

III

El campo literario (1970-1976)

En los últimos años ha habido una intensa revisión de los sesentas: así comenzamos nuestro capítulo sobre el campo intelectual. Lo que se nos plantea como un interrogante inicial es que para hablar del campo literario en Argentina, deberíamos invertir la formulación inicial, ya que, en literatura, de los sesentas no se habla.⁵⁰ Las revisiones de los '60 en el campo de la cultura suelen abundar en referencias a las artes plásticas (el Instituto Di Tella), como si por allí pasaran las formas más espectaculares de la modernización, y si se habla de literatura, todas las miradas se dirigen al ámbito latinoamericano, al llamado *boom* de la novela hispanoamericana, y a la figura de Julio Cortázar como referente inexcusable, tanto en el nivel de la creación estética, como en el nivel de su presencia pública a través de polémicas y notas, y en la repercusión y venta de sus libros. Pero si abandonamos por un momento la mirada *cultural* y nos ceñimos a lo específico del campo literario, el silencio sobre los sesentas y los setentas en Argentina parece aun mayor. Basta recorrer las publicaciones especializadas y las colaboraciones y ponencias a congresos de los ochentas y los noventas para ver hasta qué punto esa omisión se hace evidente: o bien el interés se focaliza *antes* (con las figuras de Arlt y de Borges que en los ochentas parecen ocupar el centro del debate en la rediscusión cíclica de nuestro canon), o bien *después*, en

⁵⁰ Aquí es importante aclarar que el título del proyecto original de este trabajo de tesis era "Campo intelectual y novela en la Argentina (1976-1983)". Ya explicamos en la "Introducción" las razones que nos llevaron a ampliar el período de estudio; la segunda modificación fue del objeto en sí. Ya no se habla de "novela" y se habla de "campo literario". La extensión del trabajo que tiene como objeto el campo intelectual y literario en el período referido hizo que la labor específica sobre el género novela quedara relegada. Sin embargo, esta modificación dejó dos marcas sobre el trabajo final: por un lado, se agregó como apéndice, a manera de capítulo ocho, un estado de la cuestión sobre los estudios de la producción novelística y algunas observaciones críticas respecto de ese estado de la cuestión; por otro lado, quedó una segunda y evidente marca, ya que toda vez que el trabajo se refiere a campo literario, se está refiriendo, en rigor, a los novelistas. No hay en este libro prácticamente ninguna referencia a la producción lírica o dramática ni a los respectivos campos, y muy ocasionales referencias a producciones cuentísticas. Si bien este enfoque puede justificarse en el lugar dominante que el género novela tuvo y tiene desde los setentas hasta hoy, es evidente que la no inclusión de otros campos de la producción literaria implican una omisión que es menester clarificar de antemano.

escritores que aunque comenzaron su obra en los '60 lograron generar un creciente interés de la crítica en los ochentas: Manuel Puig, Juan José Saer, Ricardo Piglia (por lo general, no suele hablarse de ellos como *exponentes* de la narrativa de aquellos años y se los considera en tanto proyectos creadores con alto grado de autonomía; podría citarse, como única excepción, a *La traición de Rita Hayworth*, novela del '68 a la que, curiosamente, también se la *latinoamericaniza*, como ejemplar del llamado *posboom*). Por otra parte, también la obra de Cortázar parece haber sido desplazada del interés crítico, probablemente por estar tan identificada con los avatares políticos y estéticos que caracterizaron las décadas citadas. Quizás la única excepción que se salva del olvido -y habría que ver las razones de esa permanencia-, y que sí suele asimilarse con la producción de la época, es la obra de Rodolfo Walsh. Volveremos sobre estos casos.

El segundo interrogante que se nos plantea es si se puede describir el campo literario en Argentina con prescindencia del latinoamericano en una época en que aparecen notablemente fusionados. Sin embargo, esa fusión, que aparece reiteradamente afirmada por la crítica, resulta de ardua comprobación, ya que las descripciones de ambos campos suelen ser tan disímiles que la tan mentada *latinoamericanización* parece ser, en literatura, no mucho más que un "espíritu de época". De manera que creemos lo más adecuado comenzar por una descripción del campo en Latinoamérica y ver luego el caso argentino, de modo de detectar los núcleos de interés en el período que nos ocupa.

1- Miradas sobre el campo literario latinoamericano

De entre la abundante bibliografía, una descripción del campo que ha sido largamente citada es la que realizara la hispanoamericanista Jean Franco en 1977; el trabajo interesa no sólo por la precisión de sus observaciones, sino porque fue publicado precisamente en los setentas.⁵¹ El diagnóstico del que parte Franco es que, luego del escándalo de discusiones que originó el *boom*, se ha puesto en evidencia "una crisis de la producción literaria". Así define esta crisis en el campo de la narrativa:

Lo mimético, el personaje novelesco, la linealidad de la narración empezaron a perfilarse no como elementos esenciales de la narrativa sino como aspectos ideológicos de la literatura que ayudaron a "naturalizar" el orden burgués, reproduciendo por lo tanto su ideología hegemónica. Más que un conflicto entre la tradición y la modernidad, estas diferencias patentizan la transición de un humanismo liberal que se centra en el concepto de "personaje autónomo", a un tecnicismo que se presenta con dos caras, una modernizante y la otra revolucionaria. (p. 3)

⁵¹ Franco, Jean. "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta" (En: *Escritura*, Año II, N° 3. Caracas, enero-junio de 1977; pp. 3-19).

La primera constatación, entonces, es de orden teórico y ya para el '77 no era demasiado novedosa: las buenas intenciones del "humanismo liberal" - al que se solía identificar con la estética realista- naufragan en la cristalización de modos de representación tradicionales y obsoletos. Las intenciones denuncia listas que atraviesan el orden de lo representado se muestran ineficaces por el marcado conservadurismo del orden de la representación; a pesar de la voluntad de modificar, y aun derrocar, al "orden burgués", no hacen más que confirmarlo. La doble insistencia de Franco en "lo ideológico" representa una marca que, aun avanzados los setentas, era muy fuerte en el discurso crítico. La segunda constatación es que la oposición tradición/modernidad resulta insuficiente para dar cuenta de la complejidad de los cambios; en todo caso, habrá que ver qué formas adquiere "la tradición" y cuáles "la modernidad". La hipótesis de Franco es que los sesentas ponen en escena una "transición" -otros hablarán de "ruptura"- desde un "humanismo liberal" -aunque aquí se mencione como atributo sólo al "personaje autónomo", luego aparecerán otros- hacia un "tecnicismo" bifronte, con una cara modernizante y la otra revolucionaria. Esta descripción se ha difundido como una de las más idóneas para dar cuenta de los cambios en los sesentas, y con estas u otras palabras, aparece nuevamente formulada en otros trabajos. En todo caso, la descripción se sobrepone en la más frecuente de realismo vs. vanguardia, y plantea una dimensión ideológica *previa* a su manifestación estética; así, el realismo es un modo de representación acorde con una visión del mundo: el humanismo liberal, y la vanguardia pondría en escena dos ideologías que se definen por su común condena al realismo, pero que se diferencian en su proyecto: una rupturista, pero adaptativa, la otra contestataria y subversiva.

La condena al realismo en tanto fidelidad al referente -definido entonces como "la realidad objetiva"- resulta una constante en los narradores del *boom*, y Franco cita a Vargas Llosa, Fuentes y Sarduy, quienes de modo similar manifiestan esa desconfianza en la "servidumbre" de la realidad en que quedan atrapados los narradores realistas. Sin embargo, "esta molestia general con el 'referente', y con una literatura-reflejo, no se limita a los escritores vanguardistas" (p. 4), ya que son precisamente los escritores que defienden una estética realista -como José Revueltas y José María Arguedas- quienes han tomado conciencia de la encerrona y demuestran en sus ficciones la existencia de un problema dilemático: quiero dar cuenta de la realidad objetiva pero para ello cuento con un instrumento que ya ha demostrado su ineficiencia, por lo tanto, o bien resigno dar cuenta de la realidad o bien cambio el instrumento, y en ambos casos estaré traicionando mi ideología. El resultado es "una frustración" que "se debe a un realismo que se restringe a una visión hegeliana de la conciencia y de la historia" (p. 6). Un párrafo final da cuenta de la transformación producida en la obra de Augusto Roa Bastos en lo que va de *Hijo de hombre*, todavía atada a esa "visión hegeliana", a *Yo el Supremo* -recordemos que la novela se había publicado sólo tres años antes que el

artículo de Franco-, en la que se advierten las características de “un nuevo realismo” que la autora no alcanza a definir.

El subtítulo “Praxis revolucionaria y literaria” introduce a la caracterización de una de las formas que asume la vanguardia y que hemos reseñado extensamente en el capítulo anterior: la influencia de la revolución cubana, el rechazo del realismo socialista por dogmático y anacrónico, la subordinación de la literatura a la *praxis* política, la referencia a los escritores asesinados, el caso Padilla, las polémicas de la época -cita la de Cortázar y Collazos-, la influencia de Sartre en la reivindicación de los pueblos del Tercer Mundo. Sin embargo, los autores del *boom* no aceptarán pasivamente ni la tradición realista del “personaje autónomo” ni las directivas dogmáticas a las que a menudo recurría Fidel Castro. La revolución les brindaba el argumento: una nueva sociedad y un hombre nuevo reclamaban una nueva estética; la vanguardia les proveía el instrumento: eran necesarias nuevas técnicas para hacer la revolución en la literatura. Franco destaca con precisión de qué manera el lenguaje de algunos autores, como Carlos Fuentes, adquiere “extrañas similitudes léxicas con el lenguaje de economistas desarrollistas” (p. 10): “Nuestra universalidad nacerá”, dice Fuentes, “de esta tensión entre el haber cultural y el deber tecnológico”. Así, estos autores, a los que Franco -que continúa apelando a rótulos antes ideológicos que estéticos- llama “liberales-existencialistas”, procuran proyectar los personajes autónomos, heredados de la tradición realista, “dentro de ambientes hostiles o fantasmagóricos” (p. 11). Esta caracterización, focalizada en la dupla personaje/ambiente, le permite reunir un grupo de textos que a primera vista resultan muy heterogéneos: *El astillero* (1961), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Cien años de soledad* (1967) y, “quizás menos directamente”, *Rayuela* (1963):

En estas novelas, el individuo, esa fuerza motriz de la sociedad burguesa, se convierte en un héroe fantasmagórico o una excrecencia grotesca cuyo talento e ingenuidad están fuera de toda proporción respecto a las limitaciones del ambiente. (p. 11)

Pero de los contenidos pasamos nuevamente a las formas, y Franco insiste en que la tentación tecnológica se apoderó de muchos de esos autores que rápidamente fueron abandonado los principios de aquel existencialismo liberal para meterse de lleno en la experimentación formal; en ese momento, se advierte una torsión en la segunda mitad de los sesentas: a medida que va perdiendo peso la impronta de la revolución -el caso Padilla se destapa en el '68- se acentúa la necesidad de adecuarse a las exigencias de la vanguardia artística. “De la misma manera que las fórmulas económicas tradicionales del industrialismo”, afirma Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, “no pueden copar con la revolución tecnológica, el realismo burgués (o si se quiere el realismo industrial, *tout*

court) no puede penetrar las preguntas y respuestas límites de los hombres de hoy”.⁵² El resultado es *Cambio de piel*, publicada en 1967, pero el mismo proceso es comprobable en Cortázar, en lo que va de *Rayuela* a *62 modelos para armar*, del ‘68; textos que “se ocupan no de la realidad sino de la producción del propio texto” (p. 14). La evaluación de Franco coincide a grandes rasgos con la que había realizado David Viñas varios años antes: “el sectarismo de la vanguardia no representa un avance sino un paso atrás” (p. 15).

Luego de hacerlo con el humanismo liberal, el liberal-existencialismo y la vanguardia tecnológica, Franco se ocupa de caracterizar lo que llama “la estética guerrillera”, y aquí el ejemplo excluyente es *Libro de Manuel*. Recordemos las tantas veces citadas palabras del autor que abren la novela:

Si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, *hoy y aquí las aguas se han juntado*,...⁵³ (La cursiva es nuestra)

En esta “estética” -es evidente que esta palabra resulta abusiva para hablar de una sola novela que se ha agotado en sí misma-, los recursos de la vanguardia aparecen incorporados al lenguaje y las actividades de los guerrilleros, “como la continuación de la poética de vanguardia, o la politización de los recursos literarios” (p. 16). De esta manera, se ha procurado *juntar las aguas*. Sin embargo, pocas novelas del autor han sido castigadas por la crítica como *Libro de Manuel*. Según Franco, su defecto radica en una especie de maniqueísmo generacional, cierto juvenilismo utópico y marcusiano, según el cual “los jóvenes son puros y los viejos podridos” (p. 16). Hoy, nos cuesta aceptar el criterio de Franco: es difícil pensar a la novela de Cortázar como una *clase* y mucho menos como una *estética*, no obstante, a cuatro años de su publicación, el impacto que produjo y la vigencia política de su autor la habían transformado en un texto que llevaba al límite el proyecto que Cortázar explicita en el comienzo y, en el mismo intento, ese proyecto parecía agotarse.

Por último, Franco se plantea esta cuestión:

En un momento en que la cultura popular está en vías de desaparecer ante la cultura de masas y en que la alta cultura está cada vez más marginada, cabe preguntar si se ofrece alguna posibilidad de una cultura literaria generalizada que resistiera a las fuerzas opresivas. (p. 17)

⁵² Fuentes, Carlos. “La nueva novela latinoamericana” (En: Loveluck, Juan [ed.]. *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 4^o edición: 1972; p. 171).

⁵³ Cortázar, Julio. *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973; p. 7.

La respuesta es “la escritura como resistencia”, es decir, una serie de novelas que no pueden considerarse “alta literatura” -hoy seguramente nadie dudaría en hacerlo-, pero marcan “unos intentos por sobrepasar los viejos límites entre lo culto y lo popular”. Se trata de textos que “no sólo ‘exponen’ escandalosos incidentes sino que también proporcionan una serie de contextos humanos, sociales y políticos excluidos de los informes oficiales”. La caracterización incluye a *Operación Masacre* (1964)⁵⁴, *Historia de un naufrago* (1970, escrita en 1965) y *La noche de Tlatelolco* (1971, que llegó a su edición vigésimo quinta en 1975). Resistencia, entonces, no sólo por incluir a la realidad dentro del discurso, sino por extender el alcance del discurso literario borrando las fronteras con los textos históricos o periodísticos. Si el humanismo liberal se ha revelado como anacrónico, la vanguardia tecnológica ha significado “un paso atrás”, y la “estética guerrillera” se ha agotado en su nacimiento, estas novelas de la *resistencia* representan, según Franco, un camino plausible para salir del atolladero de la vanguardia y para incidir desde la literatura en una suerte de desenmascaramiento del discurso opresor.

La escritura (y no solamente la literatura) se opone a esto [los efectos de la modernización], no para restaurar el humanismo burgués ni exaltar a un autor carismático; tampoco para considerar ciertas técnicas y recursos como necesariamente revolucionarios y subversivos, sino para rescatar la información sojuzgada o reprimida, enfocando las prácticas significativas que sustentan la forma en la cual esa información se presenta. (p. 19)

Sobre esta conclusión de Franco, sólo dos notas: a) cuando habla de la escritura y aclara entre paréntesis “y no solamente la literatura”, está aceptando que el borrado de las fronteras puede desplazarse hacia uno y otro lado, es decir que la lucha contra “las prácticas significativas” puede incluir tanto a la novela de la *resistencia*, como a su pariente cercano, al que hoy llamaríamos novela testimonial y, en algún caso, periodismo de investigación; b) esto tiene que ver, a mi juicio, con lo dicho al comienzo en relación con la vigencia de la obra y la figura de Walsh: claramente es una vigencia que excede el campo literario y se pone de manifiesto en la *apropiación* que se ha hecho de su obra desde la actividad periodística.⁵⁵ Finalmente, si tres de las respuestas posibles a la crisis del realismo han sido las producidas desde el “liberal-existencialismo”, desde la “vanguardia tecnológica” y desde la “estética guerrillera”, llama poderosamente la atención que Julio Cortázar sea el único escritor incluido en las tres categorías, ya que *Rayuela*, *62 modelo para armar* y *Libro de Manuel*

⁵⁴ Franco cita la fecha de la segunda edición, 1964, ya que, como es sabido, la primera edición del texto de Walsh es de 1957.

⁵⁵ Como un dato de interés, se puede citar al respecto la publicación que edita la Facultad de Periodismo de la Universidad de La Plata, cuyo título, *Oficios Terrestres*, es por demás significativo. En esa Facultad, la principal agrupación estudiantil se llama precisamente “Rodolfo Walsh”. Casi como una ironía trágica, suele competir por el control del Centro de Estudiantes con la agrupación “Haroldo Conti”.

responden sucesivamente y con intervalos de cinco años a los modelos postulados por Franco. Lejos de ser producto del azar, este hecho responde al proyecto que ya Cortázar formuló en el '70 como la teoría de la "espiral":

...cada libro mío es una nueva tentativa dentro de lo que podríamos llamar una espiral. Si hay escritores que, alcanzado cierto nivel, no quieren o no pueden sobrepasarlo, limitándose a cumplir un derrotero que más se acerca a una circunferencia que a una espiral, hay otros en que las búsquedas de las últimas posibilidades que puede dar la literatura se traducen en formas cada vez más experimentales, más "abiertas", más distanciadas de la obra precedente.⁵⁶

Claro está, la "espiral" puede leerse como una incesante búsqueda que evite tanto el anquilosamiento como el fácil encasillamiento, pero también como una manifestación o bien de oportunismo o bien de incoherencia y debilidad del proyecto creador. Si tenemos en cuenta que el éxito de *Rayuela* no volvió a producirse, mal puede hablarse de oportunismo; en todo caso, habrá que ver cuánto de fallido hay en las novelas posteriores -y no creo que en 62... lo haya- para poder juzgar los resultados obtenidos a partir de la teoría de la "espiral". Pero no estamos evaluando la producción de Cortázar; sólo quería poner en evidencia que el artículo de Franco conserva, en el año '77, a la figura de Cortázar en un lugar central en la descripción del campo latinoamericano.

