

Retórica de la materialidad textual: Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo en *Los Libros* (1969-1976)

Autor:

Basualdo, José Luis G.

Tutor:

Sáitta, Sylvia Regina

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso.

Posgrado

Maestría en Análisis del Discurso

Datos del maestrando:

Nombre y apellido: José Luis Gonzalo Basualdo

Directora de Tesis: Sylvia Regina Saítta

Expediente Nº: 866042/2010.

Título de la tesis:

Retórica de la materialidad textual: Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo en *Los Libros* (1969–1976)



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Índice

- 1- Introducción
- 2-
 - Especificación del tema e hipótesis (4)
 - Corpus (10)
 - Objetivos (12)
 - Metodología (12)
 - División del análisis (16)
 - Periodización de la revista (19)
- 3- Capítulo 1
 - Introducción (24)
 - La crítica literaria y su relación con la emergencia de la nueva izquierda (25)
 - El estructuralismo (44)
 - La narrativa y el realismo: la discusión estética hegemónica del período (54)
La discusión sobre el realismo: más allá de la ortodoxia, el dinamismo (54)
 - Barthes y el realismo: el mito de la burguesía (65)
 - *Los Libros* como contexto de enunciación de la producción crítica de Piglia y Sarlo (70)
 - Introducción (70)
 - La cuestión crítica (72)
- 4- Capítulo Piglia: “La escritura como momento de la lucha revolucionaria”
 - Introducción (96)
 - La especificidad del campo: el escritor *en* la política (98)
 - La cuestión de la producción literaria: escritura, “autor” o “productor”; circulación; y consumo (108)
 - Conclusión parcial (136)
- 5- Capítulo Sarlo: “Sarlo y el imperio de la novela: la obsesión por el género”
 - Introducción (137)
 - La novela sin contexto social: Mallea y Guido (142)
 - “Hay algo que se viene gastando en la novela burguesa”: Vanguardia y modernización (152)
 - Lo que se gasta, se disuelve: Novela y sistema literario (167)
 - El fin del género o el imperio se desmorona: la cuestión sobre el verosímil (167)
 - Los de “adentro” y los de “afuera” del circuito literario (178)
 - Conclusión parcial (182)
- 6- Conclusiones (184)

- 7- Bibliografía (192)
 - Fuentes (192)
 - Bibliografía crítica y teórica (194)

Especificación del tema e hipótesis

En la presente tesis, nos proponemos estudiar el discurso crítico de Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo elaborado en la revista *Los Libros*. Entre ambos produjeron 22 artículos –a lo largo de 44 números– centrados en el análisis de textos literarios y críticos, y la situación cultural argentina y china, principalmente. En estos artículos, Piglia y Sarlo plantearon una relación entre la producción literaria, cultural y crítica, y sus condiciones de producción política. Está claro que esta vinculación no fue un aporte original, pero sí fueron los mencionados críticos quienes propiciaron una lectura política en la especificidad de los textos literarios. Tanto Piglia como Sarlo entendieron las relaciones entre política y literatura de manera dialéctica. Siguiendo a críticos como Walter Benjamin o Roland Barthes, entre otros, leyeron la producción literaria condicionada por las relaciones de producción, y por tal razón analizaron la literatura como una función determinada, es decir, una manera específica en la que esta se relaciona con la sociedad.

Si bien la revista *Los Libros* se editó entre los años 1969 y 1976, el período general en el que se puede insertar la producción crítica de Piglia y Sarlo se conoce como los sesenta y los setenta (De Diego: 2010), tanto en los estudios críticos como en la historia social –espacio en el que incluimos a la historia de las ideas, la historia intelectual, la historia cultural y el análisis del discurso–. Por el hecho de que para las investigaciones más canónicas sobre el período –como las de Oscar Terán (1991), Silvia Sigal (1991) y Claudia Gilman (2003), por tomar tres ejemplos que responden a metodologías de análisis diferentes– la política fuera la práctica discursiva dadora de sentido de todas las demás, esta investigación establece una periodización que se abre con el golpe militar al gobierno de Juan Domingo Perón en 1955 y que se cierra con el golpe militar a otro gobierno peronista en marzo de 1976.¹

¹ El hecho de que una obra colectiva como *Nueva historia argentina* coordinada por Juan Suriano proponga un corte histórico entre los años 1955–1976 –nos referimos al Tomo 9 de la colección, dirigido por Daniel James, *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976)* (2003)– debe ser tomado no como una excepción sino como un acuerdo entre los historiadores y críticos. De hecho, José Luis de Diego (2010) plantea que para la historia intelectual argentina es imposible escaparse

Los Libros, publicada entre julio de 1969 y febrero de 1976, y fundada por Héctor Schmucler, propuso un cruce entre los procedimientos metodológicos provenientes de distintas disciplinas y metodologías que emergieron con fuerza en la década del sesenta – el estructuralismo, el psicoanálisis lacaniano, el marxismo althusseriano, la relectura del formalismo ruso y de la vertiente productivista, entre otras– y una lectura política de la producción literaria. El recorte realizado del discurso crítico de Piglia y Sarlo nos permite observar no solo qué textos literarios se privilegiaron, sino también la forma de intervención sobre estos, ya que desde la producción de ambos es posible la reconstrucción del universo discursivo que operó en las condiciones de producción de su crítica: conceptos y metodologías que, a partir del instrumental provisto por el estructuralismo, por teóricos marxistas que se ocuparon de la producción cultural –Lucien Goldmann, Antonio Gramsci, Walter Benjamin, entre otros– y por las lecturas desacralizadoras con respecto al verosímil realista realizadas por Roland Barthes, se cruzaron para entender la literatura como un ámbito de la producción material de sentido, en donde se podía leer la *ideología* que encerraban esos textos.²

A partir de los textos de Piglia y Sarlo relevamos una serie de lecturas realizadas por otros investigadores, tanto con respecto a *Los Libros*, como al discurso de la crítica literaria del período. De esta manera, interrogamos, corroboramos y discutimos con lo que fue examinado hasta el momento.

de una periodización que comienza con el golpe a Perón y culmina con el golpe de estado de 1976, ya que el peronismo había sido la cuestión política y cultural central en el período.

² El editorial del número 1 de *Los Libros* afirmaba, como postulado de la publicación, que “La revista habla del libro, y la crítica que se 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” (3: 1969). De Diego afirma lo siguiente sobre una de las novedades que la operación de los críticos enrolados en *Los Libros* aportó: “La actualización teórica 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: Sabato, Marechal, Viñas, Cortázar, Bioy Casares, etc. Pero la ilusión de *cientificidad* no anula la perspectiva política, ya que los nuevos instrumentos críticos permiten leer *lo político* allí donde no está *la política*, allí donde los vacíos, las ausencias, los silencios, denuncian la ideología que los enmascara” (411: 2010).

Sintéticamente, corroboramos que tanto el estudio fundacional sobre *Los Libros* (Panesi: 2004a [1985]) así como las últimas aproximaciones (Croce: 2014; Peller: 2012; Espósito: 2014, 2015; entre otros) coinciden en que en la publicación fundada por Schmucler se aunaron los requerimientos políticos del período –la adhesión a la lucha revolucionaria y la construcción de una organización para una salida de este tipo– así como la recepción de distintos discursos que renovaron los estudios sociales y humanísticos.

Existen variados estudios centrados en la revista y en aspectos específicos que desbordan el análisis del discurso crítico –la relación militancia política e intervención intelectual (Celentano: 2013–2014, 2014a, 2014b; Crivelli: 1996); la influencia de determinada figura teórica, como la de Louis Althusser (Starcembaum: 2016; Popovitch: 2009); recorridos intelectuales específicos, como el caso de Schmucler (Zarowsky: 2016); la cuestión pedagógica (Gómez: 2016)–. Pero los estudios sobre el discurso crítico de Piglia y Sarlo no fueron sistematizados del modo que propone esta tesis: varios de los análisis se detienen en algunas zonas de su producción crítica, pero sin desarrollar sistemáticamente los rasgos de esta.³ Por otro lado, sus aportes a nivel cuantitativo –son los dos críticos que más han producido para la revista–, su importancia en la gravitación de la publicación –ambos formaron parte de su consejo de dirección– y la proyección de estos críticos en la producción académica posterior al fin de la dictadura nos permiten afirmar la importancia central de Piglia y Sarlo en el proyecto crítico inaugurado por *Los Libros*.⁴ Dicho proyecto tuvo su condición de posibilidad en un contexto en el que la política –entendida como el ámbito de elecciones éticas con relación a lo público– fue el eje central desde donde la izquierda intelectual abordó, entre otros, los problemas literarios.

La centralidad de esta publicación, y de los críticos señalados, estuvo dada, sobre todo, por la forma en que se articularon las nociones de *literatura y política*: Piglia y Sarlo

³ El investigador brasileño Jorge Wolff (2009) analiza la producción crítica de ambos en *Los Libros*, pero no logra realizar un recorrido que produzca una lectura sistematizada. En definitiva, no produce un objeto, sino una serie de lecturas, creemos, inconexas.

⁴ De Diego propone que una de las novedades que emergió de la publicación fue la de dar lugar al desarrollo de una nueva crítica “algunos de cuyos nombres ocuparán un lugar central en los ochenta y los noventa” (71: 2003).

señalaron que la literatura debía ser entendida como un producto social y que como tal establecía relaciones con las condiciones de producción social general; y el punto de partida que adoptaron estuvo centrado en el análisis concreto de los textos literarios para, desde allí, estudiar dichas condiciones.⁵ De tal manera, analizaremos de qué forma articularon este análisis; cuáles fueron las herramientas metodológicas utilizadas; cuáles fueron las perspectivas disciplinarias que influyeron en la emergencia del mencionado proyecto; cuál fue la forma de intervención crítica que eligieron; y qué tipo de producción literaria propusieron como *canónica* para el campo literario, aunque jamás fuera explicitada.

Nuestra hipótesis central sostiene que Piglia y Sarlo construyeron una *retórica de la materialidad textual*, en contraposición a una lectura circunscrita puramente al contenido semántico de los textos. Para esta retórica, la literatura formaba parte de las relaciones de producción y no existía un *contenido* que fuera transmitido a través de la elección de cierta *forma*, sino materiales y códigos que formaban parte de determinado contexto de enunciación. Así, esos materiales conformaban las condiciones de producción literaria. Es decir, no existía producto literario que no debiera enfrentarse a determinadas situaciones previas de producción que limitaban aquello que podían comunicar. Por esta razón, esta práctica crítica se centralizó menos en el producto literario que en el sistema de producción que le había dado origen. Es decir que Piglia y Sarlo construyeron una operación crítica desde distintas teorías y disciplinas, que sostuvo la importancia de la materialidad literaria; los usos de estos materiales y los ideológicos, y sus relaciones con el sistema literario y el resto de las series sociales.

Desde esa retórica, o discurso particular, construida con teorías y aportes disciplinarios diversos, Piglia y Sarlo concibieron una nueva manera de pensar los textos

⁵ Libro esencial desde mediados de los sesentas, en *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965) Oscar Masotta advertía sobre la forma en que debía ser leída la producción literaria del autor de *El juguete rabioso*, pero que puede hacerse extensiva a cualquier obra literaria, según los protocolos de lectura crítica que estudiamos: “[...] en el seno de la obra literaria lo político se transforma, cambia sus leyes propias por las internas de la obra y porque para hablar de política cuando se habla de literatura es necesario, para decirlo así, poner entre paréntesis todo lo que se sabe de política para dejar que la obra hable por sí misma” (13: 1998)

literarios en su relación con la producción social. De esta forma, por ejemplo, abandonaron la estéril discusión con respecto al realismo, logrando a partir de la noción de *códigos de verosimilitud*, entre otros conceptos operativos, una lectura del proceso de producción textual para desnudar la naturaleza política e histórica del realismo. En este sentido, ninguno de los críticos que participaron de la experiencia de *Los Libros* logró no solo operar críticamente en esta dirección, sino mantener esa operación en el tiempo: tanto en Piglia como en Sarlo podemos observar una continuidad y coherencia críticas que sostuvieron dicha *retórica de la materialidad textual*.

Como consecuencia de los aspectos anteriores, esa lectura producida por el discurso crítico de Piglia y Sarlo puso en crisis la noción de *literatura*. Para ambos críticos la literatura debía ser considerada como un producto material, condicionado por las relaciones de producción; de esta manera, discutieron con las nociones idealistas sobre el fenómeno literario.

En esta investigación sostenemos un concepto de *retórica* bastante amplio: *retórica* es, como definía Roland Barthes, un “metalenguaje” (86: 1993a); una “máquina” en la que se introducen “fragmentos brutos de razonamientos” y de la que emerge “un discurso completo” (120–121). No nos interesa la diferencia entre las retóricas construidas a lo largo de la historia occidental, ni si podemos encontrar en la producción crítica de Sarlo y Piglia las partes constitutivas de una estructura retórica particular; sino pensar el término como un producto discursivo en el marco de los textos críticos de ambos. Ese producto retórico tuvo sus fragmentos “brutos” que dieron origen a la retórica de la materialidad textual: reconocer esa materia prima que proviene de las más variadas prácticas discursivas tanto críticas, como políticas, es la tarea central de nuestro trabajo.⁶

Nuestro interés reside en comprobar de qué manera esa *retórica* fue consecuencia de una manera de pensar la forma de intervención literaria desde el campo específico de la crítica; pero aunque ese esfuerzo existió, esta intervención jamás abandonó el planteo

⁶ La retórica pensó centralmente las formas del discurso para apelar al convencimiento. En este sentido, siguiendo al crítico belga Marc Angenot, la argumentación es uno de “los dos grandes modos de puesta en discurso” (21: 2010).

político sobre los textos literarios: una *retórica de la materialidad* solo podía sostenerse en una ética política, en tanto los materiales literarios y su uso formaban parte de un entramado social, de una relación en el aquí y ahora entre las ideas y sus condiciones de posibilidad. De esta manera, usamos el concepto de *especificidad* como una manera de pensar los rasgos singulares de la actividad crítica –una actividad que necesita de condiciones cualitativas específicas para su práctica concreta–, pero que no está escindida del sistema social general del que emergen los textos literarios.

A partir de nuestro análisis podemos afirmar, como hipótesis específica, que “la máquina retórica” de Sarlo tuvo como material de análisis la novela. Para Sarlo, la novela fue el espacio de producción textual en el que podían apreciarse los límites del género y el estallido de estos. De este modo, era en la novela burguesa misma donde debían encontrarse las condiciones de una nueva práctica literaria y no en una promovida nueva forma por parte de, entre otros ámbitos, los medios de comunicación masiva –que, en su fachada, era vino nuevo, pero en odre viejo–. En este sentido, para Sarlo la literatura revolucionaria era aquella que se producía desde los mismos códigos dominantes del sistema literario, pero subvirtiéndolos para que surgiera un nuevo código literario. Por el contrario, la nueva novela impulsada por las necesidades de los medios masivos de comunicación reproducía modelos exitosos, rápidamente fagocitados por el sistema de producción imperante.

Por su parte, el discurso crítico de Piglia estuvo centrado ya no específicamente en un género, sino en una práctica: la literaria. Este crítico sostuvo que si la literatura debía relacionarse con la lucha revolucionaria no lo debía hacer desde el nivel semántico, sino prestando atención a de qué manera esa práctica específica se relacionaba con el sistema productivo general. En otras palabras, la literatura debía ser concebida como una práctica específica, que no borraba las huellas de una determinada relación social que se establecía en un momento concreto, y de la que la literatura formaba parte. Por esa misma razón es que para Piglia el escritor revolucionario no debía abandonar su práctica específica, sino relacionarse de otra manera con los materiales literarios, además de proponer nuevas formas de circulación y consumo: en estas nuevas instancias es donde

los materiales se resignifican, y no en la sola adscripción a nuevos usos de estos, y menos a la mera postulación de contenidos pretendidamente revolucionarios. En definitiva, Piglia propuso una literatura que borrara las marcas de originalidad, tan caras a las estéticas dominantes, y que produjera una forma distinta de circulación y consumo de los textos literarios. Por consiguiente, esta propuesta debía darse por fuera de los circuitos canonizadores de la práctica literaria.

Corpus

El corpus utilizado para nuestra investigación se circunscribió a aquellos textos que se centraron en la problemática literaria y crítica. Por tal motivo, dejamos de lado artículos de Sarlo como aquellos referidos al debate en la cultura argentina entre el nacionalismo popular y la izquierda marxista, así como otros tres artículos: uno sobre la cuestión de la enseñanza de la literatura, otro sobre la relación entre televisión y política, y un último artículo sobre el cine argentino. Por el contrario, hemos seleccionado un artículo de Piglia sobre la lucha ideológica en el proceso de la Revolución Cultural Proletaria China. Si bien este texto no se focaliza en temas o debates literarios o relacionados con la crítica, algunas cuestiones ahí señaladas por el autor de *Nombre falso* –como la relación entre la producción cultural y su consumo– permitieron alumbrar zonas del análisis del corpus.

El recorte en estos críticos de *Los Libros* se debe a que en su producción discursiva podemos encontrar las constantes arriba señaladas: en Sarlo, el análisis de la novelística como espacio necesario para entender la subversión de un género típicamente burgués; en Piglia, la relación entre la necesaria especificidad del escritor revolucionario y la discusión con conceptos tales como *autor*, *circulación* y *consumo*. Para desarrollar dicho análisis, Piglia seleccionó una determinada literatura y asumió una determinada posición política y estética: el maoísmo. Por el contrario, en ninguno de los demás críticos que produjeron para la revista podemos encontrar dichas constantes a lo largo de su producción en *Los Libros*; ni tampoco hallamos en ellos una constante que se vislumbra en

Piglia y Sarlo, y que se puede resumir en los siguientes aspectos: objeto, estilo, uso de conceptos, teorías. Estos elementos –como explicaremos luego en el apartado sobre “Metodología”– permiten delimitar una formación discursiva específica.

Por otro lado, como ya señaláramos, Piglia y Sarlo, junto a Carlos Altamirano, formaron parte del consejo de dirección de *Los Libros*: Piglia y Altamirano desde el número 23 de la publicación; Sarlo, junto a otros intelectuales, a partir del número 25; los tres mencionados, desde el número 29 hasta el 40; finalmente, Sarlo y Altamirano se hicieron cargo de la dirección hasta el número 44. Este dato permite pensar la centralidad que tomaron los análisis de Piglia y Sarlo, y su influencia en la selección de temas, ensayistas y perspectivas políticas y estéticas, en función de los lineamientos editoriales por ellos dispuestos. Dichos lineamientos podrían pensarse como acuerdos políticos entre Vanguardia Comunista [VC] y el Partido Comunista Revolucionario [PCR], al que pertenecían ambos críticos, respectivamente.⁷

Se puede pensar otro justificativo del recorte, del que también ya diéramos cuenta unas líneas más arriba: la influencia decisiva de Piglia y Sarlo para el mundo crítico –tanto del periodismo especializado como del académico– en los años posteriores al restablecimiento democrático (De Diego: 2003).

Objetivos

Nos proponemos analizar los artículos escritos por Piglia y Sarlo a lo largo de los 44 números de la publicación, abocándonos solamente a aquellos que tienen como base el análisis de textos literarios, críticos o que abordaron problemas suscitados en el campo

⁷ En necesario aclarar que dichos acuerdos habrían estado más relacionados con cuestiones interpersonales que con una política cultural de los mencionados partidos. En este aspecto, Piglia recuerda: “Por eso en el consejo aparecemos los tres [se refiere a Schmucler, Altamirano y él], porque hay un acuerdo político, no de partido ni de grupo, sino que estábamos de acuerdo en darle a la revista una orientación maoísta” (Somoza–Vinelli, 15: 2011). Por el contrario, Adrián Celentano, afirma, con relación al número dedicado al Cordobazo, que había una relación estrecha entre los ámbitos de la militancia clasista del movimiento obrero cordobés y los sectores intelectuales nucleados en *Los Libros* (62–63: 2014a), dando a entender que había acuerdos entre VC y el PCR que permitían dicha relación.

literario. Estos textos nos permitirán relevar una serie de lecturas realizadas por otros investigadores, tanto con respecto a la publicación como sobre el período, y corroborar o no lo que ha sido examinado por dichas investigaciones.

Los objetivos específicos que nos proponemos son analizar de qué manera Piglia y Sarlo articularon un análisis político-literario de la producción literaria; cuáles fueron las herramientas metodológicas de la crítica de Sarlo y Piglia, utilizadas para el análisis de los textos literarios y críticos; cuáles fueron las consecuencias en su producción crítica de la articulación entre expectativas políticas y la modernización de las herramientas metodológicas y críticas.

Metodología

Queremos hacer nuestros dos riesgos que explicita José Luis De Diego (5–6: 2003) con referencia a la metodología de investigación en el discurso académico. Por un lado, el riesgo de que la investigación se encamine a la *difusión de teorías*: dado un marco teórico, éste, en vez de ser un punto de partida, se convierte en un punto de llegada; o sea, “es la propia investigación la que parece ceñirse y confirmar una y otra vez lo sustentado en el marco teórico”. Por otro lado, el de la investigación como *aplicación de métodos*: “dado un método –o modelo de trabajo– más o menos consagrado, aplicarlo a casos relativamente localizados”. Por estas razones, nuestro propósito será el de encarar un análisis textual, en el sentido de analizar lo que los textos confirman, usando las herramientas que nos propone la teoría literaria a la que recurrieron estos críticos, convencidos –como afirma Gilman– de que durante la época “La teoría brindó otra justificación posible para la tarea intelectual concebida no sólo como denuncia sino también como una competencia específica de los intelectuales” (365: 2003). Nuestro problema, entonces, será de qué manera extraemos categorías de nuestro objeto y no cómo las aplicamos. El uso de aquellas estará dado por la complejidad del objeto y no por una declaración de validez apriorística. Para nosotros, esos textos conformaron en sí un *acontecimiento* y como tal deben entenderse en su propia complejidad:

Estar dispuesto a acoger cada momento del discurso en su irrupción de acontecimiento; en esa coyuntura en que aparece y en esa dispersión temporal que le permita ser repetido, sabido, olvidado, transformado, borrado hasta en su menor rastro, sepultado, muy lejos de toda mirada, en el polvo de Los Libros. No hay que devolver el discurso a la lejana presencia de origen; hay que tratarla en el juego de su instancia (Foucault, 38–39: 2002).

Pero eso no quiere decir que se pueda decir cualquier cosa sobre cualquier tema, ya que las ideas son productos históricos:

Una idea siempre es histórica: no se puede tener cualquier idea, creencia u opinión, mantener cualquier “programa de verdad” en cualquier época y en cualquier cultura. En cada época, la oferta se limita a un conjunto restringido, con predominancias, conflictos y emergencias (...) En toda época reina una hegemonía de lo pensable (Angenot, 16: 2010).⁸

Por eso, serán los propios textos los que nos darán la pauta de cuál fue la manera de pensar el campo literario en su relación con el resto de las prácticas sociales. Además, Marc Angenot aclara la relación entre *historia* y *discurso*, una relación de la cual no pueden separarse ninguno de los componentes:

Los discursos, las creencias vinculadas a ellos y las ideas aparecen y evolucionan con la historia como telón de fondo: la posibilidad misma de conferirles una significación, tanto como su influencia *son* historia. Las ideas que se estudian son las que los seres humanos se hacen de algo en un tiempo determinado (15).

⁸ Michel Foucault en *La arqueología del saber* ya proponía este estatuto para la investigación: “no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa” (63: 2002).

Para comprender mejor la producción crítica que analizamos, las investigaciones que proponen los textos de la historia intelectual son de suma importancia para lograr una contextualización de aquello que se enunció y que estuvo determinado por la *época*. De la misma manera, otros textos emergieron de *Los Libros* –otros artículos y reseñas, así como notas editoriales–. A estos acudimos con la convicción de que forman parte de un primer contexto de producción. Sería imposible, tal y como consideramos la relación entre los textos, desprenderlos en su sola condición de *originalidad*. Como afirmaba Foucault sobre los límites del libro, pero que para nosotros importa en tanto forma de estudiar los fenómenos discursivos,

[...] más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red. (...) No bien se la interroga [se refiere a una hipotética unidad del libro], pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos (36: 2002).

De ninguna manera los textos que produjeron estos críticos pueden considerarse una producción realizada a partir de la recepción acrítica de otras producciones críticas o teóricas: se encuentra, sí, una *hegemonía* de la teoría literaria y de la política como horizontes de posibilidad; se reconocen citas, reelaboraciones, apropiaciones. Por esta razón, estos textos son productos en los que se pueden observar inscritas las huellas de las condiciones de producción, de varias prácticas discursivas.

El sentido que le damos a *discurso* se relaciona con algunos aspectos observados por Michel Foucault. Los señalamos no como aplicadores de la metodología foucaultiana, sino porque funcionan como un horizonte que nos permite analizar y entender la emergencia de un discurso complejo y con variados afluentes que se amalgamaron en la producción de Piglia y Sarlo. Dichos aspectos se pueden resumir en cuatro nociones que, para el filósofo francés, sirven como reguladoras del análisis: *acontecimiento*, *serie*,

regularidad y *condición de posibilidad*. El primer concepto ya fue comentado más arriba (Foucault, 38–39: 2002), y nos permite estudiar la emergencia de un discurso como un “corte”, una “rarefacción” (52: 1996) y no como producto de una continuidad. En segundo lugar, el concepto de *serie* permite estudiar los discursos desde una noción de discontinuidad, o sea, lo contrario a la noción de unidad (53). Por otro lado, el concepto de *regularidad* se opone a *originalidad* (53); y por último, la *condición de posibilidad de un discurso* debe entenderse como una relación con su exterioridad,⁹ lo que da motivo al surgimiento de ese acontecimiento (53–54).

Ahora bien, estos aspectos son los que nos permiten analizar la emergencia de un determinado discurso. Pero si este está formado por una serie de enunciados, ¿qué es lo que diferencia a este tipo de discurso singular que denominamos *retórica de la materialidad textual*, de otros enunciados? Para Foucault, los enunciados a los que se les puede dar unidad discursiva, o sea, efectivamente a los que se puede llamar *discurso*, están sostenidos en *formaciones discursivas*.¹⁰ Las formaciones discursivas se reconocen por la posibilidad de haber regularizado un determinado objeto, compartir un estilo en común, utilizar determinados conceptos y elecciones teóricas (Foucault, 47–55: 2002).

Si establecemos estos acuerdos operativos, es para dar cuenta de que en esta tesis no analizamos la emergencia del discurso crítico de Piglia y Sarlo como un efecto de continuidad del golpe a Perón en 1955; como tampoco encontramos relaciones de continuidad entre el discurso crítico de *Contorno*, con su impronta hegemónicamente sartreana, y la vinculación política que propusieron los críticos enrolados en esa publicación.¹¹ El surgimiento de la discursividad que analizamos debe estudiarse en esas condiciones exteriores y en la serie que ese mismo discurso al que denominamos *retórica de la materialidad textual* estableció, no de manera mecánica, con la situación política –y

⁹ Exterioridad que debe entenderse como contexto discursivo, es decir, un exterior que se manifiesta en discursos. No hay acción humana por fuera de la discursividad y viceversa.

¹⁰ El discurso, para Foucault, es el “conjunto de los enunciados que dependen de un mismo sistema de formación” (141: 2002)

¹¹ El mismo Piglia comenta: “[...] había una crítica marxista sociológica, que estaban haciendo Viñas y Prieto, que para nosotros era vulgar y de la que tratábamos de tomar distancia” (Somoza–Vinelli, 12: 2011).

el peronismo y la revolución como horizonte de expectativa–, y con los aportes modernizadores del estructuralismo y la semiótica, el formalismo ruso, la renovación marxista y del psicoanálisis, entre otros afluentes. Al mismo tiempo, tanto Piglia como Sarlo, delimitaron un mismo objeto –en principio, y más allá de alguna particularidad como el texto “teórico” de Piglia sobre la “estética” de Mao Tse–Tung, la literatura argentina contemporánea–, utilizaron un mismo estilo o modalidad de enunciación –la lectura de determinadas escrituras, en función de analizar la procedencia, uso y consumo de los materiales literarios, y no su contenido manifiesto en el nivel semántico–, pusieron en funcionamiento una determinada serie de conceptos –*verosímil*, *código de verosimilitud*, *producción*, entre otros– y delimitaron ciertas elecciones temáticas o teóricas –los aportes de la semiótica de raíz estructuralista, la crítica de Barthes al verosímil burgués, entre otros aportes–.

Pero, insistimos, no quisimos elaborar una tesis cargada de conceptos metodológicos aplicados a un corpus determinado. La enseñanza de la epistemología foucaultiana nos sirvió para poder establecer un marco general de análisis. Nuestra tarea consistió en leer las producciones críticas de Piglia y Sarlo a la luz de los diferentes discursos que las atravesaron.

División del análisis

Para realizar nuestra investigación dividimos nuestro trabajo en tres capítulos y sus conclusiones. En el capítulo 1, y habiendo definido a la producción de Piglia y Sarlo como una *retórica de la materialidad textual*, relacionamos la emergencia de la nueva izquierda con algunos aspectos centrales de la crítica literaria del período. Uno de los apartados está dedicado al análisis de los estudios relacionados con la recepción del estructuralismo en la crítica literaria, la renovación de ciertas zonas del marxismo –incluida la influencia de la sartreana *Contorno* y de la producida por *Pasado y Presente*, que supuso el reconocimiento del estructuralismo y del psicoanálisis lacaneano, entre otros nuevos aportes– y el influjo de dos críticos principalmente, uno de ellos, por esos años, marxista,

y otro un clasificable: Juan Carlos Portantiero y Roland Barthes, respectivamente. En consonancia con los aportes de ambos, este apartado se detiene en el análisis sobre la cuestión del realismo y la narrativa, discusión que emergiera con fuerza en esos años y que puede analizarse en la producción crítica de Piglia y Sarlo.

Con respecto a los discursos que antecedieron a la emergencia de *Los Libros*, hay un acuerdo común en ver la relación entre el proyecto de *Contorno* y la revista fundada por Schmucler (Panesi: 2004a [1985]; Cousido: 2008; Croce: 2014). Si bien se puede coincidir en que el esfuerzo de *Contorno* estuvo puesto en una lectura política e histórica de la literatura, nuestra operación supone que la manera de encarar la cuestión política en la literatura que propuso *Los Libros* en general como proyecto editorial, y específicamente la producción crítica de Piglia y Sarlo, no tuvo relación directa con el proyecto fundado por los hermanos Ismael y David Viñas.

Por último, el capítulo finaliza con un recorrido sobre los estudios que se centraron en la revista *Los Libros*, especialmente, aquellos que hacen referencia a la producción crítica de la publicación. En este sentido, más allá de relevar los aspectos que nos parecieron más importantes sobre esta cuestión, establecimos cierta distancia con algunas propuestas. La más importante tiene que ver con una lectura que desde el texto inaugural de Panesi (2004a [1985]) tuvo influencia en estudios posteriores. Panesi propone que en la intervención crítica de *Los Libros* existieron dos bandos, los populistas y los cientificistas, que convivieron durante un período, hasta que el primero, a partir de una propuesta de politización más profunda de la revista desplazara al cientificismo, más alineado con una actitud de modernización del instrumental crítico. Creemos que es una lectura maniquea que borra la complejidad del objeto, y para la cual establecimos otra propuesta: la politización de la revista no redujo el caudal modernizador, sino que aplicó la especificidad del análisis propuesto por la modernización metodológica en una lectura política de la cultura. Para una lectura de este tipo se hizo necesaria la confluencia de la práctica política, como dadora de sentido de las demás prácticas, con la renovación que aportaron las metodologías modernizadoras de las ciencias sociales y humanísticas.

El capítulo sobre la producción crítica de Ricardo Piglia se centra en la problemática de la producción literaria en el contexto de auge revolucionario. Para dicho análisis, el capítulo se divide en dos apartados: “La especificidad en el campo: el escritor *en* la política”; y “La cuestión de la producción literaria: escritura, circulación y consumo”. Para Piglia, una literatura revolucionaria debía trabajar sobre materiales y procedimientos producidos también por fuera del espacio literario. De esta manera, Piglia pudo cuestionar las nociones de autor –como lugar de originalidad– y las formas de circulación y de consumo del producto literario. Para dicho cuestionamiento, propuso otros modelos literarios a los aceptados por entonces por el canon, que pusieron en discusión las nociones arriba señaladas.

El tercer capítulo está referido a la producción crítica de Beatriz Sarlo. El eje central que hemos recortado se relaciona con los trabajos sobre la novela. En este sentido el análisis se divide en tres apartados: “La novela sin contexto social: Mallea y Guido”; “‘Hay algo que se viene gastando en la novela burguesa’: Vanguardia y modernización”; y “Lo que se gasta, se disuelve: Novela y sistema literario”. En estos tres apartados proponemos que la producción crítica de Sarlo se centró en el análisis de la novela, ya que en ese género encontró tanto las marcas del desgaste de sus procedimientos, como la condición de posibilidad de gestación de otra producción literaria. Dicha operación se sostuvo en una relación entre literatura y sociedad, en la cual la literatura era considerada un producto que visibilizaba las relaciones de producción social, y por lo tanto los cambios sociales que se producían.

Por último, nuestro trabajo cierra con las conclusiones a las que hemos arribado en el análisis y las contribuciones que esta tesis realiza al estudio de la producción crítica de Piglia y Sarlo. Por otro lado, se señalan posibles temas de investigación que surgen como consecuencia de este trabajo.

Periodización de la revista

Para no interrumpir el curso de la lectura en el capítulo 1 con determinadas consideraciones con respecto a *Los Libros* –aunque no por eso menos importantes–, decidimos incluir en esta “Introducción” las distintas periodizaciones de la revista. Además, aportamos algunos datos correspondientes al grupo editor, los diferentes consejos de dirección de la publicación, los formatos adoptados por la revista y la mención a datos referidos a los números en que distintas editoriales aportaron a la financiación de *Los Libros*.

Casi todos los artículos y capítulos dedicados a *Los Libros* hacen referencia a las diferentes etapas que parecería haber seguido el derrotero de la publicación. Estas contextualizaciones son sumamente importantes para poder entender rupturas, pero también continuidades. En este sentido, podemos clasificar estas periodizaciones en 4 grupos.

En el primero de estos grupos encontramos las propuestas de Panesi (2004a [1985]), De Diego (2003), Peller (2012), Crivelli (1996)¹² y Espósito (2015). Para ellos hubo dos etapas: del Nº 1 al 28; del 29 al 44. El fin de la crítica como espacio hegemónico y la

¹² Habría que señalar que para Crivelli, el momento en que Galerna se retira como auspiciante “Hector Schmucler va a convocar a algunos intelectuales cercanos a la revista con el propósito de ver qué orientación darle a la misma [sic]. Eso va a ser el paso hacia la cristalización de cierto grupo” (416–417: 1996). Con lo cual se estaría dando paso a otra periodización. Decidimos dejar a Crivelli en este primer grupo ya que no profundiza en esta cuestión, y enfatiza que hay “dos etapas evidentes de *Los Libros*: la primera, en que la revista es dirigida por Héctor Schmucler y luego por un Consejo de Dirección pero donde la revista, de alguna manera, aunque cada vez menos, sigue siendo la revista de Schmucler; y la segunda etapa, a partir del número 29 de septiembre de 1972, donde Schmucler abandona la revista y la misma [sic] comienza a ser dirigida por un Consejo de Dirección integrado por Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y Ricardo Piglia” (416: 1996). En este mismo sentido, se pronuncia Espósito: “En los trabajos que se han escrito sobre la revista es frecuente considerar el nº 29 como un punto de inflexión, cuando la publicación abandona el formato tabloide y deja de ser una revista de crítica de libros, para politizarse en una línea de izquierda revolucionaria identificada con el maoísmo. Sin embargo, la salida de Galerna no deja de ser un cambio de rumbo significativo que preanuncia el “golpe de estado” que significa la salida de Schmucler poco después, en el nº 29” (2: 2015). Lo que no se entiende del fragmento de Espósito es la relación que este establece entre la desvinculación con Galerna y “el golpe de estado” pergeñado, como afirma Piglia (Somoza–Vinelli, 17: 2011), contra Schmucler.

partida de su director Héctor Schmucler fueron los datos que permiten construir dicha periodización.

El segundo grupo está constituido por los análisis de Wouter Bosteels (1996), Luz Rodríguez Carranza y Bosteels (1997), Dalmaroni (2004), Starcembbaum (2016) y Popovitch (2009), quienes coinciden en la periodización, salvo por un detalle: si bien para todos, las etapas fueron dos, para Bosteels, Rodríguez Carranza y Starcembbaum la divisoria pasa por el Nº 21; en cambio para Dalmaroni y Popovitch, es el Nº 22. El criterio de estos últimos es más entendible: el Nº 22 presenta el slogan “Para una crítica política de la cultura”. En cambio para los otros tres el criterio tiene que ver con un desplazamiento de la crítica ideológica libresca a una crítica ideológica ampliada, como se explicitó en el editorial del Nº 21.¹³

Por otro lado, el Grupo de Investigación “Revistas Argentinas del siglo XX” (2005) piensa en un criterio ligado a la pérdida de espacio de la mediación que suponían los libros para tratar temas teóricos determinados y los de coyuntura política. A partir del Nº 15–16 sobre Chile, el primero de una serie dedicados a problemáticas políticas de determinados países especialmente latinoamericanos, se podría ver la pérdida de esa práctica mediadora.

Por último, Adrián Pulleiro y Eva Fontvilla (2004–2005) postulan la más ambiciosa de las periodizaciones. La periodización por ellos pensada se divide en tres etapas.¹⁴ La primera, del 1 al 14; la segunda, del 15–16 al 28; y la tercera del 29 al 44. Los criterios son la modernización, la politización y partidización, respectivamente. Este criterio, aunque no de manera explícita, sería respaldado por Marcela Croce (2014). La periodización

¹³ En principio, el grupo editor se autocriticó: “La experiencia de hacer una revista donde se meditara –a través de la crítica de libros– sobre los diversos aspectos que adquiere el pensar humano, mostró la unidireccionalidad de nuestra formación: más de una vez, numerosos temas dejaron de considerarse en las páginas de la revista porque no se encontró la persona adecuada para un adecuado tratamiento”. Más adelante, el grupo editor enfatiza la solución a la que se había visto llevado: “Con el tiempo, y a partir de las enseñanzas que adquirimos, la revista modificó sus contenidos. El campo de preocupaciones se fue ampliando y dejó de articular su existencia en función única a la crítica de libros [Por esa razón] se trata ahora de leer con lucidez no sólo los textos que ofrece la escritura (cualquiera sea su característica) sino también esos otros textos que constituyen los hechos históricos sociales” (3: 1971).

¹⁴ Estas tres etapas ya habían sido esbozadas por Beatriz Sarlo en una entrevista (13–14: 1997).

propuesta por Pulleiro y Fontvilla, por otro lado, no deja de tener algún problema. La cuestión de la partidización tendría que dividirse en dos: la maoización y la partidización propiamente dicha. De esta forma, se abriría la posibilidad de cuatro etapas: a las mencionadas de modernización y politización se sumarían las de maoización, del 29 al 40, y partidización, del 41 al 44. El número 40 fue el último en el que intervino Piglia, de tendencia maoísta, pero cercano a Vanguardia Comunista. Después de su renuncia, cuya carta se publicó en el editorial del N° 40 junto a una respuesta de Sarlo y Altamirano, la dirección de la revista quedó a cargo de estos dos últimos, militantes del PCR. A estos se le sumó Osvaldo Bonano como director en el N° 43, también militante de dicha organización.

