001:143):(aconsejar, advertir, avalar, incitar a la acción)], asertivos (anticipar) y expresivos (dar juicios de valor: acusaciones y elogios, felicitar).

El enunciador discursivo (García Negroni, 1998:87) es el personaje a quien se le atribuye la responsabilidad del macroacto de habla predominante, para nosotros coincidente con el nombre propio presentado como firma de la reseña. En tanto prevalece el macroacto de habla de persuasión, el discurso crítico periodístico construye, a la vez, a lo largo de su enunciación, un destinatario del mensaje (García Negroni, 1998:86).

En algunos segmentos del texto de las reseñas, sobre todo en los párrafos finales, se desarrollan complejos ilocucionarios (Berredoner, 1981; García Negroni, 1998:88). Estos presentan dentro del enunciado un contenido proposicional portador de distintas fuerzas ilocucionarias⁶⁰: una explícita y otra implícita, cuyos enunciadorees -en términos de Ducrot- pueden coincidir o no. Esas fuerzas no son mostradas de la misma manera y aparecen destinadas a distintos sujetos, cuya determinación forma parte del discurso.

En un complejo ilocucionario, un segundo acto es derivado por inferencia de otro primero, al que llamaremos explícito o directo y a aquel segundo, derivado u oculto (García

⁵⁹ También Searle (1995a) enumera un listado de reglas o condiciones que determinan la realización de cada acto de habla: a) condiciones de contenido proposicional, b) condiciones preparatorias, c) condiciones de sinceridad y d) condiciones esenciales, sobre las cuales no nos detendremos aquí.

⁶⁰ Según García Negroni, ninguno de los dos actos prevalece con su fuerza ilocucionaria sobre el otro, no se trata de actos de habla indirectos (Searle, 1975). A diferencia de éstos, los destinatarios de los dos actos coexistentes son necesariamente distintos. (Ver García Negroni, María Marta (1998) "La destinación del discurso político: una categoría múltiple" en *Lenguaje en contexto I*, pp.85-111).

Negroni, 1998:88)⁶¹. “Visto desde el explícito, el derivado adquiere un status particular en cuanto a la función persuasiva del discurso” (García Negroni, 1998: 89). “[...] Visto desde el derivado u oculto, el acto de habla directo o explícito adquiere el status de marco de validación o pertinencia para el oculto. Tal marco consiste en el enunciado de las condiciones actuales del discurso (quién enuncia, qué se dice, qué no se dice, a quién se habla explícitamente, quién ha sido constituido como tercero discursivo [de ahora en más T.D.]⁶² y hace que la fuerza oculta encuentre su pertinencia”.

Así, a partir de tales conceptos, el hecho de dirigir simultáneamente con un mismo enunciado un consejo o una advertencia al autor contribuye considerablemente a modelar la imagen del destinatario del mensaje. Ese T.D. puede quedar o no incluido en el colectivo de indentificación que el crítico presenta.

García Negroni señala que la destinación encubierta es un lugar simbólico que, aunque incluido en el grupo alocutario inicial, es constituido como T.D. a lo largo de la enunciación discursiva. Tal proceso permite su clara diferenciación del destinatario del mensaje. En nuestro *corpus*, el destinatario encubierto (García Negroni, 1998:91) es el autor del libro reseñado, a quien se dirigen (macro)actos de habla con fuerza ilocucionaria oculta o derivada generalmente de consejo, advertencia, aval, felicitación. Los actos a él destinados se presentan insertos dentro de complejos ilocucionarios donde la otra fuerza, generalmente de aserción, está dirigida al destinatario explícito, el lector, que quedará constituido como destinatario del mensaje.

A continuación, analizaremos fragmentos donde los actos de habla son más evidentes con el fin de indagar cómo el enunciador discursivo construye su *ethos* respecto de un destinatario del mensaje.

⁶¹ Dicha teórica señala que “el descubrimiento del acto oculto a partir del explícito se produce por un proceso de inferencia que consiste fundamentalmente en el reconocimiento de dos instancias de reflexión: a) del enunciado sobre sí mismo: el enunciado muestra su enunciación como la realización de un determinado acto dirigido a un destinatario D₁; b) del enunciado sobre todo el proceso discursivo precedente: el enunciado muestra la enunciación discursiva -(tornándose doblemente opaco) como la realización de otro acto -el oculto- dirigido al destinatario D₂ (Cfr. García Negroni, *Op. cit.*, p.88).

⁶² Si bien seguimos el aparato conceptual que María Marta García Negroni define al analizar los lugares enunciativos, no lo hacemos en cuanto al uso de mayúsculas con que ella denomina esas categorías, excepto para esta noción de tercero discursivo.

3.3.1. Aconsejar

En *La Opinión*, se estila justificar las apreciaciones efectuadas con una afirmación de carácter general, que cobra el valor de un consejo como acto derivado u oculto. Esos consejos la mayor parte de las veces suelen estar reforzados por la modalidad de certeza y, se encuentran en segmentos finales de las reseñas. En ellos, aunque los locutores parezcan dirigirse a determinado destinatario como es el público lector del diario (de ahora en adelante D₁), se orientan a cada autor (en adelante D₂), destinatario encubierto.

Aconsejar a los escritores forma parte del accionar del crítico y se realiza a partir de ciertas "ideas-fuerza" que cobran un valor programático⁶³, frecuentemente apoyadas por la modalidad de certeza.

Paco Urondo advierte sobre el aislamiento y la exaltación de la vida interior alejada de un contexto social para aconsejar sobre el trabajo con la propia escritura en función de lograr una mayor trascendencia:

"[...] el tema -la preocupación- es describir la introversión [en *La ecuación y la gracia*]. Este camino es peligroso, ya que, por un lado, puede terminar en una suerte de culto a la personalidad, la propia. O en una exaltación de la vida interior. Por otro lado, puede conducir a una fantasía de simbiosis: uno es el universo, el universo es todo aquello que uno tiene adentro.

Por cierto: lo que ha alimentado la vida interior de cualquiera es el mundo exterior: las personas, la historia. Lo demás es individualismo [...]

Trabajando sin complacencias -como **sin duda** hace con su escritura-, Inés Aráoz **seguramente podrá responder a estas preguntas y conectar su intimidad con otras que al ser percibidas, suelen conformar un universo.**" (Urondo, F, "Un buen libro de poemas enrarecido por los bloqueos de una intimidad", *LO*, 7/8/71, párrafo final)

Un gesto similar del mismo crítico se observa en la reseña de *La calle de tantas cosas*, donde recomienda la práctica de la escritura, el alejamiento de la prosa discursiva y, por lo contrario, la consideración de lo cotidiano, reparos importantes en su concepción de la literatura que subyace:

"Seguramente, un ejercicio mayor en el campo que ha elegido le acercará a Baudouin una precisión evitadora de estos peligros [la tensión que cede por momentos y se acerca a la prosa discursiva, el abandono de la cotidianeidad en procura de un trascendentalismo algo vacuo], útil para crecer sin contrariedades." (Urondo, F, "Lo cotidiano es un buen poemario", *LO*, 3/9/71, párrafo final)

⁶³ Nos referiremos a las ideas predominantes sobre la literatura que subyacen a estos consejos en el capítulo 4 de este trabajo.

Las aserciones efectuadas en el acto primero o explícito coexisten con los consejos en tanto actos derivados. Sólo quien se adjudica cierto saber puede aconsejar. El locutor que lo hace se constituye dentro de un estatus cognitivo más alto que el destinatario encubierto D₂.

Por otra parte, en el ejemplo que damos a continuación, el pedido posible como acto explícito trasunta los actos derivados del consejo de trabajar la problemática elegida en profundidad y de la amenaza:

“En suma, sería lícito exigir a este autor que profundice más sobre los problemas que abarca, que agudice los vértices críticos de sus personajes. Caso contrario, su trabajo amenaza con diluirse.” (Urondo, F., “Un autor argentino [Alfredo Grassi] no profundiza la candente temática propuesta, *LO*, 19/1/72)

Inclusive, en ocasiones, los mensajes al autor por medio del sarcasmo acentúan la posición de poder del enunciador discursivo:

“[...]porque habría que tomar a este libro como un borrador de otro que seguramente está auspiciosamente prefigurado. [...]

Este camino y esta actitud de Asís tiene [sic] sus culminaciones: Abuelo Salvador, a pesar de la **prescindible** última línea.” (Urondo, F., “Jorge Asís recupera una temática olvidada por la nueva literatura”, *LO*, 19/2/72)

Asimismo, las recomendaciones que indican cierto ideal del proceso creativo se integran a través de infinitivos con valor avalatorio -ver infra 3- y del uso argumentativo de la llamada condicional *irrealis*, que crea un valor de “reproche” como acto derivado (Eggs, 1998:342) por medio del Pretérito Pluscuamperfecto del Modo Subjuntivo:

“Tantas piedras en el camino impiden a *El gato en la sartén* superar las envolturas que la autora fue poniendo delante de la historia: desnudarla y dejarla crecer hubiera sido un síntoma de audacia verdadera” (Tarsitano, C., “Una novela sobre lo cotidiano se malogra por carencia de frescura”, *LO*, 21/9/71, oración final).

Los consejos al autor (D₂) sobre el abordaje de la relación de la literatura con la política se repiten, lo cual muestra la preocupación y la dificultad de su tratamiento. A la vez, los más destacados están motivados por actos expresivos que señalan juicios de valor negativos, quizá por ello, en ambos casos, las recomendaciones se tornan agresivas.

En el comentario bibliográfico de *Paredes y violencias* del 4/1/72, Francisco Urondo expresa su opinión e indica bajo la modalidad de obligación -atenuada por el uso del Condicional Simple- lo que se debe hacer:

“Si bien sólo la resolución política de los problemas argentinos podrá brindar posibilidades para el logro de una identidad nacional, no solamente escribiendo sobre temas políticos se estará cerca de nombrar esa falencia. La conciencia del problema [que se trata en literatura] -se hable de lo que se hable- **debería evitar todo tipo de divagación, por bien intencionada que ella pueda ser**”. (Urondo, F., “La voluntad de expresar la realidad nacional no basta para novelar bien”, *LO*, 4/1/72, párrafo final)

Esa misma actitud se lee en la reseña que sigue de Eduardo Romano sobre *Don Abdel Zalim* de Jorge Asís, también levemente modalizada por el uso del adverbio *tal vez*:

“Todos esos desajustes, creo, nos muestran dos cosas. Primero, que Asís carece aún de una decantada autocrítica y que **no debe apresurarse a seguir publicando** -su novela reitera numerosos elementos presentes ya en *La manifestación*, sino a trabajar con rigor y seriedad vetas importantes de su sistema expresivo. Segundo, que **tal vez le convendría resignar sus “buenos propósitos” militantes a favor de algo que puede parecer en principio -o superficialmente- sólo subjetivo, o en exceso intimista, como sus monólogos de personajes u objetos, pero a través de los cuales puede transmitir con perfecta nitidez y jerarquía literaria su personal cosmovisión, más allá de los compromisos partidarios circunstanciales**”. (Romano, E., “Retorno a la picaresca sin la suficiente autocrítica”, *LO*, 12/1/73, párrafo final)

Por otra parte, la poética seguida por Julio Ardiles Gray en el mismo diario *La Opinión*, a través de la transcripción de testimonios auténticos, a la manera de los relatos de vida, se convierte en la recomendación sobre la propuesta del modo de novelar tanto para los lectores del diario (D₁) como para la autora (D₂):

“Tal vez con el auxilio de un grabador, habría podido recoger testimonios orales de los matacos, chahuancos o tobas que la emocionaron a su paso por Tartagal y Embarcación, cuya fiel transcripción hubiera constituido de por sí una novela increíble. [...] Para escribir la gran novela del ocaso indígena, Sara Gallardo **debió haber optado por dos caminos: o convivir largo tiempo en ese medio para empaparse de sus coordenadas anímicas, o simplemente recurrir a la fidelísima transcripción de las experiencias personales de sus habitantes**.

Y es seguro que, en el segundo caso, muchos de los narradores populares le hubieran mostrado cómo saben contar, muchas veces mejor que aquellos escritores profesionales que quieren transformar su lengua en una especie de idioma mandarín. Y que lo diga si no, don Anastasio Quiroga, pelador de cañas en el ingenio La Mendieta, pastor en La Quiaca, gran músico y el mejor ‘contador de cuentos’.” (Ardiles Gray, J., “El falso idioma empleado destruye la última novela de Sara Gallardo”, *LO*, 23/11/71)

Para ello también se invoca aquí, de manera positiva, a los narradores populares, “otro tipo de escritores” (D₃), como T.D. para afirmar la recomendación sugerida.

En síntesis, sobre todo en *La Opinión*, se construye la representación de un destinatario encubierto, el autor (D₂), a quien el crítico aconseja -de modo más directo o más solapa-

do- a través de actos derivados incluidos en complejos ilocucionarios que tienen generalmente como acto explícito la aserción sobre valores que para él son relevantes: el trabajo con la escritura, concepciones sobre la literatura, que ésta se conecte con lo social, cierta "originalidad", profundidad y desarrollo, inclusión de testimonios, etc.

3.3.2. Advertir

Advertir, al igual que aconsejar, supone un saber por parte del sujeto que realiza estos actos de habla y un *hacer hacer*, en tanto actos directivos (Searle, 1976). Es principalmente Francisco Urondo quien lo hace desde sus reseñas periodísticas. Aquí también se construyen dos destinatarios en la reseña: D₁, los lectores en general, a quienes se quiere convencer sobre los valores que debe suscitar la buena poesía y otro es D₂, el destinatario indirecto, el autor del libro reseñado, al que se dirige de modo implícito y sobre quien recae la advertencia propiamente dicha:

"La desesperanza puede obnubilarlo [a Tomás Guido Lavalle, autor de *Vía Aérea*], no dejarle ver más allá de su destino la esperanza -verdadera- que entraña. Pero este es el riesgo de toda buena poesía y de quienes se deciden o pueden hacerla." (Urondo, F., "La esperanza como dificultad brilla en un consistente volumen de poesía, *LO*, 30/7/71)

Sobre *Diario de metáforas*:

"Pero esta remisión -la cautela regresiva- corre el riesgo de sofocar temerosamente la incandescencia que toda gran poesía reclama." (Urondo, F., "Madurez e inmadureces en un buen primer libro de poemas", *LO*, 14/9/71)

Ambos ejemplos difunden las concepciones sobre la poesía que maneja el crítico: los riesgos que es necesario afrontar al escribirla -cierta incandescencia- y la relevancia de un efecto, de una trascendencia -la esperanza- por medio de ese género.

Tanto en los consejos como en las advertencias en el matutino fundado por Timerman, el destinatario encubierto es presentado en falta, desacreditado por el locutor crítico que exhibe su posición ideológica y estética -su saber-, lo cual crea un efecto polémico.

3.3.3. Avalar

En ambos diarios, los infinitivos instalan el valor del acto de habla realizativo en la aserción. Al utilizarlos, el locutor crítico construye o pretende diversas "poéticas" de "lo

literario”, emite un juicio desde su rol, dimensión ilocutoria que se suele utilizar en las reseñas.

“Introducir en un medio una óptica que le es extraña, [sic] siempre ha sido un excelente recurso literario para producir situaciones revulsivas que ayuden a observar mejor los defectos que se quieren criticar.” (Gray, J. A., “Un exitoso juego de lenguajes para indagar la realidad, *LO*, 23/12/71)

El infinitivo cobra en la mayoría de los casos el valor de sustantivo necesario para crear un modo de decir avalatorio sobre lo que debe ser la literatura, lo cual puede observarse en el siguiente caso:

“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. [...]