Dijimos que la descripción de Franco parte de categorías ideológicas; otros han preferido situarse en la especificidad de las transformaciones operadas en la novela como género; otros han recurrido a instrumentos habituales en la historia literaria -y bastante desacreditados en nuestros días- como una descripción por *generaciones*; otros han echado una mirada desde la sociología, el análisis del lugar del escritor con relación al mercado; otros lo han hecho desde la historia; otros, más recientemente, intentaron una descripción a partir del género dominante en los setentas, la novela política. Para obtener un panorama más amplio de *lo latinoamericano*, reseñaremos brevemente estos aportes.

Una de las más tempranas -y precisas- caracterizaciones de los cambios producidos en el género novela en los sesentas fue planteada por el chileno Juan Loveluck en 1967.⁵⁷ Luego de definir los alcances de lo que llama la novela "impura" -"cuando ésta se carga de elementos políticos sociales o de acusación que terminan por sobreponerse a la novela misma" (p. 17)-, la contrapone a la novela de "indagación existencial" (como se ve,

⁵⁶ Cortázar, Julio. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura (II parte)" (En: *Nuevos Aires*, Nº 2. *Cit.*; p. 29)

⁵⁷ Loveluck, Juan. "Crisis y renovación de la novela hispanoamericana" (En: Loveluck, Juan [ed.]. *Op. cit.*; pp. 11-31). El trabajo fue publicado originariamente en *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

el adjetivo se reitera como una marca de la época). Esta nueva novela asume los siguientes rasgos:

a) La novela contemporánea ha sufrido el mismo ataque desintegrador y transformacional que opera en otras manifestaciones del arte. (...) La eminencia del narrador, cuestionada o destruida, limitada o atomizada (como en *La muerte de Artemio Cruz*) es uno de los aspectos más salientes en este orden de cambios. b) Invención y creación verbal constantes. Irrespeto por la lengua, que es, al mismo tiempo, personaje esencial del relato. Acarreo a la novela de materiales no "literarios": formas de la propaganda, del periodismo, del lenguaje político, del folletín y la baja novela sentimental. c) Disminución de la estatura tradicional del héroe ejemplar y adecuación de su figura a un mundo caótico, vacilante, degradado y antiheroico. d) Vecindad e interpenetración de *novela* y *ensayo*. (...) La novela interroga a la novela, observa sus propios límites o postula sus exploraciones futuras. e) Experimentación con el régimen del tiempo: tiempo *regresivo*, sujeto a los vuelos de la memoria involuntaria y asociativa, en vez del tiempo *progresivo* y matemático... f) Cinematografismo de los procedimientos, multiplicidad de los planos y secuencias narrativas... g) Mutación y dinamismo del punto de vista... h) Tendencia hacia la *forma abierta* y abandono de la definitividad que supone la distancia lector-obra... i) ... oscuridad, dificultad y multivocidad de la novela: escamoteo de nexos, datos, indicios, secuencias lógico-causales... (pp. 27-28)

¿Qué estaba describiendo Loveluck en 1967 a partir de estos nueve rasgos? En rigor, podemos suponer que estaba describiendo los caracteres salientes de la novela contemporánea, adecuándolos *grosso modo* a las manifestaciones latinoamericanas más o menos recientes. Por dar sólo un ejemplo, no aparece formulada la reelaboración mítica de la historia latinoamericana, que consolidará el llamado *realismo mágico* -*Cien años de soledad*, su modelo arquetípico, es del mismo año y no aparece citada-. En cambio, la descripción sí pretende alcanzar lo escrito hasta entonces por Rulfo (*Pedro Páramo*), Carpentier (*El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces*), Fuentes (*La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*), el propio García Márquez (*La hojarasca*) y, entre los argentinos, Sábato (*Sobre héroes y tumbas*) y, por supuesto, *Rayuela*. A pesar de las limitaciones de una crítica *in media res*, el trabajo de Loveluck fijó ciertas pautas de lectura que luego se transformaron en lugares comunes cuando se trata de describir los rasgos definitorios de la nueva novela.

Otro trabajo *in media res* fue el libro *Historia de la novela hispanoamericana*, de Cedomil Goic, publicado también en Chile en 1972.⁵⁸ La decisión de adoptar un criterio generacional para caracterizar los distintos momentos del género en Latinoamérica, lleva al autor a generalizar en extremo o, por el contrario, a simplificar rasgos de modo de

⁵⁸ Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

poder incluir en ellos grupos muy heterogéneos de escritores que a veces sólo tienen en común la cercanía del año de nacimiento. Afirma de la llamada “generación de 1942” que “la norma vigente en el período de su dominación literaria es conocida como Neorrealismo” (p. 217), e incluye en ella -cito sólo a los argentinos- a Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Manuel Mujica Láinez, Roger Pla y Bernardo Verbitsky. En confrontación directa con los “Neorrealistas”, se erige la “generación de 1957”, la que defiende la autonomía de la obra, “la especificidad de lo literario y de la literatura imaginaria” (p. 244): entre otros, Marco Denevi, David Viñas, Manuel Puig, Néstor Sánchez, H. A. Murena, Beatriz Guido, Marta Lynch. Por último, la “generación de 1972” está formada por los nacidos entre 1935 y 1949, tiene como figura descollante a Vargas Llosa y participan de ella Eduardo Gudiño Kieffer, Juan José Saer y Héctor Libertella. Como se ve, el criterio generacional da rienda suelta al disparate de considerar a Bioy Casares como “neorrealista” y a hacer coincidir en una misma corriente estética a Viñas y a Puig, o a Gudiño y a Saer sólo por pertenecer a una misma generación.

Dijimos que además de los criterios ideológicos, específicamente literarios y generacionales, otras miradas se aproximaban al campo desde la sociología. En esta dirección, quizás los trabajos más citados -y reconocidos- sean los del crítico e investigador uruguayo Angel Rama.⁵⁹ En 1981, a través del “Latin American Program” del Woodrow Wilson International Center, de Washington, se reunieron un grupo de trabajos que en ese mismo año serían editados en México con el título *Más allá del boom. Literatura y mercado*, y en Buenos Aires, con idéntico título, tres años después.⁶⁰ La importancia de ese libro radica en una suerte de ajuste de cuentas con el fenómeno del *boom* -aunque ya Rama había iniciado ese ajuste una década antes- una vez que ya nadie dudaba de su declinación; como si se afirmara: ahora que sabemos que la literatura latinoamericana no es sólo el *boom*, es posible hablar de él con cierta distancia y objetividad. En rigor, como dijimos, los certificados de defunción del *boom* se habían comenzado a firmar mucho antes -recordemos al colombiano Jaime Mejía Duque que en 1974 cierra su trabajo sobre la nueva novela: “El *boom* ha muerto, viva el *boom!*”-⁶¹, sin embargo, en el libro que edita Rama aparecen algunos de los trabajos más rigurosos que se han realizado sobre el *boom*. Citando este libro comienza Adolfo Prieto su diagnóstico sobre “los años sesenta”, y citando este libro comienza María Eugenia Mudrovcic el suyo sobre la novela en los setentas y los ochentas.

⁵⁹ Entre otros, el ya citado Rama, Ángel. “Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana” (En: *Punto de Vista*, N° 11. Buenos Aires, mayo-junio de 1981; pp. 10-19).

⁶⁰ Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios, 1984.

⁶¹ Mejía Duque, Jaime. “El *boom* de la narrativa latinoamericana” (En: *Narrativa y neocoloniaje en América Latina*. Buenos Aires, Ediciones de Crisis, 1974; pp. 109-145).

Pero no nos interesa aquí recopilar los interminables debates sobre el *boom*; lo que sí queremos destacar es que las polémicas sobre el *boom* pusieron de manifiesto una mirada sociológica sobre el campo literario que, aunque existía en germen con anterioridad, es entonces cuando se desarrolla plenamente. Para Rama, la aparición de un nuevo mercado literario y la profesionalización creciente del escritor son los más visibles “efectos” del *boom*, aunque la lectura de su trabajo hace sospechar que por momentos más que de efectos se está hablando de causas. La profesionalización del escritor, el sueño de querer abandonar “la literatura como segundo empleo”, fue un deseo frecuente en los escritores del modernismo y, entre otros, en Roberto Arlt,

Pero fue recién en los sesenta, al extenderse los estrechos mercados nacionales para constituir un mercado continental, a su vez ampliado mediante las traducciones a un mercado internacional, que se pensó que podía realizarse ese viejo sueño. (p. 11)

Pero el cumplimiento de este sueño vendría acompañado de nuevas exigencias: “la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema”. Esta necesidad enfrentó a los escritores con dos inconvenientes: el primero es superar la aparente contradicción entre este “nuevo sistema” y “la esencia de la literatura”; el segundo, el tener que “correr detrás de la demanda, inventando libros o entregando obras con la cuales no estaban aún enteramente satisfechos”. Del primer inconveniente ha dejado testimonio José María Arguedas a través de los reproches hacia los escritores que se adaptaban fácilmente a las exigencias del mercado; del segundo, Rama cita como ejemplos “la heteróclita composición de *Octaedro* de Cortázar o los descuidos en el terminado de *El libro de Manuel* [sic], que no son nada corrientes en su obra” (p. 12). Las consecuencias resultan fácilmente comprobables:

En la narrativa tal tendencia se ha traducido en la composición de libros accidentales, extrayendo del baúl manuscritos olvidados, a veces con justicia, o en la autorización para reeditar obras juveniles que el escritor tenía condenadas, o en una costumbre de los setenta, que consistió en rearticular bajo nuevos títulos el material de libros anteriores para darles nueva vida o dar a conocer al autor en nuevas plazas editoriales con un airecillo novedoso: lo han hecho Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Viñas, entre otros. (p. 12)

Los escritores, por lo tanto, se han contaminado, debido a las presiones editoriales, de la incidencia que han adquirido las “marcas” industriales: su firma deviene una “marca”, y el nuevo libro será “del autor de *Cien años de soledad*”. La imposibilidad de que un número reducido de escritores diera respuesta a esa presión tuvo otra consecuencia: la revaloración -o, en términos de mercado, el relanzamiento- de autores latinoamericanos que habían publicado sus obras en bajas tiradas en los cuarentas y en los

cincuentas: Asturias, Marechal, Onetti, Rulfo. “Hubo, pues, una acumulación que el *boom* desperdigó masivamente en solo un decenio”. La explosión de literatura latinoamericana en pocos años de los sesentas es entonces el resultado de esa doble operación: mayor presión hacia los escritores-profesionales y relanzamiento de escritores “injustamente olvidados”. De esta manera, Rama da una nueva lectura del mismo fenómeno que señalaba Franco: la modernización no es sólo el producto de una visión optimista del desarrollo tecnológico, es también un imperativo de la ampliación del mercado. ¿Cómo sostener esta tensión entre modernización y revolución? ¿Cómo resolver lo que Mejía Duque calificó de “ambigüedad constitutiva” del *boom*?⁶² Los años setentas están atravesados por polémicas -de las que el propio Rama fue protagonista- que intentan resolver este dilema, según hemos procurado dar cuenta en el capítulo anterior.

Mencionamos también el artículo de Adolfo Prieto⁶³; si bien el objeto del mismo procura ceñirse al campo literario argentino, su descripción inicial podría decirse que tiene alcance continental. Un signo aparece como caracterizador de la dinámica social en los sesentas: “la articulación de vastos sectores de la población con lo que pareció ser el fruto maduro de la era industrial de Occidente: la sociedad de consumo” (p. 890). Así, un moderado crecimiento del aparato de producción alimentó las expectativas de vida de una numerosa clase media:

...esta versión particular de la sociedad de consumo dio curso también a algunos de sus presupuestos morales e ideológicos; aclimató parecidas normas de permisividad; puso en circulación algunos de sus mitos; aduló a la juventud; estimuló, como nunca, la producción e intercambio de objetos culturales; apaludió (y absorbió) los brotes de la contracultura que buscaba suprimirla. (p. 890)

Si Prieto parte de la lectura del *boom* que ya hemos citado, es porque coincide con Rama en que las nuevas manifestaciones en el arte y la literatura de los sesentas, sólo pueden interpretarse cabalmente desde la descripción de unas nuevas *condiciones de producción y circulación* de los bienes culturales: crecimiento económico, modificación sustancial de la dinámica social, profesionalización del escritor, ampliación del mercado, novedosas formas de comercialización y difusión de la literatura. Otra vez de causa a efecto, o más bien de sujeto a objeto: la mirada sociológica nos advierte que la literatura no fue entonces el centro de un vasto fenómeno que la tuvo como protagonista, sino uno de los emergentes de transformaciones que la condicionaron y englobaron.

Pero la literatura de los sesentas y los setentas cautivó también el interés de la mirada histórica: me refiero a un trabajo publicado por Tulio

⁶² Mejía Duque, Jaime. *Op. cit.*; p. 133.

⁶³ El ya citado “Los años sesenta”, de 1983.

Halperin Donghi en 1980.⁶⁴ El análisis de Halperin Donghi transcurre en paralelo: tanto en la nueva narrativa como en las ciencias sociales se puede advertir la pérdida de la “visión histórica”. El fin de los sesentas, marcado por la creciente decepción con relación al fenómeno cubano y por la progresiva irrupción de golpes militares marca un corte respecto de la fácil esperanza que envolvió a la década: “hacia 1970 ella había sufrido ya desmentidos crueles, a la espera de los aun más duros que traerían los años sucesivos” (p. 7). El proceso que siguió la narrativa procede de los treintas y los cuarentas, cuando “se observó ya que la geografía, más que la historia, ofrecía tema a la narrativa hispanoamericana”; ante ello, “el artista se identifica a la vez con el futuro y con esa naturaleza mancillada” (p. 8). Pero esta concepción narrativa, que predomina en textos como *Doña Bárbara* y *La vorágine*, iba a terminar por agotarse y con ella se iba a agotar también esa visión histórica de los sucesos representados. La nueva novela plantea tres alternativas frente a este agotamiento: a) “la que se apoya en un proceso temporal no acumulativo, en que el fin se encuentra con el principio” (p. 9): *Cien años de soledad*; b) “la que se rehusa a la historia permaneciendo más acá de ella, en la peripecia inmediata que contempla con mirada a la vez lúcida y estuporosa”: *El siglo de las luces*; c) la que adopta “el camino mítico-arquetípico, a través del cual una efímera peripecia nos pone en contacto con una realidad esencial e intemporalmente válida” (p. 10): *Tres tristes tigres*. Sin perjuicio de los avatares que esa visión histórica ha sufrido al pasar, incluso, por las *novelas de dictadores* de la primera mitad de los setentas, Halperin Donghi se detiene en lo que llama una “paradoja”, y que constituye una de las hipótesis de su trabajo:

...esta literatura nada militante y a la vez nada escapista, que parece evocar lo que fue el calvario hispanoamericano como si las fatalidades que parecían gobernarlo hubiesen perdido por entero su potencia, esa literatura es reconocida como la más afín al espíritu de una masa de lectores de ánimo cada vez más militante. (...) No es necesario recordar qué sangrientos horrores fueron necesarios para destruir finalmente ilusiones demasiado gratas para que no fuese difícil renunciar a ellas; el realismo mágico aparece entonces como el eco de una hora hispanoamericana cuya magia esos horrores han disipado para siempre. (p. 11)

¿Irresponsabilidad, frivolidad?. No son palabras que utilice Halperin Donghi -sí las utilizaron otros para hablar de los sesentas-, pero su radiografía parece sugerirlo. Si no, ¿cómo es posible que la narrativa que pierde su confianza en la eficacia social de su “mensaje”, que abandona la “visión histórica”, y con ella, la dimensión compleja del pasado y la actitud responsable hacia el futuro, pueda ser leída con entusiasmo, esperanza y

⁶⁴ Halperin Donghi, Tulio. “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta” (En: *Hispanamérica*, Año IX, N° 27. Maryland, diciembre de 1980; pp. 3-18).

gozo por los jóvenes que cada vez en mayor número apuestan a la revolución?. No hay, en el artículo, una respuesta a esta paradoja, aunque estimo que debe buscarse otra vez en el problemático cruce entre modernidad y revolución, ya que el abandono de la “visión histórica”, el presentismo optimista de los sesentas, parece ser más una marca de la primera que de la segunda. Cuando Cortázar afirma en 1973 sobre *Libro de Manuel*: “El contenido erótico del libro me parece importante”, y “Yo no creo en las revoluciones sin alegría, (...) en los revolucionarios de cara larga y trágica”⁶⁵ -“eros, ludens,...”, celebrará Saúl Yurkievich en un conocido artículo- lleva al límite posible la paradoja de la que habla Halperin Donghi, precisamente en el año en que los golpes militares comenzaban a ahogar el sueño revolucionario.