Las periodizaciones en productos discursivos colectivos como las revistas suelen ser engañosas. Se puede optar por realizar recortes políticos generales, así como recortes vinculados con operatorias relacionadas con la especificidad del objeto. Pero a su vez existieron en estas “revueltas” internas de las revistas, como en *Los Libros*, experiencias personales, o sea, ligadas a relaciones interpersonales que no siempre tuvieron un correlato político–estético. Por otro lado, y volviendo a la cuestión de una periodización ligada a recortes políticos, las vicisitudes de la vida pública nacional en producciones colectivas como las revistas culturales suelen ser altamente significativas, más tomando en cuenta los rasgos de los grupos intelectuales que son señalados más adelante en este trabajo. Todos los recortes que se podrían establecer entrañan decisiones y, como señalamos, los criterios pueden ser múltiples y por lo tanto complejos. Por estas razones esgrimidas, y porque este trabajo se centra en el análisis de dos críticos de *Los Libros*, se torna necesario señalar la adscripción a una periodización ligada a elementos internos a la evolución del discurso crítico de la retórica de la materialidad textual. De esta manera, pensamos que fue el artículo de Piglia del N° 25 (marzo de 1972), “Mao Tse–Tung. Práctica estética y lucha de clases”, el que permite ver un límite preciso en la conformación del discurso crítico tanto de aquel como de Sarlo.

Ahora bien, para tener más en claro algunos aspectos generales de la publicación, señalaremos algunas cuestiones que se relacionan con determinados cambios ocurridos durante sus 44 números.

En principio, el editor responsable de la revista fue Guillermo Schavelzon,¹⁵ representante de la editorial Galerna. Esta editorial solventó económicamente la salida de la revista hasta el Nº 20 –junio 1971–, inclusive. A partir del Nº 21 –agosto 1971–, la revista dejó de contar con el auspicio de Galerna y con su editor responsable. Hasta el Nº 7, la revista contaba con el financiamiento de la nombrada Galerna, pero a partir del Nº 8 –mayo de 1970– se agregaron como auspiciantes Fondo de Cultura Económica, Editorial Losada S.A., Monte Ávila Editores C.A., Siglo XXI Editores S.A. y Editorial Universitaria de Chile. A partir de ese número, y hasta el Nº 22, la consigna fue “Un mes de publicaciones en América Latina”. Al finalizar el auspicio de Galerna en el Nº 21 también se retiran las mencionadas editoriales. De ahí en más, la revista se sustentó por el sistema de suscripciones y ventas.

Héctor Schmucler fue el fundador y director de la revista desde el Nº 1 hasta el 22, inclusive.¹⁶ A partir del 23 –noviembre de 1971–, se conformó un Consejo de Dirección integrado por el propio Schmucler, Ricardo Piglia y Carlos Altamirano.¹⁷ En el Nº 25 –marzo de 1972–, el Consejo se amplió a partir del ingreso de Germán García, Miriam Chorme y Beatriz Sarlo Sabajanes.¹⁸ El Nº 28 –septiembre de 1972– fue el último que contó con su fundador como miembro del Consejo. García y Chorme también decidieron abandonar el proyecto, y desde el Nº 29 –marzo–abril de 1973– el Consejo de dirección fue ejercido por Sarlo, Altamirano y Piglia, hasta que este último decidió dejar la revista en el Nº 40 –marzo–abril de 1975–. Desde el Nº 43, se agregó el psicólogo Osvaldo Bonano.

¹⁵ Cabe destacar que Schavelzon fue el editor de la producción crítica y literaria de Piglia, hasta la su fallecimiento.

¹⁶ Para un perfil intelectual de Schmucler nos remitimos al artículo de Zarowsky (2016).

¹⁷ Fue este último quien le propuso a Schmucler, en ese entonces maoísta, agregar a Piglia, de la misma orientación que Schmucler y Altamirano (Somoza Vinelli, 12: 2011).

¹⁸ Más allá del doble apellido con el que Sarlo firmó sus intervenciones en *Los Libros* hasta el número 35, en este trabajo solo la nombraremos por el primero de sus apellidos.

Como ya dijéramos, la consigna “Un mes de publicaciones en América Latina” apareció en el Nº 8, y continuó hasta el 22, cuando cambió a “Para una crítica política de la Cultura”. Este slogan se extendió hasta el Nº 41, en el que se transformó en “Una política en la cultura”, lo que permite observar la dirección política por parte del PCR de una revista que, desde el abandono de Schmucler, había sido una revista de frente político (Celentano: 2013–2014; 2014a). El formato tabloide de la revista se mantuvo hasta el Nº 28, inclusive. A su vez, las tapas coloreadas que formaban parte de la estética de la revista continuaron hasta el Nº 23, cuando comenzó a imprimirse en blanco y negro.

Por otro lado, la revista se mantuvo con una salida mensual hasta el Nº 22, a partir del cual su periodicidad se hizo bimensual hasta el Nº 28. Después de este, dejó de salir por cuatro meses –son los meses del viaje de Piglia a China, financiado por VC (Piglia: 2016a)–. Luego del Nº 29, su periodicidad siguió siendo bimensual, aunque con algunos altibajos –no salió ni diciembre de 1973, ni en noviembre–diciembre de 1975–.

Capítulo 1

El problema más arduo con el que debe enfrentarse quien intenta hacer crítica es el de la conexión entre “análisis inmanente”, es decir, el análisis de estilo (en los términos de la estilística), y el nivel de las significaciones que reside en lo histórico y en lo político. (Oscar Masotta, “Sobre la crítica literaria en la Argentina”, *Conciencia y estructura*)

1. Introducción

El capítulo que presentamos se detiene en el análisis de diversos aportes sobre ciertas zonas de la crítica literaria del período y su relación con algunos aspectos del campo intelectual y político. Como diéramos cuenta en la “Introducción”, dicho período, tanto para el análisis de la historia política, intelectual y del discurso crítico en la nueva izquierda, no puede ser entendido sin el corte que proponen dos fechas: 1955 y 1976. El análisis de la producción crítica de Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo en la revista *Los Libros* – objeto de esta tesis– no puede soslayar las condiciones de posibilidad que se delimitan a partir de los dos Golpes de Estado cometidos contra dos sendos gobiernos peronistas.¹⁹

A partir de este contexto, nos proponemos dar cuenta de determinados debates y afluentes teóricos que fueron ineludibles en el discurso crítico de Sarlo y Piglia, formado al calor de los debates políticos de la nueva izquierda: la relación entre intervención política, intelectual y crítica; la búsqueda de una metodología que permitiera desde la crítica una intervención política específica; y el debate alrededor del realismo. Al finalizar el capítulo,

¹⁹ María Cristina Tortti sostiene que los orígenes, el desarrollo del amplio movimiento de protesta social, la radicalización política y la modernización cultural que se vivió en los años sesenta y setenta tuvieron su inicio “en la conflictiva etapa abierta por el derrocamiento del gobierno del general Perón, en 1955” (Tortti, 11: 2007).

señalamos la manera particular que, en la revista *Los Libros*, el espacio de enunciación de Piglia y Sarlo, tomaron forma los mencionados debates. Este capítulo no sólo es una contextualización del discurso crítico de Piglia y Sarlo sino, además, una puesta al día del estado de la cuestión sobre las temáticas señaladas, cuyos aportes aparecieron en la producción discursiva de los mencionados críticos.

2. La crítica literaria y su relación con la emergencia de la nueva izquierda

La cuestión sobre la crítica literaria de este período estuvo intrínsecamente ligada a la discusión sobre el lugar de los productores culturales e intelectuales. Fueron años en que tópicos como el *compromiso*, la *especificidad*, la *autonomía* y la *modernización* se entrecruzaron. Y el elemento que los ligó fue, indefectiblemente, la política (Terán: 1991; Sigal: 1991; Gilman: 2003). Además, fueron años en los que, según De Diego, “la impronta del discurso crítico” dominó el período, en el campo literario (57: 2003).

En líneas generales, la emergencia de la nueva izquierda tanto en el campo político organizativo como, específicamente, en el campo intelectual, fue de vital importancia para comprender la incidencia de una crítica preocupada por una lectura política de la producción literaria.²⁰

La nueva izquierda emergió a raíz de la confluencia de varios factores –algunos de ellos, políticos, otros específicamente culturales–, entre otros, el peronismo, la revolución

²⁰ Gilman toma en cuenta la centralidad de la política. Para ella “La figura *intelectual* es ineludible para vincular *política* y *cultura*, dado que implica tanto una posición en relación con la cultura como una posición en relación con el poder. La historia intelectual es particularmente significativa, ya que los intelectuales son el objeto de una delegación de hecho, global y tácita, para producir representaciones del mundo social. Estas representaciones, que constituyen una dimensión fundamental de la lucha política, son prácticamente monopolio de los intelectuales” (16: 2003). También, con respecto a la relación dialéctica entre el mundo intelectual y el político, Pablo Ponza, tomando consideraciones vertidas por Nicolás Casullo y Beatriz Sarlo, afirma: “Uno de los rasgos diferenciales de los *sesenta–setenta* fue el proceso de creciente politización de los ámbitos de la cultura. Se trata de un tiempo donde no sólo se politizó el intelectual, el estudiante o todo aquel ámbito público donde tenían lugar las diversas expresiones del pensamiento y el arte, sino también un período donde se operó una profunda culturización de las prácticas políticas” (Ponza, 140: 2007).

cubana, las guerras de independencia en las viejas colonias imperialistas y un fuerte influjo modernizante en la sociedad argentina, que se hizo sentir sobre todo en los estudios sociales y humanísticos (Tchach: 2003). Si bien los inicios de la nueva izquierda se habían comenzado a percibir durante los últimos años del peronismo con la emergencia de la propuesta intelectual de *Contorno*, y si bien su influencia fue primero sobre los sectores intelectuales –fruto del trabajo previo que la izquierda tradicional tenía sobre el campo cultural–, la nueva izquierda también se desarrolló en el campo de lo político organizativo. No es un eje central de esta tesis este último aspecto, pero sí es necesario señalarlo para, junto con los otros sucesos comentados, dar cuenta de manera apropiada del contexto en el que se produjo la crítica literaria que concierne a nuestro trabajo, un contexto en donde los acontecimientos políticos influyeron sobre el campo cultural.

A medida que avanzaba la década del sesenta también lo hacían las opciones revolucionarias dentro de la nueva izquierda, que fueron hegemonizando a los sectores intelectuales de la cultura de izquierda.²¹ Tanto en el ámbito de las revistas culturales²² como en ciertas zonas de renovación en el ámbito universitario, el conocimiento específico no dejaba de estar relacionado con las búsquedas de una salida política que pudiera dar solución a los problemas sociales y políticos del país, –principalmente, desde una perspectiva revolucionaria (Ponza: 2007; 2010a; 2010b; Tortti: 2007)–. Esta característica se evidenció hacia fines de los sesenta a través de determinados factores: el ongiato, las nuevas organizaciones políticas revolucionarias que dan respuesta al

²¹ Si el peronismo había “desplazado a la periferia del mundo obrero” a las formaciones de izquierda (Altamirano, 51: 2001), a lo largo de la década del sesenta, y con la profundización de las diversas experiencias de las guerras de liberación en las viejas colonias y de la revolución cubana –entre otros factores–, los sectores del campo cultural, otrora adherentes a los dos partidos que concentraban la mayor cantidad de afiliados y militantes orgánicos de la izquierda –el Partido Socialista y el Partido Comunista–, se fueron desplazando a los emergentes de la nueva izquierda: “a mediados de los años sesenta, esos partidos, habían perdido buena parte de su influencia sobre los sectores medios y del atractivo que habían ejercido sobre importantes franjas del campo cultural” (Tortti, 14: 2007).

²² Sigal sostiene que la vulnerabilidad de las instituciones universitarias, producto de los vaivenes políticos, produjo una ligazón entre política y cultura que encontró en el soporte revista un espacio para la organización, creación y distribución de las ideas que producían los grupos intelectuales, por fuera de la universidad (64–65: 1991). Uno de estos grupos fue *Contorno*.

totalitarismo del gobierno de facto, la emergencia del clasismo fabril,²³ entre otros (James, 159–163: 2003a). Es así que la literatura de esos años y la crítica literaria que emergió a partir del influjo de *Contorno* también se vieron influidas por este estado de ideas general.

Pasaremos a revisar algunos textos que se han ocupado de analizar el período en cuestión, desde el punto de vista de la renovación del estatuto crítico. Nuestro análisis se centra en los estudios generales sobre la crítica literaria del período; no nos adentramos en los textos que se han focalizado sobre el análisis de algún crítico en particular. Por otro lado, se hace necesaria la inclusión de ciertos estudios y aportes que se detienen en el análisis de algunas problemáticas más generales del período, como el debate sobre la especificidad del campo cultural y su relación con la práctica política.

En “La irrupción de la crítica”, Susana Cella propone que el término que mejor sintetiza la concepción crítica que surgió en el período que se extendió desde mediados de la década del cincuenta a mediados de la del setenta es *irrupción*, al que define de dos maneras: por un lado, surgimiento impetuoso de actitudes cuestionadoras, lo que trastoca una serie y que permite redefinirla o interrumpirla; y, en segundo lugar, “la idea de ruptura que puede señalarse como nota común a las diversas propuestas actuantes respecto de lo que constituía la tradición o las formas naturalizadas de lo establecido marcando un evidente punto de viraje que, en el campo de la literatura, lleva a concebirla, hacerla y leerla de un modo radicalmente nuevo” (7: 1999a). En este sentido, esas “actitudes cuestionadoras” no pueden entenderse sin ese marco de posibilidad que brindaban por esos años la emergencia de los grupos de la nueva izquierda. Además, esa actitud cuestionadora, como señala Cella, trajo consigo la necesidad de una manera distinta de pensar el campo literario.

²³ Con respecto a uno de los procesos más ricos con relación al clasismo sindical, el libro de James Brennan, *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba, 1955–1976* (1996), aporta un interesante análisis sobre las condiciones de posibilidad para la emergencia de este proceso. Por otro lado, según Alejandro Scheider, “Durante las décadas de 1950 y 1970 el movimiento obrero argentino desempeñó un papel protagónico dentro de la sociedad. Según la mayoría de los estudios historiográficos sobre el período, la clase trabajadora ostentó un lugar determinante en la estructura social producto del importante crecimiento del sector manufacturero” (33: 2013).

En este sentido, ya en un señero trabajo de análisis sobre la crítica literaria del período (1955–1976), Nicolás Rosa explica los alcances de esa ruptura generada en el mundo crítico argentino y su lectura particular de los aportes teóricos recibidos de Europa:

La ubicación política e ideológica de los críticos no congrúe [sic] totalmente y a veces ni siquiera parcialmente con sus modelos teóricos y su práctica crítica. A su vez, la relación entre modelo teórico y práctica puede estar, y generalmente lo está, mediada por formaciones ideológicas engendradas por esa misma práctica (361: 1982).

Esto cuadra perfectamente con las directrices de *Los Libros* y del propio Rosa durante el período que aquí analizamos. Por eso, lo fructífero e inusual de la práctica crítica que estudiamos es que pudo relacionar dos mundos opuestos, o a primera vista incongruentes: la necesidad cuestionadora y de cambio radical en la sociedad, y la necesidad de dotarse de modelos que dieran a esa fuerza contestaría una apoyatura modernizadora.

El investigador español Max Hidalgo Nácher, en este sentido, advierte sobre las transposiciones metodológicas que hizo la crítica literaria argentina, con respecto a la teoría y crítica francesas: “La tensión específica que se produce entre el campo de origen y el campo de recepción pasa, entre otros motivos, por el hecho de que los debates teóricos y las polémicas epistemológicas del campo francés serán en gran parte olvidados en los contextos de recepción” (105: 2015). Para Nácher, efectivamente, estos préstamos se establecieron en un marco cultural complejo en el que “se detectan toda una serie de apropiaciones, interpretaciones y modulaciones respecto a la propia tradición que transforman enormemente las polémicas del contexto de origen” (105). En ese mismo sentido, Cella propone una hipótesis que permite pensar la causa de esa lectura sesgada y desviada de los aportes especialmente franceses. Para la investigadora, los aportes de las

teorías de la dependencia cultural junto con las propuestas contestatarias que se producían en la época habrían generado una lectura subversiva de las teorías francesas:

La ampliación de lecturas –teóricas, críticas, literarias– repite, en cierto modo, el gesto de captar y procesar de modos diversos la producción de algunos centros culturales, privilegiadamente Francia. Pero lo que varía es el modo de lectura –en el marco de las teorías de la dependencia cultural el aporte del centro se lee de modo sesgado– y también, los propios cambios que se producen en un momento en las situaciones de cuestionamiento, ruptura y lucha son generalizadas en el mundo y la emergencia de propuestas contestatarias se producen en todos los órdenes (34–35: 1999b).²⁴

Los trabajos que analizan el período insisten constantemente en el rol de la política como la actividad dadora de sentido de todas las prácticas, pero también en la importancia que tuvieron esos préstamos a los que nos referíamos, relacionados con una impronta modernizadora que dotó al discurso crítico de una metodología específica. En este sentido, para Rosa hubo dos modelos metodológicos novedosos en el campo de la crítica del período, y que fueron los hegemónicos, ambos cruzados por la variable política: el método sociológico y el inmanentismo estético. La unidad, en algunos casos, de ambas vertientes equivalió a la inserción de la crítica como cuestionadora social, pero dentro de sus propias reglas de especificidad (361–362: 1982).²⁵ Cella acepta esta hipótesis provista por Rosa:

²⁴ “A la Argentina llegan en cambio las ideas estructuralistas desprendidas de la práctica que las engendrara” (104: 1974). Esta afirmación de Eliseo Verón permite ver que ya durante el período uno de los más influyentes divulgadores del estructuralismo veía de una manera muy lúcida el tipo de recepción que se había operado en Argentina de las ideas cuyo padre indiscutible era Claude Lévi-Strauss.

²⁵ Cella afirma: “la crítica literaria abandona el lugar de estudio especializado y endogámico para leer hacia afuera en el doble sentido de mostrar lo que de la sociedad, el hombre y la historia la literatura dice o debe decir, y en el sentido de expandir la discusión sobre el tema a un sector más vasto correlativo del público ampliado e interesado en los poderes de la literatura” (33–34: 1999b).

La práctica crítica se torna una forma de la actividad más amplia de cuestionamiento de lo establecido –sea un canon literario, sean los ámbitos de discusión, sea un tipo de escritura– que se ejerce bajo el imperativo de un compromiso con la realidad presente, la historia y la sociedad por parte de los intelectuales colocados ahora menos en transmisores de un saber heredado que en impugnadores del mismo (59: 1999b).

Esta afirmación es importante para entender de qué manera se constituyó el discurso de la crítica de la materialidad textual, ya que esta forma discursiva se presentó como política, siempre que la práctica crítica diera cuenta de las condiciones de producción de las obras literarias. Por esa razón, Cella avanza con respecto a la caracterización hecha por Rosa, y afirma que “la crítica asume la doble tarea de formularse como discurso específico –encontrar su léxico, su lenguaje, sus puntos de vista– y de integrarse a un espacio más vasto en el cual la política era la dominante” (59). Esto produjo un efecto: que la crítica se pensara en los marcos no de las instituciones establecidas,²⁶ sino como práctica orientada hacia la sociedad, “con un afán totalizador que podía cimentarse en grandes conglomerados explicativos como el marxismo y el psicoanálisis” (60).²⁷

Este cruce entre fronteras, esta mezcla de prácticas discursivas que en sus condiciones de emergencia parecieron oponerse entre sí, y que encontraron en esos años un espacio de entrecruzamiento, produjo una renovación que leyó en la literatura no solo

²⁶ Sigal afirma que hubo una “vulnerabilidad institucional de las universidades” que fue una característica argentina: “la debilidad del Estado como agente de gestión durable del país y, específicamente, la endeble legitimidad de servicio de sus aparatos burocráticos” (99: 1991).

²⁷ Esquemáticamente, el marxismo, con sus variadas interpretaciones e intersecciones proveyó los elementos para una lectura sociológica, mientras que el psicoanálisis, con influencia lacaniana, proporcionó los elementos para una lectura inmanentista. Sobre la importancia del psicoanálisis como metodología crítica, pueden consultarse el citado artículo de Rosa (1982), Jitrik (1999) y Basualdo (2016). No nos detenemos en este aspecto tan sustancial para el desarrollo de una parte importante de la crítica del período y posterior, ya que las nociones operativas del psicoanálisis no formaron parte del entramado crítico de Sarlo. En Piglia se pueden vislumbrar algunos rasgos provistos por lecturas no sistematizadas. De todas formas, en el capítulo dedicado al escritor de *Nombre falso*, señalaremos esas apropiaciones.

una producción comunicacional, como proponía el sartrismo de *¿Qué es la literatura?* (Cella, 9: 1999a). Esta afirmación es importante porque permite configurar las dos operaciones básicas de Sarlo y Piglia: literatura como materialidad y en su productividad específica, no como mero reflejo –en el apartado sobre la discusión con respecto a la noción de realismo, ampliamos esta cuestión–. Esta impugnación del carácter meramente comunicacional de la prosa literaria para efectivizar el compromiso del escritor según la impronta sartreana, al mismo tiempo, tuvo su condición de posibilidad en los propios postulados del filósofo francés, que se vieron asimilados a patrones productivistas de raíz benjaminiana y formalista en la crítica de Piglia.²⁸ O sea, al cuestionar ese carácter meramente comunicacional por el que se leía la producción literaria, se concebía a esta como un espacio de producción material de sentido. Por eso, insistimos en el doble movimiento con respecto a los postulados sartreanos: si bien durante los sesenta, especialmente hacia finales de la década, la literatura en ciertas zonas del discurso crítico dejaba de ser entendida como una mera postulación del compromiso público de los escritores, también es cierto que fue Sartre quien dotó a la literatura y crítica del período de las bases para pensar la especificidad del campo intelectual y específicamente crítico, sin olvidar su relación con los procesos políticos. Este rasgo fue el que imprimió la característica principal a la *retórica de la materialidad textual*, y encontró en las operatorias de algunos de los miembros de *Contorno* una de sus condiciones de posibilidad.

Sin lugar a dudas, el escritor faro de la época y de influencia decisiva para la renovación de algunas zonas culturales de la izquierda fue el mencionado Jean Paul Sartre.²⁹ Y sin lugar a dudas, su influencia configuró la actividad intelectual de varios de los integrantes de *Contorno*.³⁰

²⁸ La influencia de Sartre en Piglia y en Rosa fue propuesta por Jorge Panesi (37: 2004a)

²⁹ A la actualización teórica que tuvo como uno de sus exponentes más importantes al autor de *La náusea*, hay que agregarle los nombres de “Maurice Merleau-Ponty, pero también Gramsci y los marxistas italianos, entre otros” (De Diego, 399: 2010). Hay que recordar que la influencia de Sartre se sintió sobre todo en otra revista que fue un desprendimiento de *Gaceta Literaria: El Grillo de Papel* y su continuadora, *El Escarabajo de Oro*. Para un análisis sobre la relación entre

La influencia de Sartre se hizo especialmente visible finalizada la segunda guerra mundial. Durante la ocupación alemana de Francia, Sartre participó de las actividades de la resistencia, al tiempo que continuaba su producción intelectual. Esta experiencia, anudada a una fuerte convicción política, a una lectura particular de la fenomenología y a la falta de respuestas intelectuales que podía dar el marxismo del Partido Comunista Francés, crearon las condiciones de posibilidad para que surgiera la noción de *compromiso*. Lo que proponía esta noción, que se hizo célebre a partir de la publicación en 1948 de *Qu'est-ce que la littérature?* –una compilación de las intervenciones que desde el año anterior Sartre venía publicando en la revista por él dirigida, *Les Temps Modernes*–, era que el escritor siempre debía responsabilizarse por lo que decía, así como por sus silencios.³¹ Sartre afirmaba: “El escritor ‘comprometido’ sabe que la palabra es acción; sabe que revelar [algún aspecto del mundo] es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (Sartre, 53: 1967).³²

Hay otra cuestión importante a tener en cuenta sobre la recepción de Sartre por *Contorno*, porque se anudaba a una característica central del período: la cuestión sobre lo concreto. Para Sartre, no había nada en el ser humano que lo destinara a “algo ya definido” (Terán, 266: 2008); por el contrario, “la existencia precede a la esencia” (citado en Terán, 266: 2008). Esta búsqueda de lo concreto

se comunicará con la atracción por una práctica que permitiera el pasaje hacia el otro lado de un espejo que sólo les devolvía [a los intelectuales] la imagen de una realidad falsificada de que querían hurtarse. Dentro del conjunto de prácticas

literatura y compromiso, en términos sartreanos, ver los trabajos de Carlos Mangone (1997) y Elisa Calabrese (2006).

³⁰ Terán apunta algunos hitos de la recepción del filósofo francés en Argentina, anterior a su incorporación en *Contorno* (17–21: 1991; 265: 2008).

³¹ “Este silencio es un momento del lenguaje; callarse no es quedarse mudo, sino negarse a hablar, es decir, hablar todavía” (Sartre, 54: 1967)

³² Terán explica: “[...] para el canon existencialista sartreano, el intelectual –como toda existencia humana– está inexorablemente arrojado a una situación (o un “contorno”), y debe dar cuenta de lo que hace en esa circunstancia a partir de su libertad, concebida como inexorable” (265: 2008)

posibles, las que parecían garantizar aquel acceso más inmediato a lo real fueron localizadas en el trabajo o la lucha política (Terán, 20: 1991).³³

En este sentido, la producción crítica que analizamos no podía, bajo este influjo sartreano, desentenderse de que sus intervenciones en el plano intelectual formaban parte de una práctica concreta sobre el mundo.

Al mismo tiempo, en *Contorno* para Marcela Croce “La reflexión sobre la política se plantea sartreanamente como preocupación por establecer el lugar que la política ocupa para los intelectuales y la función política que éstos pueden cumplir” (28: 1996). Además, los contornistas, a raíz de esa búsqueda de lo concreto, identificaron a la ética con la política, ya que no había posibilidad de una deontología por fuera de la *situación*: “los juicios éticos toman la forma de juicios políticos; la política, sartreanamente, es pensada como ética; la revisión tiene objetos históricos pero intención de intervenir en la actualidad” (Sarlo, 4: 1981).

La importancia del postulado sartreano del compromiso estaba en que los intelectuales por fin podrían pasar a lo concreto, pero sin abandonar sus tareas en el campo intelectual.³⁴ Esta distancia implicaba reconocimiento de la especificidad intelectual, lo que permitió que los críticos que estudiamos pudieran buscar en la

³³ De lo que huían era de una determinada concepción sobre la relación entre el mundo de las ideas y la política: “[...] el intelectual antepone la eficacia de la acción al principismo abstracto” (Terán, 24: 1991).

³⁴ De Diego llega a las mismas conclusiones: “[...] autonomía en el campo específico de su quehacer, e intervención, desde ese lugar, en los hechos de interés público, pero sin que ambos campos se contaminen” (400: 2010). Ahora bien, sería necesario problematizar esta afirmación, tal y como lo hace Beatriz Sarlo: “Al considerar los textos publicados en los seis primeros números de la revista, que aparecieron antes de la caída del peronismo, es imposible no preguntarse qué pasa con la política, que en tanto discurso explícito, aparece reprimido. Se desplaza hacia la moral y hacia la estética del compromiso. Pero fundamentalmente, se radica, transformándose en historia (social y literaria)” (Sarlo, 4: 1981). Por otro lado, hacia esos mismos años –mediados de los cincuenta– Agosti en el PC también combatía por el reconocimiento de la especificidad del trabajo artístico e intelectual, pero ya bajo la tutela teórica del marxismo de Antonio Gramsci. Este dato es importante por dos motivos: el primero tiene que ver con la proyección de esta práctica específica en los sectores de la nueva izquierda, especialmente en los críticos que estudiamos; en segundo lugar, permite ver un cambio de actitud del campo intelectual, con relación a su lugar en la política –estaríamos ante un caso de defensa del espacio, pero interviniendo en lo colectivo general–.

literatura un sistema específico –que expresaba, bajo sus reglas, de qué manera este campo intervenía sobre lo social y de qué manera lo social intervenía sobre la literatura–, ³⁵ relacionado con las condiciones sociales de producción. La especificidad del campo se expresó en Sarlo y en Piglia en forma de una discursividad que construía constantemente la noción de que la literatura no era un reflejo de lo social: pertenecía a la sociedad, pero tenía sus propias leyes de producción. Además, la cuestión de lo concreto llevó al campo cultural a un rechazo de toda forma de concebir a su actividad como espiritual (Terán, 20: 1991), cuestión que también impregno la crítica de Sarlo y Piglia al colocar a la literatura en el campo de las realizaciones materiales, por fuera del espiritualismo liberal. Especificidad y antiespiritualismo³⁶ fueron dos nociones que permitieron construir una *retórica de la materialidad textual*, como veremos más adelante.

La especificidad del rol del escritor y del crítico nacida del discurso sartreano se desarrolló fuertemente en la lectura que sobre la literatura realizara *Contorno*. En la revista de los hermanos Viñas, se configuró una manera particular de comprender la relación entre historia política y literatura.

Para Beatriz Sarlo, *Contorno* generó una forma novedosa de concebir la literatura en la política: “*Contorno* propuso un nuevo sistema de la literatura argentina [...]. [Aunque] Sin duda hubo en *Contorno* algo más. La desacralización de la literatura por el modo que se habla de ella: un modo politizado” (91: 2001). En este sentido Croce afirma: “La mayor innovación de *Contorno* es la formulación de una historia política de la literatura que sitúa como elecciones fundamentales de los autores sus inclinaciones políticas” (21: 1996).

Esta desacralización tuvo como exigencia un lenguaje más acorde con este movimiento; así aparecía “una novedosa mezcla semántica y léxica, donde *las* metáforas sobre el cuerpo y la sexualidad indican un corrimiento respecto del tono de la crítica

³⁵ Es así como Terán afirma que para el grupo *Contorno* “la literatura era una función social”, anudada a una situación nacional particular (25–26: 1991).

³⁶ Sarlo (1981) hace hincapié en esta vertiente corporalista y desacralizadora de la literatura por parte de *Contorno*, y afirma: “*Contorno* mezcla: la moral y la percepción, el cuerpo, la sexualidad y la política” (6: 1981). Una forma similar de analizar la literatura se puede ver en la crítica que Piglia hiciera al libro de David Viñas, *Cosas concretas*, en el Nº 6 de *Los Libros*.

académica ‘respetable’” (91); lo que permitió una “refutación de las ‘bellas letras’ como espacio aislado de la realidad sociopolítica” (91).³⁷ Oscar Terán analiza esa lectura corporalista. Para el filósofo, la revista *Contorno* “diseñará una ideología que en su rechazo del espiritualismo liberal construyó una concepción corporalista [...] y al mismo tiempo fuertemente historizada” (28: 1991).

Por lo tanto, para Sarlo, la politización de la crítica por parte de *Contorno* abrió las puertas de la desacralización del producto literario; la desacralización desplegó una serie de metáforas que tuvo al cuerpo como punto de apoyo; esto trajo como consecuencia una nueva manera de entender la relación con la realidad sociopolítica: la literatura como producto material, y por lo tanto homologable al cuerpo, en el propio *cuerpo* literario. Esta operación y sus series de derivaciones serán adoptadas por la propia Sarlo y por Piglia en *Los Libros*, aunque haciendo hincapié en una lectura material que no se encontraba solo a nivel temático en los textos, sino en el uso de determinados materiales y procedimientos. Sarlo en su ensayo “Los dos ojos de Contorno” pregunta, y responde: “¿Cómo escribe *Contorno* sobre literatura argentina? Está, en primer lugar, el sentido de lo concreto que borra límites, desconoce la autoridad de lo que sería ‘pertinente’; cuando se trata de literatura, mezcla. *Contorno* mezcla: la moral y la percepción, el cuerpo, la sexualidad y la política” (6: 1981).

Toda la reflexión de *Contorno* se subsumió para Sarlo en esa compleja relación entre historia, política y literatura:

[...] en estas críticas [hechas por David Viñas, Jitrik, Prieto] pueden leerse interrogantes sobre a quién representa la literatura, cuáles son las exigencias que puede hacerse a esa representación, de qué modo los textos literarios invisten temas sociales e ideológicos. En una palabra: ¿cómo se hace una lectura sociohistórica de la literatura, que tendrá, por el hecho de ser sociohistórica, valor

³⁷ Desde esta misma mirada, Warley y Mangone ya habían señalado, siguiendo a Sarlo (1981), el uso de este tipo de metáforas, con respecto al artículo de David Viñas “Arlt – un escolio”: “El artículo además abunda en el uso de metáforas y términos donde el dominio de lo corporal y lo sexual aparece claramente privilegiado” (449: 1982).

político? ¿Qué debe ser la literatura en relación con la ideología burguesa? ¿Cómo actuar *con* la literatura? ¿Cómo leer y escribir políticamente? (93).

En principio, como afirma Croce citando a Rozitchner, escribir era situarse históricamente (98: 1996).³⁸ Croce responde a esta pregunta que se hace Sarlo afirmando que para David Viñas “La historia funciona como causa y la literatura es su efecto” (93); pero luego precisa que en realidad la literatura y la política repercutieron una en otra, permitiendo en la lectura de los textos literarios “una formulación estrictamente política de lo que otros críticos se habían empeñado en ver todavía con un anteojo estético” (96).

En la misma línea de la pregunta de Sarlo, se coloca el estudio de Jorge Warley y Carlos Mangone. Para estos dos investigadores, “la crítica contornista se define por la inmersión sociohistórica del texto, por un primer grado de conciencia en cuanto a las dificultades que conlleva la identificación autor/narrador” (448: 1982).³⁹ En esta impronta sociohistórica, política y, por lo tanto ética, de la lectura literaria, Sartre, como ya vimos en un apartado anterior, ocupaba un lugar innegable. Esta influencia era la que permitía conectar un proyecto literario individual y una relación con un proyecto social más abarcativo: la relación obra–vida era una objetivación relacionada con la elección del sujeto. De esta forma, se conformaba un método totalizador, que permitía estudiar la relación entre literatura y política desde esas elecciones del escritor. Uno de los ejemplos más acabados de esta lectura sartreana hecha por la publicación fue el número dedicado a

³⁸ Debemos detenernos en esta afirmación de cúneo sartreana, ya que nos remite a otra cuestión que presentaremos adelante. Posiblemente, en la conjunción que menciona Hidalgo Nácher (116: 2015) de estructuralismo y existencialismo sartreano en Rosa, estuviera la impronta del Barthes de *El grado cero de la escritura*, libro traducido en 1966 por el crítico rosarino. La operación barthesiana de este libro, originalmente editado en 1953 –otro desfasaje en la historia de las recepciones críticas y teóricas en Argentina–, es conocida: a la *lengua* que es social y al *estilo* que es individual se le suma la “moral de la forma” a la que Barthes en estos años llamaba *escritura*. La escritura sería una elección que hace el escritor, la entrada de la historia en la escritura (17: 2003). Es interesante poder ver que más de una década después de *Contorno*, la influencia de tintes sartreanos se cruzaba con la recepción del estructuralismo.

³⁹ Este “primer grado de conciencia” pareció no resolverse en *Contorno*, y fue lo que marcaría la principal crítica de Rosa al proyecto de Viñas (Rosa: 1982).

Roberto Arlt.⁴⁰ Parecería ser que la preocupación por un método totalizador fue uno de los ejes de la crítica literaria de la época.

El tópico de la relación entre intelectuales y especificidad recorrió gran parte del período, no solo en *Contorno*. La forma de vincular trabajo intelectual y práctica política en una especie de armonía tutelada fue una necesidad de la nueva izquierda. Que el compromiso sartreano haya sido la forma hegemónica de intervención, no inhabilitó a que otros espacios hubieran querido y podido dar, hasta ciertos límites impuestos por las organizaciones políticas, una respuesta al requerimiento de los sectores intelectuales de aquellas organizaciones.

En primer lugar, y considerando la importancia del PC en los sectores artísticos e intelectuales,⁴¹ la relación entre los productores culturales y la militancia partidaria siempre fue un espacio de polémica. Por un lado, la férrea línea de “obrerización” del PC – casi transformada desde la emergencia del peronismo menos en un ascendente real sobre el proletariado, que una consigna– obturó la posibilidad de un encuentro más cercano y fructífero entre los sectores intelectuales y el partido. Por otro lado, la línea liberal en el plano cultural que había adoptado el comunismo argentino –sin mediación alguna, sin debate, sin posibilidad de problematización– hizo posible, también, este divorcio entre intelectuales, partido y clases populares.

⁴⁰ Poco antes de Warley y Mangone, quienes formaban parte de un grupo de estudio sobre la revista (Sarlo, 8: 1981), Sarlo daba cuenta de la influencia sartreana en la lectura que el Nº 2 hace sobre Roberto Arlt: “Todo esto [las zonas oscuras humanas: el pecado, la culpa, la humillación] se entrecruza con Sartre: hay que leer este número de *Contorno* sobre el horizonte donde está *La náusea*, la presentación a *Les Temps Modernes* y ‘La situación del escritor en 1947’. Pocos meses después de que se publica en Francia el prólogo a Genet, *Contorno* escribe sobre Roberto Arlt” (7: 1981).

⁴¹ Afirma Adriana Petra: “La llegada del peronismo al poder le disputó exitosamente la adhesión de los trabajadores y lo redujo [al PC] a una marginalidad política y sindical de la que no logró recuperarse. Desde entonces, convertido en un partido con ascendente sobre todo en las clases medias, halló su principal espacio de gravitación en el campo de la cultura y la batalla ideológica (Altamirano, 2011: 68). Hasta los primeros años de la década del 60 el partido liderado por Victorio Codovilla ocupaba una posición hegemónica en esa ‘subcultura de izquierdas’ para las clases medias a través de varias revistas, diarios y editoriales, además de una nutrida red de instituciones culturales afines distribuidas en distintos puntos del país y de ‘frentes culturales’ provinciales y locales” (25: 2013)

La creciente acción militante de Héctor Agosti en pos de encontrar –podríamos decir– un cierto equilibrio entre las demandas orgánicas y una autónoma producción artística e intelectual marcó la diferencia dentro del comunismo argentino de la década del cincuenta. Esa línea que ponía en relación las actividades intelectuales y partidarias, brindando cierta autonomía creadora a ese sector, fue la que se impuso en la I Conferencia de Intelectuales Comunistas, en 1956.⁴² La dura resistencia por parte de la dirección partidaria a tomar en cuenta de manera no dogmática el trabajo en el campo cultural fue una batalla larga que tuvo que dar Agosti en el interior mismo del PC. Esa batalla no estuvo exenta de magullones y heridas en el cuerpo intelectual de Agosti: ya en 1948, la dirección partidaria –especialmente, Rodolfo Ghioldi, quien se encargaba del “comisariado político” sobre las actividades culturales– lo había acusado de “fraccionista estético” (Massholder, 61; 94–100: 2014). Esta dura sanción hacia el intelectual comunista había estado basada en sus consideraciones sobre el arte y la crítica literaria: para Agosti las superestructuras alcanzaban cierta autonomía con relación a las estructuras (Massholder, 94: 114).⁴³

El fin del peronismo y el recrudecimiento de la etapa llamada “guerra fría”,⁴⁴ entre otros aspectos, fueron los factores que ayudaron a la búsqueda de un mayor trabajo en el campo cultural: no hay que olvidar que, en este período de “coexistencia pacífica” –

⁴² Para Petra este acontecimiento fue el más importante del mundo cultural comunista, desde la crisis de 1952, o “Crisis Real”. A su vez, estuvo enmarcada en otras intervenciones del Comité Central del PC que revelaban la preocupación que el caso Real había suscitado en la organización partidaria y en su relación con los intelectuales y artistas (271: 2013). Para más datos sobre esto, ver el “Capítulo 2” de la citada tesis.

⁴³ Petra describe el resquemor que despertaba en el PC la afluencia de los sectores medios, intelectuales y artistas, en detrimento de los sectores obreros, y la consecuente política represiva a los productores culturales: “Era un dato perceptible que el marxismo había rebasado los límites del partido para extenderse como patrimonio de nuevas franjas del mundo político–intelectual cuyas modulaciones hallaban mayor sustento en el existencialismo, el nacionalismo y el llamado ‘marxismo crítico’, que en el marxismo de factura soviética. Frente esto, el ‘fortalecimiento ideológico’ de los sectores intelectuales se impuso como una necesidad perentoria” (274: 2013).