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.” (Ford, A., “Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia”, *LO*, 22/5/73, párrafo inicial)

Aníbal Ford apoya una literatura vinculada con la historia -sobre la que plantea cierta exigencia-, que se inserte en un “proceso de liberación”. Asimismo, alerta sobre la incidencia de la cultura dominante respecto de la lectura literaria. Sasturain, al referirse a la obra de Walsh, auspicia una literatura que trate de cambiar la realidad como parte de una “tarea colectiva”. La escritura se plantea como una forma de lucha ideológica dentro de una concepción de la cultura popular que redefine los “sagrados géneros prestigiosos”:

“Después [Rodolfo Walsh] comienza a ‘vivir la novela junto al pueblo’. En 1969 publica *¿Quién mató a Rosendo?* y se aleja de la ficción sin descalificarla: no necesariamente el testimonio desplazará a la novela, pero sí será preciso usar las viejas formas de otra manera: hacer una novela o un cuento que no sea una representación, un segundo término de la historia original sino que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir y cambiarla’.

Hacer literatura para el pueblo significa romper muchas barreras y, fundamentalmente, **crear canales propios, independientes de los de la burguesía**; y esa no es una tarea individual sino colectiva. Significa también **apostar a favor de lo representativo en desmedro de lo representativo, abatir los sagrados géneros prestigiosos y [,] al fin, descubrir que ‘tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas es un abanico o es una pistola’**”. (Sasturain, J. “Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia”, *LO*, 17/4/73, sobre *Un oscuro día de justicia* de Rodolfo Walsh)

Como se observa, la voz del enunciador discursivo principal se adhiere a las concepciones del autor que aquí es citado como otro enunciador. A la vez, se construye un destinatario más amplio (D₄) a quien se le transmite la concepción de “hacer literatura para el pueblo”, de seguir una estética donde la escritura sea más realista y de intentar influir sobre la realidad, etc.

En contraste, en los comentarios bibliográficos de *Página/12*, los infinitivos se presentan para mostrar los principios compositivos de los textos, su fundamento, que radica más en la técnica que en lo ideológico, como habíamos visto antes. En los próximos ejemplos, se reconocen como modos de lo poético lo fragmentario y la percepción “dentro de una escala” y “un plano”:

“**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, J., “La constelación y el nombre”, *P/12*, 24/5/92)

“**Dar escala a las cosas**” es el título de la reseña que Susana Cella da a *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich (*P/12*, 19/4/92). En ella señala respecto del modo de ver: “No se trata de multiplicar la perspectiva al infinito ni de hacerse cómplice de sus engaños sino de **trabajar en el plano**.”

También en ese diario se describe lo que sería la razón de ser de la literatura:

“[...] novela iniciática, testimonio cinéfilo e historia de amor, *Crónica de alados y aprendices* apunta a lo que todo gran texto de la literatura sueña: **reinventar un mundo y proponerlo eterno a partir de la escritura**.” (Gallone, O, “La dama calva”, *P/12*, 5/7/92)

Este modo de decir avalatorio se reproduce en la cita de un ensayo de Diana Bellesi, cuya idea es instalada como modo programático de la escritura femenina sobre la que Jorge Monteleone se detiene en reiteradas ocasiones:

“Bajo cada épica escrita, pulsa y susurra un contratexto: el habla y la escritura de las mujeres. **Reconocerla, desenmudecerla, integrarla** luego a la voz altisonante que resalta en la superficie social, **fundará una nueva escritura, y probablemente un mundo nuevo.**” (Monteleone, J., “Un nombre pequeñito”, *P/12*, 21/1/92)

En síntesis, el infinitivo -frecuentemente acompañado de enunciados generales- en ambos diarios da cuenta de concepciones estéticas de la literatura. Cuando el enuncicador principal valoriza esas concepciones, suele reproducir enunciados de los autores con valor programático, a los que adhiere y destaca. En *La Opinión* muestra procedimientos del proceso creativo y concepciones políticas e ideológicas, mientras que en *Página/12* restablece los

objetivos de los textos en función de emitir un juicio sobre ellos. En el primer diario antes mencionado, respecto de una cultura popular y de una literatura testimonial y militante también vinculada con la historia; en el segundo, de concepciones sobre la poesía, la novela y la escritura femenina, fundamentalmente a partir de mostrar sus principios constructivos.

3.3.4. Anticipar

El crítico concibe un dominio de anticipación sobre efectos de futuros libros, predice. Por un lado se dirige a D₁, los lectores de la reseña, pero también a D₂, el autor. Cuando -en dicha anticipación- el gesto del locutor es positivo, de apoyo, construye un tono más auspicioso hacia D₂. En los ejemplos, el uso del futuro en la tercera persona manifiesta la modalidad de posibilidad y el aval sobre la producción posterior del escritor del libro referido, aprobación encubierta (ver infra el punto 6). A continuación, ese aval se manifiesta con modalidad de certeza:

“Los próximos libros de Valleta, **sin duda, abrirán** muchas expectativas, después de este recorrido biográfico-literario donde son evidentes las necesidades de tener la casa -personal o literaria- en orden antes de avenirse a una escritura no contrapesada o circunscripta por un proceso de gestación, y las etapas iniciales del desarrollo. Y esto **supondría** un exceso de cautela por parte de Valleta, ya que este primer libro **merecería ser el segundo**”. (Urondo, F., “Infrecuente madurez en un armónico primer libro”, LO, 24/5/72)

Asimismo, el condicional posibilita ciertas conjeturas sobre las cuales no se expresa certeza como la enunciada en la última oración de la cita precedente.

En ambos diarios -aunque en menor medida en *Página/12*-, la anticipación busca estimular la lectura de los lectores, propósito que se refuerza en los párrafos finales de las reseñas como los siguientes:

“*La gente de la casa rosa*, que se agrega a otros trabajos de la autora como *Dios, San Pedro y las almas* (1962) y *Un pájaro gris, medio gordo, de pico corto* (1970), le **ofrecerá** [al lector], en suma, **una lectura en muchos sentidos gratificadora**.” (Rivera, J.B.. “La cara secreta de la realidad vista por una narradora que parece ingenua”, LO, 16/5/73)

“*La Venus de papel* vale, sobre todo, por ser una buena antología literaria. [...]Este recorrido **asegurará** con mayor certeza el placer o el goce que son posibles en la literatura, y ése es el meritorio alcance de esta antología.” (Kohan, M., “Placer literario”, P/12, 3/10/93)

Estas predicciones -generalmente positivas-, al igual que la indicación de juicios de valor que consideramos a continuación, colocan al crítico en un lugar enunciativo "más alto" y supuestamente "más calificado" que el del destinatario por lo cual puede realizarlas. En relación con los autores (D₂), cumplen las funciones de aval y recomendación y respecto de los lectores (D₁), de persuasión.

3.3.5. Dar juicios de valor

A partir de indagar los juicios de valor orientados a reforzar la hipótesis desarrollada sobre el texto, que se fundamenta en mayor o menor grado, se pueden inferir estimaciones que los subyacen.

La "sentencia" sobre un libro puede darse de modo negativo, sin embargo muy eventualmente se presentan, al final, objeciones que lo revaloricen, como sobre *Impostergable*:

"El autor no ha sabido acompañar el pasaje de un tramo a otro con el consiguiente cambio de tono. Y la opción, seguramente, no habría sido recalcar en la solemnidad. En suma, no ha sido resuelta una poética, una acción, remitiéndola a su significación originaria.

Esta mala resolución no invalida al libro y mucho menos la propuesta: un manejo preciso, actualizado de la narración y del lenguaje, puede acercar los signos del tiempo actual, ofrecer una versión del mundo contemporáneo. Por más tropiezos inaugurales que presente. (Urondo, F., "Lenguaje sobrio y economía narrativa caracterizan una novela de Carnevale, LO,13/8/71)

En las citas que continúan, el acto de habla valorativo al final es la reprobación:

"Salvo un par de poemas, esta segunda parte del libro reproduce el tono y los desatinos de cierta poesía porteña inspirada en un "hombre de la ciudad", provista de clisés sentimentales y psicológicos que no mostraba más que la imposibilidad del poeta por reconocer una voz colectiva profunda, partiendo de un buceo en sus propias raíces. Esta tarea, naturalmente humilde, tiene poco que ver con su caricatura: el humildismo". (Tarsitano, C., "El humildismo afecta un intento de plasmar una poesía popular, LO, 15/12/71, sobre *Para cantarle a mi gente* por Héctor Negro)

"En síntesis: nudo de contradicciones, *La obsesión del espacio* no logra plasmar - como pretende su contratapa- un ordenamiento significativo." (Sasturain, J., "Teoría y experiencia se contradicen en un desigual tomo de poesía, LO, 9/3/73)

Y, por lo contrario, la valoración positiva, por medio del elogio:

"Elizabeth Azcona Cranwell ha escrito anteriormente tres libros de poesía: *Capítulo sin presencia*, *Los riesgos y el vacío* y *De los opuestos*. En todos ellos, una buena escritura siempre se hizo cargo de su indudable inquietud poética." (Urondo, F., "La pala-

bra que comunica y la que aísla chocan en un libro de poemas”, LO, 19/8/71, párrafo final)

“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**”. (Monteleone, J., “Señas de lo real”, P/12, 13/2/94, sobre *Magnificat* de Jorge Aulicino y *Negritos* de Arturo Carrera)

A menudo hay una relación inmediata entre las afirmaciones o juicios transmitidos en los actos de habla explícitos y las tesis de las reseñas, muchas veces anticipadas en los títulos, como en los dos últimos ejemplos.

3.3.6. Felicitar

Eventualmente, en *Página/12*, la valoración positiva que antes detallamos sugiere como acto de habla derivado, la felicitación, -dirigida no ya al lector (D₁) sino al autor del libro o a su prologuista (D₂):

“[*Poemas (1951-1991)* de Antonio Requeni] Incluye, además, poemas no recogidos en libro y **un interesante prólogo de María Rosa Lojo**.” (Monteleone, J., “Música de lo pasajero”, P/12,4/10/92)

El jardín nos desampara en su abierto esplendor y nos protege en su sabiduría perturbadora. Diana Bellesi (Zavalía, Santa Fe, 1946) escribió **uno de los mejores libros de poesía de los últimos años**. (Monteleone, J., “Esplendor en la hierba”, P/12, 19/7/93)

Este efecto es lateral y se reconoce subsidiariamente, a partir de que el crítico otorga prestigio al autor de modo público. El *ethos* del enunciador discursivo se constituye en un tono más amable.

3.3.7. Incitar a la acción

Asimismo, es frecuente crear microactos de habla por medio de la cita en estilo directo del texto poético, que instala otra escenografía:

“Es en esta familiaridad desnuda de *El muerto que habla* y *Poemas cortos de genio* donde residen sus aciertos y sus riesgos mayores: algunos poemas expresivos y vigorosos [...] coexisten con lugares comunes o expresiones de un cándido voluntarismo: **y si en ese momento pasa una manifestación/póngase al frente si lo dejan/ más furioso que**

todos." (Tarsitano, C., "Una honda experiencia cotidiana rescatada en trazos singulares", 25/1/72)

El imperativo (*póngase al frente*) y el pronombre objetivo (lo) apelan a otro alocutario. Se pone en escena un destinatario encubierto (D₃), a fin de que el lector se identifique con éste. Ese efecto es posible también por la cita de este tipo de poesía reseñada, más "militante", de comienzos de la década de los '70, que se enmarca dentro de otro acto de habla más general: persuadir.

En suma, en las reseñas prevalece el macro acto de habla de persuasión para el cual se crea un destinatario del mensaje. Se apoya en la modalidad asertiva de la enunciación que se sobreimprime a las apreciativas y a las epistémicas de duda y posibilidad del enunciado (esta última es más habitual en el discurso crítico sobre poesía).

Si bien la comunicación está dirigida a los lectores del diario, se crean actos de habla derivados dirigidos exclusivamente a los autores, destinatarios encubiertos constituidos como tercero discursivo a los que se apela para desarrollar diferentes funciones discursivas que predominan en distintos bloques del texto.

Las funciones de los actos derivados que prevalecen intradiscursivamente son las de refuerzo y de persuasión de la argumentación global (García Negroni, 1998:89) y a ellas contribuyen, como subalternas, otras que se concretan generalmente a nivel de segmentos discursivos como la polémica, la denostativa, la avalatoria, etc. Estas últimas, desde el punto de vista interdiscursivo, parecen adquirir una jerarquía mayor ya que dan cuenta de concepciones y posiciones sobre la literatura.

En *La Opinión*, hay un predominio de complejos ilocucionarios en los que se manifiestan actos de habla encubiertos fundamentalmente directivos. Prevalecen los consejos a los autores, que alternan con las advertencias. En ambos matutinos, también dentro de los actos directivos se crea un modo de decir avalatorio. Además, se realizan actos asertivos (anticipar) y expresivos (dar juicios de valor: acusaciones y elogios, felicitar). A veces, desde el texto literario citado se da un mensaje con predominio de la función conativa, generalmente a través de invocaciones a un receptor.

Los actos derivados contribuyen a la creación del *ethos* del crítico que se construye desde un tono, un carácter y una "corporalidad". Es distante en ambos diarios, más sentencioso y "militante" en el primero a través del predominio de actos de habla directivos, más templado y técnico en el segundo por medio del empleo de un léxico especializado. El rol

aleccionador, situado en un lugar enunciativo “más alto” de los críticos de *La Opinión* se desplaza a uno más moderado en los de *Página/12*. Para decirlo de otro modo, el *hacer hacer* y el *hacer saber* son los extremos de una tendencia que fluctúa en las reseñas. En las del diario dirigido por Jacobo Timerman prevalece el primero de esos propósitos, mientras que en las del dirigido por Jorge Lanata, el segundo.

3.4. Los “otros” en la reseña de textos literarios: la heterogeneidad mostrada

“Citar es siempre atribuir intencionalmente.”

Graciela Reyes

El discurso se construye en debate con la alteridad, idea señalada por Mijaíl Bajtín al afirmar la existencia del dialogismo generalizado: las palabras son siempre palabras de los otros, independientemente de toda huella visible de cita, alusión, etc. En ese sentido, para Maingueneau, la definición de la red semántica que circunscribe la especificidad de un discurso coincide con la definición de las relaciones de éste con su Otro. De ello deriva el carácter intrínsecamente dialógico de todo enunciado, la imposibilidad de disociar la interacción de los discursos y el funcionamiento intradiscursivo (Maingueneau, 1984:30-1).

Siguiendo a Authier Revuz (1982)⁶⁴, consideramos la heterogeneidad mostrada en tanto presencia localizable de otro discurso en el fluir del texto. Esta teórica distingue formas explícitas o marcadas y no marcadas. De las primeras, prevalecen en nuestro *corpus* la polifonía, la negación, el uso del discurso directo e indirecto⁶⁵ -por nuestra parte, hemos agregado también el discurso narrativizado-, el uso de palabras entrecomilladas o distinguidas por marcadores paratextuales como la negrita o la letra itálica, de la modalización autonómica. Asimismo, abordaremos los usos de reflexiones metadiscursivas, ya sea a través del empleo de glosas, de paráfrasis como de breves reflexiones metagenéricas. Respecto de las formas

⁶⁴ J. Authier Revuz (1982) se remite a la consideración del psicoanálisis lacaniano de que el sujeto está irreductiblemente escindido, dividido por lo inconsciente, pero vive en la ilusión necesaria de la autonomía de su conciencia y de su discurso. Ha introducido la distinción entre heterogeneidad constitutiva -que atraviesa todos los discursos- y heterogeneidad mostrada, que se presenta bajo formas explícitas o marcadas y no marcadas.