Por último, quiero detenerme en un trabajo más cercano en el tiempo cuyo título resulta muy sugerente: “En busca de dos décadas perdidas”, de María Eugenia Mudrovcic.⁶⁶ Aquí, la descripción del campo se realiza desde los “modelos” que decidieron “el perfil genérico” de la novela en la producción de “los últimos veinte años”:

La primera parte se ocupa del modelo paraliterario o “novela política” y de sus variantes: la novela testimonial, histórica y periodística; y reserva la segunda parte a la descripción del modelo *Trivialliteratur* o “novela culinaria” (i.e., la novela policial, rosa y neo-picaresca [o novela de ghetto]). La correspondencia entre décadas y dominantes genéricas que propone el artículo trata de reflejar el grado de visibilidad que alcanzó la producción de uno y otro modelo dentro del campo cultural latinoamericano. (p. 445)

Es decir, los años ‘70 tendrán a la “novela política” como dominante genérica; los ‘80, a la “novela culinaria”, ambas a través de sus respectivas “variantes”. A pesar del difundido criterio de considerar a los setentas como furgón de cola de los sesentas -tema abordado en el capítulo I-, Mudrovcic recurre a David Viñas y a su conocida oposición: “la euforia de los sesenta” / “la depresión de los setenta”; “del bum desembocamos en el crash”.⁶⁷ Una serie de hechos históricos corroboran, según la autora, el aserto de Viñas: en el campo político, el golpe militar que derroca al gobierno de Salvador Allende en Chile; en el cultural, el “primer balance crítico del boom latinoamericano”, la crisis abierta por el “caso Padilla”, la defección de Carlos Fuentes al aceptar un cargo diplomático en el gobierno de Luis Echeverría:

⁶⁵ Cortázar, Julio. “Mi ametralladora es la literatura”. *Cit.*; p. 11.

⁶⁶ Mudrovcic, María Eugenia. “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80” (En: *Revista Iberoamericana*, N° 164-165. Pittsburgh, julio-diciembre de 1993; pp. 445-468).

⁶⁷ Viñas, David. “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana” (En: Rama, Ángel [ed.]. *Más allá del boom. Literatura y mercado. Cit.*; p. 16).

La densidad histórica, por un lado, y la radicalización política que afectó a los espacios públicos, por otro, hizo que la práctica literaria convergiera con la práctica política y que ambas compartieran finalmente un espacio común de enunciación. La coincidencia entre vanguardia estética y vanguardia política reconoció un territorio propio en lo que, a falta de una denominación acaso más adecuada, puede llamarse “novela política”. (p. 447)

Algunos rasgos resultarán definitorios de esta novela: a) una ideología fuertemente desinstitucionalizadora; b) una crisis de autoridad que “afectó seriamente los focos de enunciación ‘fuerte’”; c) el desarrollo de proyectos narrativos que quisieron rivalizar con los relatos del Estado, la historia o la cultura letrada; d) el énfasis en referir lo real a través del uso del documento historiográfico, social o periodístico; e) el denunciaismo, que aparece siempre como “el espacio de riesgo que negocia el sentido ético de la novela política”. Desde estas premisas, los autores y obras citados por momentos exceden largamente los límites de la década: Rodolfo Walsh, Guillermo Thorndike, Tomás Eloy Martínez, Homero Aridjis, Elena Poniatowska, Vicente Leñero, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, entre otros. Quedan confirmadas entonces las advertencias de Mudrovcic: la “novela política” no es la única manifestación del género en los ‘70, sino la *dominante*, y el modelo no comenzó ni se agotó en la década, sino que fue en esos años cuando ocupó un lugar central. Sin embargo, por momentos parece caer en una excesiva simplificación, por ejemplo, cuando incluye sin más a la novela policial, por su alto grado de codificación, como *Trivialliteratur*, cuando, como es sabido, es uno de los *formatos* que más tempranamente adoptaron estrategias denunciaistas y se revelaron como uno de los modos privilegiados para incluir la dimensión política en la literatura.

Ahora bien, hemos procurado acercarnos a una descripción del campo en Latinoamérica a partir del comentario de trabajos de diferentes épocas que, desde estrategias diversas, han intentado dar cuenta, total o parcial, del mismo:⁶⁸ Jean Franco parte de categorías ideológicas; Juan Loveluck, de categorías técnicas; Cedomil Goic utiliza el frágil instrumento de las generaciones; Rama y Prieto se valen de las armas de la sociología; Halperin Donghi analiza la “visión histórica”; y María Eugenia Mudrovcic dirige su mirada desde una perspectiva genérica. No es un objetivo de este trabajo intentar una síntesis integradora de estas diversas miradas; sí el de

⁶⁸ Aunque no han sido motivo de comentario aquí, es menester mencionar, al menos: *La nueva novela hispanoamericana*, de Carlos Fuentes, de 1969; del mismo año, la compilación de trabajos críticos que realizó Jorge Lafforgue, editados por Paidós como *Nueva novela latinoamericana 1* -y que en un minucioso trabajo de “crítica de la crítica” analizara Nicolás Rosa en el primer número de *Los Libros*, de julio del ‘69-, y como *Nueva novela latinoamericana 2*, editados también por Paidós en 1972; el volumen colectivo que, bajo el auspicio de la UNESCO, coordinó César Fernández Moreno, y que fue publicado en 1972 por Siglo XXI con el título *América Latina en su literatura*; los trabajos de Emir Rodríguez Monegal, recopilados en 1972 como *El Boom de la novela latinoamericana*.

brindar un panorama que permita establecer un estado del campo literario latinoamericano en la primera mitad de los setentas a partir de los debates con relación a la producción novelística.

2- Miradas sobre el campo literario argentino

Dos constataciones iniciales: a) como queda dicho, se habla muy poco sobre la literatura argentina de fines de los sesentas y la primera mitad de los setentas; b) cuando se habla de ella, los diagnósticos y las evaluaciones del campo literario en Argentina difieren notablemente de los que reseñamos respecto de Latinoamérica.

Hacia fines de los sesentas, el Centro Editor de América Latina lanza la colección de libros y fascículos *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, un proyecto que, desde el modo mismo de comercialización, procuraba distanciarse y diferenciarse de las *Historias...* precedentes. Uno de los últimos fascículos de aquella colección se tituló “Las últimas promociones: la narrativa y la poesía”, y fue preparado por Josefina Delgado y Luis Gregorich (pp. 1297-1320). Allí se pueden leer, en el inicio, una serie de advertencias: a) que las últimas producciones “se resisten a todo intento de clasificación, por más provisional que éste fuese”; b) que en narrativa “se hablará de los escritores que empiezan a publicar hacia 1960, de alguna manera sucesores inmediatos de los narradores de la generación de 1955, y cuya fecha de nacimiento se sitúa, en la gran mayoría de los casos, entre 1930 y 1940”; c) que “el tratamiento de obras y autores ha de llegar hasta 1968”. La descripción del “ámbito histórico social” parte del frondicismo, el que se caracterizó, en el campo cultural, por “una libertad de expresión relativamente amplia”, y por el *boom* editorial, iniciado por aquellos años, que quizás “haya tenido que ver con la política inflacionaria del gobierno de Frondizi”. Luego de reseñar brevemente el gobierno de Illia y el golpe de Onganía, se afirma que “a pesar de los tropiezos apuntados y de las duras circunstancias económicas por las que el país debió atravesar los últimos años, no puede discutirse que la difusión del libro argentino siguió alcanzando, después de 1962, niveles notables y en general muy superiores a todos los del pasado”. Nuevas técnicas de comercialización, abaratamiento de los costos por la masividad de las tiradas, crecimiento del “status” social otorgado al escritor por algunos medios de difusión: razones que intentan explicar la “prolongación” del *boom* literario. No obstante, acaso la razón más importante de esa prolongación sea “la vigorosa preeminencia, en los últimos años, de las obras narrativas de los autores latinoamericanos en general, *aun a expensas de los propios autores argentinos*” (la cursiva es nuestra); o sea que el *boom* novelístico latinoamericano tiene un efecto positivo de *arrastre*, y un efecto negativo que podríamos llamar de *monopolio*: si el primero, como dice Rama, se agotó en un decenio, el segundo fue mucho más perdurable. Respecto del “ámbito estético”, se citan dos condicionantes comunes a la narrativa

latinoamericana, y que coinciden con los diagnósticos posteriores sobre el ya comentado cruce entre modernización y revolución. Por un lado, la actitud “profesional” de los nuevos escritores, que ya se veía en la generación del ‘55, “que se caracteriza por el acatamiento de determinados estereotipos promovidos por la labor incansable de algunos semanarios de actualidades que se convierten así en los heraldos de una nueva literatura de consumo, no siempre comprometida con su contorno pero muy a menudo poseedora de excelencias formales y de composición, que a la larga puede tener efectos beneficiosos en el proceso evolutivo de los respectivos géneros”. Por otro, “la vertiente de temas y motivos contenidos en el proceso transformador de América latina, y principalmente la vinculación con los movimientos guerrilleros, la revolución cubana y unos pocos líderes populares y revolucionarios...”. En relación con la narrativa, se afirma que los nuevos narradores se distancian de la generación del ‘55: “Los experimentos con el lenguaje y la composición novelísticos se multiplican, a diferencia de lo ocurrido con los componentes de la generación de 1955, casi siempre confiados en un realismo directo”. En este distanciamiento tienen que ver las influencias recibidas de los narradores latinoamericanos, de las “nuevas formas de realismo intentadas en España” y “de ciertas expresiones de la narrativa policial y fantástica”; escasa, en cambio es la influencia del objetivismo francés y de la narrativa norteamericana, “tan poderosa en las generaciones inmediatamente anteriores”, pero que ahora “ha descendido en forma notable”:

La actitud profesional de los nuevos narradores aparecidos hacia 1960, y que probablemente pueda ejemplificarse con los sucesivos libros de Haroldo Conti y Marta Lynch (...), puede considerarse un fenómeno de transición entre las propuestas de esta última generación [la del ‘55], basada en el realismo y el compromiso político-social, y las intenciones creadoras de los escritores más jóvenes (y de algunos mayores, como Walsh, Moyano y Hernández, un tanto ajenos a la atmósfera ideológica del ‘55 y que no publican enseguida sus primeros libros), decepcionados de los abusos sociologistas y más inclinados a buscar en sus obras cierta tensión lírica y cierta elaboración del lenguaje que no excluyen, sin embargo, un propósito de indagación de la realidad argentina claramente verificable. (p. 1303)

Pero veamos quiénes son los narradores de la generación del ‘55 y quiénes los jóvenes de los sesentas. Entre los primeros, sobresalen David Viñas, Beatriz Guido, Juan José Manauta, Héctor A. Murena, Pedro Orgambide, Andrés Rivera, Humberto Costantini, Elvira Ophée, Dalmiro Sáenz, Jorge Masciángioli, Sara Gallardo. Marco Denevi, Alberto Vanasco, Jorge Riestra, y los de “transición”, Haroldo Conti y Marta Lynch. Entre los segundos, Abelardo Castillo, Juan José Hernández, Amalia Jamilis, Daniel Moyano, Germán Rozenmacher, Juan José Saer, Rodolfo Walsh, Néstor Sánchez (a estos se les dedica un comentario de sus principales textos), y los sólo mencionados Miguel Briante, Aníbal Ford, Alberto Lagunas, Estela dos

Santos y Manuel Puig (de quien se cita su reciente *La traición de Rita Hayworth*). Antes de reseñar algunas de las obras del período, los autores del fascículo realizan un comentario de interés respecto del alcance de los géneros:

Tal vez el carácter fragmentario de las técnicas expresivas de estos nuevos narradores, su mayor preocupación formal, su menor confianza en la repercusión directa e inmediata de un mensaje social o político, hacen que la mayor parte de ellos se inicien en la escritura de cuentos, y que sólo para un período posterior de su actividad reserven la creación de novelas. (p. 1303)

Sea cual fuere la razón, la reseña de las obras confirma el aserto: la mayoría son libros de cuentos. De modo que en este panorama temprano de la narrativa de los sesentas en nuestro país encontramos una caracterización de los jóvenes narradores en contraste con la generación que los antecede, un marco de las influencias que reciben, una somera descripción del contexto en que se mueven y una referencia a las nuevas condiciones de producción que remiten a la profesionalización de la actividad y a los imperativos ideológicos del momento. Y ya pueden leerse, además, al menos en acotaciones marginales, algunas de las probables causas del contemporáneo desinterés por la narrativa de los sesentas: a) el brusco cambio del contexto político que se opera a principios de los setentas, según lo afirmado por Halperin Donghi y Mudrovic respecto de Latinoamérica; b) correlativamente, el paso de la “euforia” a la “depresión” y la consiguiente pérdida de la fe revolucionaria y del “compromiso” literario; c) el desplazamiento del escritor del lugar -el “status”- que había adquirido en los sesentas;⁶⁹ de “portavoz” o “faro” se transforma en el paciente artesano u orfebre de la palabra en algunos casos y, en otros, en sospechoso, subversivo o conspirador contra el Estado; d) la *latinoamericanización* de la mirada sobre los sesentas “a expensas de los propios autores argentinos”; e) *last but not least*, y en relación directa con el punto anterior, la preeminencia creciente de la novela como género en detrimento del cuento.

Si trazamos un arco en el tiempo, del ‘69 al ‘99, y nos detenemos en la reciente *Historia crítica de la literatura argentina*, aunque los análisis allí planteados no se atengan a un encuadre cronológico riguroso -se abandona el desprestigiado criterio generacional-, el primer volumen de la colección se concentra aproximadamente en un período que va de 1955 a

⁶⁹ Dice Abelardo Castillo: “...nos parecía natural...que se realizaran conferencias para 300 personas. Hoy, si doy una conferencia, con suerte van 15, si les aviso por teléfono antes. (...) Se publicaban muchos libros. Actualmente es lamentable la cantidad de libros que publica Argentina, sin contar que también es lamentable la calidad de los libros que se publican en Argentina” (En: *Tramas. Cit.*; p. 31).

1976.⁷⁰ La decisión de los autores de llamar a este volumen “La irrupción de la crítica”, y al siguiente “La narración gana la partida” parece confirmar lo que venimos diciendo, esto es, que la impronta del discurso crítico será *dominante* en el período señalado por sobre las producciones literarias, y que, a partir del ‘76, la narrativa, y en particular la novela, ocupará el lugar central. De los autores mencionados en *Capítulo*, tres tendrán en el volumen citado un lugar especial; en el apartado titulado “Experiencias”, sendos artículos se ocupan de las obras de Héctor A. Murena, David Viñas y Rodolfo Walsh. Sin embargo, sólo el de Walsh, escrito por Roberto Ferro, se dedicará a su obra narrativa; los otros, acordes con el título del volumen, privilegiarán las obras críticas y ensayísticas de Murena y de Viñas, otorgando a la obra narrativa sólo menciones ocasionales o un lugar en la bibliografía (en el caso de Murena -p. 122-, ya que, en el caso de Viñas, tampoco su obra narrativa figura en la bibliografía -p. 180-).

Cuatro trabajos se incluyen en el apartado “Narrativa”. En el titulado “Escrituras de la ‘zona’”, Martín Prieto da cuenta de los escritores del interior del país que, mediante una laboriosa operación sobre la lengua, lograron superar “el regionalismo, en sus formas epidérmicas y tópicas”,

...privilegiando, en sus obras el ambiente, el paisaje, los tipos, las modalidades del habla y las costumbres de un determinado lugar, de una determinada región, pero, a su vez, otorgando en el relato singular relevancia a las elecciones compositivas; obtienen, de este modo, un producto que elude la pura referencialidad, el documentalismo, el pintoresquismo, el folklorismo y el costumbrismo para instalarse en la tradición iniciada en la literatura argentina por Horacio Quiroga... (p. 344)

Para llevar a cabo este proyecto, Daniel Moyano, Juan José Hernández, Antonio Di Benedetto y Juan José Saer debieron enfrentarse, por un lado, a la narrativa “de Buenos Aires” que para entonces parecía dividida en dos campos: los narradores “protagonistas” del grupo *Sur* -Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Mallea, Mujica Láinez, Bianco- y sus “antagonistas” -Viñas, Beatriz Guido, Rivera, Wernicke-; y, por otro, “a las convenciones pauperizadas de la literatura del interior”. De modo que ya no se leen aquí esquemas generacionales para describir el campo; se utilizan, al menos para caracterizar a este grupo de escritores, criterios más topológicos (interior/Buenos Aires) y estructurales (oposición, enfrentamiento).