⁴⁴ Como señala Petra, durante el período después del golpe, las organizaciones culturales del PC tuvieron un enorme auge: la Casa de Cultura con sus respectivas actividades diferenciadas según las especificidades determinadas, los frentes culturales en todo el país y las publicaciones periódicas en las que el partido tenía una gran influencia hicieron que esos años fueran los más prominentes en el sector intelectual a fin al comunismo (271–274: 2013)

período que se desarrolló desde el XX Congreso del PCUS, hasta la crisis de los misiles cubanos en 1962– que marcó el ingreso de la línea política de acceso al socialismo por la vía democrática, la lucha en el campo cultural estaba considerada como el lugar de batalla más importante para la labor de captación y construcción de una *hegemonía política*. Y este término no es casual, ya que en esa Conferencia de 1956 la línea gramsciana sostenida por Agosti fue la que terminó triunfando.

Esa I Conferencia puso en debate dos líneas en el frente cultural: por un lado, aquella que, más allá del proceso de desestalinización que se venía llevando a cabo desde la muerte de José Stalin, se enmarcaba en los planteos zhdanovistas –con especial atención a la estética restrictiva del realismo socialista y de una actividad intelectual enmarcada en la línea política del partido, sin posibilidad de autonomía en el plano cultural–, y que era liderada por Rodolfo Ghioldi; por otro, una línea enmarcada en los postulados gramscianos,⁴⁵ defendida por Agosti. Esta línea ponía el acento en cierta autonomía de las superestructuras y, por lo tanto, de la labor en el campo cultural.⁴⁶ Lo ideológico era entendido como un espacio de construcción de una nueva moral, no como un lugar de mera reproducción de las condiciones económicas. Por el contrario, detrás de aquella idea que dejaba de lado la posibilidad de un trabajo creativo por parte de los sectores que intervenían en la cultura estaba la vieja tesis mecanicista y positivista que Lenin había esgrimido en *Materialismo y Empiriocriticismo* [1909]: toda la producción intelectual no era más que un reflejo de las condiciones materiales de producción. Por lo tanto, el espacio de intervención intelectual debía estar supeditado a los mandatos de ese gran operador colectivo–intelectual: el partido leninista, vanguardia de la clase obrera.

⁴⁵ Para un estudio más pormenorizado de la recepción del pensamiento de Antonio Gramsci en Argentina, ver José Aricó (2005); el citado trabajo de Alexia Massholder (especialmente el capítulo III); y Raúl Burgos (2004).

⁴⁶ Aricó, en su célebre libro sobre el itinerario de Gramsci en América Latina, desarrolla una de las causas de la recepción del político italiano en el grupo de jóvenes intelectuales comunistas a principios de los años cincuenta, pero especialmente hacia el final de esa década: “[...] Gramsci era el primer marxista que desde la política y la reflexión política parecía hablar para nosotros, los intelectuales. [...] Por primera vez la cultura era colocada allí donde debía estar, como una dimensión insuprimible de la acción política. [...] Gramsci nos permitía vislumbrar un sitio en la política desde el cual podíamos ser algo más que inestables y sospechosos ‘compañeros de ruta’ del proletariado” (39: 2005).

Esta forma de pensar el campo cultural trajo aparejado no pocos inconvenientes a quienes como Agosti trabajaban en pos de una línea partidaria que incluyera el plano creativo e individual en las tareas de los productores culturales –tanto de los comunistas, como de sus compañeros de ruta– como una forma de acción militante. En la citada Conferencia la línea gramsciana fue la que finalmente ganó la discusión; y esa emergencia fue importantísima para las relaciones y consideraciones sobre el aspecto intelectual. El propio Agosti en *Para una política de la cultura*,⁴⁷ afirmaba que los intelectuales “Deben ser considerados como militantes no sólo en el momento en que actúan sino –y sobre todo– en el momento en que reflexionan y crean como marxistas, porque ello equivale también a una manifestación eficiente de la batalla por la hegemonía cultural” (102: 1969). En ese sentido, Julio Bulacio, en un artículo que aborda la cuestión de los intelectuales en el PC durante el período señalado recoge la propuesta de Agosti: “El intelectual orgánico, para cumplir cabalmente su función como militante político, necesitaba legitimar su posición en el campo cultural con su propia obra. Es decir, ser reconocido por su trabajo específico, y de esa manera lograr eficacia política” (58: 2006).

Todas estas consideraciones sobre el trabajo intelectual –su relación con la línea partidaria, su colocación central en la construcción por una nueva hegemonía, una nueva moral; sobre la autonomía relativa de la producción cultural– son de suma importancia para entender el desarrollo de una nueva cosmovisión que estuvo impresa en la producción crítica y en la intervención de los *materialistas* que emergieron de la experiencia de *Los Libros*, pero aún antes que en ella. El mismo Bulacio afirma al final de su artículo:

Muchas de las políticas que se desarrollaron en el Partido Comunista en el ciclo que se abrió fueron retomadas luego como ejes propositivos por la nueva izquierda. A tal punto que muchos de los problemas planteados, analizados y desarrollados por esas

⁴⁷ Es necesario apuntar el título del libro de Agosti y su relación con el epígrafe elegido por *Los Libros* desde el número 22: “Para una crítica política de la cultura”.

nuevas constelaciones políticas tuvieron quizá como inspirador involuntario a un intelectual de la “vieja izquierda” anquilosada: Héctor P. Agosti (74: 2006).

Entre las consideraciones de Bulacio sobre el rol que le cupo a Agosti en la formación de una nueva izquierda intelectual –más allá de su propia voluntad– no puede dejarse de lado el tópico del divorcio entre intelectuales y pueblo–nación. Efectivamente, el proceso peronista había dejado en claro que tanto el partido del proletariado, como las diferentes operaciones de los grupos intelectuales de la izquierda no orgánica –principalmente los enrolados en la revista *Contorno*–, no habían podido terminar con dicho divorcio. Las apreciaciones de Gramsci sobre la relación entre partido, intelectuales y la conformación de una contrahegemonía estuvieron en el centro de las preocupaciones de Piglia y Sarlo. Si bien los intelectuales contornistas, veían este divorcio entre los sectores intelectuales y el pueblo nación, la diferencia con los postulados de Agosti y de los intelectuales por él influidos en el interior del PC estribaba en una clara conciencia de que la actividad en el campo cultural estaba dirigida a la transformación de la hegemonía. Esta consideración sobre el rol del trabajo intelectual fue central, como veremos, en el texto de Piglia sobre Mao Tse–Tung. La cuestión del rol de los críticos que analizamos en la revista *Los Libros* no solo estuvo marcada por los planteos de *Contorno*, sino por estas líneas esbozadas con relación a las ideas que había defendido Agosti a partir de las enseñanzas de Gramsci.

Bajo las influencias de Sartre, en primer lugar –ante todo, en el espacio cultural por fuera de la organicidad de la izquierda tradicional [Partido Comunista y Partido Socialista]–, y de otros discursos –entre ellos la recepción de Gramsci en el PC, y luego en el espacio de la nueva izquierda–, parecía poco posible separar innovación, ruptura teórica y crítica, de politización y cambio social.⁴⁸ Por lo tanto, se hace necesario pensar el período desde

⁴⁸ Gilman (2003) estudia las relaciones que se tejieron durante el período entre artistas, escritores, o intelectuales, y compromiso político. Pero también, en un trabajo anterior, resumía la relación entre intelectuales –donde se incluía a los escritores– y política de la siguiente manera: “Pensar las relaciones del intelectual y la política significaba pensar las relaciones del intelectual con la revolución” (173: 1997. “La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización”, en

la concepción de ruptura que expresa Cella. Con respecto a la innovación durante el período, sintéticamente podría asimilarse a

una eclosión discursiva, en la cual diversas corrientes como el existencialismo, el marxismo (en sus variadas tendencias) y el estructuralismo (con la noción de texto, intertexto, pluralidad de lecturas, inmanencia, etc.) son asimiladas, transformadas e intersectadas, y la crítica literaria en este sentido es un espacio que lo manifiesta claramente (52: 1999b).

Es indudable que ruptura e innovación son los conceptos que mejor expresan la experiencia crítica de ese período.

La innovación y la ruptura como ejes para pensar el discurso crítico no pueden soslayar el papel que tuvo la renovación del marxismo, específicamente en esta producción discursiva. A la tarea de renovación que tuvo Agosti, centralmente como introductor de Gramsci debe agregarse el de otros teóricos y críticos que, desde el marxismo, fueron recibidos en el ámbito de la crítica literaria. Galvano Della Volpe fue uno de los teóricos rescatados por la revista *Pasado y Presente*, *La rosa Blindada* y en el único número de *Literatura y Sociedad* (Kohan: 1998; Tarcus: 1999; Burgos: 2004; Álvarez: 2016).⁴⁹ A la ampliación del horizonte crítico también hay que sumar los nombres de dos franceses: Maurice Merleau-Ponty y Henri Lefebvre. A estos debe agregarse el nombre del rumano-francés Lucien Goldmann.⁵⁰

Oteiza, E. (Coord.), *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Eudeba). A su vez, a esta politización del campo cultural no fueron ajenas las artes plásticas. Ana Longoni desarrolla la relación entre vanguardia artística y política en los sesenta y setenta, y sostiene que el arte quería producir, ante todo, una resonancia política. En este sentido, los conceptos vanguardia, politización y revolución parecerían haberse amalgamado (21–54: 2014a).

⁴⁹ Emiliano Álvarez da cuenta de que la recepción de Della Volpe ya había sido posible en las filas del Partido Comunista gracias a la lectura del marxismo italiano que había emprendido Agosti, editando en 1963 *Marx y Rousseau y otros ensayos de crítica materialista* (14: 2016).

⁵⁰ La renovación del marxismo en líneas generales, operada a fines de la década del cincuenta y que continuó durante los sesenta, encontró en las formulaciones de Goldmann un interlocutor válido, de ahí su importancia, como afirman Prieto (1989), Tarcus (1999), De Diego (61: 2003), Longoni (2014a y 2014b) y Álvarez (2016). Un ejemplo de la importancia que tuvo el autor de *Le*

Hubo a principios de los sesenta, otra revista que asimiló las influencias antes mencionadas: la revista cordobesa *Pasado y Presente*, fundada y dirigida por José Aricó.

Con respecto a la práctica crítica y la actividad cultural en *Pasado y Presente*, es Horacio Crespo quien analiza algunos núcleos del debate estético marxista, de la publicación cordobesa durante su primera época [1963–1965]. Crespo pone el énfasis en la operación de lectura de Oscar del Barco, quien estaba tan interesado en la renovación del marxismo y de la práctica política de la izquierda, como en “la incorporación y circulación en el campo cultural de la obra, entre otros, de George Bataille, Antonin Artaud, el Marqués de Sade, Mallarmé, Roland Barthes, Derrida” (442: 1999).

Además, el texto de Crespo apunta, en lo que respecta a *Pasado y Presente*, a demostrar que la actividad de la revista estuvo ligada a esa renovación del marxismo; y justamente, en el momento de esa renovación, del Barco se encontró con *Tel Quel*. En una entrevista realizada por Crespo, afirma: “[...] era la primera etapa de *Tel Quel*, una etapa en la se trataba de vincular lo social, lo político, lo revolucionario, con la vanguardia del pensamiento y la vanguardia estética” (444).⁵¹ Más adelante, en la misma entrevista, del Barco define *estética* como “una fuerza disruptiva en el mundo”, de la que la publicación francesa, Barthes, Foucault, Blanchot, Jakobson, entre otros, serían los mejores exponentes (444).

Si el libro de Juan Carlos Portantiero, *Realismo y realidad en la literatura argentina* (1961), había sido la piedra de toque de la rehabilitación de las vanguardias en el debate

Dieu caché en la crítica francesa fue manifestado por Roland Barthes en su ensayo de 1963, “¿Qué es la crítica?” (1967d). Este proponía que la producción crítica de Goldman [sic] “era la más fecunda”, pero que no se colocaba en el “centro declarado” del marxismo sino en su “fronteras”; y que bajo la influencia de Lukács “es una de las más flexibles y más ingeniosas que puedan imaginarse a partir de la historia social y política” (345–346)

⁵¹ No es sorprendente que esta misma observación haya sido expresada por Piglia, ya que la relación entre vanguardia estética y política parecería haber estado en el centro de las preocupaciones de cierto sector de la nueva izquierda. En una entrevista realizada por Jorge Wolff, Piglia afirma: “Nosotros estábamos muy atentos a las posiciones de *Tel Quel*, porque en *Tel Quel* había una combinación de estructuralismo, maoísmo, crítica literaria y psicoanálisis que era un poco el clima intelectual común que en Buenos Aires tenía una fuerza muy grande [...] la relación con *Tel Quel* no era una relación personal, sino una relación con la vanguardia que nos interesaba” (24: 2009).

marxista argentino, el artículo de Héctor Schmucler sobre *Rayuela* de Julio Cortázar, según Crespo, fue “un alegato de la autonomía literaria”, y provocó una “asunción del ‘universo literario’ como realidad autónoma, inédita en la crítica marxista argentina” (444).⁵² Es así que la publicación por parte de *Pasado y Presente* del folleto *Arte y partidismo* discutía con la norma del realismo socialista e instauraba la idea de que el arte tenía una existencia como tal: el arte como un espacio autónomo (445).⁵³

Otra de las influencias de los nuevos enfoques marxistas en la crítica literaria del período fue la de Louis Althusser. La influencia del filósofo francés, según Tarcus, estuvo relacionada con la recepción del estructuralismo (491–492: 1999), y uno de los conceptos que emergieron por esos años gracias a la influencia del filósofo fue el de “prácticas teóricas”, concepto que aparecería en la crítica de Piglia y Sarlo. A su vez, Tarcus apunta que también fueron leídos los discípulos de Althusser en el campo crítico: Alain Badiou y Pierre Macherey. El primero apareció en un libro de la editorial Tiempo Contemporáneo, de la que Piglia era el director *ad hoc*, con el artículo “La autonomía del proceso estético” (1972). En ese mismo libro, *Literatura y Sociedad* (1974), Piglia incluía el artículo “Mao Tse–Tung. Práctica estética y lucha de clases”, anteriormente publicado en *Los Libros*.⁵⁴

3. El estructuralismo

Indudablemente, la operatoria⁵⁵ que se introdujo durante el período y que más marcó a la crítica literaria de esos años fue el estructuralismo –influencia de la que no

⁵² Es notorio que en el número 2 de *Los Libros* Schmucler escribiera otro gran texto sobre la novela posterior a *Rayuela*, *62. Modelo para armar*: “Notas para una lectura de Cortázar”.

⁵³ El folleto fue publicado en 1963. La autoría de este corresponde a Vittorio Strada y Rossana Rossanda.

⁵⁴ Para una lectura sobre la influencia de Althusser en Piglia, ver Basualdo (2015). Para un análisis de la recepción del pensamiento althusseriano en Argentina, la tesis de Starcembraun (2016) analiza minuciosamente su recibimiento. Además, Ana Popovich (2009) escribió un libro sobre la recepción de Althusser en Argentina. En él se detiene en la influencia que tuvo Macherey en Rosa, pero también en Piglia, sobre todo con referencia a que lo literario sería una propiedad ideológica de los textos, y no transhistórica (144).

⁵⁵ Creemos que es más conveniente hablar de *operatorias* o *disposiciones operativas*, tal como Roland Barthes (1993b [1973]) denominaba a los dispositivos de análisis. Esa conveniencia se debe

estuvieron exentos Sarlo y Piglia—. Ya vimos, someramente, que para Cella (1999a; 1999b) como para Rosa (1982), fueron los años en los que la metodología fundada por Claude Lévi-Strauss influyó de tal manera que la crítica literaria pudo operar desde nociones inmanentes, desterrando de esa práctica a la hasta entonces vetusta y hegemónica estilística. Para pensar el influjo del estructuralismo, basta observar el ejemplo de una crítica como Ana María Barrenechea (Rosa: 1982), formada en la escuela filológica–estilística de Amado Alonso, que hacia los años sesenta comenzó a producir textos influidos por el arsenal que proveía el estructuralismo;⁵⁶ o el de otro crítico como Enrique Pezzoni que, también educado en la vieja tendencia otrora hegemónica en los claustros universitarios, comienza a ser permeable a las operatorias de la nueva tendencia francesa.⁵⁷

La influencia del estructuralismo es insoslayable para una mirada sobre la modernización del período (Terán: 1991), pero especialmente, para su influencia sobre la crítica literaria en *Los Libros* y, especialmente, en Sarlo y Piglia. Dicho influjo fue una marca de época en la relación entre política, universidad y campo intelectual: “Desde 1966 hasta el presente, la influencia del estructuralismo en la Argentina se incorpora a otros mecanismos culturales, en general (con algunas excepciones) fuera de las instituciones oficiales de educación o investigación” (Verón, 105: 1974).⁵⁸ Esto permite

a un descreimiento con respecto a los modelos del científicismo, un descreimiento que aparecía en Barthes y que, como veremos, tuvo una fuerte influencia en los críticos que analizamos.

⁵⁶ Rosa da la pauta de las diferentes perspectivas de las desviaciones en el devenir crítico de Barrenechea: “Hemos pasado en la simple ‘colección’ de símbolos al estudio de los procesos de simbolización, de la descripción de recursos sintácticos a una evaluación de la sintaxis narrativa (de la lingüística frástica a una lingüística discursiva y transformacional), del *estilo*, en el sentido tradicional de Amado Alonso, a la *retórica* de construcción, de la obra al texto y la escritura” (370: 1982).

⁵⁷ Annick Louis apunta sobre la influencia del estructuralismo en Pezzoni: “A partir de los años `60, el estructuralismo empezó a marcar y transformar su modo de pensar la literatura, y su escritura” (9–10: 1999).

⁵⁸ Esto no significa que por no universitaria se entienda no académica. Recordemos las hipótesis de Sigal (1991) sobre la tensa relación entre Estado e intelectuales, relación que produjo la emergencia de una vasta red de instituciones no oficiales donde se desarrollaron actividades intelectuales. El mismo Verón reconocía esta diferencia, y agregaba un dato sobre la relación entre estructuralismo y marxismo: “En la Argentina, la vida de la inspiración estructuralista ha sido siempre exclusivamente académica” y no vinculada con el marxismo (98–99: 1974); es más, recibió

observar que la recepción por fuera de las obligaciones pedagógicas y, por lo tanto, metodológicas “duras” de la vida universitaria, produjo, paradójicamente, lecturas altamente productivas para, por ejemplo, la crítica literaria. Además, la modernización en marcha en la estructura universitaria había sido clausurada por la dictadura de Onganía, dejando, como afirma Panesi, un plantel obsoleto para la incorporación del estructuralismo (31: 2004a).⁵⁹

Adolfo Prieto realizó un somero balance de la experiencia estructuralista en la crítica literaria. Según él, a una primera aproximación textualista por parte de Barrenechea, se le sumaba la de Rosa con su *Crítica y significación* [1970], un libro que “ilustra el pasaje del existencialismo satreano a la lectura del texto literario como reflexión de la lengua que lo actualiza” (23: 1989). Párrafo aparte, la edición del libro editado por Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana*, de 1969, permitía acercarse a la expansión del fenómeno: Rosa, Barrenechea, Gregorich, Ludmer y Jitrik eran los ejemplos de quienes mejor se habían adaptado a las “aplicaciones de la crítica textual inmanentista postulada por el estructuralismo”; mientras que Ricardo Piglia optaba por fluctuar entre “esta consigna metodológica y las consignas de la fenomenología y del marxismo” (23).

En esta evaluación que realiza Prieto, es importante ver algunas conclusiones sobre tres actores que analiza centralmente, Jitrik, Ludmer y Rosa; pero que podrían hacerse extensivas a los críticos que analizamos aquí. De los proyectos críticos de los tres mencionados, visualiza cuatro aspectos, que tuvieron su correlato en otros críticos, como los reunidos en *Los Libros*:

- a) el abandono gradual y compartido de muchas de las premisas del primer estructuralismo: la coerción del modelo lingüístico, el inmanentismo textual, la

la condena de los grupos marxistas, aun cuando muchos de los estructuralistas se hubieran identificado como marxistas. “En este sentido, la situación argentina reprodujo hasta cierto punto las reacciones contradictorias que el estructuralismo despertó, dentro del campo marxista, en Francia” (99)

⁵⁹ Luciano Barreras elabora una síntesis de la recepción del estructuralismo en Argentina, a partir de las figuras de Oscar Masotta y Eliseo Verón, quienes se empecinaron en correlacionar marxismo y estructuralismo, entendido como ciencia social (2015)

confianza en el conocimiento científico; b) la autonomía de la actividad crítica [nosotros diríamos “especificidad”]; c) la incorporación de la actividad crítica en un proceso de producción semiótica que desborda el objeto originario de análisis, generando una escritura crítica independiente en sus resultados finales del texto literario de origen; d) la postulación de la variante ‘Latinoamérica’ como significante global (25).⁶⁰

Para esta revisión general de la recepción del estructuralismo son importantes también los aportes de Vicente Tuset Mayoral. En “La crítica literaria frente al estructuralismo: ecos locales de un debate internacional” (2012) y en “La primera recepción del estructuralismo literario: España, Argentina, México: apuntes para una investigación” (2010), el investigador realiza un recorrido que comienza con la publicación en 1945 del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure. La traducción corrió por cuenta del ya mencionado crítico y docente Amado Alonso, quien por esos años se desempeñaba como director del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA); pero más allá de este primer eslabón estructuralista expresado por Alonso, Tuset Mayoral ve que la operación de traducción del texto fundador del estructuralismo lingüístico no se alejaba de viejos parámetros de la estilística, de la que Alonso era un firme difusor y creador en lengua castellana:

Pero Alonso no se limita a traducir el *Cours* sino que lo hace objeto de una operación cultural precisa al anteponerle un prólogo en el que el papel de autoridad es conferido en realidad a Karl Vossler, y más en general, a lo que siguiendo al propio Alonso podríamos denominar la lingüística del espíritu (3: 2012).

Por esta razón, Tuset Mayoral puede afirmar: “una recepción temprana de alguna de sus fuentes no implica la generación de un escenario más propicio, más permeable a las innovaciones que dichas fuentes pudieran originar en otros sistemas” (2: 2010). Ese

⁶⁰ Esta última variante no formaría parte de la referencia literaria de Piglia.

escenario se construyó casi veinte años después de la importantísima traducción de Alonso.

Tuset Mayoral aporta un dato que es importante para estudiar un poco más en profundidad de qué manera el estructuralismo fue recibido desde un punto de vista más cercano a sus postulados metodológicos y científicos, y más lejos de las premisas ideológicas estilísticas de Alonso. Ese momento fue la traducción de ciertas partes del curso de Saussure, realizada por José Sazbón recién en 1976, con el título de *Saussure y los fundamentos de lingüística*. En el prólogo a esta selección, comenta Tuset Mayoral,

Sazbón opera una *desespiritualización* del texto de Alonso. Pero lo fundamental no es su inserción en una polémica estrictamente lingüística, sino la apertura que realiza en ella hacia el campo más vasto y general de las ciencias humanas. Sazbón habla concretamente de un “saussurismo generalizado”, que “abarca, además de Barthes en teoría de la comunicación social, a Claude Lévi–Strauss en antropología y Jacques Lacan en psicoanálisis, para nombrar a los representantes más notorios” (4: 2012).

Estas consideraciones son importantes porque expresan una nueva forma de relación entre las herramientas estructuralistas y su posibilidad para ser usadas en otros ámbitos por fuera de los lingüísticos: estamos ante el ensanchamiento de las fronteras de la influencia del estructuralismo hacia otras áreas, como la crítica propuesta por Sarlo y Piglia, por tomar dos ejemplos de los que nos ocupamos centralmente.

El intento de Sazbón, más allá de proponer una anulación de los efectos espiritualistas del prólogo de Alonso, no pudo dejar de lado la ya mencionada poca o nula práctica científica ejercida desde los postulados estructuralistas, como afirma Verón. Como si la recepción del estructuralismo hubiera sido de “a oídas”, de escasos trabajos escritos “serios” (Tuset Mayoral, 7–8: 2012). Paradójicamente, esto puede dar cuenta de

los motivos por los cuales, salvo alguna excepción que sería mejor premiar con el olvido,⁶¹ el estructuralismo fue recibido –y entendemos por recepción no una actividad pasiva, sino plagada de modulaciones riquísimas de recontextualización– de una manera interesante, durante el período que estudiamos. En este sentido, Tuset Mayoral afirma sobre un artículo de Verón aparecido en *Los Libros*:

Al introducir la cuestión del mercado y sus leyes, Verón localiza sin duda un nudo gordiano de la recepción del estructuralismo en la Argentina, el mismo que pondrá en crisis los discursos de la dependencia para dar cuenta cabal de ella. El juego, los deslindes, los solapamientos entre la por entonces emergente cultura de masas y la cultura popular es un hecho considerablemente autóctono del contexto latinoamericano, sin parangón exacto en el país exportador del estructuralismo. A partir de ese anudamiento surgen algunas consideraciones paradójicas interesantes, como por ejemplo que los propios discursos de la dependencia ofrezcan un sustrato particular que en buena medida anulan la idea de importación neta y puramente extranjerizante (9).

Esta nulidad de la esencia extranjerizante del estructuralismo, con respecto a la discusión con el populismo crítico, estuvo dada por una recepción productiva de la metodología fundada por Lévi–Strauss, de la que la producción de Sarlo y Piglia puede dar cuenta.

Una de las condiciones de posibilidad de esta lectura desviada –si entendemos por desviada, no imitativa– es la que propone el ya citado artículo de Hidalgo Nácher, quien toma como ejemplos paradigmáticos de la unión de dos perspectivas metodológicas diferentes –Verón diría acertadamente “ideológicas”– a Masotta y Rosa. Efectivamente, la unión de compromiso sartreano y estructuralismo fue la condición de posibilidad para dar cuenta de la causa de esa lectura donde se podía conjugar la teoría de la dependencia con el estructuralismo (Hidalgo Nácher, 116: 2015). Para Hidalgo Nácher, por ejemplo, el

⁶¹ Es el caso del trabajo del Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres (1972).

concepto de *significación* que aparecía ya en el título del citado libro de Rosa editado en 1970, podía operar tanto desde la perspectiva sartreana como estructuralista: “[ese concepto] remite tanto a la mediación social sartreana como a la mediación lingüística analizada por el estructuralismo” (116).

Ahora bien, la interpretación que hace Hidalgo Nácher de la causa de esa insostenible unión debe buscarse en el desconocimiento local del “diferendo que separa al estructuralismo del existencialismo. La simple lectura del capítulo IX de *La pensée sauvage*, publicado en 1963 por Lévi-Strauss y traducido en México en 1964, haría sumamente problemáticas esas componendas” (117). De esta forma, nuevamente las ajustadas apreciaciones de Verón a la importación de teorías sin el necesario conocimiento sobre la práctica científica del lugar de origen dieron lugar a este tipo de uniones que, para nosotros, no dejan de ser felizmente productivas.⁶²

Si se trata de ver la recepción de una corriente como la estructuralista en ciertas zonas de la crítica literaria en Argentina, que se produjo por fuera de la práctica científica de origen, el ejemplo de la lectura de la producción crítica de Roland Barthes es esencial.

La importancia de Barthes en la lingüística y la crítica literaria contemporáneas no está en duda; la importancia que este tuvo para el avance de los estudios estructuralistas y postestructuralistas sobre la literatura, tampoco. Pero posiblemente, los análisis sobre la importancia del crítico francés en la construcción de una crítica literaria de izquierda en Argentina, que se propusiera la producción de una retórica de la materialidad textual estén por hacerse. El libro de Jorge Wolff (2009) sobre la influencia de las corrientes estructuralistas y postestructuralistas en Argentina y Brasil no va a fondo con el análisis sobre la propuesta barthesiana y su recepción en Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo —los dos críticos argentinos en que se detiene el investigador brasileño—.

Barthes fue quien, desde la crítica literaria, enmarcó la relación entre estructuralismo e Historia, o sea, la relación entre *producción signica* e *historia*, o entre

⁶² Hidalgo Nácher afirma: “El ‘obstáculo epistemológico’ de la estilística, junto a la especial configuración política e institucional argentina, hará que el estructuralismo —y aquellos que son reconocidos públicamente como sus representantes— llegue al país con una configuración específica” (117: 2015).

signo y realidad. En el ensayo “La actividad estructuralista”, editado en *Ensayos críticos*, y cuya primera aparición data de 1963, Barthes planteaba que el estructuralismo debía reconocerse en una serie de términos operativos: significado/significante; sincronía/diacronía (293–294: 1967a). Pero el aporte que más justifica nuestra inclusión del texto de Barthes tiene que ver con la afirmación con respecto a que el estructuralismo era una actividad, “es decir la sucesión regulada de un cierto número de operaciones mentales” (294). Y más adelante detallaba: “El objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un ‘objeto’, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las ‘funciones’) de este objeto” (294). De modo que aquí podemos encontrar una de las claves de la relación que establecía la crítica de Piglia, y de otros críticos de *Los Libros*, con la operatoria barthesiana: reconstruir la literatura de un momento determinado implicaba relacionar esta función determinada –lo literario– dentro de un sistema general: “los fines de la actividad estructuralista están indisolublemente ligados a una técnica determinada: se recompone el objeto para hacer aparecer funciones” (297).

La actividad estructuralista para Barthes implicaba la creación de un “simulacro”, o sea, una reconstrucción del objeto “real”, pero inteligible. Lo importante era que esta actividad de producción del simulacro era una actividad de inteligibilidad histórica opuesta a la naturalización de lo “real”. Pero como ese objeto había sido reconstruido en su sistema de relación, ya no era ni “real” ni “racional”, sino “funcional” (299). Esta actividad de la producción del simulacro “funcional”, como decíamos antes, implicaba una operación que postulaba la historicidad de la actividad estructuralista misma, “saca a plena luz el proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas” (299). Esta institucionalización del sentido, esta clara operación por el sentido, o como llamaba el propio Barthes, “significación”, era lo que permitía comprender la actividad barthesiana sobre el signo. Este no era producto del “azar” de la naturaleza, eso que Barthes caracterizaba como la operación de toda *doxa* –la naturalización de los signos–, sino de una actividad propiamente humana que propendía a dar sentido al mundo. Y por esta razón Barthes encontraba en el estructuralismo algo que iba más allá de la

metodología pretendidamente científica y positivista que se producía en el interior de la disciplina fundada por Levy–Strauss: lo que descubría de verdaderamente novedoso –y que cuadraba perfectamente con su obsesión por los signos que ya se había manifestado en *El grado cero de la escritura* [1953] y en *Mitologías* [1957]– era que el estructuralismo permitía preguntarse por la producción de sentido, y no por un contenido semántico en particular; y esta operación no podía, ni por lejos, desdeñar el proceso histórico:

[el estructuralismo] busca, más que asignar sentidos plenos a los objetos que descubre, saber cómo el sentido es posible, a qué precios y según qué vías. Incluso podría decirse que el objeto del estructuralismo no es el hombre rico de ciertos sentidos, sino el hombre fabricante de sentidos, como si en modo alguno fuese el contenido de los sentidos lo que agotase los fines semánticos de la humanidad, sino únicamente el acto por el que se producen estos sentidos, variantes históricas, contingentes (300).

En esta operatoria, por lo tanto, los sentidos eran entendidos como procesos históricos, y era esa misma historicidad la que obligaba a leer el signo como mutable.

Ya finalizando el ensayo, llegamos al meollo del asunto en lo que respecta a lo que para Barthes significaba el estructuralismo. Su señalamiento en este artículo de 1963 nos permite justificar aún más la inclusión del autor de *Mitologías* como el “faro crítico” de la época. Barthes afirmaba: “El estructuralismo no retira la historia del mundo: trata de ligar a la historia, no sólo contenidos (lo cual se ha hecho mil veces), sino también formas, no sólo lo material, sino también lo intelegible” (301). El mundo era signo, y la literatura formaba parte de ese mundo de signos. Ese estar en el mundo en forma de signo proponía un estar en el mundo como “forma”. Y esas formas, como afirmaba este Barthes que nunca se separó de su primer “maestro” –Sartre, como se puede leer en *Roland Barthes por Roland Barthes* (127: 1978)–, configuraban una forma de responsabilidad con el mundo: “¿Acaso las formas no están en el mundo, no son responsables?” (301: 1967a); y terminaba preguntándose si lo realmente revolucionario en Brecht no era la vinculación

del marxismo con el teatro, ocupándose de los signos específicos de la materialidad teatral. El marxismo de Barthes no parecía ser otro que el marxismo a través de Brecht; y su estructuralismo no fue otro que aquel que había comenzado con esa operación artificiosa que el dramaturgo alemán imprimió en ese teatro que tanto iluminó al autor de *Ensayos críticos*, quien afirmó que los signos no eran más que producciones de sentido histórico.⁶³ En otro apartado veremos de qué manera estos señalamientos de Barthes con respecto al estructuralismo y su importancia como operatoria sobre los textos tuvo relevancia en su discusión con respecto al verosímil realista.

Resumiendo, las causas de esta productiva recepción estructuralista –productiva porque fue absorbida en aquella operatoria que podía conjugarse con la política, esto es, una operatoria que pusiera el acento en la desacralización de las producciones discursivas, y que pusiera a estas en una clara contextualización histórica– deben encontrarse, sin lugar a dudas en ese proceso general descrito más arriba: la nueva colocación de los intelectuales con respecto a la realidad política. El uso que este sector de la crítica hizo de algunos de los postulados estructuralistas se aunó a una mirada política sobre la producción literaria.

⁶³ Recordemos que no es pura estrategia expositiva por parte nuestra relacionar Barthes, Brecht, estructuralismo. El dramaturgo alemán fue deudor de las primeras formulaciones del formalismo ruso (lo mismo que muchas de las operaciones críticas de Barthes, como la noción de que la escritura no podía desentenderse del mundo en el que había nacido: la escritura era una operación diferencial con respecto al sistema de la lengua); y algunos de los protagonistas de esta tendencia rusa fueron amigos de Brecht. Así lo afirma Tzvetan Todorov con respecto a la influencia de los intelectuales rusos pertenecientes a la escuela formalista y el término *extrañamiento*, usado por el dramaturgo alemán para dar cuenta de su método: “Brecht se refiere primero a ese procedimiento con la palabra *entfremdung*, alejamiento, pero también alienación; pero cambia de término poco después, al parecer, bajo la influencia de los Formalistas rusos y de la noción de *ostraneni*, la acción de volver extraño, introducida por Chklovski unos diez años antes. Brecht pudo enterarse de ese desarrollo paralelo (y ligeramente anterior) en sus propios viajes a Moscú, donde frecuenta especialmente a O. Brik; o, a partir de 1931, por medio de S. M. Tretiakov, que va a Berlín en ese año y conoce a Brecht. Tretiakov, amigo de Eisenstein y de Meyerhold, pero también de Chklovski y de Brik, es también autor de obras de ‘vanguardia’” (Todorov, 48: 2005).

4. La narrativa y el realismo: la discusión estética hegemónica del período

El objeto literario privilegiado por la crítica del período fue la narrativa, especialmente, la novela. En las publicaciones periódicas más importantes de la nueva izquierda –*Contorno, Pasado y Presente y Los Libros*–, y cuando la cuestión literaria formaba parte del debate intelectual, la novela fue el género que permitió señalar mejor la relación entre política y literatura. Como si este género, relacionado con el advenimiento de la burguesía, fuera el que mejor habilitara para entablar un diálogo entre el discurso crítico y la sociedad.

En “La narración gana la partida”, Elsa Drucaroff afirma que hacia mediados de los sesenta, durante los setenta y hasta la actualidad, la narración en general y la novela en particular fueron las instancias genéricas de ficción más valoradas (7–8: 2000). En un contexto de efervescencia política, la novela se transformó en la forma más privilegiada, aunque el cuento no perdió lugar (De Diego, 57: 2003). Para Drucaroff, la novela tuvo ese espacio privilegiado en virtud de dos factores contradictorios: en primer lugar, desde la perspectiva lukacsiana, la novela era un género que permitía la comprensión del ser humano en su entorno; por otro lado, guardaba la posibilidad de la experimentación, lo que le daba su carácter de forma no definitiva (8: 2000). Estos eran dos rasgos sobresalientes ya que permiten pensar la importancia que para Sarlo tuvo la novela como expresión de la realidad social, y por ende de cierta constatación del cambio general de la sociedad, a partir de dos términos: comprensión y subversión.

Desde una mirada que puso en foco la interrelación del sistema literario con sus condiciones sociales y políticas, De Diego afirma que la narrativa en general durante el período se caracterizó por una libertad de expresión amplia, especialmente por dos factores: el frondicismo y el boom editorial de principios de los sesenta (55: 2003).⁶⁴ Esto permite observar que determinadas mejoras políticas y económicas durante los primeros

⁶⁴ Y sobre esto último, De Diego agrega otros datos sobre el período: “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” (56: 2003).

sesenta dieron lugar tanto a una mayor circulación del producto literario impreso, como a una relativa libertad de expresión –en un campo cultural dominado por las tendencias antiperonistas–. Por otra parte, y según una mención que hace De Diego a la *Historia de la Literatura Argentina* que publica el Centro Editor de América Latina en 1968, habría que diferenciar a los escritores de la generación del 55, de los de la generación posterior, ya que en dicha diferencia se observaban dos formas de acercamiento a la cuestión sobre el realismo. Así, en los primeros primó una estrategia narrativa ligada a una noción de realismo “directa” (56), mientras que en los segundos apareció una apertura producto de la influencia de ciertas zonas de la literatura policial y fantástica.

Ahora bien, como afirmáramos antes, en el arco que se puede trazar desde *Contorno* a *Los Libros*, se observa que uno de los objetos privilegiados fue, sin lugar a dudas, la novela.⁶⁵ Tanto los artículos críticos de Sarlo como los de Piglia en la publicación fundada por Schmucler, construyeron su objeto de análisis a partir de la novela.⁶⁶ Con respecto a la configuración representacional del género en la revista de los hermanos Viñas, Sarlo en “Los dos ojos de *Contorno*” piensa a la novela como un espacio donde se pudo configurar una representación de la realidad argentina, ligada al uso de la lengua: “[La condición de posibilidad de una novela argentina es] el lenguaje y, como su prueba, el voseo” (7: 1981). Esta condición le permitió a *Contorno* exaltar aquellos textos “que no sean ‘literatura de la literatura’”. Por esta razón, “la antipoética de *Contorno*” (7) era una literatura no alambicada, cuyo valor no estaba puesto en una separación entre producto literario y condiciones de producción. En este sentido, y en la línea de análisis de *Contorno*, debería incluirse, especialmente, el artículo de Piglia sobre *El juguete rabioso*.

¿Qué permitía el lenguaje desde esta perspectiva para Sarlo? La representación de lo real, que apuntaba a la totalidad (7). Warley y Mangone llegan a la misma conclusión en su análisis de la influencia de Sartre en *Contorno*: “Otro rasgo de Sartre, la elección de la

⁶⁵ Para un crítico como Portantiero a fines de los cincuenta, atento a la incorporación de nuevas propuestas, aunque “sometido” a la ortodoxia del Partido Comunista, la cuestión de la novela se relacionaba con una búsqueda de expresión de “lo nacional”, como pocas veces se había visto en el siglo XX (27–28: 1957).