⁶⁵ Para una historia de cómo el Análisis del Discurso ha tratado el discurso referido ver Rosier, Laurence “L’approche du discours rapporté renouvelée par l’analyse du discours. Un bilan critique et une piste de recherche” en Amossy, Ruth et Maingueneau, Dominique (2003), *L’analyse du discours dans les études littéraires*, Paris, Presses Universitaires du Mirail.

no marcadas, nos detendremos en la alusión -a la que añadimos la noción de estilo indirecto encubierto- y en la ironía.

Eventualmente las formas marcadas y no marcadas pueden solaparse, los casos más frecuentes son los del uso de comillas o del discurso directo que, a la vez, revelan ironía y alusión. De todas maneras, entrañan diferentes estrategias comunicativas preponderantes. Las formas marcadas suponen la exhibición y distanciamiento enunciativo del locutor frente a otro discurso. En contraste, las formas no marcadas ponen el acento en lo no dicho, en lo que el destinatario deberá reconstruir.

Indagaremos cuáles son las formas predominantes en cada diario y los principales efectos de sentido que ellas crean, cómo establecen relaciones con diversas voces del campo literario y cultural, y conciben distintos tipos de destinatarios.

3.4.1. Formas marcadas: la exhibición de otras voces

Oswald Ducrot retoma el término “polifonía”, que Bajtín había introducido en sus trabajos sobre literatura para caracterizar enunciados en los que diferentes “voces” se expresan e indagar la delegación de la responsabilidad del discurso. Desde el punto de vista empírico, sostiene que la enunciación es obra de un solo sujeto hablante, pero la imagen que el enunciado da de ella es la de un intercambio, un diálogo o incluso una jerarquía de manifestaciones. En ese sentido, la polifonía cuestiona la unicidad del sujeto hablante y se inscribe en la problemática más amplia de la heterogenidad discursiva.

La posibilidad de desdoblamiento de los enunciadorees -en términos de Ducrot- se utiliza para hacer conocer el discurso que alguien ha emitido, para generar un eco imitativo o poner en escena un discurso imaginario. En las reseñas, la polifonía asume un modo particular: no sólo se hace hablar al texto -compuesto por diferentes voces- sobre el cual se emite el juicio valorativo, sino que, además, tiene un papel privilegiado la presencia de discursos “otros”, atribuibles a diversas fuentes enunciativas, y el locutor, entendido como ser del discurso según dicho teórico, se vincula de diversos modos o se distancia en la emisión de sus juicios respecto de ellas.

Cuando se introducen esas otras voces se las recontextualiza, se las modifica e integra a otra situación enunciativa por lo cual se resignifican. El modo en que se encara la relación con éstas contribuye a la tendencia argumentativa que se construye desde el texto. En efecto,

el posicionamiento persuasivo y valorativo del locutor desde el discurso periodístico no es ajeno al interdiscurso⁶⁶ formado principalmente por el discurso del texto reseñado, el conjunto discursivo de la literatura -en particular los textos del género-, del autor, de la crítica literaria y de otros discursos, como los de cada uno de los diarios y del periodismo cultural, preferentemente.

El discurso que acoge otros despliega una actitud de interpretación de ellos o de réplica (Voloshinov, 1976:147), la propia elección de lo referido (qué partes del discurso del otro interesa destacar como tema del nuevo discurso), la explicitación o no de la intención comunicativa de esas palabras y la elección del tipo de discurso referido que se va a emplear (Méndez García de Paredes, 1999: 149).

Entre los mecanismos de la heterogeneidad mostrada marcada, se encuentra el de la negación que coloca en escena a otros enunciadores y desarrolla un gesto polémico en relación con otros posicionamientos del campo discursivo de la crítica. Una de las maneras en las que se manifiesta es a través del uso de coordinantes adversativos⁶⁷, los cuales crean relaciones de contraste que despliegan otros aspectos de la negación, construyen un efecto de tematización, al enfatizar informaciones relevantes, sobre las que se edifica la apreciación del locutor y componen un *ethos* polémico del crítico.

En esta instancia, nos valemos de la clasificación de las formas de la polifonía que realiza Maingueneau (1998) y encontramos algunas de ellas como el estilo directo, el indirecto, las formas híbridas, la modalización autonómica, a las que añadimos la noción de discurso narrativizado (Genette, 1982)⁶⁸, en virtud de señalar los procedimientos de uso de la polifonía más frecuentes en el *corpus* analizado ya que el modo en que se introducen otras voces

⁶⁶ El interdiscurso es el conjunto de discursos de un mismo campo discursivo o de campos distintos, que mantienen entre sí relaciones de delimitación recíproca y juegos de remisiones (Charadeau, 1993, Charadeau y Maingueneau 2005 [2002]:334). "La enunciación no se despliega sobre una línea de intención cerrada; la cruzan de lado a lado múltiples formas de evocación de palabras ya pronunciadas o virtuales y la amenaza de deslizamiento en lo que, sobre todo, no se debe decir" (Maingueneau, D. *Op. cit.*, 1997:26).

⁶⁷ Nos hemos referido a ese tipo de conectores al tratar las relaciones de contraste dentro de las estrategias argumentativas en el marco del Capítulo 2. Allí sostenemos que en *La Opinión* hay un carácter polémico más acentuado sobre todo por el uso de las relaciones de oposición, sustitución y restricción, las cuales se suman al predominio de la ironía y la refutación para lograr dicho efecto. (Cf. "Lograr la adhesión: una cuestión de estrategias").

⁶⁸ Gérard Genette [1982], a partir de la reconsideración teórica de los conceptos de polifonía de Bajtín y de intertextualidad de Julia Kristeva [1968], define esta última como una relación de copresencia entre dos o más textos, o la presencia de un texto en otro. Si bien no nos centramos aquí en su clasificación, retomamos algunos de sus conceptos como los de discurso narrativizado y de alusión -a la que nos referiremos como forma no marcada en términos de Authier Revuz- que él indica como una de las formas de intertextualidad.

dentro de las reseñas estudiadas produce distintos valores comunicativos (Reyes, 1996: 60).

Hemos comprobado que la frecuencia de las formas de polifonía varía según el género del texto sobre el que se informa. No es igual en las reseñas de novela que en las de cuento o de poesía. Hay estilos diferentes en cada diario.

3.4.1.1. El estilo directo: exhibir la otra voz

Específicamente, el estilo directo permite una cualidad mimética del discurso referido que depende de una serie de factores pragmáticos. Este tipo de discurso reproduce las palabras mismas del enunciado referido pero en otra situación donde pueden disociarse el discurso citante y el discurso citado. Mantiene las referencias deícticas⁶⁹ del discurso referido. En las reseñas, se observa fundamentalmente cuando se cita el discurso literario en función de crear una puesta en escena que genera determinados efectos. Se emplea a menudo en los comienzos para atrapar la atención, despertar interés y, en los cierres, para reafirmar la tesis planteada. Por lo general, es evocado para ejemplificar, generar humor o un determinado clima, incorporar citas de apoyo u otras formas de “interacción” dialógica, tematizar, poner acontecimientos en primer plano y desarrollar la ironía.

A veces, rompe la isotopía estilística, en particular en las citas de los títulos de los libros en las volantas de *La Opinión*, que difieren del estilo de los paratextos de otras secciones por el uso de comillas y el registro literario.

En ese diario, es escaso el empleo de verbos introductorios de discurso y las citas suelen estar precedidas por los dos puntos, lo cual contribuye a la ilusión de un efecto de literalidad, de inmediatez, de “fidelidad” con la fuente citada.

El estilo directo se da más en las reseñas de novela que en las de cuentos quizá por la variedad de ellos dentro de un mismo libro, lo que propicia el escaso detenimiento en aspectos específicos de cada uno. Por el contrario, abunda en las de poesía: al citar de nuevo el texto poético se recrea su efecto emotivo y expresivo. La estructura sintáctica del estilo direc-

⁶⁹ Los sistemas deícticos de tiempo, espacio y persona tienen como punto de referencia o centro el momento, el lugar y el productor del enunciado. Se denominan deícticas las expresiones que se refieren al enunciatario y al enunciatario, locutor y alocutario -en términos de Ducrot-, al tiempo y al espacio en que se produce la enunciación: los pronombres personales, los demostrativos, los tiempos verbales y algunos adverbios de tiempo y lugar.

to le permite conservar cierta independencia entonativa, la modalidad enunciativa originaria, figuras retóricas, etc.

Cuando se enmarca la cita en un nuevo contexto comunicativo, los deícticos se resignifican, sobre todo en el caso de la primera y de la segunda persona; se instala otra situación enunciativa que involucra al destinatario de la reseña. Un ejemplo:

“La frase de Lautremont, *la poesía debe ser hecha por todos*, a pesar de lo manoseada, vuelve a esclarecer. Estos versos de Alejandra Pizarnik no se apartan de su significación: *Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás del otro lado que te confundo conmigo.*” (Urondo, F., “La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas”, *LO*, 5/2/72)

Desde el poema se construye un alocutario (D₂) pero el locutor de la reseña (E₁) se adueña de su representación para yuxtaponerla con la del destinatario, los lectores de aquella (D₁). En consecuencia, al incorporar esta cita, en respuesta a la frase de Lautremont exhibida, la inclusión del fragmento del poema produce una suerte de invocación indirecta al lector.

Particularmente, tanto Francisco Urondo como Carlos Tarsitano, en el último diario mencionado, casi no emplean verbos introductorios ni dos puntos cuando incluyen citas en discurso directo; lo que las delimita es la tipografía (el uso de negrita⁷⁰). Desde lo visual, con ese modo de citar se percibe claramente el efecto dialógico ya que por medio de la distinción tipográfica el texto referido puede adjudicarse a otro enunciador. El locutor crítico pone en escena y dialoga con el enunciador del texto literario, en una suerte de contrapunto, como en este fragmento de una reseña sobre la poesía de Juan L. Ortiz:

Lo que resulta de este mirar es un equilibrio: qué música, ahora, es la que nos rodea y nos va penetrando silenciosamente. [...]
(Urondo, F., “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, 20/7/71).

O se incorpora repetidamente a la explicación causal:

El afecto y la crueldad congenian, porque este largo poema que ha escrito -y sigue escribiendo- Ortiz es como esos ríos vinculados al Paraná, cuyas orillas ha pasado gran parte de su vida, de aguas mansas y peligrosas porque *pocas veces el agua, ay tuvo más secretos.* (Urondo, F., *op. cit.*, 20/7/1)

⁷⁰ Recordemos que en *La Opinión* los destacados como marca paratextual del autor y del editor se señalan en negrita pero aquí los reproducimos en bastardilla y empleamos la negrita para realizar subrayados nuestros.

A la vez, algunos críticos de *La Opinión* como Francisco Urondo, Julio Ardiles Gray y Carlos Tarsitano reproducen fragmentos del texto literario casi sin explicarlos. El lector tiene que completar lo que se sugiere en la cita, que no siempre está detallado de modo explícito. Es decir, a menudo no hay un desarrollo de un discurso reflexivo sobre ese discurso directo.

La incorporación del texto poético no sólo implica la puesta en escena de una nueva situación de enunciación sino también su apropiación, su acogida en el texto del crítico, por lo cual el lector se ve constreñido a realizar otro tipo de lectura, la que se propone del fragmento del texto poético en el nuevo marco.

En otro orden, también en *La Opinión* se deja escuchar la voz de los autores, tanto de los libros referidos como de otros escritores o críticos del diario a través del empleo del discurso directo. Por medio de la anexión de esas citas -en su mayoría de autoridad- se configura otro rol del autor y de los críticos desde lo discursivo, se los "presentifica". En contraste, en *Página/12* raramente aparecen citas directas de los autores y teóricos; para convocar a esas voces se recurre a la alusión.

Si en las reseñas de *La Opinión* las citas de los textos literarios son habituales, en *Página/12* puede prescindirse de éstas, como en las reseñas de Sergio Olguín. También, en otros casos, como en los comentarios de Martín Kohan, se realiza un uso muy conciso pero estratégico del discurso directo: este crítico, además de incorporarlo en los modos antes indicados, al dar cuenta de afirmaciones generales del texto literario que considera relevantes o al retomar alguna reflexión o definición del narrador o del prólogo para destacarla o interpretarla, las actualiza.

También, señalados convencionalmente con el uso de negritas en *La Opinión* e itálica en *Página/12*, se mencionan títulos de textos literarios, ya sean libros del autor u otros con los cuales se busca explicitar algún vínculo. Así, se esboza un dominio de memoria a nivel interdiscursivo que puede darse de modo muy variado: en relación con obras del mismo autor, de otros autores argentinos, de la literatura universal o de otros universos discursivos.

3.4.1.2. La modalización autonímica: reflexionar sobre el propio lenguaje

Asimismo, puede registrarse la modalización autonímica (Maingueneau, 2000:136-7) que, mediante la distinción tipográfica arriba indicada o las comillas, recubre el conjunto de procedimientos por los cuales el locutor desdobra su discurso para comentar sus palabras,

producir una suerte de “bucle de enunciación”. Con estos signos gráficos, los elementos léxicos son mostrados, a la vez marcados como extranjeros e integrados al hilo del discurso. De este modo, el sujeto responsable del enunciado llama la atención sobre el hecho de que emplea precisamente esos vocablos que señala, frente a los cuales se distancia (Maingueneau, 1987:64). A la vez, “los sintagmas entrecomillados proceden de otra dimensión enunciativa que el locutor marca para no asumir su entera responsabilidad, no tanto de su significado como de su connotación” (Fernández Lagunilla y Pendones, 1993: 290). De este modo, se desarrolla un juego sutil con la interpretación del lector, quien para lograrla debe construir determinada representación del enunciador principal.

Hay mayor asiduidad de comillas autonómicas en *La Opinión*, que traen a colación expresiones que circulan ligadas al campo discursivo de lo político, lo ideológico y lo epocal: “facundioso”, “barbarie”, en los textos de Ford; “buenos propósitos militantes”, “gorilismo”, “la derecha”, “medio pelo”, etc. en los de Romano; se habla de “exaltadores de ‘lo nuestro’” en una reseña de Urondo.

Ocasionalmente, las comillas se emplean al señalar vocablos que se retoman del texto literario, resignificándolos al realizar una interpretación de ellos. Por ejemplo:

“Finalmente, su poesía [se refiere a la de Leonidas Lamborghini] no es subterránea por ocultamiento sino porque allí -debajo, en el ‘ovillo’ que ‘desovilla’ su pueblo- encuentra la luz verdadera.