En “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia”, Sergio Olguín y Claudio Zeiger desarrollan los núcleos centrales que, a su juicio, están presentes en los escritores de los sesentas y los setentas. Por un lado, la incomodidad frente al realismo tradicional que se pone de manifiesto en los artículos de *El Escarabajo de Oro*, la revista que mejor los representa: “Realistas muchas veces, es difícil que los escritores se apliquen a ellos mismos tal calificación” (p. 362). Y más adelante, se afirma que la revista

⁷⁰ Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1999. El tomo 10, “La irrupción de la crítica”, fue dirigido por Susana Cella. Respecto del período citado,

“le debía a *Contorno* la ‘herencia’ de una mirada crítica sobre la literatura argentina según la cual se efectuaba una reivindicación de la literatura realista”. Si tenemos en cuenta que *El Escarabajo...* “se destacó... por el culto por escritores como Ernesto Sábato, Leopoldo Marechal y Julio Cortázar”, y que, en la “herencia” de *Contorno*, reivindicaron a Arlt y a Martínez Estrada, entonces la reivindicación del realismo partía de una concepción muy amplia del mismo y no era mucho más que un arma de combate contra la otra tradición, identificada con el grupo *Sur*. Así parecen reconocerlo los autores, ya que en la tipificación de los grupos con que se enfrenta la generación de *El Escarabajo...*, se mencionan dos que coinciden con los citados por Martín Prieto (sin incluir, obviamente a los narradores del interior): a) “la literatura defendida por revistas como *Sur* o por el suplemento cultural de *La Nación* (formas de literatura fantástica, policial clásico, metafísica local, y en general la literatura europea y norteamericana tradicional)”; b) “la literatura cercana al realismo socialista que realizaban autores como Juan José Manauta, Enrique Wernicke o Alfredo Varela...”. Sin mimetizarse con ella, *El Escarabajo...* definirá sus simpatías hacia la literatura del segundo grupo. Por otro lado, bajo el subtítulo “Moral y técnica”, Olgún y Zeiger formulan la hipótesis que da lugar al título del trabajo: moral (=compromiso) y técnica (=eficacia). Se afirma que las dos marcas más fuertes que se advierten en esta generación de narradores son: la idea del intelectual “comprometido”, derivada del admirado Sartre y de los integrantes de *Contorno*, y la propia asunción de la profesión de escritor, la que reclama eficacia técnica y pericia en el manejo de los instrumentos expresivos, y aquí la influencia más notable es de la narrativa norteamericana, en especial de Ernest Hemingway: “... en las contradicciones entre el escritor profesional y el escritor comprometido, entre la eficacia y la moral, iban a generarse los mejores textos de esta generación” (p. 367). Así, es frecuente encontrar en los relatos de aquellos escritores un interés por “la clase media de las ciudades, los intelectuales, los artistas y los marginales de la sociedad industrial” (p. 368), la preferencia por un lenguaje áspero y por los personajes varones y *duros*, el descubrimiento del policial *negro* como un género que podía transformarse en una herramienta de disección de la vida social:

En 1953, Rodolfo Walsh preparó y publicó la primera antología del género. En los años siguientes, la novela policial de enigma iba a dejar paso en el gusto de los autores argentinos a la novela negra. Se tradujo a Dashiell Hammett, a Raymond Chandler, a James Cain. Eduardo Goligorsky -autor de relatos policiales y de ciencia ficción- tradujo a James Headley Chase, a Williams y a Goodis entre otros. Ricardo Piglia, en 1969, comenzó a dirigir la Serie Negra. (p. 370)

Otra vez se plantea la cuestión del censo de escritores, y en el artículo siguiente, “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”, Olguín y Zeiger se dedican a reseñar los principales textos de aquellos años publicados por los escritores que consideran más representativos dentro del panorama trazado: Haroldo Conti, Andrés Rivera, Humberto Costantini, Abelardo Castillo, Ricardo Piglia, Miguel Briante, Germán Rozenmacher.

Algunas notas sobre los artículos de la *Historia...* que acabamos de reseñar: a) Con relación a las coordenadas históricas e ideológicas, el cruce de compromiso y eficacia, de moral y técnica, reescribe a grandes rasgos la descripción que leímos en *Capítulo*: profesionalización y revolución. b) En cuanto a los escritores considerados, los treinta años transcurridos han producido algunos desplazamientos respecto del panorama trazado en *Capítulo*. Por un lado, los casos ya citados de Murena, Viñas y Walsh. Por otro, tres de los incluidos entre “los jóvenes de los sesenta”, Saer, Hernández y Moyano, ahora merecen un tratamiento diferenciado como escritores de la “zona”; tres de los participantes de la “generación del ‘55”, Costantini, Rivera y Conti, se incluyen ahora entre los “sesentistas”. Por último, sólo dos, Castillo y Rozenmacher, aparecen incluidos en ambos textos como integrantes de la generación de los sesentas; algunos -Néstor Sánchez, Amalia Jamilis y otros-, propuestos en el censo del ‘69, ya no aparecen en el del ‘99. Si Puig, tempranamente mencionado en *Capítulo*, no se incluye en los artículos de la *Historia...*, es porque, un año después, se lo consideró, a la luz de su producción novelística posterior, en el tomo 11 de la *Historia...* c) Las reseñas de los textos que se incluyen en los artículos de la *Historia...* ratifican la afirmación de Gregorich y Delgado: en efecto, en su mayoría son cuentistas que, luego de sus primeros libros, escriben novelas. Si por un momento abandonamos nuestro corte cronológico y proyectamos la mirada sobre los ochentas y los noventas, podemos ver que en las obras de Saer, de Moyano, de Piglia, de Costantini, de Rivera, la tendencia es bien visible: la novela desplaza claramente al cuento en la preferencia de los escritores y, como en el caso de Puig, los narradores mencionados adquirirán mayor relevancia en los años posteriores al ‘76. Además, se puede advertir que el “paso” del cuento a la novela implica, a su vez, el progresivo abandono de las marcas generacionales -“los sesentistas”- hacia proyectos creadores propios cada vez más definidos. d) Las “bibliografías” que se pueden leer en las páginas 375 y 402 de la *Historia...* también parecen confirmar lo dicho respecto del “silencio” sobre la literatura de los sesentas: muy pocas referencias bibliográficas, la mayoría generales y sólo una o dos específicas.

Pero el itinerario que lleva de la mirada del ‘69 en *Capítulo*, hasta la del ‘99 en la *Historia...* no está exento de escalas significativas.⁷¹ La primera a

⁷¹ Una de esas “escalas” es precisamente la segunda edición de *Capítulo*: cfr. Amar Sánchez, Ana María; Stern, Mirta; Zubieta, Ana María. “La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las

la que quiero hacer referencia es del mismo año que *Capítulo*, del '69, y pertenece a David Viñas. En un breve artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Viñas parece ir a contramano de los diagnósticos que hemos visto, aunque el desarrollo posterior de las tendencias estéticas terminara por darle la razón.⁷² El autor, al reseñar obras de jóvenes escritores -Piglia, Sánchez, Ford, Frete, García y Puig- advierte, a través de un tipo de expresión que caracteriza su escritura: "Julio Cortázar, común denominador de la más reciente generación literaria argentina. Sea." (p. 734):

...enhebra la ancilaridad expresa del *Jaulario*, de Ricardo Piglia; la subrayada deliberación de los epígrafes recortados de Néstor Sánchez, o se balancea ambiguamente en la andadura de la *Sumbosa*, de Aníbal Ford,(...) hasta escurrirse por entre los idiomas desarticulados, entremezclados, y la ironía cautelosa y disolvente frente a lo enfático en *Los parientes*, de Ricardo Frete. O reaparece pringosamente en el parloteo de clochards y atorrantes porteños de Germán García, hasta encallar en la disolución de la perspectiva balzaciana en *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig. (p. 734)

El gesto admonitorio aparece con claridad: el principal referente de la novela realista en Argentina -así se lo consideraba entonces a Viñas- advierte sobre los peligros de la creciente influencia de Cortázar en los nuevos narradores, a sólo un año de la publicación de *62 modelo para armar*. ¿Qué pasaba con la vigorosa prosa de los jóvenes de los sesentas que al final de la década parecía fascinada por los laberintos de la experimentación formal?; ¿se trataba de un fenómeno pasajero o de un proceso de mutaciones estéticas destinado a perdurar?. Viñas/Cortázar: una vez más, realismo y vanguardia, compromiso y eficacia, en una tensión que no se resolverá tampoco en la polémica *ad-hominem* que los enfrentará en las páginas de *Hispanamérica* hacia 1972.⁷³ ¿Qué es lo que heredan estos jóvenes del autor de *Rayuela*?. La serie que expone Viñas parece remitir más al autor de *Bestiario* que al de la famosa novela del '63: "inquietud ante el exterior", "intento de conjuro", "arrinconamiento creciente", "abdicación de todo proyecto modificador", "desinterés", "enclaustramiento y encierro total" (p. 738). Y poco después, la advertencia metodológica para los críticos: no es cierto que esta literatura que sólo parece remitir a sí misma requiera de una "crítica interna". Viñas estaba advirtiendo a dos puntas: a los escritores, para que no se apresuraran a seguir los pasos que indicaba la creciente sofisticación de la crítica,

últimas promociones" (En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Tomo 5, 2º edición. Buenos Aires, CEDAL, 1981).

⁷² Viñas, David. "Después de Cortázar: historia y privatización" (En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 234. Madrid, junio de 1969; pp. 734-739).

⁷³ David Viñas. Entrevista de Mario Szichman (En: *Hispanamérica*, Año I, Nº 1. Maryland, 1972; pp. 65-67). La respuesta de Cortázar se transcribe en el Nº 2, del mismo año; pp. 55-58.

poniéndose de espaldas a su *contorno*; y a los críticos, para que no se limitasen a las estrecheces de la “crítica interna” -según la fórmula que había difundido Enrique Anderson Imbert en su libro de 1961-, y adoptaran “una crítica que aspire a ser global” -según lo reclamaba Lucien Goldmann en textos que Viñas conocía muy bien-. Entonces, si hay que buscar las razones de esta tendencia hacia el “desinterés” y el “enclaustramiento” mediante una crítica que “aspire a ser global”, es necesario poner en correlación el texto con el contexto. Esta tarea la emprende Viñas a partir de cuatro coordenadas planteadas a través del eficaz recurso retórico de la interrogación, para después afirmar que todas esas preguntas tienen, según el autor, una respuesta afirmativa. En la primera, Viñas ve en los jóvenes narradores cuyas obras ha reseñado una actitud polémica y pendular contra “el tono de compromiso explícito” de la generación del ‘55 -de la cual Viñas, aunque no lo dijera, era el principal referente-. En la segunda coordenada -que podemos llamar política- vincula a estas obras con la caída del gobierno de Illia y “la clausura de una alternativa política inmediata”, lo que deriva en un marcado apoliticismo. La tercera -ideológica- menciona a la muerte del “Che” Guevara en octubre del ‘67, el “cierre del fervor jubiloso con que los intelectuales jóvenes argentinos saludaron el proceso cubano” y el consiguiente clima de “depresión política”. Por último, la cuarta coordenada -teórica, y con efectos en el propio campo- vincula a estas escrituras con el “fenómeno que provisoriamente podríamos denominar ‘seudoestructuralismo’”, y que resulta también una consecuencia del proceso de despolitización general. Planteadas las cuatro preguntas, Viñas responde:

Yo creo que sí. *Estas cuatro coordenadas condicionan decididamente la narrativa argentina aparecida alrededor del 66 que prolonga los resultados literarios de Cortázar.* Pero que si en su núcleo significativo puede explicarse como una decidida reacción frente a la *omnipotencia* de la tradicional óptica balzaciana, corre el riesgo de encallar en una nueva forma de *impotencia*. (p. 739. La cursiva en el original)

¿Qué nos interesa de esta intervención fuerte de Viñas en el debate sobre la narrativa de entonces?. En primer lugar, su carácter de advertencia explícita (y recomendación implícita): el camino que marca Cortázar es fruto de la despolitización y arrastra a la impotencia (el camino que marcó la generación mía, en cambio -parece decir Viñas-, es fruto de la politización y el compromiso, y no es momento de arriar esas banderas: el planteo esconde, a mi juicio, una disputa de liderazgo). En segundo lugar, su apego evidente al modelo “balzaciano”: es preferible la impronta de un narrador *omnipotente*, a estas muestras de “abdicación de todo proyecto modificador”. En tercer lugar, su batalla ya no como narrador sino como crítico, y su concepción de la literatura como emergente de fenómenos de orden político y social que la *engloban*: la caída de Illia, el Onganiato, la muerte de Guevara. En cuarto lugar, el artículo da testimonio de un fenómeno que se advirtió en la miradas sobre el campo latinoamericano: la

progresiva crisis del canon realista de representación la que, según la mayoría de los críticos, en Argentina se manifiesta precisamente durante los sesentas y la primera mitad de los setentas.

Pero los panoramas más abarcadores se podrán leer al fin de la dictadura. En el número especial de *Revista Iberoamericana*, dedicado a Argentina, de 1983, encontramos el artículo de Adolfo Prieto ya citado y otro de Saúl Sosnowski que se ocupa precisamente de la narrativa de los setentas.⁷⁴ Prieto resume, mediante el diseño de una “fórmula apta”, el campo literario argentino a comienzos de la década del ‘60:

Borges parecía entonces neutralizado en su condición de *clerc* y de habitante único del Olimpo doméstico; Mallea, una sombra congelada en el silencio de sus fervorosos lectores de ayer; Martínez Estrada, una voz sin audiencia discernible y una presencia extraña. Sabato y Viñas, que habían asumido esa representación y la compartían, a pesar de sus obvias diferencias, pudieron mantenerla con holgura y revalidarla en el comienzo de los sesenta con *Sobre héroes y tumbas* (1962) y *Dar la cara* (1962), respectivamente. Resonancias existencialistas; historia; lenguaje mediador; personajes situados; triunfo del código referencial. Si a estas notas se agrega la de la apelación más o menos explícita a la conciencia moral del lector, matizadas variantes del realismo crítico, se avanzará en el trazado de una fórmula apta para abarcar una amplia nómina de narradores, de la que pueden citarse los nombres de Germán Rozenmacher, Marta Lynch, Beatriz Guido, Humberto Costantini, Rodolfo Walsh, Pedro Orgambide, Elvira Orphée y acaso Abelardo Castillo, Jorge Riestra y Juan José Hernández. (pp. 891-892)

Como se ve, en cada crítico el censo de escritores varía, pero permanecen algunas constantes. Lo que sí resulta de interés en el trabajo de Prieto es su hipótesis de que esta concepción de lo literario permaneció hasta 1964 como “prácticamente indiscutible”, y que la publicación de *Rayuela* operó como una “verdadera división de las aguas”. La verificación de esta hipótesis se sustenta en las tendencias variables que se advierten en notas y listas de *best-sellers* de los semanarios de actualidad, especialmente *Primera Plana*, que luego de una recepción algo dubitativa de *Rayuela*, termina por consagrarla en el número del 27 de octubre del ‘64, en el que Cortázar ocupa la portada de la revista. De modo que si el ‘64 fue para *Primera Plana* el “volcán de los *best sellers*”, y el ‘65 “el año de la literatura argentina”, a partir de ese año la tendencia a la *latinoamericanización* del interés tanto de la revista como de los lectores volcará las preferencias hacia Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez y Cabrera Infante.⁷⁵ Sin embargo, la “división de las aguas” también afectó al campo en Argentina:

⁷⁴ Prieto, Adolfo. “Los años sesenta”; Sosnowski, Saúl. “La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta” (En: *Revista Iberoamericana*, Vol. 49, N° 125. Pittsburgh, octubre-diciembre de 1983).

Prieto menciona a Gudiño Kieffer, Aníbal Ford y Néstor Sánchez como los “seguidores más visibles” de Cortázar, y hace referencia, claro está, al polémico artículo de Viñas del '69 que acabamos de comentar. Entre los dos grupos (los que siguen fieles a una estética del compromiso y a las “resonancias existencialistas”, y los que, más atentos a las novedades de la vanguardia, se convierten en “seguidores” de Cortázar) hubo notas y contranotas pero difícilmente, dice Prieto, “algo que suene a polémica”:

Pero no se produjo en los términos de la década. Demasiado ruido, acaso, para un diálogo. De armas, desde luego; de puertas de universidades que se cerraron con estrépito; de rumores que estallaron finalmente en violentas manifestaciones callejeras. (p. 896)

De ese estruendoso fin de la década, Prieto rescata los textos que procuran transitar los cruces entre las tendencias mediante recursos creativos y novedosos: *El camino de los hiperbóreos*, de Héctor Libertella, *El oscuro*, de Daniel Moyano, *Sagrado*, de Tomás Eloy Martínez, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, y el ciclo de relatos de Juan José Saer.

Por su parte, el artículo de Sosnowski incluye en su planteo inicial sobre la literatura de los setentas el trágico impacto de la dictadura y la necesidad de considerar la obra de los escritores en el exilio -“La dispersión de las palabras”, se titula el trabajo-, aunque ya toma precauciones contra la separación entre la literatura “de adentro” y “de afuera”. El extenso catálogo de textos que se incluye en los pie de página tiende a exhibir el fichero del investigador más que a interpretar o analizar tendencias; quizás por esa razón resulta tan útil para establecer un estado del campo en los setentas previo a cualquier análisis ulterior. Aunque no existe en el artículo un interés explícito por ordenar el corpus de novelas publicadas, se puede leer en él -por momentos entre líneas- una continuidad de las clasificaciones que hemos visto en Martín Prieto y en Olguín y Zeiger: por un lado, el grupo *Sur* y sus acólitos; por otro, los herederos de la generación del '55, del compromiso y de las formas más próximas al realismo; a estos grupos, Sosnowski agrega la reciente producción de los exiliados. Citaré a continuación los autores que aparecen en el catálogo de Sosnowski⁷⁶, cuyas obras fueron publicadas en la primera mitad de los setentas; de éstas, mencionaré las que, a mi juicio, resultan más representativas en cada caso:

⁷⁵ Sobre el semanario *Primera Plana*, puede leerse: Alvarado, Maite y Rocco-Cuzzi, Renata. “‘Primera Plana’: el nuevo discurso periodístico de la década del '60” (En: *Punto de Vista*, N° 22. Buenos Aires, diciembre de 1984; pp. 27-30).