⁶⁶ La excepción a esta centralidad de la novela es el artículo de Piglia sobre *Ajuste de cuentas*, libro de cuentos de Andrés Rivera.

novela por su capacidad develadora y su intención totalizante, vuelve a estar presente” (450: 1982). Si el soporte novela fue el objeto preponderante de la crítica de Sarlo y Piglia, y de la década del setenta, también es cierto que este género se anudaba a la cuestión de la poética realista.⁶⁷

Debate central en el período que analizamos, la cuestión sobre el realismo cobró importancia en el discurso que asumieron algunos de los críticos de *Los Libros* en general, y Piglia y Sarlo, en particular. Dicho debate, cobró inmenso valor en estos por su estrecha relación con la discusión sobre el rol intelectual, esbozado en uno de los apartados precedentes. La polémica con respecto al realismo fue central en la revista dirigida por Schmucler y había inundado las páginas escritas durante la década anterior al comienzo de *Los Libros*.⁶⁸ La cuestión realista, por esto, fue puesta en discusión por la retórica de la materialidad textual. Esta retórica, a su vez, fue deudora de una reconfiguración del rol intelectual planteada por Agosti y sus discípulos: sería imposible pensar una apuesta crítica que, como en el caso de Piglia y Sarlo, operaba sobre los textos literarios como realidades materiales específicas, sin el antecedente de la definición del rol intelectual como un trabajo específico, como un trabajo militante en el momento mismo de la creación, como había propuesto el autor de *Cultura y nación*; y al mismo tiempo, hubiera sido imposible dicha retórica materialista impulsada en *Los Libros* sin la discusión con respecto al realismo. La estética acompañaba a una ética; o, mejor dicho, lo que se configuraba era una ética de la escritura.

En los próximos apartados nos proponemos realizar un somero repaso de dos críticos que pusieron en crisis la noción de realismo, desde ópticas distintas: por un lado, Juan Carlos Portantiero; por el otro Roland Barthes. La ampliación del término hacia otras zonas no necesariamente miméticas y la aceptación de la experiencia de las vanguardias

⁶⁷ Según Diego Poggiere, la novela para los contornistas –bajo la impronta sartreana que señalamos– tiene la capacidad de “expresar documentalmente el mundo” (3: 2009); y agrega: “Esto se sostiene en dos principios que toman de Sartre: que la prosa tenga utilidad y que pueda homologarse la ficción con un documento histórico” (3).

⁶⁸ Con respecto a la cuestión sobre el realismo como concepto cada vez más abarcativo, que hasta podía integrar ciertos aspectos de las vanguardias, Longoni da cuenta de algunas discusiones en el seno de las izquierdas durante los sesenta y los setenta (209–216: 2014b).

argentinas de principios del siglo XX fueron dos núcleos en los que se focalizaron los aportes de Portantiero en su libro *Realismo y realidad en la literatura argentina* (2011 [1961]). Por su parte, especialmente en sus intervenciones durante la década del sesenta, Barthes aportó, especialmente bajo la influencia del estructuralismo, una nueva dimensión política del realismo al relacionarlo con la producción de sentido común de la burguesía. De esta manera, el verosímil realista revistió para este crítico una dimensión de la producción del sentido común burgués. Así, cuando planteaba atacar al verosímil realista se planteaba atacar la configuración ideológica de la burguesía en el plano literario y cultural.

La discusión sobre el realismo: más allá de la ortodoxia, el dinamismo

Durante gran parte de la década del cincuenta, tanto desde los “comprometidos” contornistas, hasta para los comunistas, la reflexión sobre la literatura, la política y el rol de los intelectuales estuvo en el centro de discusión; y la cuestión sobre el realismo funcionó como un fenómeno aglutinador de los otros tres. Fue así que Agosti, a partir de los postulados estéticos de Georg Lukács y de Antonio Gramsci, dedicó gran parte de su producción intelectual durante las décadas del cuarenta y del cincuenta a la conformación “de un arte militante en la Argentina peronista” (Lifschitz, 183: 2007) y posperonista. En dichas reflexiones se pueden encontrar muchas páginas dedicadas al realismo, desde los postulados del materialismo histórico imperantes en el Partido Comunista argentino (PC), pero que sobrepasaban los límites de la formulación zhdanovista.

Para Agosti, la reflexión sobre el realismo dentro del PC no estuvo exenta de diferencias con respecto a la línea oficial. El mote de “fraccionista estético” dado por la dirección del partido tuvo una causa explícita: sus reflexiones con relación al realismo estuvieron enmarcadas en una clara renovación en el campo artístico del comunismo argentino, e influyeron notablemente en varios de los críticos que durante los sesenta repensaron esta dimensión, como fue el caso de Juan Carlos Portantiero.

Una de las innovaciones por parte de Agosti en lo que respecta a la discusión sobre el realismo tuvo que ver con la relación ente sujeto creador y objeto. Alexia Massholder cita una carta del archivo personal de Agosti: “[...] ese realismo ‘no es menguadamente objetivista, sino que reconoce la acción recíproca entre el objeto y el sujeto que conoce; es decir: la participación de la conciencia transformadora en la obra de arte, punto de arranque igualmente para toda noción de arte o literatura de partido”” (95: 2014). Como veremos, estas consideraciones del crítico comunista [de las que no se cita fecha, pero por el orden expositivo de Massholder creemos que fueron escritas en la década del cuarenta], tuvieron enorme influencia en la postura de Juan Carlos Portantiero en su libro *Realismo y realidad en la literatura argentina* (1961) –libro de esencial importancia por los novedosos planteos con respecto a la cuestión del realismo, la relación entre creación artística y conocimiento, y por las huellas que dejaría en los futuros planteos que hará, especialmente, Piglia desde *Los Libros*; además, porque Portantiero sería uno de los animadores de la nueva izquierda intelectual de los sesenta–.⁶⁹ La importancia de Portantiero, y del mencionado libro, en la crítica literaria de izquierda de los sesenta fue subrayada tempranamente por Prieto (2014 [1968]), y luego por Tarcus (1999), Crespo (1999), Burgos (2004), Gramuglio (2012) y Massholder (2014). Por otro lado, el reportaje realizado por Piglia en el N° 2 de *Revista de la Liberación* (1963) da cuenta de la importancia que había logrado Portantiero en los primeros círculos de la nueva izquierda. Pero quizá en donde reside el punto central para establecer relaciones con los críticos que analizamos radique en el hecho de que Portantiero sostuvo en este libro la relación entre dos espacios: el crítico –y por lo tanto, la labor intelectual– y el político–partidario.⁷⁰

En *Realismo y realidad en la literatura argentina*, Portantiero definió al realismo como una “forma peculiar de reflejo y apropiación de lo real” (7: 2011). Está claro que la redefinición del concepto, alejado de la impronta del realismo socialista permite ver una reconfiguración sobre el rol de la crítica y la producción literarias de esos años. Esa

⁶⁹ No hay que olvidar que Portantiero sería expulsado del PC dos años después de la publicación del libro en cuestión, y pasaría a formar parte del grupo *Pasado y Presente*.

⁷⁰ Según Gramuglio, “Portantiero tiene que afirmar al mismo tiempo tanto su propio lugar en cuanto crítico como las posiciones de la formación política a la que pertenece” (144: 2012).

discusión se conformó como una fuga hacia otros horizontes literarios en los críticos materialistas.

Muchas de las consideraciones vertidas en este libro tuvieron la marca de la influencia de Agosti. La postura de éste con respecto a la cuestión del arte, al realismo y al conocimiento sobre la sociedad que la literatura podía brindar se alejaron de las impresiones mecanicistas del marxismo más dogmático –es decir, estalinista–; como afirma María Teresa Gramuglio en el “Prólogo” a la edición del libro de Portantiero por parte de Eudeba en 2011,

Agosti, como el primer Lukács, evita mencionar el realismo socialista como respuesta a esa necesidad [las de la ortodoxia partidaria]; propone en su lugar lo que llama un “realismo dinámico”, esto es, en permanente transformación, capaz de realizar plenamente la función cognoscitiva del arte, capaz de invención y, con un giro algo inesperado, capaz también de incorporar tanto los impulsos románticos y las zonas oníricas del surrealismo como las conquistas formales de la abstracción (2011: 17).

Con respecto a las interpretaciones del fenómeno realista por parte de Portantiero –al que considera tanto un método de todo artista verdadero,⁷¹ como afirmaba Lukács,⁷² como una tendencia–, se puede apreciar el acento puesto, no sólo en la literatura realista como una forma de conocimiento sobre lo real sino como mecanismo de apropiación: “La actitud creadora en el arte es, pues, la apropiación de lo real. Se trata entonces de una

⁷¹ “Del mismo modo que todo pensamiento tiene su origen en la realidad, el arte no se explica sin la presencia de ella. El realismo, entonces, entendido como forma de ‘aprehensión consientes de tendencias reales en la profundidad de la esencia de la realidad’, coincide con los fundamentos de la praxis artística” (Portantiero, 58: 2011).

⁷² Es necesario precisar que más allá de que Portantiero recogía algunos puntos de vista del crítico húngaro, se apartó de la imagen idealizada por éste con respecto al valor del realismo del siglo XIX: “Es más, afirma que las posiciones de Lukács al respecto [el realismo] ‘bastante perjuicio han ocasionado a la crítica literaria marxista’ al considerar que el nuevo realismo debe ser una prolongación del practicado por Stendhal, Balzac o Tolstoi considerado como ‘canon eterno’” (Crespo, 436: 1999).

forma de conocimiento humano, aunque no se confunda con otras ni se subordine a ellas” (65: 2011). Además, y por sobre todas las discusiones estéticas alrededor del realismo, el estudio sobre este emergía en un momento de reconfiguración de cierto sector de la izquierda alrededor de la discusión sobre el peronismo y de la relectura que se operó sobre este a partir de la revolución cubana (Altamirano: 2001; Tortti: 2007; De Diego: 2010). En este sentido, Gramuglio sostiene que el libro de Portantiero adquiría importancia en función de que permitía interpretar la realidad argentina del período postperonista desde “los términos concretos de la lucha de clases” (145: 2012), de ahí que lo que disputara el libro de Portantiero no era simplemente una operación sobre los valores estéticos, sino políticos: “el debate literario se revela también político en sus propios términos, esto es, en el sentido específico que apunta a reconocer que en él se dirimen legitimidades y posiciones de poder en el campo literario” (145).

Aunque Portantiero sostuviera de manera muy particular los postulados gnoseológicos de Lenin con respecto a la teoría del reflejo, no dejó de hacer hincapié en la dimensión creadora de la actividad artística. Dicha cuestión ya había sido planteada por su maestro Agosti en la carta citada más arriba, y en las intervenciones durante la I Conferencia de Intelectuales Comunistas [1956]. Recordemos nuevamente que esta definición del arte como reflejo y apropiación ya aparecía en “Explicación”, la primera parte del libro que funcionaba como prólogo, pero esencialmente como justificación de Portantiero.⁷³ Esta caracterización del trabajo artístico constituía una nueva manera de tratar el tema: el arte no era un mero reflejo, sino una forma de producir significación. Para sostener esta postura, decisiva en las intervenciones posteriores de los materialistas, Portantiero operó desde Lukács: “El papel de la técnica es importantísimo en función de que los contenidos se organicen en formas” (61).⁷⁴ El grave error de una literatura militante fue negar la etapa de elaboración técnica, por más intenciones y contenido

⁷³ Portantiero no dejaba de pensar los problemas que estas páginas le traerían dentro de la estructura interna del partido. Por esa razón las describe como “temerarias páginas”.

⁷⁴ Piglia afirmaba algo similar en el artículo sobre Mao y el arte, bajo la influencia de Goldmann.

militante tuviera la obra (72).⁷⁵ Con respecto a esto, Portantiero citaba dos cartas de Engels y Marx a Ferdinand Lassalle, a propósito de una tragedia histórica de este último. Estas cartas eran una evidencia de la importancia que para los fundadores del materialismo dialéctico tenía la técnica, en el sentido que le da Portantiero, a través de Lukács, como una mediación entre forma y contenido. Para Marx y Engels, la obra de arte debía vivir en su desarrollo interno, no debía ser una literatura de ideas ya que la producción estética proponía ser “una recreación sensible de los contenidos de la vida” (68).⁷⁶

La segunda cuestión de importancia que se desprende de la definición de Portantiero tenía que ver con el rol del trabajo artístico e intelectual –para el crítico, ambos términos se funden sinonímicamente–. El conocimiento que proporcionaba el acto artístico no era un conocimiento como los otros –científico, económico, etc–, pero tampoco se subordinaba a estos. Por lo tanto, así como su maestro Agosti había postulado en el año 1956 la relativa autonomía del trabajo intelectual, el discípulo la refrendó en la misma definición del hecho estético. Es más, el problema de una estética en consonancia con la nueva realidad social no era un problema que incumbía solo a esa esfera, sino que expresaba un problema aún mayor: “[los problemas estéticos] son problemas que hacen a

⁷⁵ Portantiero se adelantó a las posturas de Piglia y del resto de los críticos materialistas al afirmar que “El real distanciamiento entre cultura popular y cultura de élite sólo podrá ser resuelto por la praxis social, por la transformación de las estructuras opresivas que han determinado esa fractura. Eso en general; en el plano concreto de la experiencia estética, tampoco la comunicación deriva de la simplicidad de las técnicas, sino de la capacidad filosófica del poeta de *ver claro*, él en primer lugar, para que esa claridad pueda luego ser de todos” (72). De esta manera, Portantiero ponía el acento en la discusión con las vertientes liberal y populista.

⁷⁶ Portantiero, a lo largo de varias páginas, citaba de manera profusa al escritor Cesare Pavese en lo que correspondía al relato de su experiencia como escritor, ya que “pocos escritores contemporáneos se acercaron con mayor lucidez que la suya a la descripción rigurosa de la praxis artística” (Portantiero, 62: 2011). Hay que recordar que este gesto de citación del italiano no era un mero recurso de autoridad, sino que podía leerse como una toma de postura contraria a la ortodoxia del PC: Pavese había sido condenado por el Partido Comunista Italiano (Petra, 182: 2014). La influencia de Pavese parece ser importante en los escritores de izquierda: Piglia en sus diarios, anota la influencia que tuvo de Pavese en los primeros años de su formación, y le dedica un capítulo: “Los diarios de Pavese” (2015).

la posibilidad misma de la cultura, no a la expansión de una técnica literaria” (7).⁷⁷ La cuestión cultural, de clara influencia gramsciana –como lo demuestra a lo largo de todo el libro, de manera explícita– sólo se podría resolver de manera política. Los impedimentos que surgían para una clara relación entre intelectuales, política y cultura, en el seno de un PC anquilosado, sólo se resolverían en un segundo momento del desarrollo de la nueva izquierda; y ese momento sólo vería luz a partir de que ese conglomerado hegemónicamente intelectual, que pasó de una forma de reconocerse no ya como “intelectuales del partido”, sino como “intelectuales *en* el partido” (Petra, 183: 2014), pudiera articular una pertenencia orgánica, sin desdeñar el rol específico de la labor intelectual. Esa forma de intervención cuajó en la crítica materialista de Sarlo y Piglia en su experiencia en *Los Libros*.

Hay otras consideraciones que propuso Portantiero sobre la cuestión del realismo, la calidad estética de la obra y la postura pública –que se relacionaba con el contenido semántico de la obra literaria–. En principio, y como afirma Gilman (2003) la cuestión en relación al término realismo dejó de tomarse en consideración a medida que avanzaba la década del sesenta. Este paulatino alejamiento permitiría pensar a Portantiero como un intelectual que desde comienzos de los sesenta continuaba una línea inaugurada por

⁷⁷ La productividad que las lecturas de Gramsci ejercieron sobre Portantiero permitirían leerlo como un precursor de los estudios culturales –y como venimos afirmando, sin dudas precursor de los críticos materialistas– y del problema que sería central en la teoría literaria de mediados y fines de los sesenta: la cuestión del lector como productor de sentido. Portantiero escribió: “La obra de arte no se concibe sin el espectador que cargue de sentidos, a su vez, la iluminación que de determinados contenidos de la realidad ha realizado el artista. Hay, pues, un nivel creador en el que escucha o contempla una obra de arte [...] Esta relatividad no significa la muerte de toda valoración objetiva, pero obliga a plantear el problema de las condiciones de la comunicación en un terreno eminentemente cultural” (64: 2011). Luego, Portantiero citaba a José María Castellet (la cita corresponde al libro de Castellet, *La hora del lector*, aparecido en 1957), quien se refería al “diálogo entre lector y autor” como una forma de intercambio que expresaría “el condicionamiento social del problema”. El crítico español escribió el “Prólogo” a la primera edición en castellano de *Marxismo y literatura* de Raymond Williams (1981). Seguramente que este, para nosotros, no es un mero dato de color: estudiar estas relaciones de citas y apropiaciones teóricas que construyeron en la crítica literaria de la izquierda argentina de esos años un nuevo aparato de producción lectora permite relevar un entramado metodológico complejo, producido por aportes de varias “escuelas”, y que permite una forma peculiar de análisis de la producción y el producto estéticos, que llegan hasta nuestro presente.

Contorno, pero a la que agregaba otro escritor, por entonces imposible de captar por la izquierda intelectual. Portantiero propuso el rescate de dos figuras literarias que serían importantes en la crítica de Piglia, y que estarían tan alejadas de cualquier parámetro realista “directo”: Arlt y Borges.⁷⁸

Portantiero señalaba la importancia de los escritores “idealistas”, ya que el realismo como tendencia solía tener “resultados de dispar valor artístico” (71: 2011). Por esta razón podía afirmar:

Puede ser más valiosa una negación que una afirmación: un gran escritor, en última instancia, idealista, que un mediocre escritor que adhiere al realismo. En el primero, la búsqueda de la verdad asume estremecimientos patéticos que iluminan *momentos* de la real con verdadera profundidad emocional; el segundo, aunque parta de una verdad filosófica, si no logra recrearla en presencia emocional, en naturalidad reencontrada, en forma artística concreta, fracasará, porque no se habrán integrado los elementos mediatos en esa síntesis expresiva que es el objeto artístico (71).⁷⁹

Estas apreciaciones se ligaban con la actitud negativa del crítico con respecto al arte “útil”, es decir, un arte con funcionalidad política, que olvidaba los mecanismos propios de su producción. Pero también se ligaba a la comprensión del fenómeno vanguardista. Portantiero colocó a la vanguardia martinfierrista dentro de un momento de apertura a la realidad, ante el asfixiante clima estético del modernismo literario (74). De

⁷⁸ Un punto de contacto de Portantiero con *Contorno* se evidenciaba en el rescate de Arlt. Con respecto a la relación con *Contorno*, en un artículo de 1957, Portantiero realizaba un balance del número dedicado a la novela, de la publicación de los hermanos Viñas: “Lo importante es esa toma de conciencia crítica, esa posición exigente frente a la literatura, que los hace abominar de lo falso, de lo bien vestido, de lo inútil, y levantar en valor de una literatura real, hundida en la entraña de los argentinos” (38).

⁷⁹ Las cursivas corresponden al original. Se puede apreciar la relación entre esta tesis de Portantiero, vía Lukács, con las que vertiera Mao, y que serían retomadas por Piglia. Este último citaba la siguiente frase de Mao sobre las verdaderas obras revolucionarias: “las obras que carecen de valor artístico (escribe Mao) por progresistas que sean desde el punto de vista político, resultan ineficaces” (23: 1972a).

ahí que pudiera afirmar que Borges era el intelectual que mejor había expresado los anhelos de la élite intelectual de la generación del ochenta.⁸⁰

Por otro lado, la figura de Arlt recorría varios momentos de la exposición de Portantiero. En principio, como uno de los narradores de “vigor insuperado” (115). Además, no puede dejar de soslayarse que, en su impulso por ampliar el concepto de realismo, el crítico comunista no estuviera, en las fisuras del silencio, refiriéndose al autor de *Los 7 locos* –y también a Borges– cuando afirmaba que el contenido social de la literatura estaba en cualquier conflicto “y no sólo en la desesperación de los obreros y los frigoríficos” (120). Desde esta perspectiva, tanto los conflictos de los personajes arltianos –la pequeña burguesía urbana que no encuentra lugar en la ciudad moderna para desarrollar sus potencialidades–, como los de Borges –el vacío ante la imposibilidad de construcción de una cultura (81)–, podían formar parte del método realista: podían, en definitiva, ser aceptados por el realismo.

Como se puede apreciar, la operación crítica de “apertura” que propuso el concepto *realismo*, como instancia dinámica,⁸¹ posibilitó la inclusión en este de escritores alejados del pretendidamente monolito realista; pero además, y centralmente para nuestro análisis, las apreciaciones de Portantiero, como también las de Agosti –aunque en un clima de mayor censura intelectual–, con respecto al realismo y el lugar del trabajo artístico e intelectual, fueron centrales en la nueva formación discursiva que expresarán los materialistas de *Los Libros*.

⁸⁰ Similares afirmaciones se pueden encontrar en Rosa para quien Borges era el punto máximo de la expresión del sistema literario en un país dependiente (1972). Pero más precisamente fue Piglia, a través de *Respiración artificial* –una novela escrita antes del golpe del 76, pero pensada, sin lugar a dudas durante gran parte de este, y al calor de una revisión crítica de los postulados políticos de Piglia– quien afirmaba, a través de sus personajes, que Borges era el último gran escritor del siglo XIX, formando un reverso con Arlt, el mejor escritor del siglo XX.

⁸¹ Siete años después de la aparición del libro que comentamos, Adolfo Prieto, uno de los miembros de *Contorno*, editó *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. En este libro, además de citar a *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, el crítico rosarino retomaba la idea de un realismo más abierto, “dinámico” (83: 2014), como el que proponían Agosti y su discípulo.

Barthes y el realismo: el mito de la burguesía

La influencia de Barthes, como ya vimos en otro apartado, es sumamente importante para el estudio de esta corriente materialista que anidó principalmente en la revista *Los Libros*. Lo es, especialmente, en lo que respecta al análisis del debate con referencia al realismo en el período que estudiamos.

Como vimos, dentro de la corriente de la nueva izquierda –incluidos los discípulos intelectuales de Agosti–, la discusión con respecto al realismo pareció ser central. Se pudo ver de qué manera Portantiero proponía entender el realismo no sólo como una tendencia estética sino como un método de relación entre la realidad y la producción literaria. Esto le permitía al entonces miembro del Partido Comunista incorporar los múltiples aportes de otras tendencias que no habían sido reconocidas dentro del realismo y de la estética oficial del comunismo vernáculo. De esta manera, así como Portantiero realizaba esta incorporación en una malla provista por Gramsci y la labor militante de Agosti, los aportes barthesianos cooperarían funcionalmente en el nuevo contexto crítico de *Los Libros*. La recepción de Barthes durante el período de emergencia de la nueva izquierda permitió que las nuevas tendencias críticas tuvieran sustento teórico en uno de los más importantes pensadores que, durante los sesenta –y con sus particularidades– fue el representante más reconocido del estructuralismo –y del posestructuralismo– en la teoría y críticas literarias.

Además, la cuestión sobre la inserción y las labores del intelectual de izquierda tuvo relación con el diferendo sobre la poética realista. Ambas cuestiones –la práctica intelectual y la poética– formaron parte, y permitieron vislumbrar la conformación de esta corriente materialista en el interior de *Los Libros*. Nos proponemos, entonces, analizar la utilización de algunos de los conceptos y operaciones deudores del pensador francés, que luego serían retomados por Sarlo y Piglia.

La propuesta barthesiana podía encontrarse en el ensayo de Piglia sobre Mao de 1972 y en el que le dedicara a Brecht en 1975. Principalmente en lo que respecta a la cuestión del realismo, hay que analizar dos operaciones que permiten ver de qué forma se

superó la discusión con relación a esta estética. Las nociones de “función” y “verosímil”, íntimamente ligadas, son las que permiten ver la operatoria que los críticos materialistas produjeron para analizar el fenómeno literario y su relación con el realismo. Ambas nociones –*función* y *verosímil*– les permitieron a Piglia y Sarlo escapar de la consideración idealista sobre la literatura: una concepción espiritual del hecho literario, para la cual no había *función*, sino una práctica por fuera del circuito productivo de mercancías. Toda práctica humana, para una lectura materialista, formaba parte del sistema productivo general. La literatura, la práctica estética, cumplía con determinadas reglas de especificidad –o sea, de *funcionalidad diferencial*–, pero esto no obturaba la posibilidad que no estuviera relacionada con las demás prácticas –*funcionalidad correlacional*–.⁸²

La noción de *función*, deudora del formalismo ruso, era un concepto operativo que retomó el estructuralismo por la vía de la recepción de aquel a principios de los sesenta en Francia. En el “Prefacio” a *Ensayos críticos*, Barthes planteaba que las técnicas eran las que producían el efecto literario (17–18: 1967b), pero además que lo literario no era otra cosa que una función que debía reconocerse inmersa en una relación con el código, instancia previa que ya había definido como un “horizonte” en *El grado cero de la escritura*: “Mi palabra sólo puede salir de una lengua. Esta verdad saussuriana resuena aquí mucho más allá de la lingüística” (14). Este código previo era la realidad a la que se vería confinado el escritor si no hiciera uso de las técnicas, una de cuyas realizaciones era la retórica, a la que Barthes veía como “un testimonio capital de civilización, ya que representa un cierto recorte mental del mundo, es decir, en último término, una ideología” (268: 1967c). Sólo registrando el código desde que el escritor opera –esa masa de significados naturalizados– se podía reconocer el trabajo sobre aquel y la nueva función que vendría a ocupar una palabra nueva:

Todas esas técnicas que tienen su origen en la necesidad del escritor de partir de un mundo y de un yo que el mundo y el yo han llenado ya con un nombre, aspiran a

⁸² En el ensayo que reseñamos –“La actividad estructuralista”– Barthes denomina a estas dos funciones –*diferencial* y *correlacional*– *recorte* y *ensamblaje* (297–299: 1967a).

fundar un lenguaje indirecto, es decir, a un tiempo obstinado (con un objetivo) y desviado (aceptando estaciones infinitamente variadas) (18: 1967b).⁸³

El uso de la noción de *función* se tornaba clave para entender la construcción del verosímil, ese código segundo que regulaba en una instancia histórica concreta el lugar y el valor de lo literario.

La *función*, para Barthes, era uno de los aportes principales del estructuralismo porque permitía estudiar las reglas de funcionamiento del objeto. Por otro lado, era el “verosímil” el que decidía la propiedad literaria, propiedad que se definía histórica y socialmente, lo que obligaba a reconocer el gesto barthesiano de ingresar la historia en el análisis funcional para dar cuenta de la historicidad del sentido.⁸⁴ Como Barthes señalaba, en varios de los artículos reunidos en *Ensayos críticos*, lo importante para la crítica era el análisis del proceso de significación, o sea, “el proceso sistemático que une un sentido y una forma, un significado y un significante” (271: 1967c). En este sentido, lo que proponía el estructuralismo era una actividad “de imitación”, pero no “una mimesis fundada [...] en la analogía de las sustancias (como en el arte llamado realista) sino en la de las funciones” (296: 1967a). El “simulacro” que producía la actividad estructuralista “es el intelecto añadido al objeto, y esta adición tiene un valor antropológico, porque es el hombre

⁸³ Se puede notar la influencia clara del formalismo ruso en la apreciación de que lo literario era la desviación de un código previamente establecido. Y además, la concepción materialista de Barthes, para quien el mundo, en términos lingüísticos, era una construcción previa al sujeto, pero también producto del sujeto. Aquí resuena el Marx de *El 18 brumario de Luis Bonaparte*: “Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado” (13: 2003). Es interesante ver la actitud dialéctica que Barthes sostenía con respecto a la relación sujeto–mundo, actitud moderna por excelencia, según los rasgos que propuso Marshall Berman en *Todo lo sólido se disuelve en el aire*.

⁸⁴ En este mismo sentido se expresa Bruno Bosteels cuando afirma que para Piglia, y también podría hacerse extensivo a Sarlo, “La función social de la literatura (...) suele quedarse oculta, disimulada por la idea de un arte libre que no sirve para nada. Y es que una sociedad se define también por sus códigos de verosimilitud que naturalizan el significado de las obras, garantizando la ilusión de un régimen de lectura transparente e inmediato” (4–5: 2001). Vemos que establecer la relación entre función y verosímil o código de verosimilitud, fue una de las tareas de la crítica materialista.

mismo, su historia, su situación, su libertad y la resistencia misma que la naturaleza opone a su espíritu” (295).⁸⁵

Este insistir sobre la *función* tenía como fin desmitificar la cuestión del “valor espiritual” que tendría la literatura, por fuera de las contingencias del mundo productivo. Desde el punto de vista de una retórica de la materialidad textual, no era posible juzgar la literatura por fuera de su valor de clase, de un intelecto particular que operara sobre el objeto. Esta valoración no era explicitada por la burguesía, quien justamente trataba de ocultar dicho “valor” y la producción social del discurso. Para *Los Libros*, y en especial para los críticos que estudiamos, ese valor ahistórico de la literatura lograba internalizarse desde la escuela.⁸⁶ En Piglia y Sarlo cobraba insistencia la búsqueda de una literatura que

⁸⁵ Es interesante observar cómo nociones sartreanas –“situación”, “libertad”– todavía seguían funcionando en este Barthes en el año 1963. A partir de lo que recoge por entrevistas Pino Estivil se puede ver la relación entre estos conceptos de clara raíz sartreana en Barthes, y la manera en que la lectura de este no fue vista como contrapuesta a las del autor de *La náusea*, en Argentina por esos años: “Nora Catelli, profesora de teoría de la literatura de la Universitat de Barcelona, [...] recuerda cómo *Le Degré zéro de l’écriture* fue leído [durante el final de la década del sesenta] con devoción, al lado de Sartre, y sobre todo, que fue leído en la clandestinidad; por tanto, desde una óptica contestataria y política” (2015).

⁸⁶ Esa era la pregunta que en el N° 28 –la encuesta en *Los Libros*– daba lugar a la siguiente intervención de Piglia: “A mi juicio, preguntarse por esta ‘función’ es (aparte de tener en cuenta sus efectos ideológicos) analizar los códigos de clase que decretan la propiedad de lo literario a partir de un recorte, que en el conjunto de los textos escritos, señala como ‘literatura’ a un cierto uso privado del lenguaje” (7: 1972c). Instancia relacionada con el uso social, la literatura obtenía un lugar en el sistema de producción social discursivo, y la tarea de una crítica materialista consistía en “desmitificar” “el carácter divino del valor que la crítica burguesa trata de ocultar” (7: 1972c). En la explicitación de la “función” es donde se podía vislumbrar el uso y valor social de la literatura: “Para mí la ‘literatura’ no está en otro lado que en este uso social, en esta lectura que al mismo tiempo que ordena la distribución de los textos en el mercado, decide y afirma las condiciones de producción que hacen posible la escritura”. Por otro lado, Barthes en *El grado cero de la escritura* ya se planteaba esta serie de conceptos cuando definía escritura: “toda forma es también valor; por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. (...) un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete. (...) Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función” (19–20: 2003). Es importante notar que Piglia aquí iba a un paso más allá y proponía que, de un modo materialista y coherente con las formulaciones de Brecht y Benjamin, la escritura no era un acto de solipsismo intelectual, sino un acto regulado por las relaciones de producción [más adelante, en el capítulo dedicado a Piglia, analizaremos a fondo esta cuestión]. Sarlo en el mismo número en que Piglia contestaba la encuesta, analizaba la manera en que la carrera de letras de la Universidad de Buenos Aires operaba sobre la literatura. Una de sus apreciaciones tenía que ver con cierto

estuviera por fuera de la ingenuidad realista: esa operación que abandonaba la relación *referente, significado y significante*, por una en la que el *significante* se relacionaba sin mediación alguna con el *referente*. Barthes era quien problematizó mejor esta maniobra, justamente destacando que la operación por excelencia del realismo había consistido en hacer ver que no había mediación alguna entre *significante* y *referente*. A esa operación, el crítico francés la llamó la *Ilusión referencial*:

Semióticamente, el “detalle concreto” está constituido por la convivencia directa de un referente y de un significante; el significado es expulsado del signo y con él, por cierto, la posibilidad de desarrollar una forma del significado, es decir, de hecho, la estructura narrativa misma (la literatura realista es, sin duda, narrativa, pero lo es porque el realismo es en ella sólo parcelario, errático, confinado a los “detalles” [...]) (Barthes, 186: 1994a).

El “detalle concreto” en la propuesta de Barthes formaba parte de esos momentos lujosos o “inútiles” del relato. El crítico francés historizaba esa función, justamente para poder analizar la manera en que una comunidad creaba el verosímil, lo opinable:

Desde la antigüedad, lo “real” estaba del lado de la Historia; pero esto era para oponerse mejor a lo verosímil, es decir, al orden mismo del relato (de la imitación o “poesía”). Toda la cultura clásica ha vivido durante siglos con la idea de que lo real no podía de ningún modo contaminar lo verosímil; primero porque lo verosímil está en relación sólo con lo opinable: está totalmente sujeto a la opinión (del público) (99–100: 1972).

escamoteo con respecto a la relación entre literatura y sistema productivo: “[en la carrera de letras] se comprueba el ocultamiento de: las ideologías de la literatura y, por lo tanto, la naturalización de la literatura, el texto como producto y como mercancía, la circulación de esa mercancía, las lecturas y el consumo de la literatura” (8: 1972).

De aquí el carácter dóxico de todo discurso, del que la literatura, por cierto, no escapaba. Dóxico, pero histórico.

Por eso, podemos ver de qué manera estas apreciaciones se unían con la propuesta de una retórica de la materialidad textual: el estatuto literario se medía en función de lo social, no por la relación con la “realidad” que pudiera tener el discurso de la literatura, sino por las funciones que socialmente se le asignaban; y esas funciones estaban relacionadas con el sistema general de producción.

En conclusión, Barthes fue el interlocutor “teórico” ideal de esta retórica de la materialidad textual ya que veía la historia como el contrapunto de la naturalización del signo. En definitiva, la referencia en *Los Libros* no era el Barthes “estructuralista” de “Introducción al análisis estructural del relato”, sino el Barthes “historicista” de “El efecto de lo real”, entre otros ensayos.⁸⁷ Barthes fue el crítico que desde las operaciones estructuralistas no perdió de vista la arbitrariedad histórica del signo. Y este fue el punto central sobre el que se apoyaron Sarlo y Piglia.

⁸⁷ La importancia de Barthes en la producción crítica que estudiamos se puede demostrar también por la publicación de varios de sus ensayos en una editorial relacionada con la emergencia de la nueva izquierda (Álvarez: 2012–2013). En 1969, la editorial Tiempo Contemporáneo, en la que participó activamente Piglia como editor y director de varias colecciones, editó el libro *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Esta compilación de ensayos sobre el realismo tuvo una segunda edición en 1974 con el nombre *Polémica sobre el realismo*. El cambio de nombre y una segunda edición del libro permiten ver de qué manera seguía estando en el centro de la polémica literaria de esos años la cuestión sobre esta tendencia estética. En *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* apareció el ensayo de Barthes “El efecto de lo real”, que volvería a aparecer un año después en *Lo verosímil* con el título “El efecto de realidad”. La publicación en la misma editorial de un mismo ensayo con dos traductoras distintas – Nilda Finetti, en la primera versión; en la segunda, Beatriz Dorriots (1970)– demuestra la amplia recepción de Barthes y de esta discusión. A su vez, la editorial en la que participó como director de dos colecciones Eliseo Verón – quien había participado de las clases de Barthes durante su estadía en Francia en 1962– publicó a partir de 1970 hasta 1974 varias compilaciones de ensayos de la revista *Communications*, en la que participaba activamente Barthes (Calvet, 159: 2001). En uno de los libros que compiló la versión castellana de la revista –cuya colección mantuvo el nombre de la revista francesa: “Comunicaciones”– en 1970, se editaron los ensayos de Barthes “Introducción al análisis estructural del relato” –correspondiente al N° 8 de *Communcations*, de 1966– en el libro que lleva el nombre de *Análisis estructural del relato* y “Elementos de semiología” –N° 4 de 1964– en el libro *La semiología*.

5. Los Libros como contexto de enunciación de la producción crítica de Piglia y

Sarlo

Introducción

La revista *Los Libros* se transformó en un foco de atención, especialmente en los últimos 20 años. Si bien el primer estudio data de 1985, escrito por Jorge Panesi (2004a), durante los años posteriores casi no encontramos artículos o libros dedicados entera o parcialmente a la revista.⁸⁸ Solamente Miriam Crivelli (1996), Wouther Bosteels (1996) y Luz Rodríguez Caranza–Bosteels (1997) escribieron sobre algún aspecto relacionado con la crítica en *Los Libros*, diez años después del texto inaugurador de Panesi. Hubo que esperar cinco años más –2003, 2004 y 2005– para encontrarnos con algunos textos que abordaron el análisis de la revista, especialmente, su producción crítica. Los textos corresponden a un capítulo de la tesis doctoral de José Luis de Diego –*Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970–1986)*–, algunas apreciaciones sobre la cuestión del populismo en el libro de Miguel Dalmaroni *La palabra justa* (2004) y un artículo del extinto Grupo de Investigación “Revistas Argentinas del siglo XX” (2005) [a partir de ahora Grupo], respectivamente.

Posteriormente, como parte de la continuación de la labor del Grupo, en 2008 Diego Cousido publicó “Actualización teórica, lucha ideológica, en el caso de *Los Libros*”. En el 2009, Anna Popovitch editó su tesis doctoral *In the Shadow of Althusser: Culture and Politics in Late Twentieth–Century Argentina*, uno de cuyos capítulos estuvo dedicado a la influencia de Althusser especialmente en la crítica literaria de *Los Libros*. En 2012, la tesis doctoral de Diego Peller presentó algunas líneas para leer el papel de la crítica en la revista. Por su parte, Adrián Celentano escribió dos artículos sobre *Los Libros* en 2013 y 2014. Ese mismo 2014, Marcela Croce publicó “*Los Libros*: del estructuralismo al isabelismo con una escala latinoamericana”. En 2015, Fabio Espósito editó un artículo

⁸⁸ Aun en la actualidad no hay ninguna tesis que se centre en la producción intelectual de *Los Libros*.

sobre la crítica literaria en *Los Libros*.⁸⁹ En 2016, finalmente, la tesis doctoral sobre el legado de Althusser en Argentina, de Marcelo Starcembraum se detenía en un capítulo para analizar influencia del filósofo francés en *Los Libros*.

La cuestión crítica

La cuestión del análisis de la labor crítica en *Los Libros* debe anudarse a la cuestión de la intervención intelectual. Aunque este apartado por cuestiones que hacen a nuestra investigación no se detiene en este punto, es necesario consignar ciertos aspectos y discusiones que se relacionan con el lugar de la crítica en *Los Libros*.

Para Mirian Crivelli la diferenciación que aparecía de manera tajante durante los sesenta entre práctica ideológica y política se desplazó ante el alud político, aunando ambos espacios de acción (415–416: 1996). En el mismo sentido, Jorge Panesi (2004a) en su señero artículo sobre *Los Libros* señala ese fin de la crítica en pos de la supremacía de la política, o sea la política como espacio fagocitador de toda otra práctica. Quizá lo que se oculta en las afirmaciones de Panesi y de Crivelli es un sentimiento de expulsión: que la crítica literaria hubiera cedido lugar a otras instancias teóricas –la economía, la política, la pedagogía, el psicoanálisis– no implicó el fin de la especificidad de las intervenciones.⁹⁰ Los citados trabajos de Celentano, Starcembraum y el de Sebastián Gómez (2016) proponen que una constante de la publicación fue intervenir desde la especificidad del campo en varias áreas de las humanísticas o ciencias sociales. Es más, una revisión de los índices de *Los Libros* demuestra que la preocupación por intervenir en todos esos ámbitos fue una decisión editorial. Por otro lado, esas intervenciones se hicieron desde una matriz que hizo suyas las herramientas provistas por la renovación en las ciencias sociales y el

⁸⁹ Con pequeñas variaciones, Espósito había editado un año antes este mismo artículo con el título “Las relaciones entre discurso crítico y política en la revista *Los Libros* (2014). Decidimos mencionar el artículo “La crítica moderna en Argentina: la revista *Los Libros* (1969–1976)” de 2015, por ser la última versión.