Es una luz que se aproxima: las Diez escenas del paciente marcan un ritmo, un jadeo cada vez más obsesivo, casi épico: “En la casa llena de ruido la mujer crece /el niño crece /yo agachado inclinado /desovillo cuidadosamente”. Luego: “a tirones el oவில் /se enreda / -me digo hacia adentro mientras la mujer grita- / y el niño destruye” (en su inocencia).” (Tarsitano, C., “La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo”, LO, 2/7/71) [los destacados en negrita me pertenecen]⁷¹

⁷¹ Se asocia la repetición de las palabras *ovillar-desovillar* a la idea de seguir el “hilo del discurso” en un movimiento circular que se monta sobre otro anterior o a desandarlos para sugerir una metáfora del discurrir poético o de la lectura desde los textos literarios mismos y, también, desde el discurso crítico que los retoma como parte de un lenguaje figurado que se resemantiza. En la reseña de Carlos Tarsitano, cuyo fragmento transcribimos arriba, esas palabras se distinguen entre comillas. Luego tendrán otro eco significativo en un comentario bibliográfico posterior de Francisco Urondo al citar un poema de Juan L. Ortiz:

“Y allí, el reflejo del agua -en este caso del río Villaguay, en el espejo mágico, en la mitificación del porvenir (porque el porvenir es proyecto de vida), en el ínfimo gesto está la totalidad: *pero sobre todo en esas ráfagas que rizan y desovillan, y ovillan y desovillan, poco menos que en lo ubicuo/ no se sabe, no, qué neblinas de esos pífanos/ que se creyese / contra sus raíces... [...]*” (Urondo, F., “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, LO, 20/7/71).

También la influencia orticianiana se observa en Hugo Gola, quien recurre más tarde al motivo de la imagen del hilo que se desovilla, se desanuda, se teje y se trama en *Siete Poemas*, 1982-1984:

Un mecanismo similar, el de la reproducción de palabras entrecomilladas del texto literario, sucede de un modo ocasional dentro de las reseñas de *Página/12*, para indicar palabras que podemos atribuir a personajes de los textos referidos.

Especialmente, en el matutino fundado por Timerman, se destacan con comillas propias de los textos de vulgarización -denominadas pedagógicas por Maingueneau (1987:64)- expresiones emparentadas con el género del texto reseñado o relacionadas con éste [literatura "de forastero" (Tarsitano), "canciones populares", "arte nativista", relatos "maravillosos", "ciclos del zorro", "biografía" (Rivera), "diario" personal (Urondo)]; con el tipo de lenguaje utilizado ["idioma Tarzán" (Ardiles Gray)], o expresiones en inglés de la jerga futbolística [*half back* (Soriano)]. Merece especial atención el uso de este tipo de comillas para destacar y, a la vez, cuestionar conceptos vinculados con la literatura y con la teoría y crítica literarias. En este último sentido, Carlos Tarsitano habla de "conducta existencial", de "generaciones literarias"; Juan Sasturain se refiere a la "realidad", la "literatura", escritura "blanca", "estilo", "teoría", poesía "comprometida", obras "abiertas", "realista", lo "real". Ford, a la "literatura seria", "intelectuales", "poética", "radical imposibilidad de la crítica", "lectura hecha", "New criticism", etc. Jorge B. Rivera lo hace cuando menciona las "historias de la literatura", críticas en rotativos "prestigiosos", "premios literarios", "épica popular", el concepto de "interpretar", percepción "extrañada", "generación del '25", etc. También, en los textos de Urondo, a través de este mismo recurso se señalan nociones que forman parte de su concepción sobre la literatura: "individualismo y colectivismo indiscriminados", "manera de vivir" de los surrealistas, forma de escribir "regionalista", "el ser nacional", "vida interior", "madurez de escritora", entre otros.

Por otra parte, en *Página/12*, se emplea terminología de la teoría literaria en dos formas de la modalización autonómica: mediante bastardillas (*motivo, acontecimiento, indicio*) y entre comillas (lectura "procedimentista", "palabras clave", "contemporáneo", etc.) (Cella), "alter ego del autor" (Delgado), "efecto peculiar" (Monteleone). Estas últimas permiten

"desovillar / el hilo anudado / volver a tejer / la telaraña de sombra / minuciosamente / con el hilo de luz / del manto oscuro / sacar las hebras / una a una / y / pasarlas por la incierta / mañana en que nace."

Pero aquí dicho motivo se pone en relación con el objeto mismo de su poesía, el propio poema. Como señala Monteleone: "su poesía explícita la inscripción en el texto del proceso de escritura, como si fuese una representación deliberada de su propia continuidad" (Cf. Monteleone, Jorge, "Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola" en Saïtta, Sylvia (directora.) *El oficio se afirma*, Volumen 9 de *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 360). [Los destacados en negrita de esta nota al pie son míos].

aproximar una definición de lo genérico: “poesía existencial”, “poesía del pensar”, “ambages” (Monteleone), “una historia de amor” (Olguín), “novelita chistosa” (Kohan).

Otros críticos distinguen neologismos con comillas: “besuqueadora”, “chimentocríticocorrespondencia” (Claudia Kozac), personaje “ninguneado”, “novela-zapping”, “un peronismo pasteurizado y ultrasnob” (Kohan), “aporreador de Olivettis” (Russo); en algunos casos, tomados del texto literario referido: “argentinian psychos”, “héroes del ERP” (Kohan).

En ambos matutinos, mediante este procedimiento, se señalan lugares comunes: “hacer la América”, “se le seca el cerebro” (Gallone), “niño feliz”, “otra novela de Aira” (Kohan); también dan cuenta de un registro informal: “la pegó” (Olguín), “realidad real” (Kohan), “agachada” (Russo), expresiones frente a las cuales el locutor crítico se distancia.

En otras palabras, las comillas y la bastardilla son marcas de un distanciamiento enunciativo por parte del locutor principalmente respecto de sus propios usos del lenguaje y de las concepciones que la elección de determinados vocablos implica, tanto ideológicas, teóricas como artísticas. En ese sentido, merece destacarse el carácter modalizador de la autonomía, como modo de intervención y de autorreflexión del locutor sobre el discurso mismo, sobre su propia enunciación y recepción de esos vocablos acerca de cuya connotación no se responsabiliza.

3.4.1.4. El discurso indirecto: apropiarse del sentido de la voz ajena

Por otra parte, el discurso indirecto dirige más la atención a lo que se dijo que a cómo se lo dijo. Suele tener una lectura de *re*, lo que significa que las expresiones referenciales se interpretan dando prioridad a su contenido (Reyes, 1995:20). No sólo aserta la existencia de una fuente, sino que ofrece una interpretación de las palabras de ésta, interpretación que compromete al locutor responsable del enunciado. Su empleo es más reiterado en reseñas de novelas donde hay una conceptualización mayor.

En el marco de ese estilo, las palabras citadas sufren modificaciones sintáctico-semánticas porque quien las trae a colación las acomoda a su situación de enunciación. Se trata de una paráfrasis, a veces muy libre, de un discurso ajeno o propio en el que las personas y deícticos espacio-temporales del discurso citado son modificados según la situación de enunciación del discurso citante. En *La Opinión*, se valen de este recurso Juan Sasturain, Jorge

B. Rivera y Eduardo Romano, sobre todo para transmitir concepciones de críticos, especialistas y autores, ideas del libro reseñado, de teóricos y de otras voces.

3.4.1.5. El discurso narrativizado: renarrar el texto literario para interpretarlo

Cabe incluir el discurso relatado o narrativizado en términos de Genette (1982) -aunque no forma parte de la clasificación de Authier Revuz ni de Maingueneau- dentro de las formas marcadas ya que en él por la incorporación de los *verba dicendi* que se presentan es posible distinguir otra voz o pensamientos de los personajes, como si se narrara un acontecimiento. Las palabras sufren un proceso de narrativización: están asimiladas al discurso del narrador, que puede presentarlas con mayor o menor detalle. En efecto, no se reproducen ni el vocabulario, ni las formas verbales ni el estilo usados por el personaje; el acto de habla de éste se integra al discurso del locutor que cobra más fuerza.

En algunos casos, el crítico comienza con una puesta en escena, presenta una escenografía (Maingueneau, 1993,1998) que le permite exhibir y destacar a partir de su propia lectura aspectos argumentales del texto reseñado. Al asumir el locutor crítico el rol de narrador, efectúa una operación de ficcionalización más "literaria" que "crítica". En el fragmento con discurso narrativizado que sigue, el periodista escritor Osvaldo Soriano, por medio de ese procedimiento, llama la atención, evalúa e interpreta el deseo del protagonista de *El frasquito* de Luis Guzmán de mantener relaciones incestuosas con su madre prostituta:

"Federico reivindica una sola manera de seguir viviendo: la posesión de su madre. A su alrededor, todos pueden pagarla y gozar de ella: Montana por ser el marido, por estar cubierto del oro que deslumbra y no lo deja ver, los demás porque pagan; él, en cambio, no podrá hacerla suya porque de por sí le pertenece. Le ha dado la vida y por lo mismo se la quita cada día: no en vano, uno de los capítulos se titula: "Estoy partido por la mitad". (Soriano, O., "Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad", LO, 3/1/73)

En otro caso, ese procedimiento en el primer párrafo de la reseña da pie para introducir el argumento del texto:

"Byrne, un argentino cincuentaño, exitoso autor fantasma de canciones, le cuenta, mientras caminan por Nápoles a un colega suyo, un joven hindú, una historia: la de un momento clave de su juventud en el Buenos Aires de los 60. Ese marco cosmopolita le permite a Vlady Kociancich desarrollar una historia fuertemente porteña, con personajes memorables y una trama que va ganando en complejidad a medida que se avanza en el relato." (Olguín, S. "La fuerza de los personajes", P/12, 25/4/93)

Como se observa, en el primer ejemplo, al asumir el locutor el rol del narrador prácticamente desde la interioridad del protagonista, exhibe una escena ficcional que busca conmover, causar impacto en el lector. En el segundo, no sólo se da el marco de la historia referida sino que también se crea el marco de la reseña desde una perspectiva más distanciada. A través de esas reformulaciones del texto literario, se ponen de relieve aspectos de la novela, se los sintetiza, se los interpreta y se los hace más vívidos.

Asimismo, en *Página/12*, la narrativización puede basarse en el discurso del autor y exhibir mecanismos narrativos subyacentes como la *mise en abîme* del texto literario, la representación de la narración dentro de la narración:

“En algunos pasajes Rodolfo Rabanal se sirve de Sebastián Saurat para elaborar sus teorías sobre el discurso narrativo; la falta de personajes, el juego de las contradicciones o el placer de la escritura entre otros ítems. *La vida brillante*, en ese único sentido, es una repetición de la trampa preferida de Rabanal: ser un escritor que escribe un libro en el cual un personaje escritor debe escribir un libro. “(Russo, M., “Radiografía de Bobby”, *P/12*, 5/12/93)

O, de los principios compositivos:

“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 la realidad”. (Delgado, J., “Bajo el signo de la liebre, *P/12*, 25/8/91)

En suma, mediante el discurso narrativizado se seleccionan y recrean rasgos argumentales que se emplearán con diversas funciones: mostrar una escena para llamar la atención sobre ella, ofrecer una interpretación, dar un marco a la reseña, señalar un principio compositivo, etc. Se presenta más en el segundo diario, aunque escasamente, y sólo en las reseñas de novela. Además, en los '90, ese género narrativo exhibe frecuentemente el propio modo de construcción sobre la que el crítico se detiene, en este caso, a través de la narrativización.

3.4.1.6. Las formas híbridas: destacar críticamente

El uso de las llamadas formas híbridas⁷² de cita (Maingueneau, 2000: 129) -que no se dejan resumir en la dicotomía discurso directo/indirecto sin corresponder tampoco al discurso indirecto libre- es más común en *La Opinión*. Reiteradamente, por medio de los llamados islotes enunciativos entrecomillados integrados a la sintaxis se retoman palabras que buscan ser destacadas y que se elige reproducir tal como fueron dichas porque eso les otorga relevancia. De ese modo, la distinción tipográfica pone en escena un doble juego: por una parte, distingue un segmento textual que pertenece a otra voz y, por otra, activa una clave de lectura que permite reconocer las resignificaciones que su incorporación produce.

Si bien el locutor no se hace cargo del segmento textual así delimitado, se adueña de sus connotaciones para lograr particulares efectos de sentido. Se combinan diversos estilos para dar "agilidad" al texto.

En algunos casos, este recurso logra un eco irónico:

"Pero [Eduardo Mallea] terminaría adoptando 'todo cuanto había combatido'." (Ford, A. "Una reciente novela de Mallea o la historia de la disolución argentina", *LO*, 27/8/71)

En otros, se enfatizan concepciones, por ejemplo sobre la propia literatura de Walsh⁷³ vinculada con una intervención política y estética sobre la realidad:

"Después [Rodolfo Walsh] comienza a '**vivir la novela junto al pueblo**'. En 1969 publica *¿Quién mató a Rosendo?* y se aleja de la ficción sin descalificarla: no necesariamente el testimonio desplazará a la novela, pero sí será preciso usar las viejas formas de otra manera; hacer una novela o un cuento que '**no sea una representación, un segundo término de la historia original sino que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir y cambiarla**' (Sasturain, J. "Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia", *LO*, 17/4/73, sobre *Un oscuro día de justicia* de Rodolfo Walsh) [Los destacados en negrita me pertenecen]

En *La Opinión*, estas formas híbridas, al igual que otros mecanismos antes analizados, remiten a un uso más ideológico de este procedimiento que en *Página/12*. En este último diario, el empleo de dichas formas genera una mayor proximidad con el registro propio de la

⁷² Dado que prácticamente no se encuentran en el *corpus*, no nos hemos detenido en el uso de otras de las formas híbridas señaladas por Maingueneau, el discurso directo con "que" después de verbos introductores, donde no se realizan ajustes deícticos a la nueva situación de enunciación ni tampoco al resumen con citas.

⁷³ También nos hemos detenido en esta concepción en un apartado anterior de este mismo capítulo. Ver "Avalar" en "Modalidades intersubjetivas: actos de habla".

discursividad literaria que se reproduce, como se observa en la reseña de *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen:

“Aparece entonces en un margen que puede estar físicamente en el mismo centro, ‘el gaseoso mundo de la sociedad posindustrial’ donde los presos, los enamorados, los buscadores, los ineficientes y los solos persiguen una ilusión sostenida en tanto tal, como la utopía, porque lo que importa no es su cumplimiento sino su irremisible permanencia. Frente al ‘endurecimiento en el cual la apariencia suntuosa iba pareja a la trivialidad del ser’ que el vértigo posindustrial provoca en ‘los sujetos eminentes’, está la disconformidad de algunos habitantes del mundo ordenado, en quienes queda un malestar, una inquietud, que puede suscitarse hasta entre los desechos. Por allí asoma el *arrojo*, una metáfora que se juega de distintos modos en todos estos ‘novelatos’. (Cella, S., “Para hacerse ilusión”, *P/12*, 22/11/92)

En síntesis, cuando se usan estas formas híbridas, se percibe la construcción de un locutor que adopta una posición estratégica, ya que distingue y destaca gráficamente la intervención de otro enunciador que reproduce la voz del autor o del texto literario, los pone en escena y (re)crea una atmósfera. A la vez, esta distinción refuerza los valores que las palabras citadas connotan.