⁷⁶ El catálogo de Sosnowski puede completarse con el exhaustivo panorama que traza Avellaneda en el '77: Avellaneda, Andrés. “Literatura argentina, diez años en el sube y baja” (En: *Todo es Historia*, N° 120. Buenos Aires, mayo de 1977; pp. 105-120). A diferencia de Sosnowski, Avellaneda incluye en su catálogo a la poesía y el teatro.

Fue un “acontecimiento editorial” la edición de las *Obras Completas* (sic) de Borges (1974); *Cecil* (1972), *El laberinto* (1974) y *Sergio* (1976), de Manuel Mujica Láinez; *Los monstruos sagrados* (1971), de Silvina Bullrich; *Dormir al sol* (1973) e *Historias de amor* (1975), de Adolfo Bioy Casares; *Hierba del cielo* (1973) y *Los asesinos de los días de fiesta* (1974), de Marco Denevi; *Etiquetas a los hombres* (1972), de Bernardo Verbitsky; *Historias en rojo* (1973), de Syria Poletti; *Los insomnes* (1973), de Beatriz Guido; *El caso Satanowsky* (1973) y *Un oscuro día de justicia* (1973), de Rodolfo Walsh; *En vida* (1971) y *Mascaró el cazador americano* (1975), de Haroldo Conti; *Guía de pecadores* (1972) y *Será por eso que la quiero tanto* (1975), de Eduardo Gudiño Kieffer; *Triste solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano; *Los tigres de la memoria* (1973), de Juan Carlos Martelli; *Los borrachos en el cementerio* (1974), de Rubén Tizziani; *Un revólver para Mack* (1974), de Pablo Urbanyi; *La seducción de la hija del portero* (1975), de Pacho O'Donnell; *Macoco* (1974), de Juan Carlos Martini Real; *La familia tipo* (1974), *Los reventados* (1974) y *Fe de ratas* (1976), de Jorge Asís; *El agua en los pulmones* (1973) y *Los asesinos las prefieren rubias* (1974), de Juan Carlos Martini; *Las tumbas* (1972) y *Las hienas* (1975), de Enrique Medina; *Nombre falso* (1975), de Ricardo Piglia; *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sábato; *Aventuras de los miticistas* (1972) y *Personas en pose de combate* (1975), de Héctor Libertella; *Cancha Rayada* (1970) y *La Vía Regia* (1975), de Germán García; *El frasquito* (1973) y *Brillos* (1975), de Luis Gusmán; *El cantar del profeta y el bandido* (1972) y *Sota de bastos caballo de espadas* (1975), de Héctor Tizón; *El estuche de cocodrilo* (1974) y *El trino del diablo* (1974), de Daniel Moyano; *Mundo animal* (1971) y *Annabella* (1974), de Antonio Di Benedetto; *La ciudad de los sueños* (1971), de Juan José Hernández; *El mago* (1974), de Isidoro Blaisten; *El limonero real* (1974) y *La mayor* (1976), de Juan José Saer; *Ritual* (1973), de Héctor Bianciotti; *Libro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar; *Historias con tangos y corridos* (1976), de Pedro Orgambide; *Jauría* (1974), de David Viñas; *Háblenme de Funes* (1970) y *Bandeo* (1975), de Humberto Costantini; *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig; *El cruce del río* (1972) y *Los dedos de la mano* (1976), de Marta Lynch; *Los viernes de la eternidad* (1971), de María Granata; *Los navegantes* (1972), *Reina del Plata* (1973) y *Bairestop* (1975), de Bernardo Kordon; *Nada que ver con otra historia* (1972) y *Ganarse la muerte* (1976), de Griselda Gambaro; *Los judíos del Mar Dulce* (1971), de Mario Szichman; *Eisejuaz* (1971) e *Historia de los galgos* (1975), de Sara Gallardo; *Función de gala* (1976), de Ernesto Schóo; *El gato eficaz* (1972) y *Aquí pasan cosas raras* (1975), de Luisa Valenzuela; *Acuario* (1972), de Liliana Heker; *Las panteras y el templo* (1976), de Abelardo Castillo.

(No es mi intención completar o corregir el catálogo de Sosnowski; sólo un par de notas: a) si bien el título del artículo habla de “novelas y novelistas”, se incluyen en el catálogo numerosos libros de cuentos; b) en cuanto a las omisiones, quizás las más significativas resulten *The Buenos Aires Affair*, la novela de Puig del '73, la no inclusión en la lista de Andrés Rivera y su *Ajuste de cuentas*, del '72, y de algunas *operas primas*, como la de Eduardo Belgrano Rawson, *No se turbe vuestro corazón*, que publicó De la Flor en el '74, y *El apartado*, de Rodolfo Rabanal, editado en el '75 por Sudamericana).

He procurado mantener el orden en que los textos son citados en el artículo de Sosnowski; de este modo se conserva, creo, la idea de “caos” que el propio autor quiso darle: luego de mencionar al último -Abelardo Castillo- agrega: “... y tantos otros que configuran una lectura que se arma desde el caos.” (p. 963). En rigor, si uno lee el catálogo, no parece haberse agotado todo intento de ordenamiento del campo, pero sí se advierte un momento de transición en el que tanto los “protagonistas” de *Sur* como los “antagonistas” de la “generación del ‘55” inician un evidente declive y su influencia sobre los jóvenes se extingue visiblemente (incluso el crecimiento del interés por la figura de Borges a partir de los ochentas se focalizará en el Borges “anterior” a los sesentas). También parece opacarse la impronta cortazariana a partir del desprestigio que le ocasionó la publicación de *Libro de Manuel*. Más que de una generación “parricida” podríamos hablar de una generación que comienza a sentir los síntomas de una orfandad y se manifiesta en una búsqueda temática, genérica y aun estilística que se parece bastante al “caos” que describe Sosnowski. Entre los que vienen del grupo *Sur* (Borges, Bioy, Mujica Láinez), los que persisten del ‘55 (Viñas, Guido, Sábato, Verbitsky, Kordon, Lynch, Costantini, Orgambide), y los incluidos en las clasificaciones que hemos visto como los “sesentistas” (Walsh, Hernández, Moyano, Saer, Puig, Heker, Castillo), aparecen una serie de escritores “jóvenes” (Soriano, Martini, Asís, Piglia, Gusmán, García, Libertella) cuyas obras posteriores a las aquí citadas permitirán asociarlos con la narrativa producida en los años de la dictadura. Para decirlo claramente: así como Schmucler afirmaba que no se habla de los “setentistas”, del mismo modo no se habla de una literatura de los setentas; la “década vacía” no ha dado escritores fácilmente identificables con ella, y habrá que esperar a la posdictadura para que la creatividad de estos narradores recupere su potencial, y el campo comience a reordenarse una vez teminada “la dispersión de las palabras”.⁷⁷

Pocos datos tenemos del interés prestado por el público a la narrativa de los setentas, salvo algunas listas de *best sellers*, las que no siempre representan un interés real y a menudo están atadas a modas momentáneas y efímeras. Ya para 1977, Rodolfo Borello alertaba sobre una crisis en el mercado editorial:⁷⁸

Económicamente, el negocio editorial argentino se encuentra en crisis desde 1954 y la situación no parece haber mejorado hasta hoy. Es más, entre 1975 y 1976 se ha vuelto tan crítica que los últimos informes sobre

⁷⁷ Dice Liliana Heker en una entrevista: “Es difícil decir que haya surgido una generación durante la década pasada (...) A mi generación la consideran como perteneciente al ‘70, pero somos escritores que comenzamos muy jóvenes en los años ‘60. Tal vez empezamos a consolidar nuestra obra más tarde, es cierto. Pero yo creo que no hay una generación específica del ‘70.” (En: *El Porteño*, N° 3. Buenos Aires, febrero de 1985; p. 65).

las editoriales y el libro (como industria) no auguran un futuro brillante para la misma. (p. 38)

Paradójicamente, las fechas “tan críticas” que cita Borello serán vistas, desde principios de los noventa, como las épocas de mayor bonanza.⁷⁹ De entre los autores citados por Sosnowski, Borello afirma que “los escritores de más sostenido éxito de público en las dos últimas décadas han sido mujeres”: Silvina Bullrich, Beatriz Guido, Marta Lynch -incluye, además, a Poldy Bird-. Y de entre los éxitos posteriores se deben contar obras que han promovido el escándalo y el tema sexual, entre las que se destaca, “por su brutalidad y su ilimitada sevicia”, *Las tumbas*, de Enrique Medina (también menciona en este “rubro” a *Jeringa*, de Jorge Montes, *La boca de la ballena*, de Héctor Lastra y *Nanina*, de Germán García). Pero si hablamos de novelistas y narradores “de verdadero valor literario”, dice Borello, hay que mencionar a Cortázar, aunque “*Octaedro* y *El libro de Manuel* [sic] no pasaron de un discreto suceso”, y luego agrega que “Manuel Puig vendió muy bien *La traición de Rita Hayworth* y, sobre todo, *Boquitas pintadas*.” (p. 44).

Por último, es menester hacer una breve referencia al artículo que publicó Andrés Avellaneda en 1985 sobre la “Argentina literaria después de los militares”.⁸⁰ Si bien no estamos hablando de un *después* sino de un *antes* de los militares, nos interesa, por el momento, el diagnóstico que traza el autor a partir de la oposición realismo-antirrealismo. Avellaneda delimita tres momentos en el desarrollo del canon realista: a) Para el primero, se puede tomar el año 1941 como fecha simbólica -por sendos premios ganados por Ciro Alegría y Bernardo Verbitsky- “del carácter triunfal del canon narrativo realista (versión rural o urbana) en el continente”. b) A fines de los cincuenta asistimos “al pico del ‘realismo crítico’ teorizado por Juan Carlos Portantiero y puesto en práctica entre otros por David Viñas”. c) Hacia 1960 el grupo *Contorno* efectúa “algunos ajustes” mediante la crítica al realismo socialista y al realismo “apolítico”, y mediante la incorporación de Roberto Arlt “al panteón de la literatura nacional”. Y concluye: “El grueso de la narrativa escrita y publicada entre 1960 y 1980 sigue en líneas más o menos amplias el canon de la ilusión mimética (...) (Con la casi única excepción de Julio Cortázar...)”. Hasta

⁷⁸ Borello, Rodolfo. “Autores, situación del libro y entorno material de la literatura en la Argentina del siglo XX” (En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 322-323. Madrid, abril-mayo de 1977; pp. 35-52).

⁷⁹ Al respecto puede citarse a Avellaneda, Andrés. “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta”. *Cit.*; pp. 173-174: “En 1974, 1984 y 1987, los novelistas extranjeros de más éxito alcanzaron a vender 60 mil, 10 mil y 8 mil ejemplares respectivamente; los argentinos, por su parte, 20 mil, 5 mil y 3 ó 4 mil ejemplares en cada uno de los mismos años”.

⁸⁰ Avellaneda, Andrés. “Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares” (En: Vidal, Hernán [ed.]. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*. Institute for the study of ideologies and literature, Minneapolis, Minnessota, 1985; pp. 578-588).

aquí, no parece haber demasiadas diferencias con los textos que hemos venido reseñando, desde el catálogo de Sosnowski, en donde se puede advertir que el realismo aparece como *dominante*, hasta las admonitorias prevenciones de Viñas cuando certifica que la influencia de Cortázar en los jóvenes puede torcer el rumbo de esa *dominante*. Lo que sí resulta novedoso en Avellaneda es la temprana detección de los “desafíos” al canon realista, que aparecen desdibujados o reducidos a meras referencias ocasionales en los demás trabajos. Estos “desafíos” no son el fruto de ciertos contactos generacionales o de grupos determinables y su incidencia será diferida en el tiempo: “sus propuestas quedan enterradas bajo el imperio del canon realista prácticamente hasta comienzos de la década del ochenta...”. Así, el autor -que no alcanza a definir los alcances estéticos de estos “desafíos”- aporta una suerte de *contra-catálogo* en el que se destacan algunos autores que aparecían perdidos en el conjunto:

Entre 1960 y mediados de la década siguiente aparecen los primeros desafíos al canon narrativo realista: Jorge Di Paola (*Hernán*, 1963); Néstor Sánchez (*Siberia Blues*, 1967; *El amor, los orsinis y la muerte*, 1969; *Cómicos de la lengua*, 1973); Amalia Jamilis (*Detrás de las columnas*, 1967; *Los días de suerte*, 1968; *Los trabajos nocturnos*, 1971); Angélica Gorodischer (*Opus dos*, 1967; *Las pelucas*, 1968; *Bajo las jubeas en flor*, 1973); Germán L. García (*Cancha Rayada*, 1970; *La vía regia*, 1975); Luis Guzmán (*El frasquito*, 1973; *Brillos*, 1975); Osvaldo Lamborghini (*El fiord*, 1973); Mario Goloboff (*Caballos por el fondo de los ojos*, 1976); Juan José Saer (*El limonero real*, 1974; *La mayor*, 1976); Héctor Libertella (*El camino de los Hiperbóreos*, 1968; *Aventuras de los miticistas*, 1972; *Personas en pose de combate*, 1975); César Aira (*Moreira*, 1975). (pp. 580-581)

(Sólo una observación a la nómina de Avellaneda: de los seis autores que Viñas condena por su “encierro” y su “impotencia”, sólo aparecen aquí dos [Néstor Sánchez y Germán García]; la mirada al campo desde el '85 ya ha excluido a Puig y a Piglia, cuyas obras posteriores han puesto en tela de juicio la separación tradicional realismo/antirrealismo)

Sea cual fuere el alcance de este *contra-catálogo*, su virtud consiste en poner en evidencia que los escritores que producen novelas en años de la dictadura militar no escriben sólo contra un *fondo* realista, que la experimentación vanguardista ya se inicia en los sesentas, y que el cruce realismo/vanguardia puede leerse como un correlato estético del cruce revolución/modernización, del que ya hemos hablado *in extenso*.

2.1- Los Libros: “nueva crítica” y nueva literatura

El hecho de considerar a *Nuevos Aires* y a *Crisis* en el capítulo anterior, como publicaciones en las que es posible leer los dilemas propios de la época: intelectual/revolución, artista/pueblo, y sus diversos modos de articulación ideológica; no excluye, como hemos visto, que en esas revistas

se advierta por momentos un interés por la crítica literaria como práctica específica tanto como un interés por la producción literaria en Argentina y, especialmente, en Latinoamérica. Inversamente, que hayamos decidido considerar a *Los Libros* en el capítulo dedicado al campo literario no implica necesariamente que esta publicación no tomara posición con relación a aquellos debates: no sólo tomó posición, sino que, al menos en la segunda etapa de la revista, ese posicionamiento fue de los más explícitos. Lo que justifica la inclusión de un comentario sobre *Los Libros* en este capítulo es, a nuestro juicio, que allí se plantea una serie de novedades en el campo que tendrán una vasta influencia en los años posteriores: a) el origen y desarrollo de una nueva crítica, algunos de cuyos nombres ocuparán un lugar central en los ochentas y los noventas; b) la presencia privilegiada -en tanto *objeto* de esta nueva crítica- de textos literarios de reciente aparición, lo que produce una creciente contaminación entre un discurso crítico cada vez más preocupado por la elaboración *formal* de su escritura y una producción literaria cada vez más proclive a incorporar en sus ficciones lo que aparece como un reclamo de la nueva crítica: la crisis de un modo de concebir la literatura como representación del mundo social -a menudo tildada de “ingenuamente realista”- puede leerse como el resultado de esa contaminación; c) la actualización teórica -abierta a saberes diversos: marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, semiología, etc.- y la sofisticación discursiva generan la ilusión de *cientificidad* de la práctica crítica sustentada en la *seguridad* en el manejo de sus instrumentos; desde allí, es posible visitar a los clásicos de la generación que los antecede y así marcar las diferencias: Sábato, Marechal, Viñas, Cortázar, Bioy Casares, etc.; d) la cuarta novedad es la presencia en la revista de una suerte de *crítica de control* para mantener los instrumentos de análisis debidamente aceitados; es frecuente leer una práctica de “crítica de la crítica” en la que los libros de crítica que publican los colaboradores de *Los Libros* son criticados por sus colegas, de modo que los colaboradores son alternativamente *sujeto* y *objeto* del discurso crítico. Pero vamos por partes.