⁹⁰ Cuando hablamos de especificidad nos referimos a la intervención política del campo intelectual desde sus propias prácticas discursivas.

marxismo;⁹¹ por lo que afirmar el fin de la modernización en la primera etapa de la revista –según postulan Panesi y otros investigadores– en pos de las apetencias políticas es, definitivamente, un error.⁹²

Sin lugar a dudas, *Los Libros* fue una revista que acogió fuertemente a lo que se denominó nueva crítica (Crivelli, 415: 1996; De Diego, 67: 2003). Para Panesi, la crítica literaria fue la pieza clave del primer tramo (26: 2004a)⁹³. Esta centralidad fue acompañada desde un principio por un notorio influjo de la política –la crítica tuvo en *Los*

⁹¹ La revista, para Celentano, tiene un interés por “reflexionar sobre la política insurreccional argentina desde una clave que dialogue con la renovación de las ciencias sociales y sobre todo del marxismo [...] es un elemento decisivo para, junto a la relación del grupo con la militancia obrera activa [...] para inscribir plenamente la publicación en las filas de la nueva izquierda intelectual” (60: 2014a). En este contexto, la experiencia del Sitrac–Sitram “constituye la materialización más avanzada del sindicalismo

antiburocrático que, bajo el impulso del Cordobazo, había comenzado a articularse desde cada fábrica junto a los estudiantes” (60). Esta apreciación es importante para analizar la relación entre intelectuales y clase obrera. Hay que recordar que luego del Cordobazo [según el Tomo II de *Los Diarios de Emilio Renzi*] hubo un encuentro donde algunos intelectuales, entre ellos Piglia, David Viñas, Oscar del Barco, entre otros, dialogaron sobre la relación intelectuales y política.

⁹² En este error cae, lamentablemente, Peller cuando afirma que la política terminaría por “avasallar” e imponerse a las intervenciones críticas modernizadoras (57: 2012). En la descripción de dos bandos en *Los Libros* –los politizados y los profesionalizantes–, Peller afirma, siguiendo a Panesi, que “*Los Libros* se constituyó como un espacio heterogéneo, fracturado por una tensión interna entre aquellos que defendían la *especificidad y profesionalización de la crítica* (entre otras operaciones, a través de la difusión de nuevas teorías literarias) y aquellos que se inclinaban por una *renuncia o abandono de esa especificidad a favor de una creciente politización*” (136. El subrayado es nuestro). Por suerte, recula, vuelve sobre sus pasos, y pergeña una hipótesis más acorde con la complejidad del objeto: “Sin embargo, una de las hipótesis iniciales que orientó nuestra lectura fue la de que esas dos fuerzas en pugna tendrían, más allá de sus evidentes diferencias (sobre todo en cuanto a los “contenidos” o “temas” que ocuparon la atención de uno y otro sector), importantes zonas de contacto en cuanto a la retórica de su argumentación, al lugar asignado a ‘lo teórico’, y a la construcción de la figura del crítico” (136–137). La influencia de Panesi es notoria hasta en la falta de alusión a nombres que materializarían esa oposición. Por último, Peller concluye: “Esta hipótesis nos permitió revisar críticamente la idea aceptada de que se habría producido un ‘desvío’ entre el ‘proyecto original’ de la revista y su radicalización política final, poniendo el énfasis por el contrario en las continuidades que pueden señalarse” (137).

⁹³ Después del Nº 28, justamente dedicado a la crítica, y hasta el Nº 44, solo hay 10 artículos vinculados directamente con la cuestión literaria –sea para reseñar ficción literaria o crítica literaria–. Por el contrario, solo en los dos primeros números hay 18 artículos dedicados a esas áreas, sin contar aquellos relacionados con la lingüística y la comunicación.

Libros “la revista que mejor expone” los 5 axiomas que propone Panesi (20–25: 2004a)⁹⁴: “se trataba de intentar un tipo de crítica que fuese *integradora*, que respondiera al doble afán de rigor metodológicamente penetrante y de militancia esclarecedora” (25).

Si *Los Libros* fue una revista bibliográfica, tal el modelo de la *La Quinzaine littéraire* de Maurice Nadeau, lo fue con sus propias herramientas, especialmente, por la conjunción de modernización y política: “[los propósitos de *Los Libros*] parecen inusitados: intervenir en el mercado editorial latinoamericano [...] y también por medio de un discurso crítico con fundamento materialista” (26). Esta forma de intervención teórica trajo como implicancia la necesidad de desmontar los presupuestos ideológicos de la literatura que se encontraban velados por el trabajo de sacralización burguesa del fenómeno literario (26). La forma de intervención crítica –una crítica a secas, como afirma De Diego (68–69: 2003)– estuvo anudada a la cuestión del vacío y de los silencios: una lectura ideológica –política, diría la revista desde el N° 22– debía leer ahí donde el cuerpo textual hubo silenciado sus condiciones de producción. Por esa razón, Panesi afirma que con la consigna de la revista a partir del N° 22 –“Para una crítica política de la cultura”–, *Los Libros* “llena dos necesidades que el medio intelectual parece sentir: la militancia y, unida a ella, la voluntad de develar los mecanismos de producción social de las ideologías” (34: 2004a). De ahí que Panesi aclare el significado de dicha consigna: “Hacer una crítica política de la cultura supone [...] considerar al sujeto como una entidad social, a la literatura como un código producido institucionalmente en correlación con otros códigos y discursos” (34).

Varias investigaciones han tratado de relacionar el proyecto de *Contorno* y el de *Los Libros* a partir de esta relación entre política y literatura. Panesi –aunque de manera más matizada– y especialmente el Grupo coinciden en la relación entre los dos proyectos.

⁹⁴ Los cinco axiomas para De Diego (2003) son: 1– “El estrechamiento de las distancias. Hacer crítica es hacer política” (20); 2– el latinoamericanismo (21); 3– el acercamiento de las culturas antagónicas –la “alta” y la popular (21); 4– “la extensión de las fronteras” (22), o sea, a partir de la desaparición de la frontera entre la alta cultura y la popular, habría una posibilidad por parte de la crítica literaria de actuar sobre otros objetos discursivos aledaños (22); 5– “incomodidad conceptual frente a los modelos” (23), en otras palabras, la incomodidad frente al uso de la teoría, “importada” de Europa.

El Grupo afirma que en *Los Libros*, más allá de un afán modernizador, se pueden ver las huellas contornistas y, principalmente de David Viñas; especialmente, en el artículo de Piglia sobre Arlt (246: 2005).⁹⁵ Por otra parte, en Cousido –quien también había participado del Grupo– se puede ver una propuesta de continuidad, a partir fundamentalmente de la relación entre especificidad del trabajo crítico y su relación con la práctica política (4: 2008). Ante las críticas que recibiera *Los Libros* sobre su falta de compromiso político, críticas que venían del espacio nacional–popular ligado al peronismo, Cousido señala:

No se verifica de ninguna manera en las páginas de *Los Libros* una falta de compromiso político. Al menos en su fase inicial, el grupo de hombres y mujeres que la conforma, parece decirnos, coincidiendo con Masotta, que ese rol debe ser *teórico*. Que se les ha dado *la tarea de pensar y que no hay otra salida que hacerlo lo más profundamente y correctamente posible*. Tal tarea se apoya en el plan de ejercer un trabajo de rigurosidad analítica que incorpora tanto los modelos de las teorías foráneas como sus reformulaciones a partir del contexto cultural y social propio (8).⁹⁶

Quizá, para darle un poco más de contorno a los límites de las comparaciones habría que restituir el planteo que Rosa hacía al crítico que más representaba, y sostenía, los postulados de la publicación de los parricidas. Sobre la crítica de David Viñas, Rosa afirma: “Aparecía también la necesidad concluyente de determinar lo ‘político’ como

⁹⁵ Creemos que es un error esta consideración, o por lo menos habría que matizarla [durante el proceso de producción de este artículo el Grupo trabajaba bajo la “dirección” de Marcela Croce, quien sostiene esa relación entre *Contorno* y *Los Libros*, más como una forma de posicionamiento político–intelectual, que con datos concretos sobre esa filiación en lo que se refiere al método crítico (Croce, 394: 2006)]. Lo que sin dudas podemos encontrar con respecto a este artículo fue el rescate que realizara Piglia de un escritor central para la poética de *Contorno*.

⁹⁶ Cousido se refiere al editorial del N° 8 de mayo de 1970: “*Los Libros* fue acusada de críptica, elitista, extranjerizante y estructuralista; de ser devota de pensamientos adecuados para otros lugares pero que no se ajustan a la realidad y necesidades del medio en que actúa; sus colaboradores fueron señalados como imitadores serviles de movimientos exóticos y pretenciosos usurpadores de una jerga incomprensible” (3).

contenido específico de la producción literaria a un nivel puramente temático”; y acá aparece la distancia que separa ambos proyectos, ya que Viñas no precisa “claramente qué se entendía por ‘político’ como componente literario y [no efectuó] las mediaciones necesarias (puesto que las mediaciones aparecían como nexo forzoso de la bipolaridad) que virtualmente pudiesen mostrar cómo se encarnaba la ideología en un sistema de escritura” (10: 1971). Rosa relaciona esa “ausencia de una concepción de lo literario” con los postulados iluministas y positivistas que anidarían en Viñas, y que expresaría un concepto caduco de lo literario.⁹⁷ Esta crítica de quien sin lugar a dudas se mostraba influido por las lecturas de Viñas es un ejemplo de cuáles son los límites para establecer una relación de parentesco tan estrecha entre *Contorno* y *Los Libros*.

Por su parte, De Diego se dispone a discutir el primer axioma –“hacer crítica es hacer política–, y el resto de los axiomas propuestos por Panesi –“los cinco axiomas que Panesi postula a partir de la encuesta [realizada por Jorge Lafforgue para la revista *Latinoamericana* en 1973 y 1974] están presentes en la revista [*Los Libros*], 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” (70: 2003)–. Para De Diego, el “doble afán” crítico y político del que hablaba Panesi se resolvía, en principio, ante la formulación de una pregunta: “¿cómo leer *lo político* allí donde no está presente *la política* –los vacíos, las ausencias, los silencios–?” (70). La respuesta de De Diego retoma el primer axioma: si “hacer crítica es hacer política” (Panesi, 20: 2004a), en *Los Libros* era un problema que “se resuelve *en* el discurso crítico y esta es, a mi juicio, una de las novedades fuertes que la revista exhibe” (De Diego, 70: 2003). De esta forma, *Los Libros* fue una revista donde el doble afán se solucionaba, sinecdóticamente, en dos nombres: Barthes y Marx (71).

⁹⁷ “Era evidente entonces que la falencia no provenía de una concepción errónea de lo político sino de la ausencia de una concepción de lo literario: por lo que aparecían contrapuestas y sin síntesis posible una nueva postulación de lo político frente a un concepto caduco de lo literario que provenía del iluminismo en tanto entendía la literatura como racionalidad traspuesta y organizada, del positivismo en tanto se la pretendía como epifenómeno de lo puramente social y en tanto esta ‘estética’ se alimentaba de un mito romántico: la obra literaria puede ejercer una acción política” (Rosa, 10: 1971).

¿Cómo se resolvía en un discurso crítico sostenido por el contexto de la teoría de la dependencia el uso de estos dos nombres, vinculados con la cultura europea? La tarea no parecía haber sido fácil. En este sentido, De Diego también analiza el quinto axioma panesiano –“incomodidad conceptual frente a los modelos” (Panesi, 23: 2004a)–. Por un lado, afirma que habría que matizar tal “incomodidad”.⁹⁸ De Diego coloca el ejemplo de Rosa –pero también podría sostenerse en varios de los críticos que colaboran en la publicación, entre ellos Josefina Ludmer, Noe Jitrik, por no mencionar a Piglia y Sarlo–, quien ya desde el Nº 1 en su artículo “Nueva novela latinoamericana ¿Nueva crítica?” señaló la falta de “nuevos *instrumentos* para desarrollar los nuevos caminos de la crítica” (74: 2003). Por lo tanto, y derivado de esos “nuevos caminos”, “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” (74); instrumentos que sin lugar a dudas permitieron una crítica política de la cultura, pero que también, sin lugar a dudas, “son importados” (74). La pregunta que se hace De Diego es “¿[son] una herramienta de liberación o [son] 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” (74).

La tesis central del capítulo de Popovitch dedicado a *Los Libros* permite leer también de qué manera se resolvió la relación entre política y cultura: “Using Althusser’s writings as a theoretical prop, the editorial board attempted to rearticulate the link between aesthetics and politics in opposition to the canonical formulae of Soviet aesthetics” (106: 2009). Como veremos después, esta cuestión que señala la investigadora fue crucial para el debate con respecto a la poética realista.⁹⁹ Sin embargo, y con respecto

⁹⁸ Es más, De Diego afirma que “por momentos se podría hablar de cierta *comodidad* en el respaldo que brindan los modelos admirados” (75: 2003).

⁹⁹ En “Piglia, entre Mao y Althusser” (Basualdo: 2015), ya nos referimos a la relación entre política, teoría, ideología y arte en Althusser, y su influencia en el escritor argentino. En esa ponencia trabajamos con un texto de Althusser publicado por el propio Piglia en *Tiempo Contemporáneo*, en *Literatura y Sociedad* (1974). El artículo del filósofo francés era “El conocimiento del arte y la ideología” (1966). De alguna forma, y dialogando con Altamirano –quien ese mismo año 1974

a la relación política y crítica, Popovitch se acerca a determinados juicios que, como ya afirmáramos, no permiten una profundidad en el análisis. Para la norteamericana, el grupo editor de *Los Libros* “Eager to escalate its level of ideological commitment [...] renounced intellectual autonomy and opted for a politically informed line of socio-cultural criticism” (106: 2009).¹⁰⁰

La cuestión de la relación entre política y crítica trae como necesario correlato otra disyuntiva que se presentó en el espacio de *Los Libros*: la relación entre *cientificismo* y *populismo*. Términos equívocos para tratar de entender en toda su dimensión el problema de esta tensión, y sobre la que varios de los trabajos sobre la publicación, incluido el de Panesi, se hicieron eco.

En Panesi, la dicotomía entre ambas expresiones es un correlato de la relación entre modernización y politización, y de esa forma tan particular que el debate adquirió por esos años que fue el “discurso de la dependencia”.¹⁰¹ Para aminorar los efectos de la metodología del estructuralismo, y de su condición de “ahistoricismo”, *Los Libros* realizó

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*

publicó su artículo contra Althusser en el N° 36 de *Los Libros*, titulado “El último Althusser”– y el PCR, Piglia seguía vinculado con los postulados del filósofo francés; tan es así que dicho libro no solo contenía artículos de conspicuos discípulos de Althusser –Pierre Macherey y Alain Badiou–, sino el artículo que dos años antes –cuando el PCR no había adherido aún a los postulados maoístas– había escrito Piglia para *Los Libros*: “Mao Tse–Tung: práctica estética y lucha de clases”. De lo que podría haber estado hablando esta desavenencia teórica era de una especie de querrela, todavía amigable entre Piglia y Altamirano: el que había adherido a Mao antes que el partido de Altamirano era quien seguía relacionado con ciertos postulados –especialmente, con mantener la especificidad del trabajo teórico– del “oportunistista francés” (Altamirano, 26: N° 36, julio–agosto de 1974). Cabe destacar que la revista *Nuevos Aires* ya había publicado el texto de Althusser con el título de “La relación del arte con la ideología”, en el N°5 de septiembre–octubre–noviembre de 1971. Esto da cuenta de la recepción de Althusser con respecto a los estudios estéticos, no solo en Argentina sino también en México: el traductor había sido Adolfo Sánchez Vázquez, crítico literario mexicano y asiduo colaborador de la mencionada publicación argentina.

¹⁰⁰ Debemos aclarar una vez más que la cuestión de la autonomía del campo no estaba en el horizonte teórico del grupo editor de *Los Libros*. Para corroborar nuestra afirmación, solo hace falta revisar los editoriales de la publicación.

¹⁰¹ Un problema con respecto a esta beligerancia es que Panesi no aborda de qué manera se dio este enfrentamiento, ni quiénes lo corporizaron.

argentina y realidad política de David Viñas, obra saludada como hito inexcusable y reservorio de ideas críticas originales por las dos facciones que coexisten belicosamente en *Los Libros* (los populistas y los cientificistas) (31–32: 2004a).¹⁰²

Una nota al pie a este fragmento que citamos remite a los comentarios de Rosa sobre Viñas y el grupo *Sur*; al artículo de Piglia sobre la novela de Viñas, *Cosas concretas*; y al artículo de Sarlo sobre Eduardo Mallea; críticos que retomarían, según Panesi, las inflexiones viñescas.¹⁰³

Por otro lado, como veremos más adelante cuando analicemos la cuestión del tipo de discurso crítico, Panesi se contradice con respecto al eclecticismo que parecería haber reinado en la revista con la convivencia entre cientificistas y populistas, ya que, por un lado, afirma que “sería del todo injusto acusar a *Los Libros* de ecléctica” (33); y, luego, que la coexistencia llega a su fin con el triunfo de los cientificistas, en lo que respecta al discurso de la dependencia (32).

Panesi identifica populismo con dos de sus axiomas: la extensión de las fronteras y el acercamiento de las culturas –la alta y la baja– (21–22). Por lo que se puede ver, estos dos axiomas permitirían la confluencia, la alianza, entre los dos bandos de la publicación, especialmente por la labor extensiva: “los dos ‘sectores’ comparten así lo que llamábamos el ímpetu por expandir los alcances de la crítica” (32). En este sentido, Peller expande la afirmación de Panesi, y llega a la misma conclusión: “La construcción de una figura específica del crítico como aquel que denuncia y desmitifica las incongruencias ideológicas

¹⁰² Peller se pregunta por los motivos de la inclusión de David Viñas en *Los Libros*, y llega a una postulación menos interesante que la de Panesi, su director de tesis, ya que para este último la inclusión de Viñas estaba relacionada con una operación matizadora del instrumental estructuralista: “¿A qué se debe este insistente interés, por parte de una crítica que, en sus postulados de base –estructuralistas, psicoanalíticos, con pretensiones de cientificidad– se encontraba prácticamente en las antípodas de Viñas? Sin dudas está ‘nueva crítica’, que se quería científica, pero a la vez política, no podía dejar de observar, con una admiración que se deja entrever en los pliegues del comentario que se pretende descriptivo; la fuerza, la energía, la ‘virulencia’ –incluso ‘ingenua’– desplegada en la escritura proteica de Viñas. Esa fuerza, si no su método, la ‘nueva crítica’ la ambicionaba para sí” (Peller, 63: 2012).

¹⁰³ Esta nota al pie de Panesi, y el comentario que analizamos, nos propone un interrogante: ¿de qué lado de la dicotomía coloca Panesi a estos tres críticos?

de la vieja crítica burguesa no está, por cierto, tan alejada de la crítica ideológica que practicaba el ‘otro sector’ de la revista” (179: 2012).

Ahora bien, Panesi relaciona esa expansión mencionada anteriormente –“otros lenguajes y códigos no estrictamente literarios serán objeto de atención” (32: 2004a)– con la latinoamericanización. Pero antes hay que hacer explícita la referencia a este concepto, que poco o nada tuvo que ver con el boom de la literatura latinoamericana de esos años. Sobre la latinoamericanización Panesi mismo afirma: “En cuanto a la literatura latinoamericana, existe la tendencia vanguardista por resaltar escritores relativamente marginales” (42), escritores alejados de las tendencias mercantilistas del boom.¹⁰⁴ La “latinoamericanización” de la revista tuvo que ver más con relaciones mercantiles y posibilidades de extensión del producto editorial que con una confianza en las potencialidades de la literatura latinoamericana, tal como era pensada por esos años.¹⁰⁵

En cuanto al acercamiento entre culturas, De Diego, subrayando algunos desacuerdos con Panesi, sostiene que en muy pocas ocasiones parecería haber formado parte de los objetivos de *Los Libros* tal aproximación: “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” (De Diego, 72: 2003).¹⁰⁶ Sobre esto, el propio Panesi advierte, citando el artículo de Sarlo y Altamirano del N° 33 de enero–febrero de 1974, que la cuestión populista encontró en *Los Libros* férreos detractores, ya que se veía en los productos de la cultura de masas, exaltados por el sector afín a la tendencia revolucionaria del peronismo,

¹⁰⁴ Y por otro lado, Panesi también cita la crítica de Piglia a la literatura latinoamericana como “vertiente ‘tropical’” exitosa (41: 2004a); una literatura menor que la norteamericana antisistema.

¹⁰⁵ Sobre el boom, el estudio de Ángel Rama, “El boom en perspectiva” (2005[1984]), sigue siendo un interesante texto para analizar las relaciones entre mercado, modernización y literatura.

¹⁰⁶ Si bien puede ser cierto que no hubiera muchos artículos sobre la temática, también es cierto que existieron: sobre el folclore, sobre cine; pero también sobre la cuestión de la enseñanza, problemática a la que *Los Libros* se acercó desde una postura de defensa de la noción de cultura nacional, popular, en el camino hacia la liberación. Por otro lado, es necesario señalar que la inclusión de estas problemáticas se dio a partir de la renuncia de Schmucler al consejo de dirección.

“la supervivencia de elementos oligárquicos en esos mismos mensajes” (citado por Panesi, 45: 2004a).¹⁰⁷

Es verdad que una crítica política de la cultura debía poner en debate la cuestión de las divisiones entre cultura alta y popular –y ya vimos que una de las salidas posibles ante este dilema la brindaba Portantiero–, las causas institucionales de esa división y los residuos oligárquicos en la literatura popular; pero esto, no puede llevar a pensar que un análisis tal se confundiera con *populismo*.¹⁰⁸ En ese sentido, una lectura poco atenta a diferenciar estos aspectos cae en la ridiculez de señalar que

¹⁰⁷ En este mismo sentido, ya se podía observar en el primer número de la etapa de crítica política de la cultura que en la inclusión del artículo de José Carlos Mariátegui, “Populismo literario y estabilización capitalista”, aparecía una tendencia a polemizar con el sector nacional–populista de la intelectualidad argentina. La presentación del texto daba cuenta del tipo de literatura rescatado en *Los Libros*: “el texto [de Mariátegui] sugiere la posibilidad de una lectura y un uso revolucionario de las obras más ‘decadentes’ de la literatura burguesa” (20). En este sentido, habría que ver la intervención de Dalamaroni (31–33: 2004), quien justamente propone una lectura que muestra la desavenencia con los postulados populistas por parte de los miembros más importantes de *Los Libros*. Además, el mismo Mariátegui en este artículo declara: “La demagogia es el peor enemigo de la revolución, lo mismo en la política que en la literatura. El populismo es esencialmente demagógico” (20: 1971). Por otro lado, Josefina Delgado, Carlos D. Martínez y Julio Schwartzman en “La enseñanza de la literatura en los textos de la escuela secundaria” (1974) daban cuenta de ciertas continuidades entre la vertiente liberal y clerical, y el peronismo, en cuanto a los esquemas y métodos de enseñanza (8–15: 1974). La cuestión con el populismo recorrió todas las etapas de *Los Libros*, y siempre su evaluación fue negativa. Una muestra, como veremos en otro capítulo, es un artículo del último número de *Los Libros* en el que Sarlo calificaba de manera negativa a algunas novelas, de las que justamente no se ocuparía, como “neonaturalista[s]” y populista[s] (3: 1976).

¹⁰⁸ Starcembbaum aclara que en la segunda etapa de la revista hay “un relevo progresivo del dispositivo teórico althusseriano por el gramsciano” (207: 2016), lo que dio lugar a una nueva forma de vincularse con las producciones populares, en detrimento del análisis sobre la ideología de matriz althussereana: “un rastreo de las posiciones gramscianas asumidas por la revista a partir de 1974 nos permite constatar la desvinculación de la problemática ideológica del análisis sobre la organización de la cultura de las clases dominantes y las expresiones culturales de la clase subalterna” (208). Por otro lado, y como cita Dalmaroni, la mejor muestra del sentido que adquiere el mote *populista* en *Los Libros* es el artículo sin firma “Puntos de partida para una discusión”, en el que se afirmaba: “Cuando Gabriel García Márquez avala sus razones con las respuestas de los taxistas, poseedores del sentido común, o cuando Rodolfo Walsh desplaza la discusión y esquiva la especificidad del tema recurriendo a consignas políticas de seguro impacto emocional, señalan su desconfianza en la problemática misma [...] se niega la teoría a través de una demagógica defensa del sentido común (realizada, por lo demás, como intelectuales)” (31–32: 2004). Por otro lado, y discutiendo con quienes afirman la existencia de estos dos bandos –cientificistas y populistas–, Espósito liga este problema con el de la cuestión de la autonomía del

Incluso dentro de *Los libros*, uno de los principales órganos de renovación de la crítica, habrá una *importante fracción populista*, que conseguirá imponerse a partir de 1973, y en el nº 29, momento en el que el fundador de la revista, Héctor Schmucler, abandone el Consejo de Dirección, que pasará a estar integrado por *Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia y Carlos Altamirano* (el subrayado es nuestro. Hidalgo, 109: 2015).

Cuando se hacen lecturas sobre presupuestos se tiende a leer lo que el enunciador desea: la tautología del investigador encuentra los elementos dicotómicos –cientificistas o populistas– que le permiten cerrar la lectura y el análisis en la comodidad de los conceptos.¹⁰⁹

campo y la politización: “no hay una polarización entre autonomía y política que termina resolviéndose con una forzada politización de todos los discursos, sino que el modelo es más complejo, pues admite matices y, sobre todo, presenta más de dos polos en tensión” (7: 2015); por lo cual, la tensión entre científicistas y populistas que propone unas líneas antes el mismo Espósito (6) no estaría en el centro de la cuestión. En este sentido, Espósito se contrapone a Peller (2012). Para este último, hubo una tensión entre científicistas y populistas, o entre nueva crítica y politización, que se resolvió a favor del segundo de los términos de las dos series; por el contrario, para Espósito “el programa crítico que prevalece a partir del Nº 29 es el que llevan adelante Sarlo, Piglia y Altamirano, que difícilmente pueda ser calificado de populista” (7: 2015).

¹⁰⁹ Es más, si científicismo era un sinónimo de renovación y modernización teórica, los artículos de la segunda etapa de la revista, especialmente los de Sarlo y Piglia, fueron una muestra de la falacia de afirmar que la modernización hubiera sido sepultada bajo el lodazal de la práctica política, sus necesidades y un supuesto populismo. Los mencionados críticos, como veremos, continuaron elaborando críticas sostenidas en herramientas heredadas de la modernización mencionada. Por ejemplo, Croce sostiene que artículos de Sarlo como “Diez días de televisión” del Nº 27 y “Elecciones: cuando la televisión es el escenario” del Nº 29, “opera[n] una lectura de los medios notoriamente impregnada por las *Mitológicas* de Roland Barthes –autor que retomará unos años después cuando organice una antología de su pensamiento– evidenciando el modo en que el teleteatro modela a los espectadores televisivos [...].Las huellas de la formación estructuralista impregnan cierto sector del artículo, en el cual aplica el esquema actancial de Greimas para analizar el programa periodístico *Tiempo Nuevo*” (302–302: 2014). Por otro lado, la postulación por parte de Piglia de las herramientas que desde el marxismo produjo Walter Benjamin – herramientas que pueden verse con claridad en su crítica a *El juguete rabioso* de Roberto Arlt –Nº 29–, como a la producción crítica brechtiana –Nº 40– propusieron una distancia enorme con cualquier clase de populismo (García García, 329–352: 2014).

La cuestión del encuentro entre culturas debe entenderse desde las operaciones críticas desmitificadoras, antiespiritualistas y, por lo tanto, materialistas con respecto a los fenómenos estéticos. En este sentido Popovitch brinda algunos elementos para entender la postura de algunos de los actores de la publicación, al afirmar el carácter democratizador de la operación crítica de *Los Libros*: “The group also challenged the traditional distinction between high and low art forms in an attempt to vitalize the study of literature and democratize the practice of literary criticism by focusing on popular culture underdiscussed in mainstream literary scholarship” (216: 2014). Esta operación, por lo tanto, implicaba una desviación cuyo centro era poner en discusión la división entre la cultura alta y la popular. La crítica de Sarlo como la de Piglia intentaron poner en crisis estas consideraciones, la primera desde el análisis del género, y de cómo ciertas prácticas literarias pusieron en cuestionamiento tal división, la producción del verosímil realista, etc.; y el segundo desde la problematización de la dicotomía popularización–elevación. Además, Popovitch analiza las causas de ese desplazamiento crítico: “the editorial board took up an institutional analysis of cultural production modeled on Althusser’s essay ‘Ideology and Ideological State Apparatuses’ and Gramsci’s writings on culture” (216).¹¹⁰ Esta influencia de Althusser y Gramsci llevó a la revista hacia un análisis de las condiciones institucionales de la ideología en la educación, la salud mental y también en la literatura.¹¹¹

¹¹⁰ Aunque como venimos afirmando aquí y en otros trabajos (Basualdo, 2015) la influencia de Althusser es posible de rastrear en la publicación, no encontramos menciones al mencionado texto del filósofo francés, por lo menos en los textos críticos de Piglia y Sarlo. Sí es posible encontrar la influencia de “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” en concreto en los análisis sobre la cuestión educacional. Un ejemplo es el artículo “Apuntes para una teoría de la inserción social en el proceso educativo” de Reina Cheja, Beatriz Grego y equipo de la cátedra de psicología educacional U.N.B.A. (Ver Starcembraum, 200: 2016); otro, el trabajo de Juan Carlos Tedesco, “Educación e ideología en Argentina. Notas para una investigación” (199).

¹¹¹ Starcembraum observa que en la segunda etapa hubo un desplazamiento de las posiciones althusserianas a las gramscianas (207: 2016). Si bien las primeras no desaparecieron, la desviación althusseriana de los primeros años del PCR y la autocrítica con respecto a la utilización de los postulados del filósofo francés (103) llevaron a sus intelectuales a adoptar una mirada centrada en el análisis gramsciano y a que la revista se referenciase en estudios de teóricos extranjeros que se ampararon en el político italiano. Ejemplos de esto son los artículos de Horacio Cuello y Fernando Mateo sobre la cuestión educativa, en el N° 32 de octubre–noviembre de 1973, “Crisis ideológica y

Sobre el cuarto axioma, la extensión de las fronteras –que Panesi ve como un “derivado” de “la apetencia de cercanía” (22: 2004a)–, De Diego sostiene:

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 (74: 2003).

Y más adelante agrega:

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* (74).

En todo caso, como se puede apreciar, la cuestión del mote *populista* debería diferenciarse, en función del debate en el discurso crítico de la época, del concepto *revolucionario*. Este funcionó como aglutinador de la crítica en la segunda etapa y permitió diferenciarla del mentado *populismo*, ligado a la tendencia revolucionaria del peronismo. Por lo visto, la publicación jamás aceptó el horizonte del populismo; ni tampoco la línea política elegida participó de este universo; ni menos aún se podría decir que el populismo hubiera desterrado la modernización teórica propuesta por *Los Libros* desde su primer número.

sindicalización: el magisterio del Gran Buenos Aires”; y en ese mismo número, “Gramsci y la cuestión escolar” de Christine Glucksmann (207–208).

Los textos cuya preocupación está centrada en la cuestión de la crítica literaria en *Los Libros* coinciden en que el enemigo de la publicación fue el realismo. Al respecto, Panesi afirma: “El código atacado es el de verosimilitud realista, *vehículo de la ideología burguesa*” (27: 2004a. El subrayado es nuestro).¹¹² Por lo tanto, el verosímil realista se ligaba de manera explícita en *Los Libros* a la cuestión de las relaciones de producción capitalistas y a la clase social hegemónica en la alianza de clases dominante: la burguesía. El efecto realista, también atacado por el faro crítico de la publicación, Roland Barthes, era el efecto capitalista en las relaciones estéticas.¹¹³

¿Por qué este encono contra el realismo? Ya vimos en un apartado anterior la cuestión del realismo durante el período; la importancia de este debate, en función de una literatura y crítica que tenía en la política el basamento sobre el cual elaboraba sus análisis y producciones. El realismo, con todas sus adjetivaciones –socialista, crítico, extraño, etc.– parecería haber llegado a un punto de inflexión, y podía ser visto desde dos ángulos menospreciados para la crítica en la que nos centramos: el realismo, por un lado, sería el anclaje literario de cierta concepción ingenua; y por el otro, el obturador de nuevas poéticas –poéticas que estuvieron íntimamente ligadas al ejercicio de la nueva crítica que propuso *Los Libros* –. Por esta razón, De Diego afirma:

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

¹¹² De Diego, siguiendo a Panesi, afirma: “Si toda vez que la ideología se explicita engaña, entonces es posible identificar al enemigo de la nueva crítica: el realismo” (69: 2003).

¹¹³ En “Nuevo canon en la literatura argentina: *Los Libros*, entre Bioy Casares y Saer”. (2011) nos referimos a la cuestión de la poética realista en la publicación.

verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan los modos realistas de representación (69–70: 2003).¹¹⁴

Si bien para De Diego la revista no elaboró un canon específico de la literatura (78), sí construyó una crítica que puso en crisis los postulados ahistóricos del realismo. Como vimos con el caso de Portantiero y Barthes, y como afirma Piglia en su análisis sobre la poética maoísta, el realismo y sus elementos constitutivos solo podían definirse en el contexto de producción específico. O sea, no existía un solo realismo, sino una construcción textual, ligada a las discusiones literarias de la época, que definía la cuestión del verosímil en función de su contexto de producción y recepción. Esa construcción de un verosímil estaba ligada, a su vez, a una relación funcional de los discursos, como ya afirmara Panesi (34: 2004a), funcionalidad que debe tener en cuenta todas las instancias de producción social. Por otro lado, esa ingenuidad en la construcción del verosímil – ligada, *grosso modo*, al planteamiento visto por Barthes en “El efecto de lo real” – a la que De Diego se refiere, no podía sostenerse después de la recepción del estructuralismo –y menos aún, desde el uso de sus herramientas–. Como vimos en un apartado anterior, para el estructuralismo y las semióticas derivadas de este, el código era anterior a toda construcción de sentido; dicho de otra manera, el código imponía el sentido. Por lo tanto, la idea de que el realismo representaba lo *real* era un absurdo. Es más, ya desde la

¹¹⁴ Quizá, el enunciado que más claramente condensa la mirada sobre la relación entre literatura y realidad en una parte de la crítica de *Los Libros* sea el escrito por Piglia en la entrada correspondiente al año 1966, en los *Diarios de Emilio Renzi. Años de formación*: “El sentido de la literatura no es comunicar un significado objetivo exterior, sino crear las condiciones de un conocimiento de la experiencia de lo real” (244: 2015). En otras palabras, la realidad solo es captable a partir de la experiencia; y la literatura se debe ocupar de dar cuenta de dicha experiencia, ya que no es un reflejo de la realidad. En estas observaciones de Piglia, se condensan sus lecturas de Benjamin, aunque no nombrado en este primer tomo de sus diarios. Por otro lado, quizá deberíamos plantear –aunque de manera sucinta– que la búsqueda en *Los Libros* de estéticas disruptivas –o antirrealistas– se debía no sólo al valor en sí de esas producciones, sino a que exponían de manera explícita la convencionalidad de la producción literaria.

fundación de la lingüística estructural a partir de los postulados de Saussure, había quedado demostrada la arbitrariedad del signo lingüístico.¹¹⁵

En este sentido, lo que se podía develar como lo real en la obra literaria eran sus condiciones de posibilidad. Como afirma Popovitch, centrándose en la influencia de Althusser y de uno de sus discípulos,

Echoing Macherey's insistence that artworks "reflect" reality not in the sense of projecting a mirror image of the world but in the sense of revealing the ways in which the conditions of their possibility are inscribed in the texts themselves (Macherey 1978, 13–18, 58), the *Los Libros* group countered increasingly ultra-left tendencies in literary criticism (215: 2014).

En este sentido, la labor crítica de Rosa, en su artículo sobre el análisis de Matamoro sobre Borges, era un ejemplo de un tipo de análisis que descentralizaba otro de los sostenes de una lectura realista: el autor (215–216): "In Rosa's opinion, literary texts —and by extension artworks— should be explained, rather than judged, in relation to the history of preceding aesthetic forms, not in relation to the author's biography" (216). De esta manera queda claro que el autor era un efecto del código, cuestión que pusieron en el centro Sarlo y Piglia.

Por otro lado, la cuestión sobre el realismo parecería haber tenido dos maneras de actualizarse en la crítica de *Los Libros*. Desde el punto de vista de Popovitch, quien señala dos etapas en la publicación —del Nº 1 al Nº 21; del Nº 22 al Nº 44—, habría también dos maneras diferentes de evaluar a los textos y, por lo tanto, de evaluar la cuestión del realismo. Por un lado, la primera etapa se centró en la ponderación de aquellos textos literarios que operaban desde la subversión textual: "In the journal's early phase, the

¹¹⁵ En el Nº 1, Oscar del Barco en su artículo "El enigma Sade" afirmaba sobre la novela *La filosofía en el tocador*: "Esto no quiere decir que la escritura exista en un absoluto sí-mismo. Pero sabemos, ahora, que existe un espacio propiamente textual, y que los textos no *representan* nada" (13: 1969). Por su parte, en el Nº 2 Schmucler en "Notas para una lectura de Cortázar" afirma: "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" (11: 1969).

editorial board expressed its preference for avant-garde literatura (in the broad sense of the term) and evaluated texts in terms of their ability to produce a 'defamiliarization' effect by breaking with the narrative mechanisms of traditional 'realist' works" (217).

Por otra parte, la segunda etapa estuvo centrada en el análisis de la cuestión institucional:

The group's shift to an institutional analysis of literary production prompted an inquiry into the ontological status of literature. The question "Why are certain texts read as literary?" is frequently revisited in the second phase of the publication, and it is often claimed that literariness is not an inherent property of a text but rather a "mode of reading" or a "use" to which the text in question is put (217).

O sea, de una evaluación positiva de la literatura antirrealista y de la postulación de un valor disruptivo de esta, a una postura donde lo que primaba era la búsqueda de por qué un texto era considerado *literario*. Lo literario de este, entonces, estaba dado por la manera de leer, por el uso que se le daba. Por esa razón, Popovitch afirma que se dejaba de lado el potencial innovador estético del texto por su valor ideológico (217).¹¹⁶ Este valor ideológico estaba relacionado con la función de las operaciones estéticas, en este caso, de la operación verosimilizadora sobre el texto; o sea, el valor ideológico era el producto creado en función de respetar el código social para el cual el texto se había edificado. Esta segunda etapa, desde la perspectiva de Popovitch, se centró en el análisis

¹¹⁶ De nuevo, Barthes. Si para Pino Estivill había dos Barthes recibidos por la crítica literaria de la época –"¿Cuántos Barthes? Por lo pronto, parecen definirse dos maneras diferentes de leer (o de usar) a Barthes: la del Barthes literario frente a la del Barthes semiólogo; la del Barthes que habla de la literatura como trampa al poder frente al Barthes analista de la moda; la del Barthes órfico frente al Barthes mitólogo. Esta distinción parece haber marcado dos polos en la crítica argentina" (2015)–, y si el primer Barthes fue el del análisis del dispositivo verosimilizador, y el segundo el de la escritura disruptiva y subversiva –según el desarrollo cronológico de la evolución crítica de Barthes–, en *Los Libros* parecerían haberse invertido las operaciones: primero, atención a la escritura como práctica desalienante; después, el análisis del proceso de verosimilización como una operación institucional, histórica y funcional.

de la función social de la literatura y, especialmente en el de su función en el sistema educativo.¹¹⁷

Si el realismo era el centro de la atención crítica, habría que precisar cuáles fueron los instrumentos que se pusieron en funcionamiento en este espacio específico para desacreditarlo. Wouther Bosteels encuentra una operación que *Los Libros*, en la primera etapa, vendría a poner en crisis: “La crítica ‘burguesa’ se limitaba entonces a la búsqueda del sentido de la obra que necesariamente habrá expresado el autor. Datos bibliográficos, entrevistas, análisis narrativos servían pues a la sacralización del genio del escritor” (422: 1996). Para los presupuestos burgueses, por lo tanto, el espacio cultural era ajeno a cualquier tipo de determinación ideológica y, sobre todo, social: “La buena literatura estaba escrita (y leída) por una élite que gozaba del privilegio divino de escribir bien” (423). Para *Los Libros*, era la materialidad del texto, por lo tanto, la que generaba significación (423), y no la noción de autor.¹¹⁸

En este sentido, para Bosteels una crítica que dejaba de lado la cuestión de la referencialidad, el realismo, y por consecuencia el autor, no podía menos que considerar la noción de *escritura*. Así, el concepto de *escritura* fue fructífero en *Los Libros* para observar esta oposición a las nociones espiritualistas de la obra: “La escritura, práctica fundadora del texto, crea un espacio autónomo, una realidad propia cortada de toda referencialidad real(ista)” (423). En este sentido, esta operación se ajustaba a la primera etapa y a una primera manera de evaluar los textos, tal como afirma unas líneas más arriba Popovitch.