3.4.1.7. La construcción de una reflexión metadiscursiva: volver sobre lo dicho

Pueden observarse en el *corpus* de reseñas de textos literarios de los dos diarios analizados, *La Opinión* y *Página/12*, manifestaciones metadiscursivas (Maingueneau, 2005:382) mediante las cuales el locutor comenta y evalúa su propio enunciado y enunciación con finalidades diversas. Esos procedimientos se muestran en el uso de glosas, de reformulaciones y de consideraciones metagenéricas, que también dan cuenta de la heterogeneidad enunciativa.

a) Glosar: acotar el sentido en el empleo del lenguaje

En este apartado nos detendremos en el uso de algunas manifestaciones del metadiscurso, a las que denominamos “glosas”⁷⁴ dado que ajustan el sentido en que debe entender-

⁷⁴Nos apartamos de la clasificación de Authier Revuz (1990:174), quien distingue cuatro tipos de glosas: 1) no coincidencia del discurso consigo mismo, 2) no coincidencia entre las palabras y las cosas, 3) no coincidencia de las palabras consigo mismas y 4) no coincidencia entre el enunciador y el coenunciador. En los ejemplos citados en este apartado, eventualmente se da el primer tipo de glosa indicado.

Aunque no tomamos dicha clasificación, sí consideramos el concepto de “no coincidencia” o diferencia dentro de la heterogeneidad enunciativa que se presenta en el enunciado en la definición arriba presentada.

se el enunciado del locutor principal por medio de mecanismos de heterogeneidad enunciativa. Estas glosas crean una escena dialógica mediante la cual plantean relaciones de no-coincidencia entre dos enunciadores para privilegiar lo enunciado por el locutor principal contraponiéndolo a lo que cualquier otro enunciador crítico diría y se manifiestan en un nivel más local que las paráfrasis. En nuestro *corpus* distinguimos las siguientes funciones que ellas cumplen: a) eliminan de antemano un error de interpretación, b) se emplean para autocorregirse o corregir a otro y c) marcan la inadecuación de ciertas palabras.

En la cita que sigue, se da un ejemplo de la primera de ellas, de las que eliminan de antemano un error de interpretación⁷⁵ y también de la autocorrección:

“Mario Sexer, en cambio, ha elegido el camino del realismo. Pero, **entiéndase bien**, el del realismo total. O, **mejor dicho**, ha llevado hasta las últimas consecuencias las posibilidades de esta escuela al incorporar a su libro todo lo que forma parte de una realidad.” (Gray, J. A. “Un exitoso juego de lenguajes para indagar la realidad”, LO, 23/12/71)

Como se observa, aquí hay un uso estratégico de estas glosas: bajo la aparente corrección de interpretación, se enfatiza la tendencia estética seguida por el autor, el realismo, que aquí se denomina “realismo total”, de vigencia en los años ‘70. Además, al emplear glosas de autocorrección, sobre todo en *Página/12*⁷⁶, se construye un enunciador principal más reflexivo sobre su propio enunciado, como en la siguiente:

“Como la prosa de Huidobro, hace nacer el acontecimiento del poema, **o mejor**, en el poema” (Cella, S., P/12, 19/4/92 sobre *La ansiedad perfecta* de Samoilovich)

En otras ocasiones, el metadiscurso del locutor muestra cierto estilo polémico al corregir a otro enunciador para reforzar un modo de lectura. A través del desdoblamiento de enunciadores -en términos de Ducrot- el locutor principal pone en escena a otro enunciador virtual (E₂), al que presenta con cierto grado de especialización, del que se diferencia y deslegitima, lo cual le sirve para reafirmar sus convicciones y desarrollar una estrategia persuasiva:

Maingueneau (2005:382-3) clasifica este tipo de manifestaciones dentro del metadiscurso (véase “Metadiscurso” en *Diccionario de Análisis del Discurso*); nosotros, a partir del rol que adquieren en el *corpus*, las separamos en el análisis, a partir de considerar sus características específicas.

⁷⁵ El primer tipo señalado se superpone con la clasificación de Authier Revuz indicada en la nota anterior: se trata de una glosa posible de no coincidencia entre enunciador y coenunciador.

⁷⁶ Ya habíamos señalado en el capítulo 3 que en el diario dirigido por Lanata prevalecían la enunciación enunciada y la modalización autonómica como formas metadiscursivas, las que se suman y refuerzan las reflexiones metadiscursivas y metaenunciativas aquí analizadas.

“Acercar conceptos como ‘madurez de una escritora’ u otras conjeturaciones casi preceptivas (E₂), resulta ocioso frente a **la realidad de su trabajo** reunido en *El infierno musical* [de Alejandra Pizarnik] (E₁)” (Urondo, F., “La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas”, *LO*, 5/2/72).

“Buscar estilos o alardes, en esta obra, será una forma de desconocerla. Podría comparársele el barroquismo antelado de José Lezama Lima, pero en Ortiz es un barroquismo libre de toda saturación tropical. Y se estaría diciendo barroquismo en vez de diversidad, por la suma de conocimientos y sensaciones que destellan en la poesía de Ortiz (E₂). Todo esto para eludir **una verdad: la evidencia de que se asiste a una obra totalizadora** (E₁)”. (Urondo, F., “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, *LO*, 20/7/71”)

Aquí el crítico realza aspectos que considera relevantes (la realidad que se encarna en la poesía de Pizarnik, la idea de obra totalizadora de Ortiz) y que presenta jerarquizados dentro de la breve estrategia argumentativa local que despliega.

En tercer lugar, en ambas publicaciones prevalecen otras glosas que marcan la inadecuación de ciertas palabras. A continuación, presentamos dos ejemplos, uno de cada diario:

“Hace casi 20 años que sus libros se vienen publicando: *La ley de la gravedad*, *Puerta de arena*, *Línea de flotación*, *El lugar común*, *Los alcances de la realidad*, *Las cuatro paredes*. En casi todos ellos era muy evidente el peso de un **-por sí decirlo-** vocabulario surrealista que a veces alejaba las significaciones de su escritura, que podía amenazar con una retórica”. (Urondo, F., “Un rigor sin complacencias conforma los textos más recientes de Latorre”, *LO*, 29/9/71)

“Lo que se cuenta en una de las solapas de *Amores brutales*, el relato de la trayectoria de Carlos Chernov, es, **en cierto modo**, la historia de un placer demorado: después de casi veinte años de dedicarse a la medicina, a la psiquiatría y al psicoanálisis” (Kohan, M., “Pasión argentina”, *P/12*, 6/6/93)

Este último tipo de glosas aquí señalado da cuenta de la reflexión sobre el alcance del lenguaje que se evidencia, en este género, en los diarios del llamado “nuevo periodismo”.

Merecen destacarse, en *Página 12* específicamente, reflexiones en relación con la propia actividad de reseñar. Al mostrar otro modo posible de realizar esa actividad crítica, el discurso se virtualiza para señalar una diferencia de enunciadores. El locutor principal se debate con una alteridad a la que adjudica un tipo de crítica meramente descriptiva -sobre todo en poesía- e intenta preservar una frontera con los enunciados que están en discordancia con su posición discursiva.

Por ejemplo, en el caso de *Teoría del cielo* de Arturo Carrera y Teresa Arijón, un libro incluido en la sección "Poesía" en el que se presentan fragmentos biográficos, se construye un enunciador (E₁) que expresa su desacuerdo con una caracterización estructuralista del texto a partir de su división en partes. El crítico dice:

"Una superficial descripción del libro sería sencilla: está dividido en siete secciones que evocan una rara cosmología; estas secciones se subdividen, a su vez, en títulos que aciertan con el enigma y la metáfora. [...]

Así, por ejemplo, la sección VII, 'La unidad del cielo', se subdivide en "Memoria de las novias acuáticas: Felisberto Hernández; 'Un satélite insistente': Oliverio Girondo; 'Estrellas siamesas': Griselda Gambaro, Juan Rulfo y 'Una noble avispa': Guillermo E. Hudson. Una bibliografía final revela las fuentes de dónde provienen las citas (E₂).

Pero esta descripción ni siquiera da un indicio de lo que es *Teoría del Cielo*. Su lectura provoca el efecto que produciría leer vidas de santos contadas por un demonio menor y olvidadizo que desdeñara su fe: no hay nada que se parezca a una obra, a una doctrina, a una cronología, a un episodio ejemplar. Cada texto, hecho de fragmentos, da una visión algo estrábica de su autor vagamente irreconocible y de una pura incompletud (E₁)" . (Monteleone, J., "La constelación y el nombre", P/12, 24/5/92)

En vez de la descripción en partes del libro, relacionada con una concepción estructuralista, se privilegia desde la lectura crítica la consideración de "fragmentos" vinculada con una concepción postestructuralista.

A continuación, mostramos otro ejemplo, donde la elección del tipo de lectura que la crítica lleva a cabo implica una toma de posición elegida, que no consiste en una mera descripción de procedimientos:

"El personaje *Cordero el paródico* reafirma la constitutiva importancia de la parodia en la escritura de Lamborghini: "del más cruel/ fracaso/ el de ser hombre/ nace el paródico". Así concebida, como contracanto, homenaje y polifonía que involucra la vida y el sentido, la parodia adquiere espesor y supera el mero carácter de procedimiento, haciendo de las palabras carne, materia épica. Un lectura "procedimentista" de Lamborghini (E₂) no sería, entonces sino una tradición epeculativamente vana (E₁)." (Cella, S. "La divina parodida, P/12, 3/1/93)

En los comentarios de estos libros de poesía, el locutor exhibe un modo particular de la crítica: busca no ya describir procedimientos, sino destacar su intervención al señalar deliberadamente la particularidad de una escritura. Se emplean glosas que perfilan un *ethos* de un locutor atento al uso del lenguaje y que se muestra con mayor experticia también en cuanto al modo en que describe el texto literario.

b) Las paráfrasis: reinterpretar y orientar el propio enunciado

El segundo tipo de las formas de heterogeneidad mostrada al que aquí nos referiremos es el que corresponde a reformulaciones parafrásticas que ayudan a anclar la interpretación, fundamentalmente para definir el texto reseñado.

La reformulación es un proceso discursivo de reinterpretación textual mediante el cual un locutor determinado retoma elementos lingüísticos anteriores y los presenta de otro modo. Si bien las paráfrasis pueden delimitarse por el uso de coma, dos puntos, guión o paréntesis como en el caso de las aposiciones o relativas apositivas, en esta instancia nos detendremos en las señaladas por marcadores reformulativos que se presentan con más frecuencia en nuestro *corpus*, a saber: *en síntesis, es decir, o sea, en pocas palabras, en suma, en definitiva*, entre otros. Al reformular, el locutor ejerce su capacidad metalingüística realizando lo que Fuchs (1982) denomina “metapredicaciones de identificación”, que sirven para identificar en el discurso dos términos, cuya equivalencia no está instituida por la lengua.

En las reseñas, las paráfrasis contribuyen al desarrollo argumentativo y construyen la progresión discursiva, en tanto direccionan la comprensión del contenido y de la intención del texto. Según Maingueneau, el Análisis del Discurso las articula sobre las restricciones de una formación discursiva. Parafrasear es colocarse en una posición de exterioridad relativa con respecto al hilo del discurso. Su uso aparece como una tentativa para controlar los puntos neurálgicos de la polisemia abierta por la lengua y el interdiscurso (Maingueneau, 1987:69)⁷⁷. Este teórico señala que, al usar operadores de reformulación, se ofrece un “equivalente” que construye un sentido en su enunciación. Advierte que ninguna paráfrasis es discursivamente neutra y que las fórmulas intervienen en momentos definidos de la argumentación, en una escena enunciativa y una formación discursiva particulares; ella entra en una red de otras formulaciones reivindicadas o rechazadas. Además, coloca al locutor que la sostiene en posición de enunciador “autorizado”, capaz de dominar los signos y dar cuenta de una lectura (Maingueneau, 1987:69).

Las paráfrasis pueden cumplir dicha función metadiscursiva, ya sea a nivel interoracional, dentro del párrafo, o a nivel textual entre un párrafo y el texto en general. Entre las

⁷⁷ “Fingiendo decir la ‘misma cosa’ de una manera diferente, fingiendo restituir una equivalencia preexistente, en realidad la paráfrasis abre la distancia que pretende reabsorber, define una red de separaciones cuya figura diseña la identidad de una formación discursiva” (Ver Maingueneau (1987). D. , *Op. cit.*, p 69).

funciones más comunes, que pueden superponerse, en las reseñas se destacan las argumentativas que comprenden las de aclaración o especificación, confirmación, generalización, resumen, distanciamiento -de carácter excepcional-, en los párrafos intermedios del texto, y la de conclusión, en el párrafo final.

Hasta aquí hemos presentado consideraciones generales sobre este recurso. ¿Con qué propósito se lo emplea en las reseñas de los diarios que aquí analizamos? En *La Opinión*, son más frecuentes al final de las reseñas (función de conclusión), sobre todo en los textos de Juan Sasturain. Resumen la tesis argumentativa desarrollada (función resumen) y, habitualmente preceden expresiones con valor ilocucionario. Ejemplos:

“En síntesis: nudo de contradicciones, *La obsesión del espacio* no logra plasmar -como pretende su contratapa- un ordenamiento significativo”. (párrafo final: Sasturain, J. “Teoría y experiencia se contradicen en un desigual tomo de poesía, LO, 9/3/73) *Funciones de resumen y conclusión.*

“La gente de la casa rosa, que se agrega a otros trabajos de la autora como *Dios, San Pedro y las almas* (1962) y *Un pájaro gris, medio gordo, de pico corto* (1970), le ofrecerá, **en suma**, una lectura en muchos sentidos gratificadora”. (párrafo final, Rivera, J. B., “La cara secreta de la realidad vista por una narradora [Hebe Uhart] que parece ingenua”, LO, 16/5/73) *Función de conclusión*

Básicamente despliegan los movimientos de expansión o de reducción de los enunciados primeros. Generalmente entre el enunciado reformulado y el reformulador hay un grado de equivalencia conceptual variado. Puede manifestarse una equivalencia conceptual más cercana, como en este ejemplo:

Dentro de una tradición en la que prevalecía el tratamiento de los temas ‘animalísticos’ (del tipo de los ciclos de Juan el Zorro), o de los temas ‘humanos’ (del tipo de los ciclos de Pedro de Urdemales p.e.), Draghi Lucero aportaba en su libro la novedad relativa de una mayor atención a los denominados ‘relatos maravillosos’, **esto es**, aquellos en los que se narra una empresa de carácter mágico y en los que aparecen con mayor frecuencia los grandes motivos universales de las ‘ayudas’ prestadas por animales agradecidos o por hombres dotados de propiedades especiales, el ‘rescate de la princesa’, la ‘lucha contra el ogro’, la ‘fuga mágica’, el ‘pasaje al otro mundo’, el ‘alma externada’, etc. junto con elementos típicos como la irrealidad, el ritmo ternario, la definición maniquea de los rasgos morales, la opacidad tiempo-espacial, etc.” (Rivera, J.B., “Auténtico sabor popular en el último libro del cuyano Lucero, LO, 6/3/73). *Función de especificación*

Pero, reiteradamente, se da una equivalencia conceptual mínima, es decir que se construye una mayor distancia entre los términos reformulados y su reformulación; se ex-

presan contenidos que orientan hacia una concepción que se busca hacer prevalecer. Pueden observarse los siguientes pasajes:

“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.” (Gray, J. A., “Buena poesía y retórica conviven en los textos de Jorge Escudero, *LO*, 4/8/71) *Función de generalización*

“Pero más aún: vale también plantearse si las reglas del juego que al hacer literatura se aceptan como ‘naturales’ -en el plano de la producción, de la circulación, de la lectura, etcétera- no contradicen ese objetivo de construir una nueva cultura. Y, por último, 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.