El primer número de *Los Libros* aparece en julio de 1969 y el último, el N° 44, es de enero-febrero de 1976. Hasta el N° 7 inclusive, la publicación lleva el subtítulo “Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo”; a partir del N° 8, cuando una nota editorial marca la *latinoamericanización* de la revista, el subtítulo cambia: “Un mes de publicaciones en América Latina”. Desde el N° 28, el subtítulo será “Para una crítica política de la cultura”; finalmente, un último cambio puede leerse en el N° 41: “Una política en la cultura”. También hubo modificaciones en el formato de la revista: a partir del N° 29, se abandona el tamaño *tabloid* original por un formato más pequeño; también a partir de ese número desaparecen las ilustraciones en la tapa y se reemplazan por los títulos de las notas centrales; ya desde el N° 23, además, había dejado de imprimirse en color y hasta el final tendrá una tapa sólo en blanco y negro. *Los Libros* fue dirigida hasta el N° 22 por Héctor Schmucler; en el N° 23 aparece un

Consejo de Dirección integrado por el propio Schmucler, Carlos Altamirano y Ricardo Piglia; en el N° 25 se suman al Consejo Miriam Chorne, Germán García y Beatriz Sarlo Sabajanes; el N° 29 marca la desvinculación de Schmucler y el Consejo de Dirección ahora se integra con Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo Sabajanes; por último, en el editorial del N° 40 se publica una nota de Piglia en la que explicita las razones de su alejamiento, y el ahora “Comité” de Dirección quedará integrado hasta el último número por Altamirano y Sarlo. Si bien existen líneas de continuidad en los casi siete años que recorre *Los Libros*, es frecuente leer en las reseñas y artículos que se han escrito sobre la publicación que el N° 29 marca una inflexión en su historia: es posible hablar entonces de una *primera etapa*, identificable por la presencia de Schmucler en la dirección y el formato *tabloid*, y caracterizada por el rasgo dominante de una revista de crítica de libros -artículos relativamente breves con el formato de reseña sobre libros de reciente edición-; y de una *segunda etapa* -la del formato reducido-, con la presencia de Altamirano, Piglia y Sarlo en la dirección, y caracterizada por una creciente politización de sus artículos -menos por número, más extensos y no necesariamente reseñas- en una línea de izquierda revolucionaria identificada con el maoísmo.

2.1.1- Los axiomas de la “nueva crítica”

La nota editorial del primer número lleva como título “La creación de un espacio” (p. 3); se trata, más que de una declaración de principios, de una declaración de objetivos. El primero de esos objetivos es “llenar un vacío”; se podría agregar, un vacío *presente*: la nota no refiere nunca al pasado, no reconoce antecedentes ni parentescos:

¿Cómo definir aquello que enuncia su inexistencia? El vacío, si es que a pesar de todo requiere una formulación lógica, aparece como la zona donde se ha ejercido un límite. Comienza donde concluye algo determinado, en el momento en que ese algo indica su silencio; el vacío como tal no señala ninguna diferencia.

De modo que si se trata de crear un espacio, ese espacio estaba vacío antes de que *Los Libros* apareciera, y si ese vacío es indefinible por inexistente, se está diciendo que, *a priori*, el proyecto es *radicalmente* nuevo.

Se trata, pues, de crear un espacio que en el caso de *Los Libros* tiene un terreno preciso: la crítica. Darle un objeto -definirla- y establecer los instrumentos de su realización, permitirán dibujar la materialidad con la que se pretende llenar el “vacío” de la recordada expresión de circunstancia.

Aquí, lo que llama la atención -y esto en el '69 sí era novedoso- es que la crítica no se define como una *práctica*, sino como un "espacio", un "terreno" y, por otro lado, no se la adjetiva: ni crítica *literaria*, ni crítica *social*, ni crítica *política*; crítica "a secas". Dos ecos parecen resonar aquí: el primero es que las marcas del influyente estructuralismo se advierten en la abundancia de metáforas de espacio (en el N° 3 -p. 13-, José Sazbón llama la atención sobre ese desplazamiento: de la "situación" sartreana hacia el "lugar" y el "espacio"); el segundo es que ya parece estar presente la idea de *escritura crítica*, en la que la *crítica* se apropia de las propiedades de la *escritura*: si Barthes ya había proclamado la intransitividad de la *escritura*, esa intransitividad resuena en la *crítica* "a secas".

Los libros no es una revista literaria (...) La revista habla del libro, y la crítica que propone está destinada a desacralizarlo, a destruir su imagen de verdad revelada, de perfección a-histórica. En la medida que todo lenguaje está cargado de ideología, la crítica a los libros subraya un interrogante sobre las ideas que encierran. El campo de una tal crítica abarca la totalidad del pensamiento...

Sobre el final, el *objeto* de la crítica se precisa con la aparición de una palabra que inudará los textos de aquellos años: ideología. Si todo lenguaje está cargado de ideología, el objeto se amplía a la "totalidad del pensamiento" y no sólo al lenguaje literario; por ende, no estamos ante "una revista literaria".

Sin embargo, la lectura de muchos de los trabajos críticos que aparecerán en la revista permiten leer la nota editorial inicial también como una declaración de principios, porque para desacralizar el texto, para explicitar su ideología, es necesario detenerse en sus silencios y en sus vacíos: nunca la ideología aparece en la superficie textual, es más, -como había enseñado el marxismo- toda ideología que se explicita *enmascara*, y la crítica está llamada a *desenmascarar*, a subrayar "un interrogante" sobre las ideas. Veamos. Dice Nicolás Rosa a propósito de un libro de Sarduy (N° 2; p. 5);

El inconsciente considerado como un lenguaje (Freud, Lacan), el "fondo" de la obra considerado como un vacío (el silencio: Mallarmé, Blanchot), o el "contenido" como metáfora de la ausencia (Barthes) nos liberan de la tentación realista.

Schmucler sobre la novela de Cortázar (N° 2; p. 11);

...conciencia de la autonomía del texto: el texto de 62 "dice" la verdad de sí mismo y no "representa" al mundo exterior: participa de ese mundo y proclama -negándola- la ideología que lo piensa.

el mismo Schmucler con relación a Puig -en un artículo que se titula “Los silencios significativos”- (Nº 4; p. 9);

Boquitas pintadas denuncia el lenguaje que utiliza (la ideología que comporta) cuando simula creer en él.

y Piglia sobre *Cosas concretas*, la novela de David Viñas (Nº 6; p. 3):

...la novela no hace otra cosa que narrar la imposibilidad de hacer hablar a la práctica política con las palabras de la literatura. Al convertir a esa práctica en una ausencia y un silencio, deja ver una verdad que Lore trata de exorcisar [sic] en la escritura...

“Vacío”, “ausencia”, “silencio”: allí *habla* la ideología -“deja ver una verdad”, dice Piglia-, o mejor, allí *se la hace hablar*. Si toda vez que la ideología se explicita engaña, entonces es posible identificar al enemigo de la nueva crítica: el realismo. “Nos liberan de la tentación realista”, apunta Rosa, es decir, liberan al escritor de la tentación realista, pero el “nos” remite a la crítica: los nuevos *instrumentos* liberan al crítico de la lectura ingenuamente realista. Así, el texto de 62 -y no Julio Cortázar- no “representa” al mundo, sino que es parte del mundo y cuando “proclama” la ideología que lo piensa, a la vez la niega; el texto de *Boquitas pintadas* -y no Manuel Puig- simula creer en su propio lenguaje, pero en verdad denuncia “la ideología que comporta”; la novela *Cosas concretas* -y no David Viñas- narra una imposibilidad, pero esa imposibilidad deja ver una verdad. Representa pero engaña, proclama pero niega, simula creer pero en verdad denuncia, en la imposibilidad de representar habla: la nueva crítica será quien complete la demolición del canon realista. Si la novela llamada realista era considerada como el vehículo más apropiado para la transmisión de ideas y la denuncia de males sociales, la nueva crítica invertirá totalmente este lugar común heredado: no sólo el realismo se funda sobre una ingenua concepción de la representación, y por ende, sólo puede consolidar una ideología burguesa, sino que, además, el camino hacia una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan los modos realistas de representación.⁸¹

Cinco axiomas caracterizan al discurso crítico de los '70: así lo postula Jorge Panesi a partir de un agudo análisis de la encuesta que Jorge Lafforgue llevó a cabo para la revista *Latinoamericana*, en el '73 y el '74.⁸² Los axiomas son: 1) “*el estrechamiento de las distancias*. Hacer crítica es

⁸¹ La condena al realismo llega al extremo de interpretar al suicidio de José María Arguedas por su adhesión a esa estética obsoleta: “... la exasperada conciencia de la impotencia de una palabra desligada de la práctica política, de una escritura que buscaba en su propia capacidad de reflejar la realidad, la garantía de su eficacia y su ‘poder’” (Nº 6; p. 4).

⁸² Panesi, Jorge. “La crítica argentina y el discurso de la dependencia” (En: *Filología*, Año XX, 1. Universidad Nacional de Buenos Aires, 1985; pp. 171-195). Los sintagmas que se citan en cursiva son del original.

hacer política” (p. 174); 2) “un deseo de estrechamiento de distancias entre la cultura argentina y la latinoamericana” (p. 175); 3) “el acercamiento de las dos culturas antagónicas (la ‘alta’ cultura impuesta por las clases dominantes y la cultura popular)” (p. 176); 4) “la *extensión de las fronteras*. La crítica literaria, en su afán por intervenir y actuar, reclamará una prolongación hacia otros objetos discursivos aledaños” (p. 177); 5) la “*incomodidad conceptual frente a los modelos*. (...) Para los populistas más enfervorizados, ‘modelo’ llega casi a convertirse en sinónimo de dependencia cultural o europeísmo...” (p. 178). Luego de la explicitación de los cinco axiomas, Panesi se ocupa de *Los Libros*: se trata seguramente del mejor análisis que se ha escrito sobre la revista:

Y tensiones no faltan en *Los libros* (1969-1976), la revista que mejor expone las líneas que hemos estado definiendo hasta aquí. Porque, si bien su hilo conductor será el discurso de la dependencia en su inflexión más izquierdista, se trata de un *leit motiv* encontrado o instalado luego de tanteos y contradicciones que reproducen en forma condensada todo el proceso ideológico desperdigado a los largo de la década del sesenta. (p. 180)

Sin embargo, los cinco axiomas que Panesi postula a partir de la encuesta están presentes en la revista, pero con ciertos ajustes: dicho de un modo algo simplificado, cuando los críticos contestan a la encuesta, los axiomas aparecen claramente, cuando los críticos escriben, las cosas cambian.

En primer lugar, la relación crítica-política es, en *Los Libros*, un problema que sólo se resuelve *en* el discurso crítico y esta es, a mi juicio, una de las novedades fuertes que la revista exhibe. Panesi afirma que es evidente un “tironeo entre la ideología y la seducción de los modelos. (...) se trataba de intentar un tipo de crítica que fuese *integradora*, que respondiera al doble afán de rigor metodológicamente penetrante y de militancia esclarecedora” (p. 179). ¿Cómo resuelven los críticos de *Los Libros* ese “tironeo”, ese “doble afán”? Diría que más que con el axioma “hacer crítica es hacer política”, lo hacen tratando de responder a esta pregunta: ¿cómo leer *lo político* allí donde no está presente *la política* -los vacíos, las ausencias, los silencios-?. Así, el remanido cruce entre vanguardia política y vanguardia estética no adopta en *Los Libros* la forma del *debate ideológico* -como aparecía en *Nuevos Aires*-, sino la de un problema que debe resolverse en el interior del discurso crítico: de qué texto se habla, y qué se dice de él. Este gesto es bien evidente en los pocos momentos en que la revista se escapa de su objetivo explícito -hablar de los libros de reciente edición- y se refiere a libros y autores más o menos clásicos. En el N° 26, Nicolás Rosa escribe “Borges y la crítica” (pp. 19-21), en donde polemiza con Adolfo Prieto, David Viñas y Blas Matamoro⁸³; allí leemos:

La obra de Borges es una obra capital en la producción del modelo escriturario del sistema burgués. Es aquella que muestra en su mayor esplendor una forma de producción específica de un momento determinado de la historia. (...) Por eso es posible preguntarse qué significa Borges desde la perspectiva de una evolución del signo literario. Probablemente culmina un proceso de desconstrucción de la racionalidad del signo que comienza con Flaubert. (...) Esta ruptura o viraje pretendería o trataría de implantar un signo con características opuestas: *plural*, es decir convergencia de numerosos códigos, *formal* por oposición a sustancial y *antipsicologista*, *polisémico*, *no representativo* y *opaco*, en el sentido de no expresivo. (p. 21)

Y en el N° 29 -el primero de la *segunda etapa*-, Ricardo Piglia escribe su controvertido “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” (pp. 22-27):

...condiciones de producción, códigos de lectura, es esta relación lo que ahora es preciso reconstruir para encontrar (...) el nudo de esa situación particular a partir del cual se ordena el sistema literario en Argentina: la dependencia. (p. 27)

Los Libros llena así el que parece ser un requisito insoslayable para las revistas culturales argentinas: fijar su posición frente a Arlt y Borges. Y lo hace exhibiendo el “doble afán” del que habla Panesi: Marx y Barthes. Rosa por un lado rescata a Borges del mismo modo que Marx rescata a Balzac; por otro, define la “ruptura o viraje” que comienza con Flaubert (cf. *El grado cero de la escritura*) a partir de oposiciones que había difundido la crítica francesa.⁸⁴ Piglia parafrasea a Marx en el título mismo de su trabajo, para luego cruzar dos categorías que proceden de campos diversos: “condiciones de producción” y “códigos de lectura”. Pero el “tironeo” no sólo aparecerá en el discurso crítico, sino -según veremos- en la selección de textos que merecen ser comentados: qué se dice de él, pero también de qué texto se habla.

En segundo lugar, la *latinoamericanización* de la revista se plantea de un modo explícito en la nota editorial del N° 8, titulada “Etapa” (p. 3). Me interesa destacar algunos aspectos de esa nota: a) La “latinoamericanización” se plantea como una necesidad económica y no como un imperativo de tipo ideológico: “*Los Libros* cuenta ahora con el auspicio de algunas de las más importantes editoriales mejicanas, venezolanas, chilenas y argentinas y con un eficiente sistema de distribución...”. b) En los diez meses de vida, dice la nota, se sucedieron

⁸³ En el N° 28 aparecerá una “Respuesta de Blas Matamoros” (pp. 19-20), y una “Contracrítica”, de Nicolás Rosa (pp. 21-24).

⁸⁴ La influencia de Barthes es bien visible en el discurso crítico de *Los Libros*. Baste señalar que Nicolás Rosa traduce *S/Z* y *El placer del texto*, y Héctor Schmucler, *Mitologías*, todos para la editorial Siglo XXI.

“elogios y críticas”: “ciertas coincidencias resultaron inquietantes: *Los Libros* fue acusada de críptica, elitista, extranjerizante y estructuralista...”. La reacción de la revista es curiosa; primero se defiende (esta “nueva crítica” reacciona como Barthes ante críticas similares que había recibido de Raymond Picard): “lo único que se intentaba era introducir un discurso específico, un método riguroso. (...) Contra una crítica terrorista de intereses o de grupos, se ha intentado oponer la búsqueda de las estructuras reales que se descubren bajo formulaciones imaginarias”. Pero luego retroceden, aceptan las críticas, y prometen enmendar los errores hacia el futuro: “A veces la incomunicación echaba por tierra las intenciones del crítico”. c) Por último, una reflexión que revela una vez más el “tironeo” y en la que resuenan ecos de las posiciones de Cortázar que, hacia 1969, estaba polemizando con Collazos: “Es sabido que con la crítica de libros no se superará el subdesarrollo que padecen los países latinoamericanos. Pero es engañosa toda postulación transformadora que continúe hablando el viejo lenguaje”. En cualquier caso, y volviendo al segundo axioma, es acertada la observación de Panesi: la “latinoamericanización” de la revista pasa por la ampliación del mercado - más publicidad, mejor difusión, más lectores-, y por la política, en números especiales dedicados a la situación política en países latinoamericanos -Nº 15/16: Chile; Nº 19: Bolivia; Nº 20: Cuba; Nº 22: Perú; Nº 24: Uruguay-; pero mucho menos por la literatura: a diferencia, por ejemplo, del lugar que ocupa en *Crisis*, la literatura latinoamericana no tendrá un espacio destacado en la revista. Es más, en el Nº 12, Santiago Funes, entonces secretario de *Los Libros*, en un artículo titulado “Mercado e ideología”, ataca las maniobras de los latinoamericanos en Europa y al proyecto de editar una revista que incluya a los próceres del *boom* en el equipo de dirección; esta nota se complementa con la publicación de la carta, fechada el 14/5/71, que Schmucler le envía a Juan Goytisolo, en la que manifiesta su postura de no participar del proyecto *Libre*. En este mismo sentido puede leerse la reseña que Jorge Rivera escribe sobre *Libro de Manuel* (“Cortázar: entre la elipsis y el círculo”, Nº 30; pp. 34-35):

Lejos de encauzar su pensamiento por vías y direcciones más actuales, que recojan el trabajo histórico e ideológico y el movimiento mismo de la realidad cotidiana latinoamericana, lo explicitado reproduce, esencialmente, la vieja y descontextualizada budinera surrealista de una *revolución total*. (p. 35. La cursiva en el original)

Respecto del tercer axioma, tampoco parece haber un interés manifiesto en la revista en lo que se postula como el acercamiento entre “alta” y “baja” cultura. Dice Panesi: “El mayor peso puesto en el platillo de la cultura popular ni restablece el equilibrio ni define tampoco la lucha, pero indica que a la crítica se le ha revelado un espacio que había creído escamoteado u ocultado por la acción de la cultura dominante” (p. 177). Sin embargo, sólo pueden leerse algunas cuestiones referidas a la cultura popular en los

numerosos artículos que constituyen el continuo debate que sostiene *Los Libros* contra el pensamiento nacionalista y el peronismo. En el N° 1, Ernesto Laclau (h.) escribe una reseña de *Los nacionalistas*, el libro de Marysa Navarro Gerassi, y concluye:

...el nacionalismo en un país central es expresión del terrorismo del gran capital monopolista, el nacionalismo en un país dependiente es progresista y revolucionario, pero sólo en la medida en que sea auténticamente popular. (p. 16)

El razonamiento es, como vimos, un verdadero tópico de la época: “nacional” a secas no; es necesario completar el sintagma: “nacional y popular”. Pero este tópico irá desapareciendo en la revista a medida que crecen las diferencias con el peronismo. En el N° 5, por ejemplo, Oscar Terán (“El robinsonismo de lo nacional”; pp. 3 y 22) ataca al nacionalismo que impugna al marxismo, y se declara a favor de priorizar la “cuestión social”; y Juan Carlos Portantiero coloca la famosa antinomia sarmientina en el título de su artículo y provocativamente reemplaza el coordinante (“El peronismo: civilización y barbarie”; pp. 10-11 y 22): polemiza con Félix Luna, Rodolfo Puiggrós y Ernesto Goldar y reivindica las categorías marxistas para analizar al peronismo. La proliferación de la “cuestión nacional” en los textos de la época provocan la alarma de Portantiero que al entrar en debate con las revistas *Envido* y *Orden del Sol*, a comienzos del ‘71, escribe:

Las cosas, ahora, parecen haber cambiado. “Sociología nacional”, “línea nacional”, “pensamiento nacional”, han pasado a ser suertes de contraseñas a través de las cuales trata de establecerse la posibilidad de una crítica a la ideología liberal y a las instituciones en que ésta se ha cristalizado, superando al nacionalismo de derecha mediante una invocación populista que simultáneamente jaquea a la izquierda acusándola de no haberse liberado de sus trampas de origen. (N° 15/16; p. 51)

Pero la polémica se profundizará en la *segunda etapa* de la revista, cuando Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo inician una prolongada tarea de cuestionamiento del “pensamiento nacional” que tendrá en *Los Libros* su primer escenario y, años más tarde, continuará en *Punto de Vista*. En el N° 33 se publica una nota editorial titulada “Liberación o dependencia” en la que se discute con el peronismo la propiedad de la consigna; en el mismo número, los autores citados optan por un tono de enfrentamiento:

¿Cómo explicar entonces la conservación en el interior de los aparatos ideológico-culturales de un pensamiento, una estética y una retórica caracterizados por el espiritualismo, el hispanismo reaccionario, las versiones racistas o indigenistas del nacionalismo y hasta los mismos mitos y héroes de la élite oligárquico-liberal? (“Acerca de política y cultura en la Argentina”; p. 23).