¹¹⁷ La respuesta de Piglia a la encuesta que elabora *Los Libros* en el N° 28 muestra la importancia de la relación entre valor social, literatura y educación; a la pregunta de la encuesta –con respecto al lugar de la escuela en la internalización de una determinada manera de entender la literatura– Piglia responde: “Habría que investigar el modo en que esta función particular se define, cómo se va diferenciando hasta terminar siendo el soporte de una cierta Institución –la Literatura– cuyo sentido es el de imponer como ‘universal’ un determinado estilo de clase de manejar el lenguaje” (1972c). En ese mismo número, Sarlo escribió “La enseñanza de la literatura. Historia de una castración”, artículo en el cual puso de manifiesto algunas relaciones entre enseñanza de la literatura e ideología.

¹¹⁸ Un año después, junto a Rodríguez Carranza, Bosteels encontrará este mismo reproche que la revista le estaría haciendo a la ficción y crítica burguesas (1997).

Ahora bien, la noción de escritura para Bosteels, tan cara a la crítica francesa contemporánea al proceso de *Los Libros*, creó las condiciones para el concepto de texto cuya aparición ya estaba inscrita desde el Nº 1. En dicha nota editorial con el título de “La creación de un espacio”, *Los Libros* pensaba a la crítica como un espacio cuya finalidad era “permitir dibujar la materialidad” de un hipotético vacío en la crítica (3: 1969). Además, el texto era el espacio donde “el mundo se escribe a sí mismo”, por lo cual, la noción de texto y escritura permitieron autonomizar la tarea. El texto automatizado, entonces, produjo dos metáforas: el texto–cuerpo u órgano (424) y el texto como silencio (428).

Con respecto a la primera metaforización, Bosteels afirma que la literatura norteamericana para Piglia, como Bataille para Del Barco, configuraban zonas de la autonomía y de la irracionalidad:

La nueva narrativa norteamericana representa para la revista un modelo posible de literatura vanguardista, quiere decir una literatura que por su forma pone en evidencia la autonomía del texto y que tiene como tema principal la escritura misma, obras autorreferenciales que continuamente se pliegan sobre sí mismas y niegan la racionalidad del mundo exterior (425).¹¹⁹

Y de una manera que nos remite a unos de los apartados anteriores – específicamente, a lo afirmado por Descombes–, los escritores norteamericanos “Experimentan con las formas preestablecidas con el objetivo de cuestionarlas” (425).

La segunda metáfora operó para Bosteels, paradójicamente, de la misma manera que lo hacía la burguesía con la noción de autor y obra: “El texto como silencio constituye la segunda metáfora característica de la autonomización. Desaparece el sujeto (el autor) en la crítica literaria de *Los Libros*, pero los nuevos objetos sacralizados, el texto y la escritura, en realidad, poseen la misma ahistoricidad que el autor burgués” (428).

¹¹⁹ Habría que aclarar que la noción de autonomía no fue usada por Piglia, justamente porque expresaba una forma de percibir el fenómeno estético como si fuera independiente de toda circunstancia social; o sea, se lo percibía como un bien del espíritu libre, y no de determinaciones sociales.

Producto de la necesidad de criticar a la noción espiritualista y ahistórica de la burguesía, texto y escritura también comportaban la noción de ahistoricidad, a causa de la autonomización de la literatura: “Parece que, por la ausencia de un referente fuera del texto, el texto mismo también se calla” (428). Para Bosteels, por lo tanto, la desaparición de las nociones de autor, lector, obra corren a la par de las nociones de realidad y representatividad (429). En un texto publicado un año después junto a Luz Rodríguez Carranza, se afirma: “La crítica llamada burguesa se servía de dos concepciones literarias fundamentales que *Los Libros* intenta refutar: el escritor como dios, dueño del sentido de su obra y el carácter expresivo y representativo del lenguaje literario” (130: 1997). La necesidad de anulación de categorías espiritualistas e idealistas como las de *autor* y *obra* condujeron a la no menos de *texto*.

Estos desplazamientos le permiten pensar a Bosteels en una “resacralización”:

La desacralización que consistía en demostrar las “falsas” pretensiones ahistóricas que proclamaba la crítica tradicional, recae en una nueva sacralización. *Los Libros* reproduce una exaltación del texto y de la escritura, situados en un vacío, fuera de toda racionalidad. Crea, como indica el título del artículo inaugural, un espacio pero este representa los mismos rasgos ahistóricos y absolutos que las concepciones literarias “burguesa” (431: 1996).

Deberíamos aclarar que el modelo crítico al que se refiere Bosteels era Del Barco, figura que no podríamos considerar central ni en la primera etapa ni en la segunda. Por el contrario, ni Piglia ni Sarlo adscribieron a estos postulados. Si recorremos estos señalamientos de Bosteels lo hacemos en función de poner en crisis la uniformidad de criterios críticos que han sostenido diversos estudios –incluido este de Bosteels– sobre la producción en *Los Libros*.

Bosteels y Rodríguez Carranza continúan con el análisis de la forma de intervención crítica en la revista desde el punto de vista de que la noción de texto construyó un mundo otro, con leyes propias:

El texto no es solo el núcleo en los artículos, también es la forma que los rige. *Los Libros* se construye en su primera etapa casi exclusivamente alrededor de la letra escrita [...]. No se aborda pues la realidad de manera directa, todo pasa por un filtro textual, todo es metalenguaje (133).

O sea, la realidad pasa por un libro que habla sobre ella. En este sentido, la crítica sería un discurso segundo, sobre un discurso que tiene como objeto la “realidad”.

En ese mismo sentido el Grupo ve la operación central de *Los Libros* en la primera etapa. Para el Grupo, la primera etapa de la revista es bien clara: el N° 15–16 sobre Chile – y el primero de una serie que incluía a Cuba y Perú, entre otros países– fue el fin de las “mediaciones librescas”: “Es posible pensar que antes del número 15/16 cualquier referencia a sucesos políticos latinoamericanos habría estado totalmente tamizada por la mediación de textos que permitieran dar cuenta de los acontecimientos, mediante una operación de reseña llevada a cabo por el grupo de colaboradores de la revista” (250: 2005).

Ahora bien, en la segunda etapa podemos encontrar otro concepto de texto, ya no ligado a las metáforas cuerpo–espacio y silencio, como afirmara Bosteels. Para este y Rodríguez Carranza,

El concepto de “texto” simplemente se extiende y va incluyendo ahora “no sólo los textos que ofrece la escritura sino también esos otros textos que constituyen los hechos históricos, sociales” (LL 21: 3). Cualquier fenómeno, a condición de que genere significación y de que, en consecuencia, sea susceptible de una decodificación, puede entrar en el campo de estudio de la nueva etapa (130: 1997).

Este desplazamiento del concepto texto se debió, según estos dos investigadores, a la tirante relación entre especificidad y política: “Las urgencias políticas impusieron sin embargo a los ensayistas la tarea de relacionar más claramente sus búsquedas textuales

con las revolucionarias, al tiempo que, gradualmente, las declaraciones sobre la autonomía de la escritura fueron silenciadas por la exigencia ideológico/moral – frecuentemente autoexigencia– de la práctica política” (126). Más allá de la repetida fórmula del fin de la especificidad por la política,¹²⁰ fórmula que ya discutiéramos más arriba, hay un aspecto importante que señalan ambos investigadores: el concepto *texto* fue un “elemento invariable [...] aunque reciba interpretaciones distintas” (130).

Si el concepto texto fue un elemento central en la crítica de *Los Libros*, también es cierto que ese concepto tuvo su condición de posibilidad en la forma de intervención crítica a partir de las operatorias que ponían en primer lugar los elementos teóricos derivados de la renovación del marxismo y del estructuralismo –en su vertiente lingüística y psicoanalítica (De Diego, 67: 2003)–. Estos elementos, sumados a la búsqueda de lo específico intratextualmente, llevaron a los críticos de *Los Libros* a poner en consideración, por sobre otras operatorias, la vertiente ligada al análisis lingüístico y semiótico de los procesos de construcción textual. De esta manera, De Diego ve en la definición que da el grupo editor al concepto de crítica como espacio una concepción ligada al concepto barthesiano de escritura: “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 intrasitividad de la *escritura*, esa intransitividad resuena en la *crítica* ‘a secas’” (68). Este uso de la teoría –lo que Panesi denomina “hinchazón teórica” (29: 2004a)¹²¹ llevó en algún punto a una “ilusión de científicidad” (De Diego, 76: 2003) que se expresaría en una “retórica científicista”, como apunta Peller (179: 2012). Los límites de esta retórica que no pudo traducirse en un verdadero trabajo “científico” debieran encontrarse en la falta de

¹²⁰ Un error que parece ser común en los estudios sobre *Los Libros* encuentra en este artículo de Bosteels y Rodríguez Carranza un campo propicio para una serie de afirmaciones, como la que sostiene que la política habría empujado a estos ensayistas a abjurar de su autonomía, una autonomía que no estaba claro que hubiera sido la buscada por estos críticos: Del Barco como Rosa asumían su lugar, pero no dejaban de ser sujetos políticos. Por ejemplo, Del Barco fue durante parte de su juventud militante del PC y Rosa abandonaría *Los Libros* a causa de las tareas políticas dentro del proceso abierto por el triunfo de Héctor J. Cámpora en las elecciones de 1973 (Wolff, 140: 2009).

¹²¹ “En las páginas de *Los Libros* se aprecia una suerte de inflación del vocabulario, de los conceptos, de las categorías analíticas; una hinchazón teórica que tiende a revestir toda intervención con el ropaje científicista” (Cousido, 14: 2008).

una inserción institucional en el ámbito que hubiera sido el más favorable a la producción de conocimiento: la universidad (179).

Pero a pesar de esto, *Los Libros* intentó a partir de Rosa crear las condiciones necesarias para un objetivo principal. Para el Grupo, en este sentido, el objetivo estuvo relacionado con un presupuesto que ya mencionamos: “La nueva crítica promovida por *Los Libros* concibe que en todo discurso existe un nivel de significación ideológica que es necesario desentrañar” (246: 2005). Y luego da cuenta de cuál fue el método privilegiado para sostener este análisis: “En el caso de la escritura, la plasmación de significaciones a partir de un sistema de reglas semánticas debe y puede ser analizado por una ciencia de la textualidad. Esta ciencia es la lingüística” (247). Según Rosa, la lingüística permitió el abordaje científico de la obra, para luego pasar a su relación con las “ideologías mayores” [marxismo y freudismo], lo que brindaba una “garantía frente a los peligros del a-historicismo que puedan resultar del método” (citado de Grupo, 247). Cousido, por su parte, coincide con estas postulaciones: “En el caso de la ‘escritura’ literaria, ese nivel requiere ser analizado por una ciencia de la textualidad. Y esa ciencia es la lingüística” (12–13: 2008). Espósito acuerda con estas postulaciones del Grupo y Cousido. Es así que para él la crítica, en primer lugar, “[propuso] análisis textuales concretos y rigurosos a través de los instrumentos conceptuales que aporta la lingüística y con una metodología que [asegura] la objetividad.” (3: 2015).

Para el Grupo, lo interesante de ese objetivo y de la metodología usada es que el uso de la lingüística permitió a la crítica desviarse de una función interpretativa hacia una función arquitectónica. El método lingüístico admitía ver de qué manera estaba construido el edificio textual, para pasar a analizar de qué manera se inscriben los “significantes sociales” (247: 2005). La función interpretativa de la crítica en los medios, y de la crítica burguesa en general, era para los críticos enrolados en las apetencias teóricas de *Los Libros*, sinónimo de “análisis impresionista”, (Espósito, 3–4: 2015). Pero al mismo tiempo, el análisis formal propuesto por este grupo de críticos también se oponía al “método sociológico” (4) que en *Los Libros* significaba una lectura temática, sin las mediaciones que necesariamente estaban inscritas en los textos literarios. Podemos

considerar que las herramientas provistas por la lingüística, el estructuralismo y el formalismo se aunaron a partir de varios afluentes a una convicción política: la ideología burguesa existía en las condiciones de producción del código, no en el producto en sí.

Todo lo postulado en las páginas anteriores sobre *Los Libros* debe tener una aclaración: cuando hablamos de *Los Libros* hacemos referencia tanto al grupo editor y su línea editorial, como a los críticos que analizamos en este trabajo –y aun a otros que quedaron afuera de nuestro corpus–. Sabemos que *Los Libros* fue una revista que recibió en sus páginas un abanico de críticos que no provenían del mismo espacio estético y/o político, ni compartían necesariamente la misma metodología. Pero lo que los reunía, en esa amplia paleta que pareció ser el discurso de la nueva izquierda intelectual, era la certidumbre de que la ideología burguesa escondía las condiciones de producción de todo producto, incluido el literario; y desnudar dichas condiciones era un proceso necesario para demostrar la “naturaleza esencialmente opresora” (*Los Libros*, 3: 1971) de la estructura capitalista.

Capítulo 2

La escritura como momento de la lucha revolucionaria

La historia de un alma cautiva en las redes del lenguaje

(*Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*)

Introducción

En 1965, Ricardo Piglia dirigió el único número de *Literatura y Sociedad*, sugestivo título para una revista en la que se aunaba el esfuerzo por sostener la especificidad del campo, pero reconociendo su determinación en los sucesos políticos y sociales. En ese número, Piglia afirmó que los intelectuales de izquierda parecían estar en un callejón sin salida porque no eran escuchados por los sectores a los que decían defender y responder —el proletariado—, y eran premiados por la burguesía (Piglia, 3: 1965). Esta mirada un tanto desesperanzada, y no por eso exenta de cierto realismo, era compartida por grandes sectores de la intelectualidad, aunque no así la salida ante esa situación; en parte del campo intelectual de izquierda, poco tiempo después, comenzó a tomar forma otra propuesta, que ya se venía gestando desde los inicios de la emergencia de la nueva izquierda: el antiintelectualismo. Algunos, como Piglia, encontraron la salida al callejón, otros tropezaron con el muro de la negación.

Parecería ser que hasta el Cordobazo se hubiera podido sostener un camino de reunión entre el mundo obrero y el intelectual, un camino que parecía demostrar que la especificidad del campo podía desarrollarse en consonancia con las necesidades de la clase obrera y de la construcción de una organización revolucionaria —cuestión que vimos analizada por Adrián Celentano (2013–2014; 2014a) en el capítulo 1—.

Es un acuerdo general en las investigaciones sobre el período determinar el fin de la alianza obrera–intelectual hacia esos años. Fueron los años del mencionado antiintelectualismo, fórmula por la cual tanto los intelectuales, escritores y artistas del sector populista como los que provenían del marxismo debían abandonar la especificidad

de su actividad por la lucha directa en la construcción de una opción revolucionaria.¹²² Dicha construcción aparecía bajo la forma de la proletarización o de la conversión en guerrillero. El antiintelectualismo, como formulación de la nueva izquierda, sólo podía surgir del mundo de las ideas, o sea, del campo intelectual, lo que nos permite pensar a esta experiencia como una de las formas posibles en las que el campo se relacionó con el mundo obrero y popular, o reinventó como manera de intervención, justificada en la “primacía de la política” (Terán: 1991, 2008; Gilman: 2003).

Si bien es cierto que el antiintelectualismo pareció ser la operación principal desde la que operó el mundo intelectual, no deja de ser cierto que hubo otros esfuerzos alejados de esa fórmula de tintes populistas (Dalmaroni: 2004). Uno de los ejemplos fue el construido por algunos de los intelectuales reunidos alrededor de la revista *Los Libros*. Ricardo Piglia fue el único de los críticos nucleados en la publicación que tomó en cuenta de forma menos sistemática que prolongada la cuestión de cuáles eran las causas y los desafíos en la conformación de un sistema literario proletario y popular. Analizaremos dos aspectos que permiten ver de qué manera este crítico pensó la emergencia de una literatura popular proletaria en el contexto del campo intelectual argentino: por un lado, la defensa de la especificidad del campo intelectual y, específicamente, el crítico, y su rol en el proceso revolucionario; por otro, y como consecuencia de lo anterior, la cuestión del escritor no como un elemento individual del campo, sino como una función del sistema literario, relacionado con la circulación y consumo del producto estético. Estos aspectos permiten vislumbrar la emergencia de una concepción sobre el hecho estético y literario, que elaboró las bases de una cultura proletaria y popular en el contexto de la lucha revolucionaria en Argentina.

¹²² Terán encuentra que esta postura que apareció mucho más clara hacia fines de los sesenta en los sectores mencionados se sostenía sobre “un fondo mucho más arcaico [...]. Porque lo que reemergía, lo que se activaba de esa manera, era el vasto tema del antiintelectualismo en tierras hispanoamericanas” (289: 2008). En este sentido, en su señero *Nuestros años sesentas*, Terán sintetiza una posible evolución que fue desde una postura que tendía a “relativizar el quehacer intelectual” (Terán, 208: 2008) hasta su clausura en pos de la acción política directa. Por otro lado, Longoni estudia este impulso antiintelectual en el campo específico de las artes plásticas: “El arte –o, en términos más amplios, toda vocación intelectual– quedó desplazado a un hipotético día–después–de–la–revolución” (25: 2014a).

Por esos años, cabe aclarar, Piglia no fue el único miembro del campo intelectual que se detuvo a pensar en esta posible articulación. En los albores de la emergencia de la muestra “Tucumán arde” [1968], en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, desarrollado en agosto de 1968, se discutió la posibilidad de aunar esfuerzos para la creación de un arte revolucionario que escapara a la cuestión de que dicha expresión solo fuera medible en el contenido semántico social y político de las obras, como afirma Longoni (1997). En este encuentro había participado Nicolás Rosa, que después sería un activo crítico en *Los Libros*, con una ponencia en la que destacaba la necesidad de hacer coincidir “la conciencia revolucionaria y el arte revolucionario [...] en la instancia objetiva de la obra para que pueda poseer una clara significación revolucionaria” (320). También, Longoni menciona esta posibilidad de confluencia en el propio Piglia, a partir de la influencia de Mao (258: 2014c).

La revista *Los Libros* fue fundamentalmente una publicación de intervención en el campo intelectual, con un fuerte componente de crítica literaria. Aun así, desde temprano la revista editó reseñas y notas sobre la cuestión obrera (Celentano, 54–65: 2014a). Este interés se produjo sin renegar de la intervención intelectual en la conformación de una organización obrera–estudiantil independiente de las opciones burguesas (71–73). En ese sentido, el crítico que mejor se relacionó con la necesidad de la confluencia de la especificidad intelectual y la cuestión obrera y popular en la publicación fue Piglia.

1. La especificidad del campo: el escritor *en* la política

A la estetización de la vida política que promueve el fascismo,
el comunismo responde con la politización del arte.

Walter Benjamin, *La obra de arte
En la época de su reproductibilidad técnica*.

La cuestión sobre la especificidad del trabajo intelectual tenía largo aliento en el contexto de la crítica de izquierda de la que el propio Piglia era deudor. Podríamos mencionar la lucha que había emprendido Héctor Agosti en el interior del Partido

Comunista [PC] a finales de la década del cincuenta para el reconocimiento de la especificidad de la labor artística e intelectual (Bulacio: 2006; Massholder: 2014). La emergencia de la revista *Pasado y Presente* también ayudó a poner en foco la importancia de la labor específica, pero desde otra perspectiva: ya no el “intelectual *del* partido”, sino el “intelectual *en* el partido” (Petra: 2014). Por otro lado, como reconocía en *Los Libros* uno de los fundadores de esa experiencia intelectual, la aparición de la producción filosófica de Louis Althusser –filósofo importantísimo para la renovación del marxismo (Starcembbaum: 2016; Popovich: 2009)– había permitido, entre otros logros, poner en consideración el trabajo teórico e intelectual como una instancia del proceso revolucionario (Aricó: 1969).¹²³ Y en el medio de tales discusiones y redireccionamientos, las propias intervenciones del líder de la Revolución China, Mao Tse–Tung,¹²⁴ para quien – como afirmaba en varios trabajos, pero principalmente en el célebre Foro de Yenán [1942]– la labor intelectual era un puntal de las tareas revolucionarias; o dicho de otra manera, sin la producción intelectual no habría revolución posible.¹²⁵

Como decíamos, Piglia fue el único de los críticos literarios reunidos en *Los Libros* preocupado por la elaboración de las líneas centrales de una cultura proletaria y popular. En este contexto, en el que la teoría era el eje central para cierto sector de la nueva

¹²³ Aricó en el número 4 de *Los Libros* afirmaba con respecto a la obra filosófica de Althusser: “[Esta posición valorizadora de la autonomía formal del conocimiento científico] le permite sostener una eficaz y brillante polémica con las ideologías que [...] conciben al conocimiento como ‘visión’ o como ‘reflejo’ en el cerebro de los procesos de lo real, en lugar de concebirlo correctamente como ‘producción’” (21: 1969).

¹²⁴ Para un análisis de la recepción de Mao en Argentina ver nuestro trabajo (Basualdo: 2015). Además, el trabajo ya citado de Celentano (2013–2014) y “La formación de Vanguardia Comunista, de la crisis del socialismo a la adopción del maoísmo y el problema de la construcción del partido revolucionario entre 1965 y 1969” (2012) aportan datos importantes para analizar la importancia de dicha recepción –aunque aún no hay una investigación que analice en profundidad y en un período más extenso la influencia de la China de Mao en nuestro país–.

¹²⁵ “En nuestra lucha por la liberación del pueblo chino existen varios frentes, entre ellos, el de la pluma y el del fusil, es decir, el frente cultural y el frente militar. Para vencer al enemigo, hemos de apoyarnos ante todo en el ejército que tiene los fusiles en la mano. Pero éste no basta por sí solo; necesitamos también un ejército cultural, que es absolutamente indispensable para estrechar nuestras propias filas y derrotar al enemigo. Desde el Movimiento del 4 de Mayo, este ejército cultural ha tomado forma en el país y ha contribuido a nuestra revolución, reduciendo gradualmente el dominio de la cultura feudal y de la cultura de la burguesía compradora, que sirve a la agresión imperialista, y debilitando poco a poco su influencia” (Mao Tse–Tung, 68: 1972)

izquierda intelectual (Gilman: 2003), se desarrollaron las líneas de discusión propuestas por Piglia. La presencia de Mao en sus consideraciones estéticas fue importante ya que el líder chino se había transformado en una de las autoridades emergentes en el campo del marxismo de la segunda mitad del siglo XX, y conjugaba elementos relacionados con las tareas revolucionarias y con la actividad intelectual: líder de una revolución triunfante; maestro en sus años previos a su práctica revolucionaria; poeta y ejecutor de la revolución cultural proletaria, una revolución concebida como una práctica dentro de la revolución socialista para debatir y confrontar en el orden no solo económico y político, sino cultural e ideológico, con las formas burguesas de concepción del mundo.¹²⁶

Hasta la puesta en circulación de su texto sobre Mao en el número 25, la producción de Piglia parecería haber estado construyendo esa intervención en forma de notas, que tendrían su realización final en el artículo sobre el revolucionario chino. En el número 11, dedicado a la literatura norteamericana, escribió unas notas de reflexión sobre la producción literaria de ese país. Si bien los escritores norteamericanos como Saul Bellow, Philip Roth y, especialmente, William Burroughs construyeron una producción textual que puso en duda de diversas maneras el tan mentado sueño americano, sustituyéndolo por una “pesadilla delirante, metáfora de la ‘racionalidad’ de la sociedad norteamericana” (12: 1970), no pudieron escaparse de una “circularidad despolitizada” (11), que solo pudo ser sustituida “por la práctica de los escritores (sería mejor decir propagandistas) negros ligados a los Black Panthers [BP]” (11). La acción de estos “propagandistas”¹²⁷ serviría para sostener la lucha revolucionaria, para la cual tendieron a “integrar el texto como un momento” de dicha lucha (13). Si bien los escritores de Black Panthers se propusieron como una instancia de la lucha revolucionaria, no desdeñaron su

¹²⁶ Recordemos además que por esos años, la revista de la “vanguardia francesa”, *Tel Quel*, no dejaba de mostrar en sus portadas la efigie del líder chino. Afirmaba Piglia sobre esos años: “Estoy metido con el maoísmo, que entra por un lado por esta tradición de Fanon y del Tercer Mundo, y por otro lado, por el efecto francés: yo leo *Tel Quel*, o sea, la vanguardia francesa en ese momento” (Longoni, 257: 2014c). Otro estudio que analiza la relación entre maoísmo y crítica literaria en Argentina es el libro de Jorge Wolff (2009)

¹²⁷ Es importante ver la estrategia de Piglia: cambió “escritores” por “propagandistas” en un claro gesto de discusión con la normativa burguesa.

tarea específica; y lo hicieron tomando en cuenta que dicha práctica debía configurarse desde otros fundamentos: “construir una escritura para nombrar esa práctica, exige romper radicalmente con la noción tradicional y moralista de la literatura, proponer un manejo nuevo de la actividad lingüística” (13). O sea, la práctica escrituraria debía su existencia a la lucha política, y para que ambas estuvieran correlacionadas se debía cambiar la concepción sobre la literatura. Los Black Panthers no perdieron de vista que su especificidad en el campo intelectual servía a la lucha política revolucionaria; y justamente, esta práctica habría logrado vencer los límites de “clase” en la producción de los escritores antes nombrados.

Pero la especificidad del campo desde el punto de vista de una perspectiva revolucionaria tenía que reconocer que una literatura así debía vencer los presupuestos de producción y consumo privados en los que se reconocía la concepción y la práctica literarias de la burguesía: “Los escritos de Malcolm X, de Eldridge Cleaver, de Ralph Brown se leen y se escriben *en* [cursiva en el original] la práctica de los Black Panthers, rompen la escritura como actividad privada y se convierten en la palabra misma del pueblo negro: vienen de la experiencia colectiva y tienden hacia el anonimato” (13).¹²⁸ Por eso, al construir una literatura de la experiencia real en las condiciones de rechazo y exclusión a las que eran sometidos los afroamericanos por la cultura oficial norteamericana, “recuperan una experiencia colectiva de resistencia a los valores del sistema, realizando, de este modo, una especie de autobiografía social” (13). Si la cuestión de la especificidad literaria se asumía en la relación dialéctica que se instaura en la práctica social de las masas populares, la tarea de construcción de esta “autobiografía social” que proponía un nuevo manejo de “la actividad lingüística” formaba parte de uno de los polos de la dialéctica. El trabajo específico con el manejo de las técnicas escriturarias de ninguna

¹²⁸ Esta cuestión del “anonimato” podía pensarse en función de lo que Bruno Bosteels afirmaba con respecto a *Nombre falso*, libro de Piglia editada en 1975: “Deberíamos [...] entender este relato como un alegato en contra de la propiedad literaria en nombre de una nueva “estética” del plagio o de la intertextualidad” (2: 2001). El plagio o la intertextualidad obligaban a escribir en los límites de la propiedad textual, y por lo tanto, más cerca del anonimato.

manera se contraponía a las tareas políticas: eran parte *de* y se forman *en* esa práctica. De modo que especificidad y lucha política no se rechazaban de forma alguna:

Partiendo de los Black Panthers como vanguardia político-cultural, la escritura de los militantes negros se integra como un nivel más de la práctica revolucionaria. Afirmados en el principio de no separar escritura y práctica política, y sobre todo, no permitiendo que esta unidad sea vista únicamente desde el ángulo "artístico" vienen a negar una ilusoria autonomía de la cultura. En la medida en que se oponen en todos los niveles (económico, lingüístico, ideológico, político) al imperialismo norteamericano, los militantes negros no aceptan la distinción burguesa entre política y literatura (13).

Escritura y práctica política o especificidad literaria y política, no eran nociones separables. Para Piglia, esta era la oportunidad de que las esferas no se separasen; era la posibilidad para superar la dicotomía compromiso-vanguardia.¹²⁹ Lo que posibilitaban los Black Panthers era "el estudio y debate de (su) experiencia que, dejando de lado las estériles polémicas entre 'Realismo', 'Vanguardia' o 'Compromiso', hace también del lenguaje el lugar de una revolución" (14). Por lo tanto, era imposible para una estrategia revolucionaria dejar de lado el trabajo intelectual; al mismo tiempo esta especificidad en la tarea revolucionaria rechazaba estériles polémicas: si la postura de Piglia apuntaba a

¹²⁹ Bruno Bosteels en su ensayo "El plagio según Piglia" (2001) analiza la cuestión del plagio a partir de la lectura de "Homenaje a Roberto Arlt". Para el investigador belga, "Piglia franquearía por fin el abismo entre la literatura social y la autonomía del texto. Mostrar, mediante una práctica nueva del relato, la falacia de estas oposiciones y otras como la de compromiso y vanguardia: tal sería finalmente la ambiciosa síntesis posibilitada por la idea del plagio—todo ello, al parecer, sin necesidad de que se excedan los límites mismos de "lo literario", con todo lo que esta noción encierra o promete" (1). De esta forma, al proponer un relato donde la temática del plagio era central, estaría poniendo en duda la cuestión de la originalidad, y por lo tanto, la falacia del compromiso en literatura: al no existir más que relaciones funcionales entre textos citados, no se podía hablar de sujeto real sino de sujeto de la enunciación. En *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Piglia afirma: "Aquel que dice y narra en un relato no existe, ésa es la verdad de la ficción; más allá de que todo lo que se dice en el relato sea real y pueda verificarse, la ficción ni depende del contenido verdadero o falso de lo que se cuenta, sino de la posición del que enuncia, al que definimos como sujeto olvidado" (206: 2017).

establecer los lazos dialécticos entre práctica política y artística, mantener la discusión en algunos conceptos como los que señalaba el crítico no dejaba de ser una metodología errada por ideológica.¹³⁰ Continuar con ese estéril debate no era otra cosa que continuar un trabajo intelectual sobre el mundo de las especulaciones: solo la práctica social concreta, política –en síntesis, la lucha de clases–, era el lugar donde se suscitaban los cambios que eran la fuente de las contribuciones intelectuales. En una reseña sobre una edición de ensayos de Bertolt Brecht, última intervención en *Los Libros* en el número 40, Piglia afirmaba: “Único criterio de verdad, para Brecht la práctica debe ser el fundamento último de cualquier trabajo cultural: una crítica materialista se funda, justamente, en el ‘control’ que, en un campo a primera vista tan ‘espiritual’, debe ejercer la experiencia concreta para evitar el riesgo de una especulación idealista” (4: 1975a).

Publicado exactamente un año y medio después del artículo sobre la literatura norteamericana, el artículo “Mao Tse–Tung. Práctica estética y lucha de clases” se configuró como un texto de teoría literaria que resumía gran parte de la labor crítica no solo de Piglia, sino de gran parte de la publicación hasta esa fecha; y además, adelantaba futuras operaciones sobre otros textos del propio escritor.¹³¹

Con respecto a la cuestión de la especificidad literaria y su relación con el resto de las prácticas sociales,¹³² incluidas, claro está, la práctica política de la lucha de clases, el

¹³⁰ *Ideológica* hay que entenderlo desde el punto de vista althusseriano, según el cual la ideología nos obligaría a ver la sociedad como homogénea y, al mismo tiempo, la sociedad dice sobre sí misma lo que es –o mejor dicho, lo que cree ser– (Althusser: 1967).

¹³¹ Este artículo –que en principio funcionaba a modo de reseña, como gran parte de las intervenciones de *Los Libros*– se distribuía en dos partes: en la primera, atendía a la relación entre la posición de clase del intelectual –artista y escritor–, cuestión sostenida en un slogan –“servir al pueblo”–, la relación entre la práctica política y la literaria, y el lugar del sistema literario y la función estética; en la segunda, Piglia apelaba a desmontar los materiales en juego para la construcción de dicho sistema en una sociedad de clases, a explicitar la importancia del lector y a discutir, desde el marxismo, una crítica superadora de los dogmatismos del realismo socialista.

¹³² Para Marcelo Starcembaum, “El otorgamiento de un carácter diferencial a la práctica estética se correspondía, en un plano netamente programático, con una singularización de la lucha cultural. Si toda producción artística debía ser captada en su especificidad, el planteo de las características que debía adoptar la lucha en el terreno de la cultura estaba atravesado por el efecto característico de una concepción de lo social como un todo complejo estructurado” (189: 2016). De esta manera, Starcembaum reconoce la relación entre las posturas maoístas y althusserianas en el texto sobre Mao, “presentes en la revista desde sus comienzos” (187–188).

artículo sobre el libro de Mao, *Charlas en el foro de Yenan sobre arte y literatura*, realizaba un recorrido por demás apropiado para entender la construcción de una salida revolucionaria, proletaria y popular.¹³³ En principio, según Piglia, Mao tenía en cuenta la existencia de elementos cualitativos diferentes en cada uno de los “frentes” o “prácticas”:

Mao tratará, en cambio de resolver la política del proletariado en todos los frentes (militar, económico, cultural) aplicando el criterio de que “las contradicciones cualitativamente diferentes no pueden resolverse más que por métodos cualitativamente diferentes”. La lucha cultural tiene sus métodos concretos –es decir específicos–, diferentes no solo de hecho, sino también de derecho en la práctica política (22: 1972a).

Ante todo, Piglia era muy cauto en no presentar estas tres prácticas separadas. O sea, no habría autonomía de la práctica cultural,¹³⁴ sino, en todo caso, en el lenguaje althusseriano tan caro a esta etapa, *sobredeterminación*¹³⁵. En una nota al pie, cita a Mao:

La lucha revolucionaria en los frentes ideológico y artístico tiene que subordinarse a la lucha política, porque sólo a través de la política, puede expresarse en forma concentrada, la necesidad de la clase y de las masas. Pero si no hubiera arte y

Además, todos los elementos vinculados a la práctica estética estaban determinados por la lucha de clases (188).

¹³³ “La potencia revolucionaria de la producción artística no radicaba, por tanto, en el grado de subsunción a una única lucha política revolucionaria, sino en el modo en el cual se resolvía la política proletaria en ese nivel específico. Las concepciones estéticas del maoísmo se revelaban, de esta manera, como un pensamiento que permitía legitimar la *no reducción* del arte a la política” (Starcebaum, 190: 2016)

¹³⁴ “De todos modos, esta división no es material, las tres prácticas [económica, política y cultural] son diferentes en su forma, pero no actúan en tres mundos distintos, ni tienen objetos reales distintos e independientes: articuladas, construyen la estrategia política y a la vez, la estrategia política determina los objetivos generales, la contradicción principal que tratará de ser resuelta en cada caso con los medios específicos” (22–23: 1972a).

¹³⁵ En Basualdo (2015), trabajamos la influencia de Althusser en Piglia.

literatura, ni siquiera en su sentido más amplio y elemental, el movimiento revolucionario no podría avanzar ni triunfar (25).

Es importante volver a señalar que la especificidad no implicaba la autonomía con respecto al proceso de la lucha de clases y de la construcción de una opción proletaria en el campo cultural. En la segunda encuesta que publicó *Los Libros* en el número 28 de septiembre de 1972, Piglia respondía cuáles serían las posibilidades metodológicas de una crítica que diera cuenta de la relación entre los sistemas extraliterarios y el textual:

[...] pienso que hay que ligar el trabajo crítico con una instancia específicamente política, ligarse orgánicamente a la lucha de las masas y tratar de articular la especificidad de cada campo particular con el conjunto de la práctica revolucionaria. Quiero decir, hay que oponerse a la ilusión pequeñoburguesa del ‘robinsonismo’ que trata de definir la producción en términos individuales, haciendo del intelectual (de su ‘compromiso’, de su ‘sinceridad’) el escenario de la problemática. Descentrar esta cuestión y poner la lucha de clases en el centro del debate, significa, en este nivel, enfrentar una tradición arraigada en la crítica de izquierda que nos acostumbró a ver en los textos –antes que un síntoma o un tejido de relaciones– el resultado de una decisión libre y elegida, donde el crítico y el escritor se disputaban, en privado, la razón y el lugar del ‘sentido’ (7: 1972b).

Habría que comentar dos cuestiones con respecto a la cita anterior. En primer lugar, debemos notar que esta mención al “robinsonismo” era parte de un debate que venía desarrollando ya en el artículo sobre Mao. El adjetivo había sido acuñado para dar cuenta de la falacia pequeñoburguesa que ve en la cuestión intelectual un proceso de libre elección y compromiso. Así lo pensaba Jean Paul Sartre: los escritores eligen libremente su posición con respecto a los acontecimientos sociales. Por el contrario, Piglia cita a Mao, quien afirmaba: “La práctica social y su efecto son el criterio para juzgar el deseo subjetivo o móvil” (23: 1972a). Y frase seguida, el crítico argentino comentaba:

De este modo, antes que nada, Mao desacredita todo voluntarismo del sujeto (a la manera del compromiso sartreano) y echa las bases de una definición de las relaciones entre literatura y revolución en términos de una práctica específica que mantiene con la ideología y con la política lazos propios en el interior de la estructura social (23).¹³⁶

Esto significaba que se desacreditaba toda posibilidad de autonomía literaria en el interior de la propia crítica de izquierda. En tal sentido, el golpe de Piglia se dirigía a una de las figuras rectoras de la nueva izquierda intelectual –patrocinadora también junto a él de la experiencia de la revista *Problemas del Tercer Mundo*–: David Viñas.¹³⁷ Para este crítico, la producción artística e intelectual de un escritor estaba justificada en sus elecciones éticas; por esa razón, la posición de clase se definía en el contenido semántico de los textos. En la visión de Viñas, por lo tanto, no había “síntoma” o “tejido de relaciones”.¹³⁸

En segundo lugar, e importantísimo para entender la concepción material sobre el hecho literario, y por lo tanto, la relación entre este y la lucha política y económica –las otras dos prácticas definidas por Mao–, se encontraba la cuestión sobre la producción literaria, entendida como “síntoma o un tejido de relaciones”: síntoma, con respecto a su relación con el sistema social y político, y por lo tanto una manifestación discursiva y no

¹³⁶ En “Notas sobre Brecht” Piglia continuaba con esta intervención contra el sartrismo: “es preciso descartar la idea de una resistencia solitaria (y entre solitarios) que exaspera el momento subjetivo y moralizante de la ‘elección’ y el ‘compromiso’” (8: 1975a).

¹³⁷ Una crítica similar a la posición de Viñas sobre el hecho literario la había formulado Nicolás Rosa en el artículo “Viñas: la evolución de una crítica”, en el número 18 de abril de 1971. Pero en *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, podemos encontrar un fragmento que se encuentra a medio camino entre la obsesión crítica y el parricidio intelectual (“León R.[ozitchener] y David V.[iñas] me han adoptado como heredero de su modo de pensar” (62: 2016a): “Ser otro, David no puede y termina sirviendo de *partenaire* al personaje público que se ha inventado. David, le digo, afeitate los bigotes y cambiá de zona, así vas a encontrar caminos nuevos para tu literatura. Él me mira asombrado y se defiende con la teoría sartreana de la autenticidad (que ha leído hace tanto y se le ha encarnado de tal forma que piensa que la inventó él mismo)” (215: 2016a).

¹³⁸ Tanto Piglia como Sarlo fueron deudores de los aportes de Viñas, pero también, como buenos hijos, cumplieron con el designio de Zeus: matar al padre Cronos.

“verdadera” –por esa razón, no es un “reflejo”–¹³⁹ en relación con que el sentido del texto literario dependía de otras relaciones, tanto textuales como extratextuales.¹⁴⁰

Lo que sí permitía articular especificidad y política era la “posición de clase” del escritor. Dicha posición no debía ser buscada en sus declaraciones, o simplemente en el nivel semántico de los textos, sino en el proceso de la lucha de clases:

Lugar de la inscripción y a la vez único ‘determinante en última instancia’ es en la realidad compleja de la lucha de clases y no en las vacilaciones del sujeto, donde Mao busca los materiales para fundar una teoría del arte y la literatura que permita a la vez descubrir sus enlaces con el resto de las prácticas sociales y decidir su eficacia revolucionaria (23).