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”. (Ford, A., “Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia”, *LO*, 22/5/73) *Funciones de resumen y de distanciamiento*

En estos dos ejemplos de reformulación -de los muchos presentes en el corpus-, se perfilan representaciones particulares pero a la vez recurrentes sobre lo que es hacer literatura. Se privilegia una poesía comunicativa, de amplio alcance, una literatura popular, fuera de la “cultura dominante”, encarnada fundamentalmente en el grupo *Sur* y *La Nación*.

Por otra parte, en *Página/12* son más comunes las funciones de confirmación, de aclaración y de generalización:

“Ante semejante texto [Matilde de Daniel Guebel] podría pensarse en principio que se trataría de algún tipo de parodia. Sin embargo, lo que caracteriza a este procedimiento -la puesta en escena de voces que se enfrentan y dialogan en polémica-, no aparece por ninguna parte. Es decir, no hay un contrapunto con el imperante discurso anclado en el lenguaje institucionalizado, ni se percibe ningún tipo de distancia crítica respecto de ese sociolecto. Por lo que, concediendo que no se trata de ignorancia, cabe preguntarse a qué se debe el soslayo de las ricas posibilidades rupturistas que la literatura de este siglo ha venido ofreciendo, si el visible resultado de tal actitud no es sino un solemne repertorio de lugares comunes, frases hechas o insistentes aseveraciones presentadas como ‘sutiles’ razonamientos que además exhiben conocimientos

superficiales de los temas que abordan. (Cella, S., "La condena", P/12, 27/3/94) *Funciones de confirmación y aclaración*

"Raymond Chandler escribía en carta del 5 de febrero de 1951 a Hamish Hamilton sobre las obras de ficción: 'La idea y la situación que resulta de la idea están muy bien; pero, ¿qué pasa a continuación? ¿Cómo se da vuelta la esquina...? Si alguien llegara a despertarse a la mañana y descubriera que mide 25 centímetros, no le interesaría cómo le ocurrió eso sino qué es lo que va a hacer ahora...'

Es decir, basar todo acontecimiento fantástico dentro de una realidad que abarque tanto a personajes, como a ambientaciones y atmósferas." (párrafos iniciales, Russo, M, "Cuarteto de temas" en P/12, 7/2/93) *Función de generalización*

En términos generales, a la vez que cumplen una función metadiscursiva en distintos niveles, las reformulaciones expresan valoraciones sobre el texto, definiciones genéricas - como las citadas de lo maravilloso y lo fantástico-, concepciones sobre la poesía, la literatura y los procedimientos empleados.

En resumen, los marcadores parafásticos realizan movimientos de reducción o de expansión que orientan la argumentación. Son más habituales en *La Opinión*, sobre todo los de aclaración, de resumen de la tesis y de conclusión. Su uso refuerza la manifestación de la dimensión argumentativa, más declarada en las reseñas de este diario. En cambio, en *Página/12* inciden los de marcadores de confirmación pero sobre todo los de aclaración y generalización, que muestran -entre otros efectos- que un caso específico puede leerse en un contexto genérico, lo cual tiende a crear un mayor efecto de "teorización".

c) La reflexión metagenérica: circunscribir el alcance de la reseña

En esta instancia abordaremos las reflexiones metagenéricas y el modo en que se realizan en el *corpus*, como último tipo de heterogeneidad mostrada marcada que aquí desarrollamos. Las reflexiones metagenéricas dan cuenta tanto del acotado alcance de ese género crítico periodístico como de las operaciones elegidas para el análisis del libro comentado. En los fragmentos del primer diario que siguen se percibe el primer procedimiento indicado:

"Seguramente un ensayo crítico en profundidad -y no un comentario crítico como éste- deberá partir de la sintaxis de Di Benedetto: es allí donde concuerdan sus virtudes y su personalidad literaria." (Urondo, F., "Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino", 30/11/71, sobre *Mundo animal*)

"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 café literario, levantaban los críticos para estos herejes.

En verdad, hubo razones para idealizar, y también hubo razones para purificar por el fuego; sin intentar el eclecticismo, las cosas ocurrieron así y **no es éste el lugar adecuado para buscar y exponer las razones**. 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 privativa, de propiedad privada.(Urondo, F., "La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas", *LO*, 5/2/72, sobre *El infierno musical*)

Por medio de estas aclaraciones, en esta segunda cita, el crítico exhibe su manejo del género y uso del espacio textual y deja sugeridas afirmaciones (en un caso sobre la relevancia de la sintaxis de Di Benedetto y en otro sobre los modos de justificar que la vida interior no existe a partir de que se le ha adjudicado a ese concepto falta de compromiso). En otras palabras, especifica en sus recensiones que éstas tienen cierto alcance y limitaciones, sobre todo en cuanto a lo metodológico y lo ideológico.

En segundo lugar, los comentarios autorreferenciales del crítico -en *La Opinión* por medio de la primera persona del singular - pueden darse sobre la propia lectura y sugerir un virtual modo de análisis, por ejemplo sobre una lectura testimonial muy en boga en los años '70:

"Esta lectura de *Baldío al sur* no pretende descalificar absolutamente sus valores testimoniales sino ubicar en el contexto preciso algunos de sus planteos básicos. A similares conclusiones llegaría si analizara otros aspectos de la novela, como el comportamiento de los personajes femeninos o la alternancia de lo instintivo y lo reflexivo en la conducta de los distintos actores.

"Sin postular la necesidad de propuestas 'positivas' ni planteos dogmáticos creo que la narrativa de Fernando está encerrada en un círculo de hierro que sólo puede romper la presencia de una visión diferente: aquella que tiende a desenmascarar los mecanismos no tan ocultos de la explotación, que trata de no confundir efectos con causas, y, sobre todo, de no asumir los dogmas liberales incubados desde el *Facundo*." (Sasturain, J., "Cierto desaliño formal conspira contra las virtudes de la novela 'Baldío al sur'", *LO*, 8/2/73).

En este caso, la estructura con el verbo condicional destacada en el primer párrafo de la cita enfatiza el modo de análisis elegido para reforzar la posición del locutor fuertemente ideológica. Esa postura se construye, en el último párrafo del texto, al confrontar aspectos la

narrativa del libro comentado con la posición ideológica asumida por los críticos del diario frente al liberalismo, en un marco en clave nacional-popular⁷⁸.

Por otro lado, a continuación notamos una reflexión sobre el modo de componer la reseña, a partir de una puesta en escena del acto de escritura crítico, en donde se presenta la imagen del lector que la novela propone para homologarla a la imagen del destinatario que el locutor construye en su texto:

“Creo que conviene cerrar el comentario con algo que esta atrayente novela propone a todos sus lectores, de los cuales espera, sin duda, una respuesta, un esfuerzo por tender puentes, contactos posibles entre la historia familiar de Bernardo y la de quienes, en una u otra forma, protagonizaron aquel frustrado y ferozmente reprimido levantamiento peronista contra la contrarrevolución oligárquica instaurada en septiembre de 1955. En aquélla hallamos un repertorio de desencuentros políticos [...] y afectivos [...]. En la reconstrucción de los fusilamientos, el mismo sesgo de equívocos irracionales [...], de oportunismo [...] y de absurdo [...]. Este encadenamiento o refracción de fracasos tiñe la novela de una tonalidad nihilista ya apuntada a propósito del desenlace, lo cual no afecta, por descontado, la jerarquía literaria del mensaje.” (Romano, E., “La riqueza narrativa de Szichman surge de mecanismos para reconstruir el pasado”, *LO*, 15/3/73)

La digresión apunta aspectos argumentales del libro que representan acontecimientos históricos como el levantamiento peronista en reacción al golpe de Estado del 16 de septiembre de 1955 que provocó la caída de Perón, frente a los cuales se busca generar la identificación de los lectores. En ese sentido, la reflexión se detiene sobre el enunciado mismo para desarrollar una estrategia persuasiva.

En otro orden, ya en *Página/12*, Luis Chitarroni, quien también había sido colaborador de *Babel, revista de libros*⁷⁹ en su texto sobre *Trenzas* de Susana Szwarc define esta vez desde su introducción en relación con su propio texto las prioridades de la reseña:

“Un alegato en pro de la diversidad de los modos de narrar no importa mucho en la reseña de un libro; importa, sí, destacar la persuasión del modo elegido, su eficacia en tiempos que parecen exigir otras fatigas”. (Chitarroni, Luis, “Zona de suspenso”, *P/12*, 24/5/92)

⁷⁸ En el capítulo 4 nos referiremos a la influencia del nacionalismo popular en los comentarios bibliográficos de *La Opinión*. Ver “La oposición al grupo *Sur* y a *La Nación*” en este mismo trabajo.

⁷⁹ *Babel* (1989-1991), una revista casi contemporánea al periodo de análisis que nos ocupa, era una publicación donde abundaban las reseñas de libros, sobre todo de literatura. Estuvo dirigida por Martín Caparrós y Jorge Dorio, y su secretario de redacción fue Guillermo Saavedra. Desde su portada se proponía decir “todo sobre los libros que nadie puede comprar”, lo cual da cuenta de la inflación sufrida por esos años en Argentina y la relación de los libros con el mercado.

En analogía con las reflexiones desde la literatura sobre la propia literatura que se acentúan en los '80-, en este último diario, los breves fragmentos metadiscursivos parecen volverse sobre la actividad de reseñar. En el matutino fundado por Lanata, hay una actividad metacrítica más deliberada que se centra no ya en la diversidad de los modos de narrar, sino en el carácter persuasivo del género.

En síntesis, mediante las breves reflexiones metadiscursivas que se realizan desde los mismos comentarios bibliográficos de los dos diarios analizados, se circunscribe el alcance de este género periodístico y se muestran sus limitaciones. Mediante esas construcciones y el uso ocasional de algunas glosas y reformulaciones que no sólo ayudan a estructurar la argumentación, sino que también crean un metadiscurso del enunciado crítico, se compone un *ethos* "sugerente" y polémico del locutor que señala diferencias de su modo de reseñar con respecto a otros, atiende a su propia escritura y discursividad, las evalúa y las comenta como marca del "nuevo periodismo".

3.4.2. Formas no marcadas: la creación de un destinatario competente

Por otro lado, por medio de las formas *no marcadas* (Authier Revuz, 1982), el discurso "de los otros" se presenta sin señales explícitas que lo indiquen. En nuestro *corpus*, en menor medida, a través de la ironía⁸⁰ y, fundamentalmente, por medio de alusiones y del estilo indirecto encubierto.

Como señala Reyes, "donde hay ironía hay desdoblamiento del locutor". En ese desdoblamiento "el listo habla con las palabras del tonto", pero se distancia y muestra su actitud ante esas palabras y la situación a la que tan mal se aplican (Reyes, 1996:56). El locutor que dice algo irónicamente "se desdobra: achaca esa información (y, con ella ese punto de vista) a un ser ficticio, a un *alter ego* ridículo" (Reyes, 1996:56)⁸¹, al que niega o cuestiona esa expre-

⁸⁰ Ver cuadro de estrategias argumentativas en el Anexo de este trabajo.

⁸¹ En la concepción de la polifonía de Ducrot, el locutor cita a un enunciador, responsable del acto de habla. El Locutor es el hablante que se constituye como tal por ser el yo del texto; el enunciador, el hablante suscitado que cumple el acto de habla (atribuido, apropiado, o bien simultáneamente atribuido y apropiado por el locutor). Según Reyes, el caso de la ironía parece quitar validez a la distinción locutor-enunciador, pues en un discurso irónico, el enunciador ya no es el hablante suscitado por locutor, sino el locutor mismo, que es el que tiene intención irónica y por lo tanto cumple el acto de habla irónico. Para esa autora, en las enunciaciones irónicas, locutor y enunciador son correferenciales con el mismo sujeto de la enunciación: el locutor "crea" (cita) un locutor ingenuo, se desplaza a la categoría de locutor ingenuo, reservándose el papel de enunciador sin dejar de ser locutor. El

sión o proposición. La yuxtaposición entre el contexto ficticio y el real produce una contradicción o incongruencia, y ese contraste es el que genera sentido. Este contexto de comunicación artificial, forjado, se usa generalmente para evaluar una determinada situación, idea, persona, etc., señalada por marcas textuales o por el contexto situacional⁸².

Para esta autora, hay un proceso de inversión en la enunciación irónica pero que no es el de inversión de los significados, sino el de inversión de papeles. "Este juego -ser y ser otro, decir y decir otra cosa- es el rasgo definitorio de las enunciaciones irónicas." (Reyes, 1984:170).

En la medida en que las formas no marcadas suponen otro tipo de lector, resulta interesante analizar el juego discursivo que proponen en las reseñas de *La Opinión* y *Página/12*.

"La ironía es un gesto que apunta a un destinatario" (Maingueneau, 1987:71). En la primera de las citas que presentamos a continuación sobresale su carácter defensivo y ofensivo (Maingueneau, 1987:71), que descalifica y ridiculiza no sólo la novela de Mallea sino también a su autor; en la segunda, a la literatura "ilegible" (¿por su escasa claridad?) y, en la tercera, a los argumentos de la autocensura editorial.

"[Respecto de la novela *Gabriel Andaral*] Paulatinamente, Mallea va precisando: 'Lo mismo daría preguntarme por qué no hemos nacido con la misma cara a fin de que no existan los complejos de belleza o el resentimiento de los mal parecidos'. Y obtiene hallazgos como: 'La imaginación se parece a la imaginación'; descubrimientos como 'Flaubert obtuvo de un hecho real su asunto para *Madame Bovary*'. O: 'No hay nada más bueno que lo bueno ni más malo que lo malo.' [...]

"Mallea hace la salvedad de que en una novela 'no puede haber cosas lindas' y no aclara si esto excluye también las cosas de interés. Sin embargo, una historia -algo borgiana, algo radioteatral- es interpolada en las disquisiciones infinitas y que transcurre a bordo de una nave -de la Mala Real, se entiende-, si bien no desencadena interés, despierta alguna curiosidad. Los conceptos que son manejados perfectamente

locutor ingenuo es el responsable del significado literal; el locutor-enunciador el responsable del significado transtextual o irónico. Además, dentro de esa enunciación polifónica, el locutor irónico crea un personaje, el locutor ingenuo, y también un oyente desdoblado en oyente ingenuo y oyente irónico. (Cf. Reyes, Graciela, "Ironía" en *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Ed. Gredos, 1984, pp 167-170.) Nosotros creemos, en cambio, que la distinción entre locutor y enunciador en tanto sujetos textuales distintos consiste en la clave del reconocimiento de la ironía. Distinguir esa representación que el locutor crea, donde pueden diferenciarse el rol del enunciador ingenuo y el del irónico -aunque se superpongan- supone adjudicarles a estos sujetos entidades distintas.