Y en el N° 38 -hacia fines del '74-, Beatriz Sarlo publica un minucioso trabajo sobre uno de los escritores "faro" de la llamada izquierda nacional: "Hernández Arregui: historia, cultura y política" (pp. 3-7): "Hernández Arregui fue un teórico consecuente del peronismo al que sirvió (...) para atraer a su seno precisamente a miembros de la pequeña burguesía intelectual y universitaria a la que proporcionó los 'argumentos teóricos' de una operación política" (p. 7). De modo que la distancia que se va produciendo entre izquierda y peronismo alcanza al campo de la lucha política e ideológica, pero -quizás por el recaudo de no contaminarse con las tendencias a las que acusaban de populistas- los intelectuales de *Los Libros* no llevarán la discusión al campo de lo que -sin demasiadas consideraciones teóricas- se llamaba "cultura popular", la que, como vimos, tenía un lugar privilegiado por aquellos años en las páginas de *Crisis*. Se nos podría objetar que existen manifestaciones de cultura "baja" que no necesariamente deban ser asociadas con el concepto de "cultura popular". En efecto, este problema está implicado en el cuarto axioma.

Así lo formulaba Panesi: "la extensión de las fronteras", "la prolongación hacia otros objetos discursivos aledaños". "Privilegiar como objeto", dice Beatriz Sarlo en la encuesta de *Latinoamericana*, "los medios masivos de comunicación". El objetivo estaba planteado en la ya citada autocrítica editorial del N° 8:

Ya se sabe que el formato libro no privilegia ninguna escritura. Es posible que las obras más importantes se estén escribiendo en las noticias periodísticas o en los flashes televisivos. O en los muros de cualquier parte del mundo. Estos textos, al igual que los libros tradicionales, requieren una lectura que descubra su verdad. *Los Libros* se ocupará, pues, cuando sea necesario, de los diarios, la televisión, el teatro, la radio, el cine. En este número se habla, por primera vez, de una película. (p. 3)

Se trata del artículo de Máximo Soto sobre *El santo de la espada*, de Torre Nilsson (pp. 24-25); en rigor, no era la "primera vez" que el cine entraba en la revista, ya que se habían publicado con anterioridad dos artículos de Edgardo Cozarinsky (uno sobre el lenguaje del cine y sus relaciones con la escritura -N° 2, p. 13-; otro sobre Passolini y *Teorema* -N° 7, pp. 6-9-). Sea como fuere, este objetivo se cumplirá sólo en parte, ya que si en la *primera etapa* de la revista se privilegia la crítica de libros, en la *segunda* se privilegiará el artículo sobre política; el análisis de los "objetos aledaños" ocupará siempre un lugar secundario. La mirada sobre los medios de comunicación de masas será un objetivo más proclamado que efectivamente realizado. Un par de trabajos de Beatriz Sarlo sobre televisión y política (N° 27; pp. 3-6 y N° 29; pp. 4-10) y sobre cine (N° 39; pp. 11-14 y N° 41; pp. 24-25); de Germán García sobre *Love Story* (N° 13; pp. 28-30) y sobre música *beat* (N° 18; pp. 26-28); de Oscar Steimberg sobre *Mafalda* (N° 17; pp. 6-7); son parte de un escaso muestrario de los artículos que tienen a los *media* como objeto. La lectura de esos trabajos tienen en común una valoración negativa de los productos más que de los

medios; sin embargo, resulta perceptible una desconfianza generalizada acerca de lo que esos medios pueden producir; si bien nadie niega la importancia de los medios, y por lo tanto está siempre presente el imperativo *-hay que ocuparse de ellos-*, la revista *-para decirlo con una terminología de la época-* parece proclamar su posición de *apocalíptica*, ya que no de *integrada*.

Por último, y en relación con el quinto axioma *-incomodidad conceptual frente a los modelos-* una vez más me inclino por matizar la afirmación de Panesi respecto de la encuesta de *Latinoamericana*, porque aquí también parece haber diferencias entre los críticos. En el N° 1 de *Los Libros*, Nicolás Rosa se ocupa del primer tomo de *Nueva novela latinoamericana*, el libro que Jorge Lafforgue compiló para Paidós (pp. 6-8), y allí advierte que tenemos una nueva literatura pero aún no tenemos una “nueva crítica”: el consabido ejemplo es Mario Vargas Llosa, un escritor creativo y renovador que es, a la vez, un crítico convencional y mediocre. El reclamo de Rosa es, precisamente, que hacen falta nuevos *instrumentos* para desarrollar los nuevos caminos de la crítica. Pero el problema recurrente para los nuevos críticos es cómo conjugar la fascinación por los modelos - marxismo althusseriano, *nouvelle critique*, psicoanálisis lacaniano, antropología estructural, etc.- con la teoría de la dependencia. Estos nuevos *instrumentos* hacen posible una “crítica política de la cultura”, pero se trata de modelos *importados*; hacer uso de ellos, ¿es una herramienta de liberación o es una profundización de la dependencia cultural?. La respuesta es la *adaptación*; hay que saber *adaptar* y *filtrar* esos modelos a nuestra realidad de países subdesarrollados y dependientes. Esta actitud es bien visible en la encuesta a la crítica que realiza *Los Libros* en el N° 28, de septiembre del '72. Contesta Aníbal Ford:

Pero esto no limita lo anterior, la posibilidad de elaborar una teoría y una práctica crítica, que, por otro lado, para aquí sólo nosotros podemos elaborar. Y no lo limita porque, en primer lugar, podemos aprovechar lo que se hace en otros lados en el plano técnico, siempre que podamos filtrar su contrabando ideológico. (p. 4)

En el mismo sentido, dice Angel Núñez:

El importante avance metodológico ocurrido en este campo en el siglo XX facilita nuevas herramientas para ese trabajo, y es función de la actual crítica argentina adaptar esos elementos a nuestra propia cultura, estructuralmente distinta de las de los países centrales. (...) ... nuestras posibilidades están ampliadas enormemente con respecto a las de la crítica de quienes se formaron en la estilística o en la tradicional escuela de la erudición filológica. Sin embargo, la tremenda dificultad es que tenemos conciencia de la inutilidad de *copiar* métodos europeos o yanquis para nuestra crítica de la cultura liberal que nos domina. (p. 6. La cursiva en el original)

Esta sensación ambigua de fascinación y rechazo funda la *incomodidad* de la que hablaba Panesi. Sin embargo, no siempre esta *incomodidad* se explicita; es más, por momentos se podría hablar de cierta *comodidad* en el respaldo que brindan los modelos admirados. Panesi concluye su artículo con una clasificación de las actitudes de la crítica surgida en esos años y sus proyecciones en la actualidad:

Se me ocurre que, además de la crítica tradicional, fénix que aletea indestructible al calor de su propio y decadente morbo discursivo, hay por lo menos tres actitudes: una vigorosa y tradicional línea sociológica que mantiene y remoja los postulados contornistas; otra que insiste a partir de la reivindicación populista de ciertos textos y nombres en el afán de subrayar una línea opuesta a la cultura liberal dominante; y finalmente, una tercera que no abandona el énfasis intratextual. (p. 194)

En síntesis: a) la *incomodidad* se pone de manifiesto en críticos como Aníbal Ford y Angel Núñez, quienes -al menos en los setentas- participaban del segundo grupo que define Panesi; b) de ninguna manera puede hablarse de *incomodidad* en los críticos marxistas no populistas, quienes en la cita del modelo fundan no sólo un criterio de autoridad, sino un embanderamiento: a veces la recurrencia al modelo -en especial, los clásicos: Marx, Lenin, Trotski, Mao- transformaba a su palabra en “línea”, es decir un axioma que no podía ser discutido y sólo podía ser “interpretado correctamente”. Esas “líneas”, difundidas desde las organizaciones políticas, solían espantar a algunos pocos y disciplinaban a los más: la “crítica política” derivaba entonces en un dogma aplicado. La *segunda etapa* de *Los Libros* da sobrados ejemplos de esta actitud. Por ejemplo, el cumplimiento riguroso de la “línea” -surgida del Partido Comunista Revolucionario, de orientación maoísta- consistente en atacar a la Unión Soviética, caracterizada como “socialimperialismo”, y sus “personeros” en Argentina (entre otros, N° 39, pp. 24-26; N° 40, pp. 27-38; N° 42, pp. 2-3; N° 42, pp. 26-27).

2.1.2- La nueva literatura argentina en *Los Libros*

Los Libros se ocupa de la literatura argentina en cuatro niveles diferentes: a) las reseñas-artículos que tienen como objeto los libros recientemente publicados; este nivel es, en número e importancia, el privilegiado por la revista; b) los artículos que tienen como objeto la obra de un escritor en la que es necesario detenerse aun cuando no publique más -Arlt- o sólo continúe publicando libros considerados menores -Mallea, Sábato-; c) artículos que intentan una evaluación del conjunto -tendencias, estéticas, modelos-: se trata, exclusivamente, de tres artículos de Beatriz Sarlo publicados en los Nos. 25, 36 y 44; d) los brevísimos comentarios -generalmente desdeñosos- que aparecen en el catálogo de “libros publicados” de las últimas páginas de la revista: libros que no merecen ser

objeto de una reseña. Sea cual fuere el nivel, lo que llama la atención -y que no ha sido, creo, debidamente señalado- es que *Los Libros*, cuando se ocupa de obras literarias, es una revista sobre novelas; no es posible encontrar -salvo muy ocasionales excepciones-, a lo largo de sus 44 números, crítica de obras líricas, de teatro o de libros de cuentos.

¿De qué textos y autores argentinos se han ocupado los críticos de la revista?. Comencemos por un rápido catálogo (no pretende ser exhaustivo: incluye artículos sobre textos de ficción y no sobre textos de crítica):

Aníbal Ford escribe sobre *¿Quién mató a Rosendo?*, de Rodolfo Walsh (Nº 1); Santiago Funes sobre *Epitalámica*, de Héctor Murena (Nº 1); Jaime Rest sobre *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares (Nº 2); Héctor Schmucler sobre *62 modelo para armar*, de Julio Cortázar (Nº 2); Augusto Roa Bastos sobre *Los suicidas*, de Antonio Di Benedetto (Nº 3); María Teresa Gramuglio sobre *Cicatrices*, de Juan José Saer (Nº 3); Josefina Ludmer sobre dos textos de Miguel Barnett (Nº 3); Héctor Schmucler sobre *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig (Nº 4); Oscar Steimberg sobre *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini (Nº 5); Alberto Perrone sobre *Crónica falsa*, de Mario Szichman (Nº 5); Ricardo Piglia sobre *Cosas concretas*, de David Viñas (Nº 6); Nicolás Rosa sobre *El amhor, los orsinis y la muerte*, de Néstor Sánchez (Nº 7); Enrique Pezzoni sobre *Diario de la guerra del cerdo*, de Adolfo Bioy Casares (Nº 7); Josefina Ludmer sobre *Heroína*, de Emilio Rodríguez (Nº 7); Santiago Funes sobre *Sagrado*, de Tomás Eloy Martínez (Nº 7); Gladys Onega sobre María Rosa Oliver (Nº 10); Germán García sobre novelas de Silvina Bullrich (Nº 11); David Viñas sobre Ernesto Sábato (Nº 12); Beatriz Sarlo sobre *La penúltima puerta*, de Eduardo Mallea (Nº 12); Angel Núñez sobre *Megafón*, de Leopoldo Marechal (Nº 13); Beatriz Sarlo sobre *Escándalos y soledades*, de Beatriz Guido (Nº 14); Ricardo Halac sobre Germán Rozenmacher (Nº 23); Germán García sobre dos novelas de Mario Szichman (Nº 24); Ricardo Piglia sobre *Ajuste de cuentas*, de Andrés Rivera (Nº 27); Ricardo Piglia sobre Roberto Arlt (Nº 29); Oscar Steimberg sobre *El frasquito*, de Luis Gusmán (Nº 29); Jorge Rivera sobre *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar (Nº 30); Mario Szichman sobre dos textos de José Bianco (Nº 31); Josefina Delgado sobre *Octaedro*, de Julio Cortázar (Nº 37).

¿Qué lugar ocupó la crítica de textos de ficción -casi todos novelas- de autores argentinos en la revista?. Es posible advertir su presencia central hasta el Nº 14; luego un vacío hasta el Nº 23 -cuando la revista se ocupa de la situación política en países latinoamericanos-; un segundo momento de interés del Nº 23 al Nº 29 y, por último, prácticamente su desaparición durante la *segunda etapa*, del Nº 30 al Nº 44 -de mediados del '73 a principios del '76-, en la que un par de artículos de Sarlo y dos reseñas sobre Cortázar parecen agotar la presencia de la literatura en una revista cada vez más politizada.

Lo primero que se alcanza a ver en la lectura de los trabajos señalados es que la heterogeneidad de las miradas críticas -a pesar de la confianza en *instrumentos* que garantizan la ilusión de cientificidad- derivan en evaluaciones muy diferentes, y que esas evaluaciones dependen de quién escribe y sobre quién escribe. Si volvemos por un momento a los

esquemas que la crítica ha formulado para ordenar el campo en los setentas que ya hemos reseñado, es posible analizar, por ejemplo, la presencia en *Los Libros* de los escritores del grupo *Sur*. Llama la atención, en primer lugar, la ausencia de Borges en la revista; el único trabajo que lo tiene como objeto -según vimos- es en rigor un artículo que entra en polémica con la crítica borgeana (me refiero al de Nicolás Rosa, "Borges y la crítica", N° 26; pp. 19-21), y reclama una nueva lectura de Borges a partir de la consolidación de los *instrumentos* de la nueva crítica. Así, comenzaba una suerte de distanciamiento de lugares comunes muy difundidos respecto de Borges -elitismo, europeísmo, indiferencia por la problemática social- y una revaloración de su obra que verá su apogeo después de la dictadura. ¿Por qué la revista es particularmente elogiosa cuando se ocupa de Bioy Casares?. En este caso -como en muchos otros-, es de aplicación el criterio señalado: depende de quién escribe. El director Schmucler entrevista a Bioy y declara su admiración por "los textos que llevan su firma (única verdad que interesa desde el punto de vista de la literatura)" (N° 3; pp. 16-17); si leemos con atención los artículos de *Los Libros*, esa "única verdad" es sólo aplicable a Bioy. Pero, además, las dos reseñas sobre textos de Bioy las escriben dos críticos atípicos en la revista: Jaime Rest (N° 2; pp. 8 y 10) y Enrique Pezzoni (N° 7; p. 4); el último, como es sabido, ligado al grupo *Sur*; como si se hubieran buscado esos críticos para ocuparse de ese objeto. Por lo demás, los trabajos de Santiago Funes sobre Murena (N° 1; p. 10); de Beatriz Sarlo sobre Mallea (N° 12; pp. 9-10), en el que se afirma que "la historia y la sociedad no existen sino como decorados posibles de un individualismo sin contingencias"; y de Mario Szichman sobre Bianco (N° 31; pp. 32-33), con recurrentes términos como "reaccionarismo", "ocultamiento", "ideología de clase"; ponen en evidencia que -aun con el *silencio* sobre Borges y con los elogios a Bioy- la mirada hacia *Sur* reescribe desde la izquierda -desde la categoría *clase*- los juicios negativos que el peronismo había formulado a *Sur*, como parte de un proyecto antinacional, de penetración cultural y de "colonización pedagógica".