Pero el foco de esta problemática, desde el punto de vista de la especificidad del campo, Piglia lo veía en la cuestión sobre el lenguaje, como ya vimos en su mención al concepto psicoanalítico de *síntoma*. El lenguaje era la “instancia concreta de la significación” donde “los intelectuales ‘se funden con el pueblo’”; o sea, el espacio donde se podía analizar el proceso de producción. El lenguaje era, por lo tanto, la instancia de análisis de las formas en que la lucha de clases se expresaba: “Una posición de clase actúa

¹³⁹ Hay que entender que este uso de la nomenclatura psicoanalítica era “síntoma” también de una época y de la práctica política de Vanguardia Comunista (VC). Recordemos que los militantes de VC disputaron la dirección de la Asociación Psicoanalítica Argentina [APA], por lo que se puede ver la confluencia entre los estudios psicoanalíticos lacanianos y su relación con el maoísmo (Hugo Vezzetti fue militante de VC y activo participante de las instituciones psicoanalíticas de Buenos Aires, así como Jorge Sevilla, el primer director de *Punto de Vista*, revista que reunió en dictadura a Piglia, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano). Por otro lado, en *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices* aparece la siguiente cita de Freud: “Un síntoma da forma a título de sustitución de algo que no ha logrado manifestarse por sí mismo; hay una suerte de permutación, entonces” (162: 2016a).

¹⁴⁰ En un artículo de Nicolás Rosa sobre la crítica borgeana, aparecido en el número 26, el crítico rosarino afirmaba: “Y si la intención es mostrar el enlace de una obra con el régimen de producción capitalista y el sistema de la dependencia, hay que recordar que la obra de Borges no expresa ni representa estos sistemas: es un producto regulado por el sistema. Son el modo de esa regulación, sus leyes y formas de articulación las que hay que detectar. Una escritura realiza un discurso que se significa referencialmente. Dicho de otra manera, el discurso es el centro espacial y temporal generador de la intersección de numerosos códigos y de ideologías plurales o subordinadas” (21: 1972).

siempre con el lenguaje y a la vez es el lenguaje quien abre camino hacia esa posición” (23). Así superaba toda una polémica alrededor de la cuestión del lenguaje y de la dimensión ideológica, al establecer que es el lenguaje el que genera la posición de clase. De esta concepción sobre la especificidad literaria y, por lo tanto, de la importancia del análisis del lenguaje de las obras, Piglia llegaba a la conclusión de que “el lenguaje es una realidad material” (23), en la que se podía observar el “pasaje de los intelectuales a las posiciones del proletariado” (23): el lenguaje y la ideología como realidades materiales productivas y no tan solo reproductivas. De este modo desde el maoísmo se resolvía la cuestión sobre la relación entre especificidad y posición de clase para la creación de una cultura proletaria. Lo que queda es analizar de qué manera esta visión sobre la especificidad del campo, en relación con una posición de clase derivada de las necesidades de la lucha de clases, permitía analizar la función del escritor en el sistema de producción literaria.

2. La cuestión de la producción literaria: escritura, “autor” o “productor”; circulación; y consumo

Desde una mirada metafísica, se ha identificado a la literatura como una práctica alejada de las instancias de la producción material. Así, dicha práctica formaría parte de un segmento de las realizaciones sociales ajena a la producción económica. De esta forma, por lo menos desde el romanticismo en adelante, la razón occidental ha identificado a la literatura como “creación” individual, y como producto sin función productiva.¹⁴¹

Desde el punto de vista de esta postura romántica la literatura es entendida como producción espiritual. Esta postura restauradora de cierta lógica metafísica alrededor del hecho estético fue apropiada por la burguesía y las oligarquías occidentales a partir de la conformación de los estados nacionales, desde fines del siglo XIX. A partir de tal concepción, la literatura y la cultura fueron convertidas en la expresión de los valores más altos de una sociedad. Si esta formulación parecía estar cercana a los valores altruistas,

¹⁴¹ Para una evolución del término *literatura*, ver Williams (1980)

como se piensa la cultura humanista burguesa, la trampa de las clases dominantes consistía en que esa expresión de lo más excelso de una comunidad fuere llevada a cabo por los miembros de esas mismas clases.

Ahora bien, la producción de Piglia en este período estuvo influida fuertemente por las lecturas de la obra crítica de Bertold Brecht.¹⁴² El dramaturgo alemán fue una referencia importante por esos años, de tal forma que dos textos publicados por Piglia en la revista *Literatura y Sociedad* tomaban a Brecht como objeto de análisis.¹⁴³ Luego, en 1970 apareció la primera recopilación de artículos en castellano de Walter Benjamin sobre el dramaturgo alemán, *Brecht, ensayos y conversaciones*.¹⁴⁴ En este libro se editó la ponencia “El autor como productor”, en la que el filósofo alemán toma como ejemplo la obra de Brecht.¹⁴⁵ Por otro lado, ya en el capítulo 1 señalamos que uno de los críticos más

¹⁴² La importancia que tuvieron los ensayos de Brecht sobre Piglia pueden corroborarse en varios pasajes de los citados *Los diarios de Emilio Renzi* (2015; 2016a; 2017). Uno de esos pasajes alude a la lectura de algunos artículos sobre Brecht “en revistas francesas” (240: 2015). No sería ilógico pensar que Piglia leyera por esos años la revista *théâtre populaire*, publicación en la que Barthes hizo circular sus primeros textos sobre el teatro brechtiano. Luis Ignacio García García (2014) trabaja sobre la influencia de Brecht en algunos de los artículos que Piglia escribió en *Los Libros*.

¹⁴³ Los ensayos eran “Teatro, Cine, TV” de Jean Paul Sartre y “Chaplin, Brecht y la vida cotidiana” de Henry Lefebvre: “Sobre todo en el artículo de Lefebvre, ‘Chaplin, Brecht y la vida cotidiana’, encontramos temáticas fundamentales del encuentro entre Brecht y Benjamin (aunque sin ninguna mención a este último): la importancia del cine y de las nuevas tecnologías, la centralidad de la ‘mirada extranjera’ y del *Verfremdungseffekt* en el ‘teatro épico’, la consecuente ruptura de la continuidad del teatro clásico, la ‘revolución democrática’ de un teatro orientado a las masas. Con todo, puede verse en ambos trabajos el modo en que Brecht ingresa en las claves típicamente humanistas de las lecturas marxistas de los sesentas [...] y que más tarde serán explícitamente rechazadas por Piglia” (García García, 332: 2014).

¹⁴⁴ La edición se realizó por la editorial Arca de Montevideo, emprendimiento fundado por Ángel Rama, uno de los impulsores de una crítica en la que la relación literatura, sociedad y política no estaba exenta.

¹⁴⁵ Luis Ignacio García García, en su tesis sobre la recepción de la Escuela de Frankfurt en Argentina, comenta de qué manera hacia fines de los sesenta comenzó a leerse a Walter Benjamin en una constelación en la que figuraban algunos de los miembros del formalismo ruso y las vanguardias soviéticas de los años veinte y Bertold Brecht: “En el Piglia de los primeros años setentas ingresa Benjamin en una constelación intelectual fundamental para el propio periplo intelectual benjaminiano, en el que sin embargo en nuestro país sólo aparece en este momento, y al calor de los debates acerca del escritor revolucionario. Se trata de la constelación que asocia el nombre de Benjamin a Bertolt Brecht y a la vanguardia rusa de los años 20” (330: 2014). Más tarde, a principios de los ochenta, Piglia era explícito con respecto a esta constelación: “Brecht retiene lo mejor de la experiencia de la vanguardia soviética, Tinianov y Tretiakov en primer lugar,

influyentes en este sector del campo de la nueva izquierda intelectual durante los años sesenta había sido Roland Barthes. En *Ensayos críticos* se puede apreciar que el análisis de la experiencia teatral materialista de Brecht había sido el eje central de las primeras intervenciones del crítico francés.¹⁴⁶ Además esta influencia barthesiana aparecía de forma implícita en la nota al pie del artículo sobre Mao. Ahí Piglia hacía referencia a que “La publicación de los tres tomos de escritos de Brecht sobre arte y literatura (edición francesa L'Arche 1971) es sin duda el acontecimiento más importante de la estética marxista desde la aparición de los cuadernos de Antonio Gramsci” (25: 1972a).¹⁴⁷ La editorial francesa había sido la editora de la revista en la que, durante fines de los cincuenta y principios de los sesenta, Barthes escribió sus críticas teatrales, especialmente, sobre la obra de Brecht: *théâtre populaire*.

Todas estas vías de recepción del trabajo crítico y dramático de Brecht, aunque brevemente esbozadas, nos sirven para adentrarnos en algunas cuestiones importantes para entender la elaboración de una teoría sobre la producción literaria que realizó Piglia, correlato de una línea política proletaria en el marco de la lucha de clases. De esta manera, nos proponemos analizar la cuestión del autor, la circulación y el consumo de la producción literaria, entendidas todas estas variables como funciones del sistema literario, es decir, instancias interconectadas. Así, autor, circulación y consumo forman parte de una concepción del discurso crítico que analizamos, opuesta a la imagen de

y es uno de los pocos, otro es Benjamin, que la continúa en los años duros de la década del 30 y 40 (...). En este sentido yo creo que Tinianov debe ser colocado dentro de los fundadores de la tradición materialista de la crítica y la teoría que tiene en la obra de Brecht su primera gran síntesis” (74: 2000)

¹⁴⁶ Barthes le dedicó al dramaturgo los siguientes ensayos (entre paréntesis figura el año y revista que lo editó): “La ceguera de Madre Coraje” (1955, *théâtre populaire*); “La revolución brechtiana” (editorial para el número 11, especial sobre Brecht, en *théâtre populaire*, 1955); “En la vanguardia ¿De qué teatro?” (1956, *théâtre populaire*); “Las tareas de la crítica brechtiana” (1956, *Arguments*); “Sobre la madre de Brecht” (1960, *théâtre populaire*).

¹⁴⁷ Podríamos pensar, por lo tanto, que si en un principio la recepción de Brecht por parte de Piglia se traducían desde la óptica del humanismo marxista y del compromiso militante, en el momento que nos toca analizar sería Barthes el motor de esa recepción, o sea, una óptica semiótica iconoclasta o, como precisó el propio Barthes una *semioclastia* (1980 [1970]).

sacralización que otros discursos críticos proponían por esos años.¹⁴⁸ La concepción crítica de Piglia pensaba la producción literaria como una instancia más dentro de la productividad social. De tal forma dicha producción formaba parte de una rama específica de la producción social, y como tal constituía una especificidad material, como toda producción social. Está claro que la producción de Piglia en este período estuvo influida fuertemente por las lecturas de la obra crítica de Brecht, quien pensó centralmente algunas líneas para la elaboración de una teoría sobre la producción literaria, correlato de una línea política proletaria en el marco de la lucha de clases. Una de las cuestiones elaboradas por Brecht, justamente, fue las del autor o “productor”.¹⁴⁹

En el artículo sobre las charlas de Mao en el foro de Yenan, el nombre de Brecht es de los primeros citados, en tanto que le permitía a Piglia poner el acento sobre la cuestión estética y literaria como una rama de la producción, inserta en una sociedad concreta, con sus propias reglas, como vimos en el apartado anterior –además que el nombre del dramaturgo formaba parte del horizonte teórico de la crítica de Piglia–.¹⁵⁰ Esa concepción sobre la literatura se contraponía a la presentada por las clases dominantes:

¹⁴⁸ En este sentido, García García afirma algo que, para nuestra hipótesis principal, es importante para discutir con las remanidas posturas acerca del fin de la especificidad por la intervención de la política al final de *Los Libros*: “queda planteada en la revista la falsedad de toda forma de politización que se ampare en la dicotomía, típicamente ‘burguesa’, entre cultura y política, sea por una moral del espíritu ‘creador’ que disuelva la política sublimando la labor del escritor, sea por una politización mal entendida que disuelva el sentido específico de la cultura y su potencial político. En buena medida, el eje Brecht–Benjamin opera en la labor crítica de Piglia de esos años precisamente en la dirección de articular críticamente el espacio en el que esta postura sea posible” (340: 2014).

¹⁴⁹ Benjamin, amigo de Brecht, elaboró esta noción para dar cuenta del nuevo lugar del autor, a partir de su análisis de la obra del dramaturgo. La ponencia en cuestión llevaba el título de “El autor como productor”.

¹⁵⁰ García García plantea la importancia que tenía el artículo sobre Mao: “La primera expresión del *brechtianismo* de Piglia podemos constatarla en “Mao Tse– Tung. Práctica estética y lucha de clases”, un artículo publicado en *Los Libros* en 1972. Allí encontramos una primera formulación de toda una estética de la producción de base brechtiana que se mantendrá en Piglia a lo largo del periodo. Si bien el artículo es una amplia reseña de las *Charlas en el foro de Yenan sobre arte y literatura*, de Mao, la matriz con la que lo lee es explícitamente brechtiana, en la que se introducen algunos elementos de los “formalistas” rusos. Es desde esta matriz que evalúa los planteos de la revolución cultural china” (340: 2014).

En la estética idealista, como ha dicho Brecht citando una frase clásica, ‘el producto se emancipa de la producción, se borran las huellas de su origen’ Se trata de una operación destinada tanto a suprimir el hecho mismo de la producción (en beneficio de la metafísica de la “creación” y del artista inspirado) como a diluir la presencia de la demanda social y de las condiciones de producción (22: 1972a).¹⁵¹

En la citada encuesta del número 28 de *Los Libros*, Piglia ya daría cuenta, aunque de manera sintética, de esta concepción que permitía salir del atolladero en la que había caído cierta crítica de izquierda “robinsoniana” que veía en la creación estética una práctica de la libertad de elección del autor. Desde esta perspectiva, el producto estético no tenía relación con el sistema literario ni con el sistema productivo general: el arte era una zona impoluta de la actividad humana, más allá de las relaciones de producción donde se insertaría. Como afirma Bruno Bosteels en un ensayo sobre la literatura y crítica de Piglia de este período que analizamos, el problema para el autor de “Homenaje a Roberto Arlt” es “no ya la crítica usual, desde la izquierda ortodoxa, al modelo liberal–aristocrático del arte, sino la presencia tenaz de este último en el seno de la izquierda revolucionaria misma” (10: 2001).¹⁵² Esta concepción, arraigada en los postulados críticos dominantes en el PC pero también en los “comprometidos” de la revista *Contorno*, proponía que el sistema literario era una construcción de clase y que la sola creación estética de los autores –su decisión individual– podía generar una nueva forma literaria, siempre y cuando estuviera ligada a los postulados del realismo socialista o del compromiso sartreano, respectivamente. En ese sentido, Piglia se preguntaba:

¹⁵¹ “[El trabajo del autor] nunca será solo trabajo sobre productos, sino siempre, al mismo tiempo, sobre los medios de producción” (Benjamin, 91: 1970).

¹⁵² Sobre esta concepción espiritualista y transitoria del arte, Bosteels agrega: “En cada uno de los tres casos citados [Bakunin, Lenin y Trotsky], en efecto, aún sobrevive un concepto del arte como objeto bonito, valor imperecedero o lujo espiritual, cuya destrucción es moralmente indignante” (11–12: 2001). Aquí el investigador belga se refiere a una aguafuerte apócrifa de Roberto Arlt titulada “afirmaciones hechas por pensadores revolucionarios” (11). De esta forma, para Bosteels “Según los apuntes que Piglia atribuye a Arlt, el anarquismo, el leninismo y el trotskismo tienen en común que perpetúan, al interior de la izquierda, una concepción burguesa, o liberal–humanista, del arte” (12).

Aparece, entonces, un problema clave: ¿dónde encontrar la instancia que decida la eficacia revolucionaria de una práctica específica? O mejor: ¿desde dónde pensar esa eficacia para el arte y la literatura? Al hacer del escritor, escenario o espejo de la estructura social, el centro del debate, la oposición compromiso/realismo socialista, encerró durante años el problema de la articulación entre literatura y revolución en una trampa sin salida (Piglia, 23: 1972a).¹⁵³

Por el contrario, desde la perspectiva de Mao se podría resolver el problema de una manera diferente, ya que el líder chino tomaba en cuenta esta problemática sin dejarla librada a la cuestión individual del autor: “¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer?: toda la reflexión ‘estética’ de Mao está destinada a definir la producción artística como respuesta específica a una demanda social, diferenciada, que nace en la lucha de clases” (22).¹⁵⁴ O sea que la cuestión de la “creación” literaria no podía analizarse solo desde el punto de vista del autor, sino de la totalidad del sistema literario (producción, circulación, recepción):

El efecto estético, la significación ideológica, el modo de producción, las formas de distribución y de consumo, los materiales y los instrumentos de trabajo, es decir, el sistema literario en su conjunto, está determinado por los intereses de clase: y son

¹⁵³ Para García García, realismo socialista, por un lado, y compromiso, por el otro, no fueron más que dos maneras de pensar el fenómeno desde los ideales burgueses (341–342: 2014). Y agrega que en estas consideraciones de Piglia se podía observar la crítica maoísta a la restauración capitalista en la URSS: “El realismo está tan lejos de una transformación en el arte, como la unión soviética de la transformación de las estructuras de poder. Anti-realismo significaba –para buena parte del maoísmo en auge en esos años– *anti-sovietismo*, y viceversa” (342).

¹⁵⁴ Bosteels analiza, en el citado ensayo, la relación entre Piglia y Brecht. En ese sentido, con respecto al ocultamiento de la función social del arte, afirma: “La función social de la literatura, sin embargo, suele quedarse oculta, disimulada por la idea de un arte libre que no sirve para nada” (4: 2001).

los intereses de clase los que en cada caso determinan qué cosa es el arte y a quién (para qué) “sirve” (22).¹⁵⁵

Es importante esta consideración sobre la interrelación entre las tres instancias señaladas por Mao, ya que permite estudiar el hecho estético desde un punto de vista materialista:¹⁵⁶

Mao reproduce las críticas de Marx a los economistas clásicos: lo fundamental del proceso de producción no es tanto crear productos, en este caso “obras de arte”, sino producir el sistema de relaciones, los vínculos sociales que ordenan la estructura de significación dentro de la cual la obra se hace un lugar que la condiciona y la descifra. Combinación determinada por modos específicos de producción, circulación, distribución y consumo, el sistema literario es el verdadero resultado del proceso de producción en su conjunto (22).¹⁵⁷

¹⁵⁵ En este sentido Bosteels afirma que “Homenaje a Roberto Arlt” y el artículo sobre Arlt en *Los Libros*, eran escritos en los cuales “el principal objeto de los ataques es la belleza como valor estético supuestamente puro, ajeno al circuito de intercambio entre oferta y demanda, e independiente de la asignación vulgar de precios según la medida abstracta del dinero como forma del equivalente general” (8: 2001). Y más adelante, afirma “no existe ninguna belleza pura, sino que ésta es siempre parte integrante del circuito económico que define a la sociedad en su conjunto” (10).

¹⁵⁶ García García, refiriéndose a este artículo sobre Mao, concluye: “La cultura, por tanto, deja de ser la flor del espíritu y pasa a ser otro ámbito más en el que se tramitan las relaciones sociales. Pero si el arte es instancia de la producción material, entonces es por sí mismo ‘escenario de la lucha de clases’. Por sí mismo, y no porque esté *referido* a la política, como si ella fuese externa al arte” (341: 2014).

¹⁵⁷ Si bien el sintagma guarda similitudes con el concepto acuñado por Lucien Goldmann, hay un cambio significativo: mientras que para el filósofo rumano-francés lo significativo era un efecto, para Piglia esas “técnicas de expresión” formaban parte del fenómeno productivo. Es decir, si para Goldmann una estructura sería significativa en tanto existiera un procedimiento estructurante, para Piglia, bajo el influjo de Brecht y Benjamin, la estructura sería una producción de significados: Goldmann se detiene en el producto, Piglia avanza desde la producción. En definitiva, para Piglia la “estructura de significación” era una técnica expresiva que permitía la configuración literaria de materiales previos, no necesariamente literarios. La relación de Piglia con Goldmann ya había comenzado en el número 1 de la revista *Literatura y Sociedad*, cuando el primero tradujo –con el seudónimo de Emilio Renzi– un capítulo de *Recherches dialectiques*, con el título “La estructura significativa”.

Lo que significa, en definitiva, que la concepción del autor como creador único se dispararía en función de una dispersión de su función en todo el sistema literario: no habría “autor”, sino sistema literario condicionante, o sea, condiciones de producción:

En este sentido la historia de la literatura quizá no sea la historia de las obras, sino más bien la historia de una función diferencial, la historia de una cierta relación entre la práctica estética y sus condiciones de producción que son –al mismo tiempo– el espacio de su desciframiento (22).

Por esa razón, las consideraciones individuales del escritor no existen por fuera de su función, de su lugar en la producción social general. Como afirma Bosteels, “[...] esta función no deriva mágicamente del genio o de algún don divino sino que se inscribe históricamente en una serie variable de necesidades materiales” (10: 2001).

Esta postura que expresaba una concepción dialéctica de autor y lector podía leerse como el reverso del polo impuesto por una estética idealista, donde autor y lector estaban desligados: el lector solo participaba de forma pasiva ante el consumo del producto estético. Por el contrario, en la visión de Piglia el autor–creador moriría, y resucitaría en el lector:¹⁵⁸ “[...] La expansión interna de los códigos de legibilidad es un proceso que hace cambiar constantemente de posición al lector y al escritor” (24: 1972a).

¹⁵⁸ En el emblemático año 1968, y no por casualidad, Roland Barthes escribió un texto que marcaba un furibundo giro en su producción intelectual y que sería uno de los fundacionales del post–estructuralismo: “La muerte del autor”. Este texto finalizaba con una centellante frase que, como toda frase barthesiana, se presentaba como una espectacular fórmula de resumen: “sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (71: 1994b). No era para nada extraño este giro en la empresa barthesiana: estaba ligado, indefectiblemente, a su búsqueda de los instrumentos para la destrucción del mito de la naturalización del signo, por parte de la pequeña burguesía. Es más, 1968 fue el año en que el mito del verticalismo académico caía, destruido por las pedradas del joven público lector universitario. Para Piglia, estos años eran los del fin del mito del populismo literario. Este, citando a Mao, afirmaba: “No puede separarse (escribe Mao) la popularización de la elevación. El pueblo demanda popularización y luego elevación, pide elevación mes tras mes, años tras año. Esta elevación no se realiza desde el aire sino con base en

Desde su perspectiva, el único momento en que el escritor conjugaba decisión política y estética era durante la adopción del punto de vista de clase que el texto, y no los autores, producía. Esta adopción no se configuraba como un mero posicionamiento, como ya vimos, en un plano netamente semántico de la obra o en las declaraciones públicas de los escritores:¹⁵⁹ formaba parte de cuatro instancias a las que recurría Mao y que le permitían quebrar “la ideología especular de la estética normativa (tipo Zhdanov) que imagina una relación de simple reflejo entre el ‘sentido’ de una obra y el origen de clase del autor” (23). Esas cuatro instancias¹⁶⁰ que, según Piglia, Mao sistematizaba serían el origen de clase, la posición de clase, la actitud de clase y el estudio de clase:

Esta sistematización recompone y desarticula de tal modo las relaciones del escritor con su clase que al establecer una serie de descentramientos entre la ideología, el proceso estético y la lucha de clases niega toda decisión autónoma (voluntad del escritor o fatalidad del origen social) y traslada la reflexión directamente al problema de las condiciones de producción de una práctica revolucionaria ‘en el arte y la literatura’ (23).

Esta visión sobre la relación autor y clase social Piglia la desplegó en sus “Notas sobre Brecht”. Allí planteó una serie de factores importantes para analizar esta instancia del sistema literario. Para Piglia, la inserción del escritor en la lucha de clases es la manera

la popularización” (24: 1972a). Esta dialéctica, irremediamente, proponía el fin de una concepción de autor y lector idealista: para elevar, era necesario ver las condiciones del lector, o sea, su grado de alfabetización, sus preocupaciones, sus competencias intelectuales en general. Por otro lado, como ya viéramos en el capítulo 1, Portantiero ya problematizaba esta dialéctica que solo encontraría su resolución en la transformación de las estructuras opresivas (72: 2011).

¹⁵⁹ En la entrada de su diario fechada en el 9 de septiembre de 1970, Piglia se preguntaba “cómo salir de la posición meramente testimonial por la que el escritor hace saber que está de acuerdo con las buenas causas. Para mí se trata de partir de una renovación de la técnica artística, poner el arte al servicio de la acción; supone, antes que nada, cambiar o ampliar el concepto mismo de arte” (216: 2016a).

¹⁶⁰ Estas cuatro instancias, en rigor de verdad, fueron pergeñadas por el discípulo de Althusser, Alain Badiou, en un texto que formó parte de una recopilación de artículos que había preparado Piglia en 1974 con el nombre *Literatura y sociedad*, y en la que, justamente, reeditaba este texto sobre Mao. ¿Forma inconscientemente culposa de dar cuenta del crédito intelectual?

en que puede resolver sus problemas “en relación con las condiciones materiales de su producción” (8: 1975a). Y luego, para terminar de asestar su golpe contra el sartrismo, agregaba que esa falta de inserción en la praxis social ponía “El énfasis en la individualidad del escritor [...] de cada obra en particular”, lo que significaba “el abandono del momento social y objetivo de la práctica literaria” (8).

Lo que permitía esa lectura sobre Mao –vía Brecht– era abandonar la concepción de la literatura y la estética como producción individual, ligada, como afirmaba el idealismo burgués –tanto de izquierda como de derecha–, a la experiencia individual del “creador”. Desde esta nueva perspectiva, lo que se valorizaba era la construcción colectiva. Una estética así concebida ponía el acento en el sistema productivo literario, ligado al sistema productivo general. En el artículo sobre la literatura norteamericana ya citado, Piglia esbozaba la misma concepción con respecto al uso de ciertas técnicas por parte de algunos narradores norteamericanos, que iban en dirección a construir una concepción colectivista de la producción estética: “en estos narradores la escritura se pierde dentro de sí misma, se ‘socializa’, apoyándose en la práctica social de los textos ya escritos. En este sentido y en el límite, la escritura aleatoria de Burroughs remite a una negatividad absoluta: muerte del novelista como propietario de un estilo ‘personal’” (13: 1970).¹⁶¹

Varios factores ayudan a entender esta postura anti-individualista. En principio, como venimos señalando, una concepción materialista de la producción estética, donde el “autor”, o mejor dicho “productor”, no era más que uno de los eslabones en la cadena productiva. En segundo lugar, la búsqueda de la construcción de una cultura proletaria en la que, si bien el intelectual no perdía su especificidad, tampoco ocupaba un espacio autónomo como proponía la crítica liberal. Contra el individualismo, la producción estética –y específicamente el productor– debía comprender que su tarea se desarrollaba en el

¹⁶¹ Maoísmo y colectivización no eran asuntos separables. El colectivismo fue uno de los mecanismos productivos que emergieron con la revolución china de 1949. A partir de desarrollar esta instancia no solo en lo económico, la colectivización creó las condiciones para la aparición de las comunas populares, espacios donde se tendía a la colectivización de varios aspectos de la vida social, incluidos los de la crianza de los niños. (Broyelle: 1975).

marco de la lucha de clases y de una toma de posición, que era la del proletariado. Así, la concepción individualista y metafísica sobre la estética, para la que el productor era un “creador”, un pequeño Dios, dejaba de tener valor en el interior de una política cultural de izquierda.¹⁶² En este sentido, la desigualdad generada por las sociedades de clase entre trabajo manual e intelectual se ajustaba también a la dicotomía “entre cultura y producción, entre vida material y vida ‘espiritual’” (4: 1974), como afirmaba Piglia en su artículo sobre la cuestión ideológica en la revolución cultural proletaria china.

¿Cómo debía producirse una literatura que pensara en el productor como un momento de la producción literaria? O sea, ¿cómo era una literatura así, a nivel de su productividad textual? En el citado artículo sobre la literatura norteamericana, ya se vislumbraba la solución literaria de los modelos para una literatura que sirviera al proyecto de una cultura proletaria. En definitiva, para Piglia, la literatura que cumplía en el nivel del productor con esta tendencia de la construcción de una cultura proletaria era una literatura que mostrara las condiciones de producción de sí misma; esto quiere decir, una literatura que operaba desde su especificidad, pero sin dejar de aludir al resto de la producción social material de sentido.¹⁶³

En lo que respecta a esa literatura norteamericana que le interesaba a Piglia, hay que mencionar que ante todo su importancia estribaba en que en esta se producía una

¹⁶² Anna Popovitch analiza la producción crítica de Piglia, y con relación al texto sobre Mao afirma: “Mao’s piece is significant in that it underscores the relation between literary institutions and social demands: both the social function of literature and the conditions under which certain texts become designated as literary are continuously reshaped in the context of class tensions. In this sense, the history of literature can be viewed as a history of the “differentiation function”, that is, a history of changing relations between aesthetic practices and their conditions of production” (145: 2009).

¹⁶³ Piglia unos años después, señalaba la crítica literaria que le interesaba leer: “La crítica válida es aquella crítica que dedicada a la literatura genera un concepto que puede ser usado fuera de allí. Esos son los críticos que me interesan, es decir, que uno lee sobre literatura leyéndolos, y sólo sobre literatura; pero lo que dicen sobre literatura construye un concepto que puede ser usado para leer funcionamientos sociales, modos del lenguaje, estructura de las relaciones” (*Conversación en Princeton*, 36, cit. De Bosteels: 2001).

constante operación por omitir el autor; y que dicha literatura trabajaba sobre la base de textos ya escritos, montados de una manera en que se elidía al “creador” (11: 1970).¹⁶⁴

Esta postura que resaltaba el papel de una literatura cuyo contenido semántico no se relacionaba, necesariamente, con el socialismo y la vida de la clase obrera, o sea, una literatura alejada de los cánones del realismo socialista, no debía ser tomada como provocación; por el contrario, se relacionaba con aquello que Mao había afirmado sobre el papel que las “formas artísticas del pasado” tenían en la producción literaria posterior, afirmación que Piglia sostenía: “[...] la contradicción antagónica con el arte feudal y de la burguesía no impide tomar posesión de sus ‘técnicas de expresión’ como un trabajo acumulado, objetivo, instrumental” (24: 1972a).¹⁶⁵ Dichas formas debían insertarse en un nuevo contexto de producción: el de la posición ideológica del proletariado. Por esta razón, Piglia afirmaba que “una obra no es ‘buena’ a pesar de su ideología, sino con ella, en el procedimiento mismo de hacerla visible, de exhibirla como un momento material de la producción literaria” (25: 1972a).¹⁶⁶

En esa cita de Piglia antilukacsiana se podía analizar otro aporte de Barthes: como la literatura no era comunicación directa (14–15: 1967b) actuaba desde un código primero –la lengua– y un código segundo –el verosímil–. El verosímil como código segundo era el que construía el acceso al texto literario. En ese sentido observaba Barthes la relación entre el realismo y el texto literario; pero además, podía relacionar esta operatoria con la

¹⁶⁴ En este sentido, Bosteels piensa que el escritor era una función, y no un sujeto creador: “Y ya sabemos que esta función [el escritor] no deriva mágicamente del genio o de algún don divino sino que se inscribe históricamente en una serie variable de necesidades materiales” (10: 2001).

¹⁶⁵ Según Piglia, Mao afirmaba: “No nos negamos a usar las formas artísticas del pasado, pero en nuestras manos estas viejas formas remodeladas y con un nuevo contenido, se convierten en algo revolucionario al servicio del pueblo” (24: 1972a). Una postura similar con respecto a las formas artísticas del pasado, y principalmente con referencia al valor positivo de las vanguardias, habían sido tomadas en cuenta por Juan Carlos Portantiero (2011), aún en su periplo dentro del PC, bajo la “protección” de Agosti, como ya vimos en el capítulo 1.

¹⁶⁶ Aquí, la relación con la concepción de literatura que tenía Althusser se hace bastante explícita. Para el filósofo francés, la literatura era conocimiento de la ideología que le dio origen: lo que el método del filósofo francés permitía develar de un texto era “la ideología de la que nace, en la que se sumerge, de la que se destaca en cuanto arte y a la que hace alusión” (119: 1967). Lo que significaba que la literatura no era reflejo, pero tampoco falsa conciencia: se encontraba en un escalón más allá, como conocimiento de la falsa conciencia de una época.

propuesta de Lukács y el realismo socialista: “Balzac sólo pudo describir la sociedad de su tiempo, con ese realismo que tanto admiraba Marx, debido a que estaba alejado de ella por toda una ideología trasnochada: en resumen, fue su fe y lo que podríamos llamar, desde el punto de vista de la Historia, su error, los que le hicieron las veces de mediación: Balzac no fue realista *a pesar* de su teocratismo, sino precisamente a causa de él; y a la inversa, debido a privarse, en su proyecto mismo, de toda mediación, el realismo socialista (al menos en nuestro occidente) se asfixia y muere: muere por ser inmediato, muere por negarse a ese algo que oculta la realidad para hacerla más real, y que es la literatura” (178–179). La cita permite observar la conexión entre las ideas de Piglia con respecto a la cuestión del verosímil y la observación que hacía Barthes sobre el realismo, ya sea burgués o socialista.¹⁶⁷

La cuestión sobre la herencia cultural sostenida por Mao presentaba un factor importantísimo para comprender la postura de Piglia con respecto a la función autor. En la producción estética, la relación entre lo viejo y lo nuevo no se daba sin un proceso de lucha. Esta concepción dialéctica se alejaba de la concepción organicista de, por ejemplo, Lukács, quien “concibe un progreso ‘armónico’ y lineal de los géneros y estilos” (8: 1975a).

¹⁶⁷ En este sentido García García se detiene en el análisis de *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, un libro editado por Tiempo Contemporáneo en 1968, que introducía un diálogo de Lukács sobre la importancia del realismo –para el húngaro, el arte realista era aquel que refleja la realidad– y una respuesta al equívoco del realismo de Lukács, según Theodor Adorno, llamado justamente “Lukács y el equívoco del realismo” (334: 2014). García García relaciona las posturas de Adorno con las que habría adoptado Piglia: “Así, Adorno contribuye aquí a cincelar los perfiles de la disputa de Piglia: enfrentarse a la tradición de Lukács y el realismo. Y Adorno desliza, del lado anti–lukacsiano, el nombre de Walter Benjamin, junto al suyo propio” (335). A raíz de esto García García propone varios motivos que se encontraban en el texto del filósofo de Frankfurt, perseguidos por el propio Piglia durante esos años, y que fueron usados por Brecht en su discusión con Lukács: “Anti–realismo, mediación, forma, técnica, antisovietismo. Muchos de estos motivos reaparecerán en la crítica de Piglia” (335). Más allá de eso, García García propone una hipótesis que daría cuenta de la razón por la cual Piglia no continuó con la revisión de los postulados adornianos: “la afirmación de que la politicidad (*negativa*) del arte está dada precisamente por la *autonomía* de la obra” (335). Para Piglia, la obra literaria trabajaba en la especificidad, pero esto no significaba autonomía, sino una manera específica del tratamiento del material social. Además, era la propia coyuntura la que manifestaba la función estética o no de una obra: “La tensión entre marxismo y modernismo se modulará en Piglia en mayor sintonía con el Benjamin brechtiano que Adorno criticó, precisamente, desde la afirmación de la autonomía de la obra de arte y la dinámica de su propia historia inmanente” (336).

Aquí nuevamente Piglia coincidía con las concepciones de Mao y las de Brecht.¹⁶⁸ Es interesante observar esta afirmación de Piglia, con respecto a la concepción organicista de Lukács: de lo que se trataba era de una literatura que, a partir del uso de materiales heterogéneos, no produjera un verosímil realista. Para Piglia se trataba de ligar la crítica a una concepción no organicista de la literatura, para la cual autor–creación y lectura no serían instancias separadas, sino dialécticamente operativas, y en constante lucha.

En un artículo sobre el libro de cuentos de su compañero de militancia en VC, Andrés Rivera, Piglia también resaltaba la importancia que tenía para el proyecto de una literatura del porvenir socialista el hecho de abandonar ciertas categorías idealistas, como las de autor y su correlato productivo, la noción de *creatividad*: “La escritura de *Ajuste de cuentas* es siempre lectura de otro texto: habría que estudiar en detalle la compleja red de referencias, citas, correspondencias, parodias que marcan sin cesar el relato” (26: 1972b); y más adelante en ese mismo artículo, sostenía el valor de una literatura que trabajara con los mecanismos de producción –los materiales y los procedimientos–, y no sobre un “contenido”: “En el interior de un sistema literario como el nuestro que hace de la ingenua ‘sinceridad’ de cierto realismo, el paradigma transparente de una literatura ‘de izquierda’, se comprende la eficacia de la apertura que se propone un texto como *Ajuste de cuentas*, que al exhibir libremente una relación directa con el código social que define como ‘literatura’ cierto uso privado del lenguaje, es capaz de convertir a sus condiciones de producción, en el verdadero tema del relato” (26).

Por esta razón, afirmamos que estamos ante una concepción no orgánica de la literatura. De esta manera, también lo que ponía en duda Piglia –retomando una tradición que se remontaba al formalismo ruso, que continúa a través de las apreciaciones productivistas de Benjamin y Brecht, y que termina en cierto espacio entre el estructuralismo y el postestructuralismo– era la concepción sobre la forma y el contenido.

¹⁶⁸ “En esto [no rechazar la herencia del pasado, pero sometiéndola a una crítica de clase] Mao está otra vez cerca de Brecht: las ‘viejas’ formas se pueden aislar como nivel relativamente independiente, remodelarlas, convertirlas en instrumentos de producción, hacerles perder su carga feudal o burguesa a partir de una función distinta en la estructura” (Piglia, 24: 1972a). Más tarde, en su última intervención en *Los Libros*, citaba a Brecht: “Acá se llevan a cabo luchas, no siempre relevos. La torna de posesión de ‘la herencia’ no es un proceso sin lucha” (8: 1975a).

Esta manera de ver el objeto literario expresaba una idea en la que se homologaban los términos autor–creador–dios. Por eso, Piglia sostenía que Brecht “define la literatura en términos de producción y por lo tanto no habla de formas sino de técnicas, de instrumentos de trabajo, de medios de producción” (9: 1975a), cuya propiedad, más allá de la apropiación individual que el capitalismo promueve, es social, colectiva. Si estos medios eran colectivos, la óptica de Brecht le permitía a Piglia sostener el fin de la noción autor, tal como había sido pensada por una concepción idealista: “Para Brecht un medio de producción es un corte transversal en la definición de las artes de una época: no la música, la literatura o el teatro, sino cierto modo de producir un determinado efecto estético” (9: 1975a). La producción de ese efecto ya no dependía de las resoluciones solitarias y comprometidas del escritor, sino de un efecto que recorría un determinado contexto donde se insertaba el escritor. De esta manera, Piglia formaba parte de un espacio intelectual que proponía una manera particular de comprender la cuestión de la creación literaria y su relación con el autor: “Brecht considera el medio expresivo como lengua y no como habla, es decir, la técnica literaria no como acto de creación individual sino como un momento objetivo, social, ligado al desarrollo de las fuerzas productivas” (9).¹⁶⁹

Esta concepción no orgánica, productivista, era la condición de posibilidad para estos planteos colectivistas, para generar una forma de pensar la producción artística ligada a otros segmentos de la vida social. En este sentido, Piglia en una de las entradas de sus diarios, de 1968, afirmaba: “Todo arte construye su técnica y su forma usando el saber de su tiempo, con el conocimiento ajeno a su ámbito, toma de ahí los procedimientos (por ejemplo, Joyce con el psicoanálisis; Borges con las matemáticas)” (121: 2016a).¹⁷⁰ Por lo

¹⁶⁹ Sin caer en una lectura anacrónica, Piglia podría haber sido más específico si hubiera conocido en esa época la obra de Mijail Bajtin y su concepción lingüística basada en la noción de *enunciado*. La separación lengua–habla es una forma idealista no dialéctica de pensar el fenómeno; por el contrario, la noción de enunciado permite ligar la realidad social, la lengua como sistema y su realización en forma de géneros discursivos (Bajtín: 1982).