⁸² D. C. Muecke -a quien Reyes hace referencia- postula que la comunicación irónica se produce gracias a ciertas señales del texto o el contexto (entonación, cambios de registro, de estilo). El auditorio "perceptivo" descodifica el sentido trasnliteral del texto irónico a través de una *anagnórisis*; la interpretación de la ironía supone además una *peripeteia* o inversión. Reyes redefine esta idea al indicar el reconocimiento en el del verdadero agente del acto de habla, el enunciador, y la alteración -que puede describirse como negación- del sentido literal. Señala que tales procesos descansan sobre una "enciclopedia" o conocimiento del mundo compartido y, si no la aceptación, al menos el reconocimiento o identificación del sistema de valores del locutor irónico (Reyes, G. (1996), *Op. cit.*, p.163).

no producen este fenómeno; salvo la inquietud erudita, tal vez perversa, de rastrearlos en algún pensador idealista de segunda. Alguien, sin duda, puede tentarse por averiguar la raíz cultural de este pensamiento: ¿Es lo enigmático el absurdo o la absurdidad el enigma?" (Urondo, F., "Una reciente novela de Mallea o la historia de una disolución argentina", LO, 27/8/71)

"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)

"Esta primera novela de Luis Guzmán [*El frasquito*], escrita en 1970, pasó de una editorial a otra sin que nadie se atreviera a publicarla. La primera dificultad que presentaba el tema es que el autor expresa, sin disfraces, sin pudor al fin, el desesperado deseo del hijo por poseer a su madre. Los descubrimientos de Freud y la difusión del psicoanálisis no han cambiado demasiado el criterio de la censura, ni peor, el de la autocensura editorial. No obstante, **el mejor argumento** para rechazar su obra era su extensión -62 páginas-, que dificultaba su lanzamiento." (Soriano, O., "Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad, LO, 3/1/73)

En todos los ejemplos se verifica el empleo de la ironía como una cita en la que el hablante "repite o *se hace eco* del contenido de otro enunciado deformándolo, exagerándolo o modificándolo burlescamente, con la intención de mostrar una actitud negativa ante ese enunciado o hacia su autor" (Reyes, 1996:50). Pero, como se observa, hay distintos grados. En la cita de Urondo indicada anteriormente, a diferencia de las otras, se exagera el tono violento por el sarcasmo. Si en el matutino fundado por Timerman este procedimiento es usado esporádicamente por algunos de los críticos, en *Página/12* raramente se presenta. Uno de los casos excepcionales es el siguiente:

"[en referencia a *Matilde* de Daniel Guebel] Así, en todo este despliegue de cuerpos y almas migrantes queda de relieve la presencia del *estereotipo* y del *mensaje*. Un mensaje omnipresente que llega a pretenderse "sublime" -y la **pretensión podría ser la figura que signa todo el texto-** en la imagen del arco voltaico de un mausoleo kitsch, subrayado por **una frase final que bien puede considerarse una definición de este relato: 'Condena es todo deseo que no absuelve nuestros males porque es castigo y no consuelo todo ruego que, no pudiendo ser cumplido por nosotros, nos ata a un infortunio sin esperanza de remisión.'**" (Cella, S., "La condena", P/12, 27/3/94, párrafo final)

Susana Cella desvaloriza la novela que comenta, plagada de estereotipos y mensajes. Para ello emplea una cita de ésta -que resemantiza-, a la que le adjudica una reflexión meta-

narrativa sobre el propio texto reseñado mediante la cual lo califica como “condena”, valoración que también subraya desde el título de la reseña.

La ironía tiene, entre otras, una función comunicativa suasoria. Pero algunas veces simplemente se propone crear la complicidad del juego para reactivar un acuerdo sobre valores compartidos y presupone una opinión o un valor del interlocutor. A la vez, puede generar efectos humorísticos como en los ejemplos anteriormente indicados de Urondo y Cella: “lo que nos causa gracia es el contraste entre la situación y lo que el hablante finge decir” (Reyes, 1996:51). En otras palabras, para Reyes, los ecos irónicos muestran la incongruencia entre una proposición y la situación presente, y refuerzan valores compartidos por el tipo de destinatario cómplice que se crea a partir de un locutor para nada ingenuo.

Si la ironía instala una posición de poder (Reyes, 1984:157), la alusión otorga un efecto de mayor profundidad y densidad en los enunciados. Ambos mecanismos implican la construcción de un lector implícito competente que pueda reconocerlas.

Las alusiones proponen “la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado” (Porrúa, 1998:28). Se registran en ambos diarios -a veces sólo insinuadas por la mención de un crítico o autor- o por medio de relaciones intertextuales sugeridas de modo sesgado⁸³. Se relacionan con la reticencia porque el referente aludido es también en parte eludido (Porrúa, 1998: 30). Su identificación depende del lector, quien combina de modos variados la localización de índices textuales o paratextuales diversos y la activación de su cultura personal.

De manera análoga a lo observado anteriormente respecto a otros recursos, en *La Opinión* se efectúan alusiones a lo político ideológico, del peronismo y marxismo frente a posiciones liberales vinculadas con el *Facundo* de Sarmiento, la revista *Sur*, Héctor Murena, Eduardo Mallea, etc. que no tienen tanta presencia en *Página/12*.

En ambos diarios, hay referencias a la literatura y a la crítica literaria aunque con un sesgo particular en cada publicación. Respecto del primer diario, en el campo literario hay menciones de concepciones de la literatura propia de cada crítico (por ejemplo, Francisco Urondo y Juan Sasturain hablan de “poesía sustantiva”) y también de la relación de la literatura con el mercado (Tarsitano, 7/12/71), entre otras. Tienen lugar la poesía popular, las poé-

⁸³ Tanto la ironía como la alusión pueden presentarse como formas marcadas mediante distinciones tipográficas, por ejemplo comillas o bastardillas, pero es necesario el papel interpretativo del lector en el reconocimiento de ambas.

ticas de los diversos géneros, sobre todo la del cuento (de Saki Munro, Kafka, Cortázar, Borges), los testimonios de Rodolfo Walsh, el folklorismo y el nativismo regionalizado. A la vez, se menciona la incidencia de ciertos autores en el sistema literario respecto de la narrativa y lo testimonial (Leopoldo Marechal, Arturo Jauretche, entre otros). En relación con la poesía, a Enrique Molina, Octavio Paz, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Oliverio Girondo, etc.

En *La Opinión*, sobre el campo de la crítica literaria, se nombran a Barthes, por ejemplo, respecto de la escritura “blanca” y del grado cero, del gesto intransitivo de escribir de *Ensayos críticos*, a Sartre y la noción de compromiso, Umberto Eco con la de obra abierta; hay referencias al “new criticism”, a las “crueldades del positivismo lógico”, etc. Asimismo, a textos y revistas literarios, del psicoanálisis y a otros géneros del diario como “las historias de vida” de Julio Ardiles Gray,

En *Página/12*, abundan las alusiones acerca de la literatura. Se mencionan las poéticas del cuento de Poe, Chejov, Hemingway, Salinger, Carver, Horacio Quiroga, Borges, E. Wer-nicke, Andrés Rivera, etc. Un género recurrente es el policial; hay referencias reiteradas a Borges, Arlt, Walsh y Piglia, a la novela del S. XIX, al relato de iniciación, etc. En el campo de la poesía, se alude a Pound (Monteleone 21/3/93), Girri, Gianuzzi, Juan L. Ortiz, Padeletti, Valery (M., 9/1/94), etc.

También, sobre la crítica literaria: se evocan a Bajtín recordando a Rabelais (Cella, 3/1/93), a Roland Barthes (Cella, 22/11/92, 23/5/93 y 27/3/94, y Monteleone, 24/7/92), a Gilles Deleuze (Kohan, 29/9/92 y 10/1/93; Gallone, 7/6/92 y Monteleone, 21/3/93), a Theodor Adorno (Monteleone, 4/10/92), a Walter Benjamin (Monteleone, 1/8/93), a la estética de la recepción al sugerir diversos modos de lectura, al lugar del cuerpo en los textos.

Finalmente, en *La Opinión* es muy esporádico el llamado estilo indirecto encubierto o cuasi indirecto, que puede considerarse una forma de alusión pero de características muy específicas ya que se reproduce una voz ajena sin dar ninguna señal sintáctica, ni deíctica ni gráfica. Como señala Reyes, la asunción de la verdad de las palabras del texto literario es asumida por el locutor que mediante el estilo cuasi indirecto se apropia de un sistema conceptual ajeno como si fuera propio (Reyes, 1994:24). Paco Urondo tomando las palabras del título del libro que reseña, *Tempestad es la palabra*, dice: “Porque en efecto, la palabra es tempestad y lleva a crisis, crecimientos, cambios” (Urondo, F., *LO*, 30/6/71). Seguramente, esta

apropiación de las palabras del texto literario se debe también a un menor uso de lenguaje teórico para explicarlo en el caso de ese crítico.

En contraste, en *Página/12*, el estilo indirecto encubierto es habitual en todo el diario, donde de forma solapada, sin marcas explícitas, se incorporan en el propio enunciado voces de campos discursivos muy variados, no sólo del literario o del político como en el primero. Mediante esta estrategia parece que lo dicho fuera asumido por el propio locutor, quien a través de lo que dicen otros enunciadores que remiten a discursividades diversas se vale de un sistema conceptual ajeno. Lo ilustraremos con varios ejemplos. En el primero, el título "Mi mamá me mima" [que se presenta en el diario sin comillas] (Moreno, M., *P/12*, 9/12/92) de la reseña del libro *La jaula bajo el trapo* de María Negroni - evoca el lenguaje infantil, el juego con el fonema *m* y una concepción del amor materno- e instala un umbral de expectativas en apariencia conocido que luego contrasta con el desarrollo argumentativo del cuerpo del texto crítico. El segundo es "Un grito de corazón" (Olguín, 29/3/92) [también sin comillas en el diario], eco de la hinchada peronista, título del comentario de *El muchacho peronista* de Marcelo Figueras. Se da lo que se llama fusión de voces, de tal manera que el locutor "reformula los lugares comunes, las visiones, las creencias de la colectividad, fusionando su voz con la de todos y con las voces cristalizadas del lenguaje mismo: fusión sin fisura, sin ironía" (Reyes, 1994:24). El locutor coincide con esa otra voz, lo que provoca en el lector un llamado de atención, connotaciones culturales diversas, una asociación inesperada a partir de esa voz que pertenece a otro contexto.

Eventualmente, se incorpora el léxico del campo semántico del fútbol, provechoso por la identificación y adhesión que pretende generar. Por ejemplo:

"[...]Una mala **temporada**, los **futbolistas** lo saben bien, la tiene cualquiera. Pero a veces cae sobre ellos una noche que se vuelve eterna. Si Fogwill deja de lado los tristes trópicos y retorna a sus empecinadas búsquedas, tal vez pronto vuelva a sorprender con una nueva **jugada maestra**. Pero es necesario recordar que no basta con merecer los **goles**. También hay que **hacerlos**." (Olguín, S., "Cae la noche tropical", *P/12*, 23/2/92 sobre *Una pálida historia de amor*)

En otro orden, un ejemplo interesante se manifiesta en el empleo de varios términos vinculados con la crítica literaria en una de las reseñas de Claudia Kozac:

"Entretanto, el texto [*Un amor como pocos*] invita a una lectura gozosa en presente al trabajar en todo momento con cierto estado 'de gracia' de la lengua misma sin excesiva preocupación por sostener un desarrollo narrativo clásico. Ello y la abundante di-

seminación de citas literarias más o menos escondidas guían en cierto modo la lectura. Si toda literatura *marca* a sus lectores, ésta lo hace con ampulosidad de gestos. El lector de relatos -un lector narrativo, digamos- no parece estar llamado en este caso, a menos que se deje seducir por la loca **máquina literaria** lamborghiana que hasta quizá llegue a convencerlo del placer de quedar atrapado en **las cárceles del lenguaje**." (Kozac, C., "Lamborghini, el **paródico**" en P/12, 15/8/3).

La reseña se vale de un léxico postestructuralista: "diseminación", eco de *La Dissémination* de Jacques Derrida⁸⁴; de las expresiones "máquina literaria", metáfora desarrollada en *Mil mesetas* de Gilles Deleuze que evoca la conexión entre distintos elementos que funcionan conjuntamente, y "cárceles del lenguaje", de *Cárcel del lenguaje* (1980), título del libro del conocido crítico contemporáneo de la cultura, Frederic Jameson, cuyas palabras fueron empleadas por varios autores, entre ellos Nietzsche.

La ironía, exclusivamente, y las alusiones, en mayor grado, se exhiben en las reseñas de novela. Pareciera que el tratamiento de este género permite un mayor campo de confrontación por parte de la crítica literaria periodística.

En suma, tanto mediante la ironía como la alusión, el locutor principal activa diversos enunciadores, coincide con las otras voces con las que se fusiona. De este modo, distintos segmentos del enunciado adquieren espesor semántico y proponen un destinatario competente que pueda interpretarlo.

En síntesis, en este apartado hemos indagado las formas principales en que se manifiestan distintas voces en las reseñas de textos literarios al analizar las manifestaciones de la heterogeneidad mostrada (Authier Revuz, 1982) en los dos diarios. En primer lugar, nos hemos referido a las formas marcadas: el estilo directo, la modalización autonímica, el estilo indirecto, el discurso narrativizado, las formas híbridas de cita y las reformulaciones parafrásticas. Luego, a las formas no marcadas como la ironía y la alusión.

Entre las formas marcadas, el discurso directo es muy usado en *La Opinión* y tiene relevancia también el de las denominadas "formas híbridas", que incorporan no sólo fragmentos de los textos literarios sino también la voz de los autores y de estudios críticos como prólogos o posfacios. El texto literario se "presentifica" en mayor grado, se ofrece a través de su escenificación para que el lector conozca algunos fragmentos y los interprete. A través de las

⁸⁴ Concepto creado por el filósofo y teórico Derrida que enfatiza la fuerza de la multiplicación y la dispersión o de la *differance*, la diferencia de significados.

formas híbridas, los islotes enunciativos distinguen segmentos del texto citado que destacan, recrean una atmósfera y refuerzan los valores que connotan.

En *Página/12*, esas formas cobran un lugar menor y, al igual que la voz de los autores, pueden llegar a ser prescindibles ya que prevalece lo interpretativo a través del locutor principal, el crítico.

A menudo, en las reseñas de poesía, el discurso directo reproduce fragmentos de los poemas y, por el modo en que es introducido, funciona como contrapunto del locutor de las reseñas en *La Opinión*. Las palabras "reconstruidas" son ofrecidas para que el lector las interprete. En *Página/12*, también hay un uso del discurso directo pero prevalece el indirecto, marcado por un mayor desarrollo conceptual en el discurso.

Si el lugar del discurso directo por excelencia son las reseñas de poesía, el del discurso indirecto son las de las novelas donde hay una mayor exégesis que atiende más a lo que se dijo que a cómo se lo dijo.

En ambos diarios hay menciones respecto de los críticos literarios. En *La Opinión*, de modo más explícito y declarado (por ejemplo, en los textos de Juan Sasturain, Eduardo Romano y Jorge B. Rivera). En contraste, en *Página/12* esas referencias se dan sobre todo por medio de la alusión, el estilo indirecto y el estilo indirecto encubierto. En consecuencia, en este último diario, se crea un destinatario más competente para poder decodificar esas referencias.

También en los dos matutinos se da la modalización autonímica (uso de comillas y bastardillas que producen un bucle de enunciación, cierta reflexión y distanciamiento sobre las propias palabras empleadas), que en *La Opinión* crea un cuestionamiento sobre el alcance del léxico sobre la literatura, la crítica (clasificación genérica, tipo de lenguaje, etc.), lo ideológico y lo político. En *Página/12*, se emplea particularmente también este último tipo de modalización mencionado respecto de términos de la teoría literaria y de definiciones genéricas, etc. en virtud de mostrar algunas actitudes ante ellas. El léxico del crítico se enriquece y condensa significados con el empleo de neologismos y vocablos informales respecto de los cuales toma distancia.

Sobre todo en ese diario, el discurso narrativizado produce una reformulación del texto literario que destaca aspectos que causarán impacto en el lector, los cuales son sinteti-

zados, interpretados y presentados de manera más vívida. También exhibe mecanismos narrativos como la *mise en abîme* o los procedimientos compositivos del texto.