Cuando se trata del grupo antagónico de *Sur*, la llamada generación del '55 -que abarca, como vimos, una serie de escritores muy heterogénea-, la nómina parece reducirse a los dos nombres en los que se había detenido Juan Carlos Portantiero en su temprano análisis del realismo en Argentina⁸⁵: David Viñas y Beatriz Guido. Ricardo Piglia, a propósito de *Cosas concretas*, señala el tema de la *corporalidad* en la novela, lo que constituirá un verdadero tópico en la crítica sobre la narrativa de Viñas -especialmente con relación a su novela del exilio, *Cuerpo a cuerpo*-. "...el lenguaje de la acción es hablado con el cuerpo, o mejor: la literatura que actúa en la legalidad del mercado es el reverso del discurso clandestino, silencioso, de la práctica revolucionaria" (N° 6; p. 3). Además, la revista da un lugar al propio Viñas mediante la publicación en el N° 12 de "Sábado y el

bonapartismo” (pp. 6-8), un adelanto de su libro “de próxima aparición” *De Sarmiento a Cortázar*. Y en el N° 18 Rosa escribe, precisamente sobre el libro de Viñas del '71, uno de los trabajos más citados sobre su escritura crítica, donde “es posible verificar el laborioso pasaje que la crítica opera desde la pura actividad mostrativa hasta la producción significativa” (p. 14). Como afirma Panesi en el artículo ya citado:

Se puede agregar también la vigencia en aquellos años de un tipo de crítica política e histórica a la que el discurso de la dependencia, por razones obvias, no quiere renunciar: fundamentalmente un libro, *Literatura argentina y realidad política* de David Viñas, obra saludada como hito inexcusable y reservorio de ideas críticas originales por las dos fracciones que coexisten belicosamente en *Los libros* (los populistas y los científicistas). (pp. 188-189)

Diferente es el lugar que ocupa Beatriz Guido; en dos oportunidades Beatriz Sarlo se refiere a su novela *Escándalos y soledades* (N° 14 y N° 25): “... la literatura femenina, notoriamente inclinada a ‘politizarse’ y a asumir una segunda naturaleza: en Beatriz Guido, la naturaleza del collage, del pensamiento robado, crea un texto que es hablado a través de 121 agradecimientos finales: *Escándalos y soledades* (1970)” (N° 25; p. 19). Ni epígonos ni parricidas, los críticos de *Los Libros* no condenan ni rescatan en bloque ninguna tradición; fieles a esa actitud, no vacilan en destacar a Bioy y a Viñas sobre un fondo sometido a una crítica por momentos despiadada.

Pero insistimos: las evaluaciones dependen de quién escribe y cuál es su objeto; con esto no quiero afirmar lo obvio, sino hacer notar que no parecen haber existido decisiones editoriales y menos grupales acerca de cómo reescribir el canon de nuestra literatura. Así como el artículo sobre Bioy lo escribió Pezzoni, la reseña sobre *Megafón*, de Leopoldo Marechal (N° 13; pp. 6-7), la escribió Angel Nuñez -el único que asume su condición de peronista en la encuesta a la crítica del N° 28 (p. 6)-, y ese hecho no obsta a que Sarlo se despache contra *El banquete de Severo Arcángelo* en su panorama del N° 25 (p. 19). Quizás sea el de Julio Cortázar el caso que más claramente evidencia la heterogeneidad de las miradas críticas: en un primer momento, la reseña que escribe Schmucler sobre *62 modelo para armar* (N° 2; p. 11) -en la que toma una respetuosa distancia frente a la audacia experimental que Cortázar exhibe en la novela-, y la orgullosa presentación de un adelanto de *Último round* en el N° 3 (“La muñeca rota”; pp. 4-6); en un segundo momento, en los '73 y '74, la politización de la revista ponía a Cortázar en el banquillo de los acusados: tales los casos de Jorge Rivera y su trabajo sobre *Libro de Manuel* (N° 30; pp. 34-35) y la reseña de Josefina Delgado sobre *Octaedro* (N° 37; p. 26), que termina con una ironía hacia el título tantas veces citado del reportaje a Cortázar,

⁸⁵ Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires, Procyon, 1961.

publicado en *Crisis* N° 2 (y que ya comentáramos en el capítulo anterior): “... si su práctica social es la literatura (...) cabría esperar que hiciera de ella, el arma que eligió, un eficaz instrumento de combate”. La presencia de Ernesto Sábato en la revista comienza con una auspiciosa reseña de Jorge Rivera sobre su ensayo *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (N° 1; pp. 4-5); sin embargo, su obra narrativa sufrirá una muy diferente evaluación. En dos oportunidades Sarlo se refiere a ella: en el N° 25, afirma que *Sobre héroes y tumbas* representa un verosímil “totalizante”: “la escritura que explica, denotativa y mítica a la vez, donde el énfasis es uno de los medios para dar ‘verosimilitud’ al texto. (...) Sábato pretende en última instancia indicar no sólo cómo su texto debe ser leído sino cómo debe ser pensado: tiende a la apropiación de su lector, a su enajenación” (p. 18); y en el N° 36, no ahorra críticas ante la aparición de *Abaddón el Exterminador*: “pésima calidad de su escritura”; “no alcanza a contar no sólo algo que interese sino a contar nada” (p. 32). A ese verosímil totalizante, mítico y enajenante se opone, según la lectura de Sarlo, la obra de Rodolfo Walsh:

Frente a los textos que creen en lo verosímil están los textos que precinden. Los textos que, como *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, se escriben a partir de una convicción: no existe oposición entre narración e historia;... (...) Con lo “real narrativo” muere lo “posible narrativo”, es decir la ficción: el lenguaje ya no es más pretexto, pero tampoco, como podría creerlo un realista ingenuo, medio; es, desde *Operación masacre* a *¿Quién mató a Rosendo?*, un espesor donde cabe la elección social, la moral de la forma que caracteriza Barthes: una escritura. Por eso las dos crónicas de Walsh son la propuesta de la década, en función de un nuevo tipo de discurso desalienante... (N° 25; p. 18)

Antes, en el N° 1 de la revista, Aníbal Ford rescataba a Walsh, pero por razones muy diferentes: a pesar de que su escritura es “atípica, desordenada, esencialmente no especializada” (p. 28), su obra se alza “contra los obstáculos que se oponen a la liberación nacional y social” (p. 29). En cualquier caso, no deja de resultar curioso el generalizado respeto -en *Nuevos Aires*, en *Crisis*, en *Los Libros*- por la figura de Walsh en la década del setenta anterior al golpe militar, una década atravesada por turbulentas polémicas y encendidos debates; y digo curioso porque algunos años después de la caída de la dictadura su figura de intelectual militante asesinado por los militares había desplazado al celebrado iniciador de la “escritura como resistencia” y de la *non-fiction* vernácula.⁸⁶

⁸⁶ Me refiero, por ejemplo, a la tan comentada encuesta sobre “las diez novelas más importantes de la literatura argentina”, que Juan Carlos Martini y Rubén Ríos organizaron en la revista *Humor* (comienza en el N° 196, de mayo del ‘87, y se cierra con la “Tabla final” en el N° 203, de agosto del mismo año): ni en las extensas siete “tablas” parciales ni en la final aparece mencionado Walsh. Es más, en el comentario de Beatriz Sarlo sobre la encuesta que se publica en el N° 205 (septiembre del ‘87; p. 95), quien consideraba a las obras de Walsh “la propuesta de la década” no se sorprende por su ausencia y sí, por ejemplo, por la omisión de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo.

Pero mientras saldaban la relación con sus “padres” -Arlt, el grupo *Sur* (pero todavía no Macedonio), Viñas y Guido, Marechal, Cortázar, Sábato, Walsh-, los críticos de *Los Libros* se ocupaban de sus “pares”: Di Benedetto, Saer, Puig, Lamborghini, Szichman, Sánchez, Rodríguez, Tomás E. Martínez, Rivera, Gusmán. El lugar de Puig en la revista ya comenzaba a anunciar las controversias posteriores sobre sus novelas. Ya hemos citado el trabajo de Schmucler publicado en el N° 4: la narrativa de Puig se constituye en el modo en que los “silencios” significan:

...diálogo de silencios enunciados por un lenguaje cuyo sentido se constituye, justamente, en el ocultamiento. (...) El lenguaje de *Boquitas pintadas* habla para callar, para ocultar. (...) Las páginas del libro podrían constituir un catálogo de silencios. (...) Los personajes son silencios espaciales, recorridos por los hechos que los rodean. (p. 8) ... en *Boquitas pintadas* no hay hacedores, todos son hablados por un mundo cuyo lenguaje simula la vida, pero que exterioriza, en los silencios que significa, la muerte irremediable que contiene. (p. 9)

Sin embargo, no todos leyeron lo mismo en la novela del '69. Miguel Dalmaroni ha hecho notar que *Boquitas...* es el texto más votado (la pregunta era: “¿Cuál es para usted el mejor libro de ficción narrativa publicado en Argentina en 1969?”) en la encuesta a escritores que se publica en el N° 7 (enero-febrero del '70).⁸⁷ Pero lo llamativo es que el voto por la novela de Puig reúne a escritores de ideologías y de escrituras tan diferentes como Beatriz Guido, Marta Lynch, Germán García y Osvaldo Lamborghini. Mientras este último afirma que “con la obra de Manuel Puig, la supuesta función ‘expresiva’ del lenguaje literario y la variada gama de ilusiones al respecto, sufre un golpe verdaderamente ‘crítico’” (p. 12); Marta Lynch elogia la novela por “su envidiable originalidad, por su vigor y frescura en el método narrativo, por la admirable mezcla de ternura y de ironía utilizados para hacer nada menos que el retrato fino y trascendente, de la mamarrachería argentina” (p. 22). Desde entonces hasta hoy, la narrativa de Puig ha logrado esta doble convocatoria a la lectura: una tensión constante entre quienes se detienen en su poder representativo y quienes leen allí un corte radical con los modos de representación. Como dice Dalmaroni:

Galerías de tipos, de retratos, pinturas de usos y costumbres, *Boquitas* es para Lynch lo que para *Los libros* y para *Literal* la novela niega, escamotea, ausenta, silencia. (...) ... si *Boquitas* activa tanto la lectura del populismo naturalista como la del formalismo vanguardista, en los días del banquete de los setenta, la política las imanta, y las superpone entre sí y con la crítica que las establece. (p. 109)

⁸⁷ Dalmaroni, Miguel. “Todo argentino es héroe de *Boquitas*” (En: Amícola, José y Speranza, Graciela [comps.]. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo/*Orbis Tertius*, 1998; pp. 104-110).

Como el caso de Puig, otros escritores consiguieron la proyección en el tiempo de la fidelidad de sus críticos: María Teresa Gramuglio (Nº 3; pp. 5 y 24) y Beatriz Sarlo (Nº 44; pp. 3-6) destacaron en *Cicatrices* y en *El limonero real* respectivamente la originalidad del proyecto narrativo de Juan José Saer; a medida que ese proyecto se fuera consolidando en años posteriores, serán precisamente Gramuglio y Sarlo quienes acompañarán y consagrarán ese proceso desde las páginas de *Punto de Vista*. También despertó un sostenido entusiasmo en la revista la publicación, en el '69, de *Sagrado*, la novela de Tomás Eloy Martínez; sin embargo, había con Martínez algunas cuentas pendientes que se evidenciaron en la entrevista publicada en el Nº 4: allí el escritor debe dar cuenta autocríticamente de su activa participación en el semanario *Primera Plana*, uno de los blancos predilectos de *Los Libros*. La autocrítica se proyecta a la encuesta a los escritores ya citada: mientras muchos de ellos defienden a la crítica "seria" en oposición a la crítica que se hace desde los semanarios, Martínez se suma al coro y explicita su "mea culpa": "La infección de los semanarios de noticias (mea culpa, espero que a tiempo) ha contribuido a desorientar las pocas veletas bien calibradas que moraban en la Argentina" (p. 11). Un mismo crítico, Oscar Steimberg, escribe una breve columna sobre *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini (Nº 5; p. 24) y un artículo sobre *El frasquito*, de Luis Gusmán (Nº 29; pp. 35 y 36) y destaca la inclusión en el terreno de la ficción de estrategias propias de la escritura crítica: el modelo de cruce entre teoría y ficción que Borges y Macedonio habían diseñado reaparecía en los setentas en los representantes más radicales de la escritura vanguardista. Afirma Panesi:

Si se recuerda cómo el futurismo ruso y el formalismo crítico interactúan formando una dupla productiva, indisoluble, se entenderá mejor la postura de un grupo de narradores (Ricardo Piglia, Luis Gusmán, Germán L. García, Osvaldo Lamborghini) que alternan sus lugares como críticos y fabricantes de ficción. (...) En *Los libros* quedan subrayados los dos exponentes más claros de esta tendencia narrativa: *El fiord* de Osvaldo Lamborghini y *El frasquito* de Luis Gusmán. (p. 185)

Y es el propio Steimberg el que, al hablar de la novela de Gusmán, marca las relaciones con el texto de Lamborghini y con "un extenso párrafo" de *Cancha Rayada*, de García. Este grupo de narradores, identificado por su interés en las teorías de la escritura y en el psicoanálisis de raíz lacaniana, tendrá su lugar de expresión en la revista *Literal*, de la que sólo salieron cinco números del '73 al '77⁸⁸ y en *Sitio*, aparecida años después (1981-1987)⁸⁹.

⁸⁸ El Nº 1 de *Literal* aparece en noviembre de 1973 -con un "Comité de Redacción" integrado por Germán L. García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini y Lorenzo Quinteros-; el Nº 2/3 en mayo del '75 -con un "Consejo de Redacción" en el que continúan García, Gusmán y Lamborghini, y Jorge Quiroga reemplaza a Quinteros-; y el Nº 4/5 en noviembre del '77 -en el que figura Germán L. García como "Director" y en la "Construcción", el propio García y Gusmán.

Quiero referirme, por último, a algunos de los breves comentarios (no se menciona, en ningún caso, quién los escribe) que aparecen bajo los títulos publicados en el catálogo que ocupa las últimas páginas de la revista. Son, en apariencia, comentarios al paso que no despiertan mayor interés; sin embargo, allí se suele abandonar el rigor de la escritura crítica y caer en brulotes contra escritores de quienes la revista se diferencia ostensiblemente. Así, podemos leer de *La cruz invertida*, de Marcos Aguinis: “Médico, joven, amante esposo, golfista. Si a eso usted suma \$ 6.000.000 de premio y 55.000 ejemplares de tirada inicial obtendrá con seguridad el esqueleto de este absurdo invento” (Nº 15/16; p. 58); de *La boca del tigre*, de Abel Posse: “... versión masculina de Silvina Bullrich” (Nº 23; p. 30); de *Los que viven por sus manos*, de Martha Mercader: “...una novela olvidable, menor, mezcla frustrada de sentimentalismo y mala política” (Nº 33; p. 38); de *Un árbol lleno de manzanas*, de Marta Lynch: “Con su habitual inconsistencia... (...) las inevitables alusiones a la política -tal como las piensa Lynch- son más superficiales que de costumbre, si cabe”. (Nº 35; p. 47); de *Abaddón el Exterminador*, de Ernesto Sábato: “Texto pretencioso y pedante... (...) disquisiciones ‘filosóficas’, opiniones sobre literatura y residuos de una visión política reaccionaria” (Nº 35; p. 47). Como vemos, aquí la contención del distanciado discurso crítico se libra de ataduras; además, no deja de ser significativo, mirado a la distancia, que los escritores que acabo de citar se asociaban -o se asociaron más tarde- al mundo de la política, y especialmente al radicalismo: Lynch, identificada por aquellos años con el frondicismo, Aguinis y Mercader fueron funcionarios del alfonsinismo, y Sábato aceptó, a pedido de Alfonsín, presidir la CONADEP. Ya parecían vislumbrarse entonces al menos dos tópicos de debates posteriores: la decepción creciente de la izquierda respecto del alfonsinismo y la identificación del funcionariado radical con un tipo de novelista mediocre pero de buenas intenciones más o menos “progresistas”.

Sobre la publicación, puede consultarse: Giordano, Alberto. “*Literat*: las paradojas de la vanguardia” (En : *Razones de la crítica*. Buenos Aires, Colihue, 1999). Dice Giordano: “Hay revistas cuya importancia se mide en términos de extensión: cantidad de años durante los cuales aparecieron, cantidad de números editados durante esos años, (...). Hay otras revistas en cambio que se nos imponen como objeto de estudio en tanto las evaluamos en términos de intensidad. (...) La revista *Literat*, de la que sólo aparecieron cinco números en tres volúmenes, con una periodicidad errática, es una de esas rarezas que, más allá de su escasa consistencia institucional, se convierten en la ocasión de que volvamos a encontrarnos con nuestras dificultades, de que volvamos a pensar”. Lo dicho importa si tenemos en cuenta a *Literat* en tanto antecedente de las estéticas que, según veremos, se irán imponiendo a partir de la década del ochenta; en particular, lo que podríamos llamar el populismo intelectual en su versión vanguardista.

⁸⁹ Sobre *Sitio*, cfr. Patiño, Roxana. “Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)” (En: *Cuadernos de Recienvenido* Nº 4. Universidad de San Pablo, 1997; pp. 29 y ss.).