La reflexión metadiscursiva se manifiesta en distintos niveles: uno local y otro global. El primero, a través de las glosas, ciñe el alcance de las expresiones empleadas y ,por medio de paráfrasis, reinterpreta y orienta el propio enunciado en relación con el desarrollo argumentativo del texto. En cuanto al nivel más global, se presenta en la reflexión metagenérica que circunscribe el alcance y modo de construcción de las reseñas.

Respecto de las formas no marcadas (Authier Revuz, 1982), la ironía –principalmente en *La Opinión*- y la alusión -cuya manifestación más destacada en *Página/12* es el estilo indirecto encubierto (Reyes, 1994)- crean un destinatario implícito con cierta competencia para que las reconozca, reponga de algún modo lo no dicho y entienda su alcance. Prevalen en las reseñas de novela y, en el matutino fundado por Lanata, respecto del discurso de la crítica literaria.

Conclusiones

El giro lingüístico ha problematizado desde diversos ángulos y niveles de discursividad, toda idea “ingenua” respecto de la transparencia y naturalidad de las relaciones entre el texto y su contexto (Palti, 1988:159). En este capítulo, hemos retomado el interés que otorga a la construcción verbal, en virtud de indagar cómo se manifiesta en el *corpus* analizado. Argumentar es dirigir a un interlocutor un argumento, es decir una buena razón para hacerle admitir una conclusión, para incitarlo a adoptar determinados comportamientos (Plantin; 2001:39). En ese sentido, la crítica literaria periodística en los comentarios bibliográficos desarrolla hipótesis interpretativas (a veces anunciadas en sus títulos) con el fin de incitar o no a la lectura de los libros que analiza. En tanto argumentación, intenta influir, transformar o reforzar las creencias e incidir en los comportamientos de los lectores a través de construcciones discursivas.

En consecuencia, en la trama lingüística y enunciativa de cada diario, se sostienen y encarnan tendencias culturales y estéticas. En este trabajo, hemos elegido detenernos en las que conciernen a la poesía y narrativa argentinas. Tales tendencias se manifiestan en la orga-

nización sintáctica, estilística y lexical, a nivel de los actos de habla y de la incorporación de otras voces, mecanismos que se complementan en la creación de la valoración y de representaciones de los libros, los autores, la crítica y la literatura.

En conexión con ello, hemos identificado, respecto de las realizaciones argumentativas locales de los enunciados, procedimientos que inciden en la modalidad del mensaje: recursos tales como el empleo de estructuras sintácticas de relieve, de la alteración del orden sintáctico convencional, del uso de relativas apositivas, de nominalizaciones, de oraciones unimembres y de la impersonalización.

En cuanto a las representaciones antes mencionadas, en *La Opinión* se privilegia el carácter novedoso de la aparición de los libros y la indicación de sus temáticas. Predominan aspectos que tienen que ver con lo ideológico, lo político, el peronismo, la cultura y la literatura popular, la influencia del existencialismo, la apelación a la toma de conciencia y la relación de la literatura con la realidad. En contraste, en *Página/12*, prevalece la reflexión sobre el género de los libros y el lugar del lector. Tanto desde los títulos como desde el cuerpo de las reseñas, son habituales las relaciones intertextuales, el juego con la polisemia del lenguaje y el empleo de figuras retóricas. También, se le da importancia a la descripción de los modos de poetizar y de los procedimientos de los textos. Respecto de las referencias al contexto social, en general son escasas pero sí tienen una impronta mayor las observaciones sobre la incidencia de la última dictadura militar.

En cuanto a la representación de los autores, en el primer diario, estos últimos tienen un rol de agente frecuentemente tematizado. En cambio, en el segundo, a través de la pasivación o impersonalización, se favorece la desagentivización del rol de los autores y los críticos -se los hace desaparecer en tanto agentes- para que prevalezcan construcciones orientadas hacia el proceso, tanto sobre los mecanismos del texto literario como de la lectura crítica.

En ambos diarios, hay una reflexión sobre el uso del lenguaje en los libros pero dentro de los parámetros arriba indicados. La concepción del realismo que subyace en cada uno también contrasta. Si en *La Opinión* se busca "presentar" la realidad, dar cuenta de ella, en *Página/12* se señala que está siempre mediada por lo discursivo y que sólo desde lo ficcional se puede tener una aproximación a ella.

Tanto por medio de las modalidades subjetivas -apreciativas y epistémicas- como por las intersubjetivas (Le Querler, 1996) -actos de habla-, el locutor construye un *ethos*, una pre-

sentación de sí a partir de un “tono”, un carácter y una “corporalidad” pero que, como hemos registrado, trasciende la imagen del sujeto individual para inscribirse en ciertas regularidades y recurrencias en el marco de cada diario.

En *La Opinión*, respecto de lo apreciativo, del uso de marcas axiológicas, tiene incidencia un léxico más polarizado que se vincula con cierta formación discursiva (ideológico-política de izquierda), atraviesa la publicación sobre todo en su parte cultural y determina una forma de concebir la literatura estrechamente relacionada con lo social, influida por las teorías críticas y sociológicas de la época.

Por otra parte, en *Página 12*, el énfasis dado al discurso de la crítica literaria se manifiesta con combinaciones lexicales más matizadas y un uso mayor de tecnicismos. Se construye una concepción de la literatura, perfilada en relación con el “artificio” y la laboriosidad del lenguaje (influida por el postestructuralismo y -al igual que la del otro diario- por el formalismo ruso, entre otras corrientes literarias).

Tanto la poesía como la narrativa son descriptas a partir de las nociones de luz, ritmo y originalidad. Asimismo, se elaboran representaciones de ellas mediante el empleo de determinados campos semánticos. En ambos diarios, para la primera, se usan los asociados con la idea de un ente vivo, en relación con sentimientos y metáforas de la música, la plástica y lo gráfico. En el segundo matutino, el género lírico se vincula más con el concepto de lo fragmentario, lo fugaz y lo reflexivo.

Respecto de la narrativa, en el primer diario se privilegian los conceptos de indagación, autenticidad, verdad y riqueza. En el segundo, se describen los modos de abordaje de la estructura narrativa, de la trama y, eventualmente, la relación con el sistema de escritura predominante.

En cuanto a las representaciones de los autores, frecuentemente, su recorrido se construye en el primer diario como el desarrollo de un proceso de escritura que implica la adquisición de un saber, de valores, con un riesgo y una actitud y, en el segundo, como la consolidación de un trayecto que el crítico organiza.

En ambos diarios, si bien prevalece la modalidad de la enunciación asertiva que crea una representación del locutor basada en cierta convicción y solidez, ésta asume matices generados por las modalidades del enunciado. Por un lado, la modalidad epistémica, entre la duda y la posibilidad, incide de modo tal que las apreciaciones del crítico se muestran como

atenuadas y conjeturales, y su saber como "imperfecto". De un modo particular, se presenta respecto de hipótesis de lectura y los efectos que el texto genera. La modalidad de duda predomina en el discurso de *Página/12* y se la emplea en las apreciaciones que el crítico no quiere asumir del todo o en la atenuación de los juicios más desfavorables.

En el matutino fundado por Timerman, el *poder hacer* y el *saber hacer*, potencialidades y saberes de los autores y de los críticos, se relacionan no sólo con aspectos de los textos sino también con su uso político. En cambio, en el creado por Jorge Lanata, se manifiestan especialmente respecto del texto y de la crítica literaria periodística -también a través de la enunciación enunciada-, por lo cual desde el texto se construye una mayor capacidad autorreflexiva.

Por otro lado, la modalidad de certeza destaca ideas y valores estimados en cada diario. En *La Opinión*, por ejemplo, respecto de un tratamiento particular de lo regional, de los usos del lenguaje, de la relación de la literatura con el realismo, de la verosimilitud en la novela, de cierta definición de lo popular, lo auténtico y lo genuino. Asimismo, esa modalidad refuerza las detracciones respecto del grupo *Sur* y su influencia, al cual los críticos de ese matutino cuestionan. En *Página/12*, enfatiza las afirmaciones sobre aspectos del análisis. En ambos casos, consolida y resalta aserciones, en función de incidir en el lector de la reseña acerca de ellas.

Finalmente, la modalidad deóntica (de obligación) en el primer diario esboza el *deber ser y hacer* del rol del lector y del crítico, con ciertos imperativos al perfilar sentidos de la palabra poética, considerar criterios a la hora de confeccionar libros, etc. A la vez, un uso menor de este tipo de modalidad sugiere que los principios estéticos no pueden ser tan fácilmente prescriptibles. Por otra parte, en el segundo, la resonancia del discurso de la crítica literaria y de ciertos mandatos y anticipaciones que el crítico proyecta respecto de la recepción del libro en cuestión, se construyen como obligatorios.

En las reseñas prevalece el macro acto de habla de persuasión que se apoya en la modalidad asertiva de la enunciación, la cual se sobreimprime -a su vez- a las apreciativas y a las epistémicas de duda y posibilidad del enunciado (estas últimas son más habituales en el discurso crítico sobre poesía).

En ambos matutinos, por el predominio de actos directivos, se crea un modo de decir avalatorio respecto de ciertas concepciones sobre la literatura. Además, se realizan actos

asertivos (anticipar) y expresivos (dar juicios de valor: realizar acusaciones y elogios, felicitar). Si bien la comunicación está dirigida a los lectores del diario, hay un predominio de complejos ilocucionarios, en los que se manifiestan actos de habla encubiertos dirigidos exclusivamente a los autores -constituidos como un tercero discursivo-, fundamentalmente en *La Opinión*, en donde prevalecen los consejos y advertencias.

En otras palabras, los actos derivados contribuyen a la creación del *ethos* del crítico que se construye desde un tono distante en los dos diarios, más sentencioso y "militante" en el primero a través del predominio de actos de habla directivos, más templado y técnico en el segundo por medio del empleo de un léxico especializado. El *hacer hacer* y el *hacer saber* son los extremos de una polaridad que fluctúa en las reseñas. En las de *La Opinión*, prevalece la primera tendencia a través del desarrollo de un rol aleccionador: el crítico se sitúa en un lugar enunciativo "más alto", mientras que, en las de *Página/12*, se desplaza a uno más moderado, al del *hacer saber*. En este último diario, puede observarse una mayor reflexión del discurso sobre el discurso mismo a partir del empleo de la enunciación enunciada con modalidad epistémica, de la modalización autonímica y la reflexión metadiscursiva sobre las que nos referiremos a continuación.

Por otro lado, las formas principales de la heterogeneidad mostrada (Authier Revuz, 1982) conforman un tipo de locutor principal que pone en escena distintos enunciadores y, a la vez, crean un destinatario del mensaje particular.

Entre las formas marcadas de dicha heterogeneidad, el discurso directo es muy usado en *La Opinión* y tienen relevancia también las denominadas "formas híbridas", que incorporan no sólo fragmentos de los textos literarios sino también la voz de los autores y de estudios críticos como prólogos o posfacios. El texto literario se "presentifica" en mayor grado, se ofrece a través de su escenificación para que el lector conozca algunos fragmentos y los interprete. A través de las últimas formas indicadas, los islotes enunciativos recuperan y refuerzan los valores connotados de los segmentos del texto que destacan.

Por otra parte, el discurso directo, a menudo en las reseñas de poesía, reproduce fragmentos de los poemas y, por el modo en que es introducido, funciona como contrapunto del locutor en las reseñas del primer diario. Las palabras "reconstruidas" son ofrecidas para que el lector las interprete. En *Página/12*, esos segmentos en estilo directo cobran un lugar menor y, al igual que la voz de los autores, pueden llegar a ser prescindibles ya que prevale-

ce lo interpretativo a través del enunciado del locutor principal. Ese enunciador crítico subsume otras voces, por ejemplo a través del discurso indirecto, marcado por un mayor desarrollo conceptual.

El lugar del estilo directo por excelencia son las reseñas de poesía en los dos matutinos y el del estilo indirecto, el de las reseñas de las novelas donde hay una mayor exégesis que atiende más a lo que se dijo que a cómo se lo dijo.

Asimismo, en ambos diarios hay menciones de enunciados de los críticos literarios. En *La Opinión*, de modo más explícito y declarado (por ejemplo, en los textos de Juan Sasturain, Eduardo Romano y Jorge B. Rivera). En contraste, en *Página/12* esas referencias se dan sobre todo por medio de la alusión, el estilo indirecto y el estilo indirecto encubierto.

A la vez, en las dos publicaciones se presenta la modalización autonómica, es decir la que recurre al uso de comillas y bastardillas que producen un bucle de enunciación, cierta reflexión y distanciamiento sobre las palabras empleadas. En *La Opinión*, señala un cuestionamiento del alcance del léxico sobre la literatura, la crítica (clasificación genérica, tipo de lenguaje, etc.), lo ideológico y lo político. En *Página/12*, se emplea este último tipo de modalización mencionado respecto de términos de la teoría literaria y de definiciones genéricas. También, el léxico del crítico se enriquece y condensa significados con el empleo de neologismos y vocablos informales respecto de los cuales toma distancia.

Sobre todo en este último diario, el discurso narrativizado produce una reformulación del texto literario que destaca aspectos interpretados, los que son presentados de manera más vívida, lo cual impresiona al lector. También exhibe mecanismos narrativos como la *mise en abîme*, el desarrollo de una narración dentro de la narración del texto reseñado, o los procedimientos del texto.

Además, se emplean reformulaciones parafrásticas que cumplen distintas funciones, sobre todo la metadiscursiva en distintos niveles. Dan cuenta de valoraciones sobre el texto, definiciones genéricas, concepciones sobre la literatura y los procedimientos empleados.

En síntesis, en las reseñas de textos literarios hay una apropiación de otras voces que depende del estilo del diario y del género del libro reseñado. En relación con la poesía, se evidencia la necesidad de convocar al texto literario mediante el uso del estilo directo, mecanismo del cual puede prescindirse para el cuento y la novela. Las referencias a la crítica lite-

raria son más expuestas en *La Opinión* y más alusivas en *Página/12*, donde prevalece el estilo indirecto y el discurso narrativizado.

Cabe destacar que en los dos diarios hay un cuestionamiento sobre el propio lenguaje utilizado, rasgo que evidencia su inscripción dentro del llamado “nuevo periodismo”. Tal cuestionamiento se desarrolla en mayor grado a través del empleo de formas “híbridas” distinguidas por la presencia de islotes enunciativos, de la modalización autonómica antes analizada y de la reflexión metadiscursiva, que vuelve sobre el mismo enunciado.

Respecto de las formas no marcadas (Authier Revuz, 1982) prevalecen en las reseñas de novelas y, en *Página/12*, en relación con el discurso de la crítica literaria. La ironía -principalmente en *La Opinión*- y la alusión -cuya manifestación más destacada en *Página/12* es el estilo indirecto encubierto (Reyes, 1994)- crean un destinatario activo y competente que pueda reconocerlas, decodificarlas, reponer lo no dicho y entender su alcance.

No es una cuestión menor que el objeto de reflexión en estos casos sean textos literarios. Tal como desde el quehacer de la literatura hay un detenimiento reflexivo en el uso del lenguaje, hemos comprobado que en la crítica literaria periodística de las reseñas de los dos diarios analizados también se pone de relieve ese trabajo. En términos generales, esa correspondencia construida en la crítica surge de un saber específico con distintas peculiaridades según el contexto: el saber del crítico escritor.