¹⁷⁰ En sus clases de 1990, Piglia seguía insistiendo en esta actitud de la literatura, de buscar sus procedimientos y materiales afuera del campo literario: “Por ejemplo, la relación y los usos de las técnicas del psicoanálisis por Joyce, o la apropiación de la pasión por el cine como tendencia o

tanto, si el psicoanálisis y las matemáticas se transforman en procedimientos, ya no eran “temas”, como suele afirmar una crítica basada en los presupuestos metafísicos que diferenciaban *forma* y *contenido*. De esta manera, por tomar dos ejemplos de los que se ocupa Piglia, en los cuentos de Rivera y en la novela de Viñas la política no era tema, sino procedimiento para poder narrar otra cosa: el cuerpo, en Viñas; el deseo, en Rivera.¹⁷¹

La propuesta de Piglia implicaba, entonces, una concepción que no reflexionaba sobre qué diría la literatura sobre la sociedad, sino de qué manera la sociedad se relacionaría con la literatura y viceversa.¹⁷² Y desde este punto de vista, la práctica de los datzibao chinos cumplía un rol preponderante: una literatura proletaria y popular no debía buscar sus materiales en cultura literaria –espacio detentado por la aristocracia literaria–, sino en la práctica misma de las masas populares: “[Hay que] Buscar estos nuevos elementos ‘fuera’ de la literatura propiamente dicha: en los datzibao, en las canciones, en las consignas de las masas, en los cuentos populares, significa tener en cuenta la existencia de un código que permite definir los medios de trabajo literarios fuera de las convenciones ‘naturales’ de la literatura, en el conjunto de la práctica verbal” (24: 1972a).

Dicha forma de entender la producción, ya no como individual, estaba ligada a las necesidades políticas de la etapa argentina, en el interior del maoísmo: la salida a la crisis política de los primeros setenta, para que tuviera un final revolucionario, no podía

como tratamiento en las novelas de Puig, o el uso de la filosofía en los libros de Beckett o de las inferencias matemáticas en Borges. La vanguardia sería, para nosotros, una actitud de apertura hacia lo que es considerado no literario, ajeno a la literatura, y la voluntad de extender los límites, romper las fronteras” (36: 2016b).

¹⁷¹ El texto del que se ocupó Piglia, de Viñas fue “Una lectura de *Cosas concretas*” (1969).

¹⁷² Afirmaba Benjamin en “El autor como productor”: “El tratamiento dialéctico [de la relación tendencia–calidad literaria] [...] no tiene nada que hacer con el objeto rígido, aislado: obra, novela, libro. Debe ubicarlo en las conexiones sociales vivas. [...] Las relaciones sociales están, como sabemos, condicionadas por las relaciones de productividad. Y cuando la crítica materialista se ocupaba de una obra, solía preguntar cómo se ubicaba esa obra ante las relaciones de productividad de su época. [...]. En vez de preguntar: ¿Cómo se ubica una obra ante las relaciones de productividad de una época? [...] quisiera preguntar ¿cómo se ubica en ellas? Esta pregunta apunta directamente a la función que tiene la obra en medio de las condiciones de productividad literaria de una época, ella apunta directamente, en otras palabras, a la técnica literaria de las obras” (79–80: 1970).

pensarse con relación a las instancias puramente subjetivistas, como proponía, entre otros, el guerrillerismo. Esta forma de concebir la política, tanto desde el guevarismo del ERP, como desde los postulados nacional y populares de Montoneros, era una opción por la salida individual, en el sentido de que eran esas pequeñas acciones guerrilleras, por fuera de la práctica concreta de las masas, las que generarían las condiciones subjetivas para una salida revolucionaria, pero sin contar con el protagonismo de las masas populares. Esta misma crítica es la que desarrollaba Sarlo en su intervención del número 44 –último de *Los Libros*– con respecto a la novela de Haroldo Conti, *Mascaró*:

No me parece aventurado afirmar que *Mascaró* reúne dos concepciones, una sobre el arte, la otra sobre la lucha política, que son en última instancia tributarias de la misma vertiente ideológica: al tiempo que conservan para el artista un lugar de privilegio propio de quien puede propinar consejos, apadrinar iniciaciones, acompañar tomas de conciencia y mantener expedito el camino hacia la definición política (esto es, una versión mágico–demiúrgica, tradicional e individualista, romántica), reserva para los que se incorporan a la guerra –después de la purificación– una versión de la lucha que tiene más de aventura solitaria y de contienda deportiva [...] que de empresa revolucionaria colectiva y popular (4: 1976).

O sea, para Sarlo la actitud del artista como “consejero” era un resabio romántico –como atestigua el nombre del apartado: “El arte romántico y la guerra”–; alguien que, como en la lógica del compromiso sartreano, tomaba conciencia de su situación y se comprometía desde su escritura: una concepción individualista y “pequeño burguesa”, “anarcoide, también romántica” (4).

En este sentido, aunque ya alejados uno del otro por diferencias políticas con respecto a la visión sobre el gobierno de Isabel Perón,¹⁷³ Piglia y Sarlo coincidían en que el

¹⁷³ En el N° 40 de *Los Libros* correspondiente a los meses de marzo–abril, Piglia escribió una carta por la cual daba por finalizada su participación en la publicación. En dicha carta, Piglia daba cuenta

producto literario no era un producto del autor, de su genialidad, de su función mágico–demiúrgica, como aparecía desde el romanticismo en adelante, por lo menos. El producto literario era una unidad no orgánica, heterogénea, al igual que la propia sociedad; y desde ella el productor literario tomaba lo necesario para su práctica productiva. En este sentido, “[Brecht] piensa la influencia de los mass media o de los métodos de reproducción mecánica, del psicoanálisis o de la dialéctica materialista en el desarrollo de la producción artística” (Piglia, 9: 1975a); y esta influencia sobre el escritor conformaba la manera en que este se relacionaba con lo social, en primera instancia: para una segunda instancia de esta relación era necesario pasar al plano de la definición política, como ya vimos en el texto sobre Mao.

Pero por sobre todas las cosas, esta manera de entender la producción literaria como una acción colectiva se relacionaba con una concepción política. Si bien la noción de texto, escritura y muerte del autor aparecen de alguna manera en la producción crítica de Piglia que analizamos, su formulación tenía que ver menos con una desconfianza hacia la verdad que pregonaban los grandes relatos emancipadores –como sucede en la producción de Barthes en los primeros setenta y en el postestructuralismo–, que con una clara línea de hegemonía proletaria en el proceso revolucionario. La burguesía, desde el momento en que comenzó a detentar el poder económico hasta su emergencia como actor político institucional, se encargó de apropiarse individualmente de la riqueza social. El proyecto de una literatura proletaria desde la óptica de Piglia tendía a reencauzar esa apropiación individual de la riqueza hacia la experiencia colectiva.¹⁷⁴ En definitiva, en la

de sus diferencias con el Partido Comunista Revolucionario –organización a la pertenecían Sarlo y Carlos Altamirano– cuyo eje central era la diferencia en cuanto a la caracterización del gobierno de Isabel Perón (3: 1975b).

¹⁷⁴ En una entrada de *Los Diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Piglia citaba a Roman Jakobson: “La propiedad privada no existe en el campo del lenguaje” (167: 2016a). Pero no solo esta especificidad aparecía en las condiciones de producción del discurso de esta retórica de la materialidad textual: esta se fundaba en la experiencia de la construcción socialista, para la cual lo principal de las relaciones de producción en ese sistema era la socialización de los medios de producción, en contra de la individualización capitalista o del aspecto centralizante experimentado en la restauración capitalista en la URSS hacia fines de los cincuenta. Con respecto a la relación entre apropiación individual de la riqueza social y la discusión con respecto a la originalidad y el papel creador del escritor, Bosteels afirma: “¿Cómo evitar, ya no en la teoría sino en la práctica de

crítica de Piglia estaban presentes tanto la experiencia de las comunas populares chinas, como las “ocurrencias” ambiguas y arbitrarias de Barthes.¹⁷⁵

Exhibir la manera en que las clases dominantes detentan el poder del estatuto literario era una tarea que solo podía realizarse si se tomaban en consideración las condiciones de producción de la literatura. En este aspecto, también fue importante el análisis de la obra de Roberto Arlt. Para Piglia, Arlt era el escritor que mejor había pensado esa tarea de apropiación social, por un lado; y por el otro, y simultáneamente, quien mejor había podido criticar la manera en que la burguesía se apropiaba del material lingüístico, haciendo de la literatura un lugar sagrado de la creatividad artística. Así, Piglia citaba un artículo de José Bianco de 1961 en el que el ex secretario de redacción de la revista *Sur* criticaba las “faltas” de Arlt –ortográficas, sintácticas, de cultura–; una sublimación, “espiritualizante” (23: 1973) por parte de Bianco. ¿Cuál era la respuesta de Arlt? Mostrar los mecanismos de apropiación literaria: cómo se producía una escritura; cuáles eran sus costos. Justamente, las faltas que observaba Bianco y *Sur*, no eran más que las marcas de una escritura que se mostraba desde ahí para explicitar una posición de clase: “Se usan mal los códigos de posesión de una lengua: los errores son –otra vez– el lapsus donde se pierden los títulos de propiedad y se deja ver una condición social” (23: 1973). El costo de una escritura era dar cuenta de la imposibilidad del acceso a la cultura. En todo caso, los rasgos escriturarios que mostraba Arlt eran aquellos que se relacionaban con el consumo de los sectores populares: “historia de una apropiación [*El juguete rabioso*], en el juego de los intercambios, los desvíos, las sustituciones que constituyen el texto se narra el trayecto que es necesario recorrer para *ganarse* una escritura” (23). Esa

una escritura diferente, el conjunto de la ideología literaria con sus núcleos generadores que son la creación, el genio y el canon de valores absolutos? Piglia responde a este dilema con la aplicación sistemática del plagio y la atribución errónea, es decir, con una práctica que destruye la premisa más terca de toda la ideología de “lo literario” que es el culto a la originalidad. [...]La falsificación no lleva tan sólo a una nueva estética literaria sino que, además, al destituir el principio de la apropiación privada de lo escrito, intenta aniquilar el fundamento en el que se ha basado el juicio estético a lo largo de la época moderna” (12: 2001).

¹⁷⁵ En los comentarios a los libros distribuidos en Buenos Aires que aparecía en las últimas páginas de *Los Libros* (32: 1974), Piglia, quien confesó haber tenido un sueldo por escribir esos comentarios (Somoza–Vinelli, 11: 2011), afirmaba aquello con respecto a la salida del último libro de Barthes, *El placer del texto*, traducido por su antiguo compañero de redacción Nicolás Rosa.

apropiación se realizaba a través del dinero, la mercantilización: un ámbito al que las fuerzas aristocratizantes no querían ni nombrar:

El dinero financia la aventura y en los canjes que generan el relato, una cierta relación con la literatura es registrada a partir de los códigos sociales y de clase que decretan su circulación y hacen posible su uso. “Me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca”: en esta frase que recuerda una lectura (primera frase de su primer libro) comienza el texto arltiano. Se trata de ver qué sigue a esa *iniciación* para tratar de descifrar de qué modo en la práctica de su escritura, Arlt propone una teoría de la literatura donde un espacio de lectura y ciertas condiciones de producción son exhibidos (23).

Así, por lo tanto, el anhelo arltiano estaba relacionado con la mostración de esas condiciones, que no eran otras que las proporcionadas por las lecturas folletinescas (“literatura ‘barata’, folletín, delito”), mezcladas con las referencias a la “alta” cultura: “cargada de referencias literarias, dividida en capítulos cuyos títulos (‘Los ladrones’, ‘Judas Iscariote’, ‘Los trabajos y los días’) son citas, de otros libros, el relato muestra las huellas de esa búsqueda” (26). La tarea del escritor no era otra que la de juntar esos retazos, hacerlos hablar en un nuevo contexto; pero si en esto consistía lo que en definitiva hacía toda literatura, lo que diferenciaba a Arlt —y por qué no, a la vanguardia histórica— de toda la producción literaria contemporánea era que el producto estético debía detenerse y mostrar esas otras lecturas que crearían otro texto:

En el recuerdo del fragmento de Ponson du Terrail que hace posible la delación, el texto, se detiene para registrar el momento en el que la transgresión se realiza en el lenguaje: en esa cita doble (con la literatura, con la ley) la historia se cierra sobre sí misma y la novela puede ser escrita. O mejor, en el doble juego de los textos citados (el relato del robo, el fragmento de Rocambole), texto en el texto, relato en el relato, nace la posibilidad misma de escribir (26).

En este sentido, como ya afirmara Piglia en su texto sobre Mao, los lugares de escritor y lector eran intercambiables, ya que formaban parte de funciones en el sistema literario y, sobre todo, en el sistema social. De esta manera, una lectura se convertía en texto: el escritor nace con la lectura, y el fin del autor se paga con el comienzo de la lectura, lo que dará como producto otro texto, otra lectura: “la cita marca el pasaje de la lectura a la escritura: consumo productivo, se trata no ya de leer, sino de escribir esa lectura” (26).¹⁷⁶ Ahora bien, era imposible que la mostración de todos estos efectos de la lectura sobre el escritor no estuvieran relacionados con una noción de parodia –la puesta en escena de los procedimientos literarios estereotipados, en un nuevo texto– que manejaba Piglia: “Estilo sobreactuado, de traductor, alude continuamente a ese otro texto en el que nace y por momentos es su propia parodia: en este sentido habría que decir que cuando Arlt confiesa que escribe mal, lo que hace es decir que escribe desde donde leyó o mejor, desde donde pudo leer” (26). Dar cuenta de esa operación paródica que ponía el acento en “desde donde pudo leer” nos lleva nuevamente a la cita de Marx del artículo sobre Mao: “la producción crea el consumo y el consumo produce la producción” (22: 1972a). Una vez más, encontramos esta insistencia en la importancia de la lectura por parte de Piglia: “Arlt encuentra un lenguaje *escrito a* partir del cual construir –en la lectura– su 'propia' escritura. Apropiación de la literatura, lectura escrita, la traducción define, [sic] un cierto espacio de lectura donde el texto de Arlt encuentra un lugar que lo condiciona y lo descifra” (27: 1973). Las “malas” traducciones de la literatura europea, vendidas en formatos baratos por toda una industria cultural que había emergido a principios de siglo XX, eran la condición de posibilidad de su obra: no solo de su estilo, sino también de las fuentes sociales de su escritura.

Los materiales de la producción literaria debían dar cuenta de ese espacio en el que aquellos habían sido producidos. Esta ley que tenía su fuente en la experiencia de las

¹⁷⁶ En 1970 Barthes editó un texto que explicaba su reciente S/Z: “Escribir la lectura” (1994c). En este ensayo, planteaba que la lectura era productiva ya que leería el texto no de forma lógico–deductiva, sino de manera diseminada, relacionando lo leído con otras lecturas.

vanguardias del siglo XX era la condición para pensar una literatura proletaria, ligada a la experiencia de vida de los sectores populares. En este sentido, Piglia insistía en las posibilidades “estéticas” que brindaban las “historias de vida”, la literatura *fakta*, y el uso de la tecnología, como el grabador, para captar esas historias (Piglia, 26: 2016a);¹⁷⁷ en otras palabras, lo que Piglia buscaba para la renovación literaria eran esas zonas y objetos que se encontraban por fuera de la literatura, y que, al estar en el más allá de la literatura, mostraban las condiciones de producción de esta.¹⁷⁸ Esas zonas que se encontraban fuera del circuito de la alta cultura permitían encuadrar la producción literaria en el marco de una toma de posición dentro del campo popular. Y esa toma de posición, como ya vimos, se daba en el terreno del lenguaje. En este sentido, en *Los diarios de Emilio Renzi*, así como en sus clases de 1990,¹⁷⁹ Piglia continuaba firme en esta búsqueda –sin embargo, en dichas clases ya no habría mención a la posibilidad de una literatura proletaria, aunque sí política–; búsqueda que no tenía que ver con la necesidad de construir una literatura informacionalmente proletaria y popular, sino con los materiales que proveían las condiciones culturales de estos sectores, para producir una estética proletaria:

¹⁷⁷ La llamada *literatura fakta* –o literatura del *hecho*– emergió hacia mediados de la década del veinte del siglo pasado en la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas [URSS]. Esta literatura partía de la premisa de abandonar el procedimiento como principio constructivo del relato y de la ficcionalización de la escritura literaria. La *literatura fakta* ponía el centro de atención en un “material ‘real’, de valor documental, expuesto con la menor distorsión artística posible” (Sanmartín Ortí, 313: 2008). Uno de los teóricos, y a su vez cultores, de esta propuesta fue Víctor Shklovski, quien escribiera, entre otros libros que pueden ser clasificados dentro de esta tendencia, *La tercera fábrica* (2012 [1926]). En el “Prólogo”, Shklovski proponía: “No tengo ganas de ser agudo/No tengo ganas de construir un argumento/Voy a escribir sobre cosas e ideas” (13). Pero sin duda quien estaba en el foco de atención de Piglia era el escritor soviético Sergei Tretiakov, quien había sido analizado por Benjamin (1970[1934]) y quien fuera uno de los más importantes exponentes de esta literatura no ficcional. Siguiendo esta tendencia literaria, y como una forma de homenaje, el propio Piglia firmaba con este seudónimo –Sergio Tretiakov– en una publicación de Vanguardia Comunista, *Desacuerdo* (Longoni: 2014c).

¹⁷⁸ En *Los Diarios de Emilio Renzi*, eran continuas las referencias a la necesidad de construir su propia literatura a partir de estos materiales y procedimientos técnicos: una literatura relacionada con la praxis social, que no abandonara su especificidad. (26; 206; 214; 226; 229: 2016a)

¹⁷⁹ Las clases a las que hacemos referencia se editaron en el año 2016 con el título *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh (2016b).

Hoy, quien quiera respetar el realismo crítico, debe emplear el grabador, el reportaje y la no ficción. Este nuevo camino tiene tanta importancia como el cine. Construye una realidad con un uso nuevo de los procedimientos y del lenguaje. Experiencia narrativa con forma de investigación y uso de las técnicas del relato verdadero (o testimonial) (26: 2016a).

Lo que resaltaba Piglia era una tendencia que ya había sido usada por la narrativa en *Operación masacre* y en el recurso a la entrevista a obreros realizada por Rodolfo Walsh para el periódico de la CGT de los Argentinos. Así, esta visión sobre los procedimientos técnicos en la producción literaria le exigían una forma diferente de tratar la circulación de estos materiales: “[...] una literatura política debe ir más allá del objeto libro y circular como una práctica abierta hecha de manifiestos, relatos fotocopiados, historias de vida, basados sobre todo en la no ficción” (226: 2016a).

En este sentido, la mención que hacía a los *datzibao* chinos –en el número sobre la literatura norteamericana, en el artículo sobre Mao y en las apreciaciones sobre la experiencia de la revolución cultural china– permite observar esta relación dialéctica entre productor, circulación y consumidor. Estos periódicos murales admitían la permutación entre el lugar del productor y del consumidor: quien lee asume a su vez la necesidad de producir un nuevo texto, sin desconocer, como ya afirmamos más arriba, el carácter popular de esta propuesta, y por lo tanto la dialéctica popularización–elevación:¹⁸⁰

¹⁸⁰ Popovitch señala la importancia de esta relación dialéctica: “Another element that Piglia proposes to recover from Mao's commentary on art is the notion of ‘social contract’ between the writer and the reader. According to Piglia, this notion enables the critic to recognize the fact that different types of texts have different ‘use values’” (145: 2009). Estos elementos le permiten a Piglia llegar a una conclusión, ligada a la postura de Mao: “Furthermore, in Mao's (and presumably in Piglia's) view, a viable cultural policy should contemplate the possibility of disseminating low-brow artworks among the less sophisticated public if the policy's goal is to raise the overall cultural level of a nation, and critics should not write off popular artworks as ‘bad’” (145–146). Por lo tanto, de lo que se trataba, como aclaraba Piglia en su artículo, era de una dialéctica entre popularización y elevación: se debía partir de las competencias, diríamos hoy, que tenían las masas populares –por lo general, más básicas–, para luego lograr la elevación, de manera paulatina.

[...] “el lenguaje común” es el escenario de este vaivén, ejercicio de discusión persuasiva que tiene en la escritura/lectura/escritura desencadenada por los datzibao su momento concreto en el que todo el pueblo es a la vez lector/escritor del gran texto común, espejo verbal donde se exhibe la revolución cultural proletaria como una actividad significativa (23: 1972a).¹⁸¹

En el artículo del número 35, donde Piglia exponía su visión después de su visita a China, se señalaba la importancia que tendrían estos periódicos murales en la producción de materiales que pudieran usarse para la producción literaria: el datzibao como cantera del lenguaje, como

un gran texto social, anónimo, que por un lado se ha convertido en el motor de las mayores renovaciones en el lenguaje escrito, creando las condiciones para el desarrollo de la literatura revolucionaria. A la vez, esta escritura es el espacio desde el cual las masas significan el proceso revolucionario, discutiendo y señalando –en el lenguaje– su propia práctica (7: 1974).

Además, agregaba un aspecto que se relacionaba con la poética que Piglia proponía, más allá de los lineamientos políticos que su afirmación podría tener: “La práctica de masas (y no el saber de una élite) es el único criterio de verdad” (7). La preocupación de Piglia no era solo política, sino poética: los materiales literarios debían salir de la demanda social, pero no desde una postura acrítica, desde una solución populista; sino desde una intervención crítica, “discutiendo” con el lector. La salida propuesta por el autor de *La invasión* no partía de las reglas del consumo –desde la lógica populista, estas reglas dictaban lo que podía escribirse desde el punto de vista del “gusto”

¹⁸¹ Este modelo de escritura/lectura/escritura era el que estaba detrás de la concepción literaria de Borges –y por qué no, de Arlt– y que Piglia seguiría recorriendo en los años venideros.

del público, punto de vista a todas luces poco probable de sustentar—;¹⁸² por el contrario, partían de un dictamen relacionado con la producción y sus necesidades. Para Piglia, no eran las leyes del consumo las que definían la cuestión literaria, sino las de la producción: “[...] una práctica cuya inteligibilidad es específica no depende de la aceptación masiva y está lejos de ser invalidada por los obstáculos y resistencias que produce su lectura” (24: 1972a). Eran las necesidades de la producción las que deberían dictar las formas en las que se desenvolvería el acto literario.

La lógica capitalista de la circulación de los bienes estaría golpeada por esta idea de un productor–consumidor; de una circularidad sin fin entre estos ámbitos; y por una lógica, en definitiva, que estaba arraigada en las leyes de la producción: una lógica que ponía a la circulación como una instancia ligada a la producción desde una perspectiva, en todo caso, dialéctica, no determinista. Entonces, ocurrían dos efectos: por un lado, no había forma de delimitar estas instancias, a no ser por la perspectiva productiva –materia prima, fuerzas productivas, relaciones de producción–; y por el otro, esta circularidad ponía en jaque la potestad creativa que había estado siempre del lado del autor. En este sentido, es interesante la lectura que hace Piglia de la producción de Burroughs: “la escritura aleatoria de Burroughs remite a una negatividad absoluta: muerte del novelista como propietario de un estilo ‘personal’. Quiebra de las leyes de productividad textual admitidas por la burguesía” (13: 1970).

La búsqueda de nuevos materiales por fuera del circuito del sistema literario, ese efecto dialéctico entre escritor–lector, donde ambas funciones terminaban siendo, por su propia constitución, lugares colectivos de producción de significado –tomando en cuenta que tanto la apropiación de la producción escrituraria como lectora se hace sobre materiales sociales– tenía un ejemplo en la experiencia de los Black Panthers. En principio esta experiencia revolucionaria se sostenía en una forma de concebir los medios de

¹⁸² “Mao traslada la decisión sobre la legalidad de una obra revolucionaria a lo específico de su estructura particular. las leyes de una producción literaria que hace de la demanda social una de sus condiciones materiales, no son (no pueden ser) sin embargo las leyes del consumo: es en la producción donde se funda justamente la "diferencia" de la teoría marxista y olvidarlo significa confundir el empirismo populista con la estrategia del marxismo leninismo” (25: 1972a).

comunicación no como lugares alejados de la práctica política —es más, no había división entre práctica política y literaria: hay continuación dialéctica— sino como una práctica política que, por sus métodos a veces espectaculares, tenía efectos comunicativos, en principio, por los propios métodos políticos usados: “la revolución negra se constituye y actúa como el mayor de los *Mass Media*: comunica sus mensajes con la guerrilla, la insurrección urbana, con los atentados y las expropiaciones” (14). Este método tenía una funcionalidad que era la de crear nuevos espacios de circulación de la información. Pero la experiencia de los Black Panthers no se quedaba en esa esfera del puro acontecimiento: a partir de allí, elaboraba otros materiales que permitían la construcción discursiva de nuevas formas estéticas: “Pero también y simultáneamente [actuaban], con periódicos, discursos, historietas, canciones, ensayos, historias de vida, relatos, panfletos” (14). El tipo de circulación, nacida de las necesidades políticas, era la condición de posibilidad de la experiencia escrituraria:

Esta práctica lingüística define su forma a partir de la acción revolucionaria y cubre un registro que partiendo de lo directamente pedagógico (manuales de práctica, panfletos de agitación) alcanza los lenguajes experimentales nacidos en las tradiciones del pueblo negro: fragmentados, contingentes, dictados por la táctica política, estos escritos constituyen en realidad un gran Texto único que (como el diario del Che o los datzibao chinos) convocan a una práctica colectiva y hacen de la escritura un momento, otro nivel de la lucha revolucionaria (14).

Es así, entonces, cómo la circulación de los materiales políticos y su consumo en el contexto de la lucha revolucionaria, creaban las condiciones para la producción de ese material lingüístico que sería usado, a su vez, en otras intervenciones.

Las necesidades políticas producían cambios en la forma de circulación de los materiales, y a su vez, cambios en las formas de concebir la función de la literatura: “la actividad de los propagandistas negros viene a redefinir en la *práctica* la función de la escritura”, “quebrando la idea de ‘géneros’, desechando las diferencias retóricas entre

‘poesía’, ‘ensayo’ o ‘narración’”. Esto producía como efecto liberarse “incluso de la idea de libro” (14). Tanto esta forma de circulación como la forma de apropiación de esos materiales –materiales, como dijimos, que circulaban por fuera del ámbito literario institucionalizado– definirían la idea de vanguardia de Piglia. Este escribía en su diario, en una entrada fechada en septiembre de 1970 –justamente, el mes en que se editó el ensayo que venimos analizando–: “La vanguardia se niega a entrar en la circulación dada y busca nuevos canales de difusión del arte, debe inventar un nuevo territorio, del mismo modo que la vanguardia política abandona la lucha parlamentaria y debe encontrar formas distintas de expresión” (216: 2016a).¹⁸³

La búsqueda de nuevos canales comunicativos requería una reelaboración de los materiales con los que se trabajaría estéticamente. En este sentido, una política estética revolucionaria debía tener en cuenta el momento de recepción como una nueva instancia de producción. De esta forma, el producto pasaba a formar parte de una nueva instancia productiva, un nuevo sistema de producción de sentido. Piglia comentaba su experiencia en un museo chino:

en los muros se leen estadísticas con cifras sobre las condiciones de Vida de las masas, datos sobre la explotación feudal y el sistema de trabajo, unidos a objetos – armas escudos– y textos donde se da cuenta de las rebeliones populares de la época. Estos datos son el soporte material (hambre, miseria, explotación, muerte) sobre el que se construyó la cultura feudal; al presentarlos se crean las condiciones de una lectura materialista de la producción artística (5: 1974).

¹⁸³ Para Piglia, una vanguardia era una producción antiinstitucional; la vanguardia estaba afuera del sistema. De esta forma, Piglia se relacionaba con toda una corriente de artistas que había visto en la vanguardia política una manera para acceder a otro tipo, no solo de sociedad, sino también de concepción sobre el arte. Tanto vanguardia estética, como vanguardia del proletariado, estaban afuera del sistema. En *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, afirma: “No se puede ser vanguardista y pensar en un modelo de la política que no enfrente al Estado, en un movimiento político en el interior del parlamento entendido como una conversación para la construcción de consenso. Por eso Benjamin habla de complot” (189: 2016b). por eso, para Piglia, “La literatura es una sociedad sin Estado” (167: 2016a).

Este espacio que formaba parte de una perspectiva espiritualista de la producción estética se transformaba en un espacio de la lucha de clases. Por lo tanto, un nuevo “canal de difusión”, o la reorientación de uno ya existente, obligaba a que estos materiales estéticos del pasado fueran resignificados por la lucha de clases:

Se produce de hecho un distanciamiento en el sentido brechtiano del término: el museo, lugar tradicional de la contemplación neutral y desinteresada, es invadido por la lucha de clases. Al exhibir la marca del trabajo y de la explotación se define un punto de vista de clase que reordena todo el espacio cultural (5).

En definitiva, el punto de vista de clase cambiaba la forma de consumo al poner en su contexto histórico la producción artística.

¿Cuál era la importancia que tenía para Piglia y el maoísmo la producción estética? No sólo el trabajo intelectual y artístico era una de las dimensiones del trabajo revolucionario, sino que también preparaba para el momento después: la construcción socialista. Después del fracaso de la línea del realismo socialista, pero especialmente del fracaso con respecto a considerar a la dictadura del proletariado como un momento en el que la lucha de clases dejaba de existir, el maoísmo proponía, desde esta lectura particular de Piglia, un momento de reflexión y lucha en el terreno cultural, ya que, como afirmaba este crítico en el artículo dedicado a la cuestión ideológica en la coyuntura de la revolución cultural proletaria, “El desarrollo de las fuerzas productivas, de por sí, no garantiza la transformación de las relaciones de producción. Para terminar con las relaciones burguesas hay que terminar, al mismo tiempo, con las relaciones ideológicas burguesas” (6: 1974).¹⁸⁴

¹⁸⁴ Piglia, en línea con los postulados más firmes del maoísmo, no concebía a la dictadura de nueva democracia –denominación que da esta tendencia a la dictadura del proletariado– como un momento en el que finalizaba la lucha de clases: “La desigualdad social que provoca la aparición de una élite privilegiada de funcionarios y técnicos no depende (únicamente) del elemento económico: la norma del reparto social de la riqueza y de las funciones sociales descansa, en última instancia, en factores ideológicos. De hecho se produce un desplazamiento: socializados los medios de producción, no existen burgueses en el sentido clásico y antes que a clases económicas,

3. Conclusión parcial

La cuestión de la especificidad literaria no anulaba el problema de la cuestión de la división entre el trabajo intelectual y el manual. Por el contrario, ponía la discusión sobre otro terreno: la especificidad del trabajo intelectual tenía la función de no perder de vista que, como decía Mao, las contradicciones cualitativamente diferentes necesitaban de métodos diferentes. Ahora bien, esta especificidad no abandonaba la cuestión central a la que apuntaba el maoísmo: era en la práctica política donde se fundaban las posibilidades de una práctica artística y teórica acorde con una línea que confluyera con el proletariado y el pueblo.

Era desde este punto de vista que debía analizarse la discusión con respecto a la necesidad de replantearse una nueva forma de acción en el arte, tomando en cuenta que esta forma ideológica formaba parte de la lucha política, en un momento y espacio concretos. Además, como reflexión más importante que logró seguir más allá de los avatares producidos por la última dictadura, las reflexiones de Piglia permitían pensar todo hecho estético como un hecho específico, pero no por eso apolítico; lo político de una producción no se reconocía en su contenido, sino en las huellas de las condiciones de producción en el texto. Su reflexión sobre la obra de Jorge Luis Borges en el número 3 de *Punto de Vista* atestiguaría este logro crítico.¹⁸⁵

se trata de enfrentar ideas y posiciones de clase” (4: 1974). En este sentido se pronuncia Bosteels al afirmar que “la principal novedad del maoísmo con respecto a la ortodoxia del marxismo-leninismo consiste en haber reconocido la existencia de contradicciones internas en un país socialista aún después de la etapa revolucionaria inicial” (15: 2001).

¹⁸⁵ En *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices* se puede observar que el ensayo que publicó Piglia en *Punto de Vista*, “Ideología y ficción en Borges”, ya había sido escrito a mediados de 1974. El mencionado ensayo llevaría el título provisorio de “Los dos linajes de Borges”, y se publicaría en *Los Libros* en octubre de ese año (361–362: 2016a).

Capítulo 3

Sarlo y el imperio de la novela: la obsesión por el género

Algunos fenómenos reclaman ser considerados: las redes que trazan las traducciones, las formas de las modas teóricas. Es preciso explicar, por ejemplo, a qué se debe que los argentinos leyeran a los formalistas rusos después (y en el marco conceptual) del estructuralismo francés. Y que esta preeminencia no significó simplemente un orden de llegada sino una interpretación (una mutilación acaso). (...) ¿qué consecuencias tuvo Althusser sobre la teoría social e histórica, en los últimos años de la década del sesenta y primeros de la actual en la región? ¿Por qué el estructuralismo de Barthes, Todorov o Kristeva aspiró a ocupar el campo de la crítica literaria como única forma de la “modernidad” teórica? ¿qué mecanismos reflejan tan directamente el prestigio de la lingüística, en su problemática calidad de “ciencia piloto”, sobre las disciplinas sociales? (Beatriz Sarlo, *Punto de Vista*, n° 6, 9: 1979).

Introducción

El epígrafe citado arriba funciona como expresión de que tanto en las elecciones políticas de Beatriz Sarlo, como en sus elecciones metodológicas y críticas, se pueden leer algunos desplazamientos, por ejemplo, en su desconfianza con respecto al estructuralismo francés –desconfianza que se fue demostrando a medida que escribía sus textos críticos en *Los Libros*, y dejaba de lado la teoría greimasiana—. ¹⁸⁶ En este sentido, se observan algunos cambios en la metodología que instrumentó para su producción crítica. Del Lukács goldmanniano, a la postulación de una operación que ponía en el centro la evolución de los géneros; o sea, de una clara postura donde lo que predominaba en la concepción metodológica de Sarlo era el autor, a otra en la que lo principal recaía en la mirada sobre el proceso de producción novelesco; y, por último, al final del recorrido en *Los Libros*,

¹⁸⁶ La investigación que realizó junto al Centro de Estudios Adambuenosayres es un ejemplo de producción estructuralista “dura”.

Sarlo recurrió a una mirada donde la producción literaria tenía importancia en tanto expresión de las instituciones literarias y sus aparatos de distribución y consumo.¹⁸⁷

Al mismo tiempo, Sarlo construyó su objeto crítico literario focalizándose en uno de los grandes problemas estéticos para la izquierda intelectual del período: la centralidad de la novela como género que permitiría leer mejor los avatares políticos, sociales y literarios. En el primer capítulo, ya observamos la centralidad de este género en particular, y de la narrativa en general, durante los cincuenta con el grupo *Contorno*, y en los sesenta, cuando el género comenzó una ostensible renovación de sus procedimientos y materiales. Además, los sesenta fue la década de quiebre con las nociones de realismo más “directo” (Olguín–Zeiger: 1999), en beneficio de otras formas novelísticas con “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’” (De Diego, 59: 2003).

En la novela, Sarlo vislumbró el más acá y el más allá: los límites desde dentro de un género en descomposición; y la ruptura, el estallido, de esos límites. La literatura de la elite del período había instaurado una forma de novela en la que los hechos sociales e históricos, o estaban ausentes o eran solo un decorado, lo que facilitaba una mirada descontextualizada de dichos procesos. De esta manera, para Sarlo la novelística de Eduardo Mallea y Beatriz Guido, por ejemplo, expresaba esos límites: su escritura servía como cobertura al miedo, no sólo ante los hechos políticos de esos años, sino que también ocultaba el fin del género: la escritura del novelista de esta elite era la expresión del terror que le infundían los cambios políticos y, por ende, el terror ante el necesario final de una escritura que expresaba esas posturas en franco retroceso durante los convulsionados y rebeldes años sesenta y setenta. Así, Sarlo percibía una estética del temor implícita en la concepción elitista del texto literario.

¹⁸⁷ Sobre el recorrido intelectual de Sarlo, hay una breve síntesis en la tesis de Maestría de Gabriel C. Sarmiento Kopp (2011). Especialmente, el capítulo 1 de dicha tesis se detiene en aspectos que nos interesan para contextualizar el trabajo crítico de Sarlo en *Los Libros*.

Al mismo tiempo que se realizaba este proyecto de naufragio estético por parte de Mallea y Guido, se gestaban otros proyectos que estaban produciendo una ruptura, o más bien una fisura, en los límites genéricos. Esta postura de Sarlo con respecto al género era acompañada por su cambio de actitud política en favor del maoísmo y su “estética”, tal como se veía en sus inquietudes del N° 25, similares a la de Ricardo Piglia en el mismo número (1972a). No creemos que el cambio en la elección política de Sarlo hubiera promovido su mirada escatológica con respecto al género: esta forma de concebir el hecho estético y el político fue casi simultánea en su escritura crítica o, como se diría con términos de la época, no mecanicista. Si Sarlo pasó de una postura filoperonista, a un maoísmo que le exigía la disciplina del militante, fue al mismo tiempo en que su crítica cambiaba de rumbo, en que su crítica encontraba en el desgaste de los procedimientos de la novela burguesa contemporánea el fin del género.¹⁸⁸

¿Qué circunstancia permitió la mirada de Sarlo con respecto a la novelística contemporánea? ¿Por qué era tan central ese género, con relación a los acontecimientos políticos?

Si la novela era el género de la autoconciencia burguesa; si la novela se proponía como una metacrítica del propio desarrollo de la burguesía;¹⁸⁹ por lo tanto, era en el espacio literario donde debían buscarse las propias leyes de su desaparición. Desde el punto de vista marxista, y también desde ese marxismo impenitente que supo surcar Barthes, se sabe que la caída del reino depende de las propias debilidades de su construcción; dicho de otro modo, era desde la misma novela, producto y productora del régimen burgués, desde donde saldrían los peones que subvertirían las reglas, y harían

¹⁸⁸ En este mismo sentido, Roland Barthes se refería a su concepción de la literatura, su relación entre cambio y permanencia, entre el código que existe antes del escritor y la subversión de dicho código: “La tarea revolucionaria de la escritura no es eliminar sino transgredir; ahora bien, transgredir es a la vez reconocer e invertir; hay que presentar en objeto que se va a destruir y al mismo tiempo negarlo; la escritura es precisamente lo que permite esta contradicción lógica” (45: 2005).

¹⁸⁹ Peter Bürger afirma que esa metacrítica estaba sostenida, justamente, en una separación con respecto a la praxis vital de la burguesía (2009). De esta forma, desde la emergencia de las vanguardias históricas, se podía ver de qué manera la novela se transformaba en un género en descomposición, si pensamos que esa descomposición remitía dialécticamente a la descomposición del propio sistema capitalista.

pedazos el imperio novelístico burgués. De sus ruinas, desde sus propios materiales, de sus propias contradicciones, se construiría una nueva estética. Si la novela representaba el advenimiento de la burguesía, era dentro de ella misma donde ocurriría su destrucción.

Y no era coincidencia esta postura de fin de ciclo y renovación, con la creciente influencia del maoísmo en Sarlo. Como ya hemos visto, Piglia afirmaba, citando a Mao, en su texto sobre la revolución cultural china y la lucha ideológica, que eran los propios campesinos quienes harían pedazos las deidades por ellos construidas, para avanzar en la creación de un sentido común socialista (8: 1974). En la visión ideológica de Mao, la dirección partidaria del proceso revolucionario –entre ellos sus escritores y artistas bajo la línea del partido comunista– debía insertarse en las masas para, desde su propio mundo, y compartiendo su cultura, avanzar en una nueva cultura.¹⁹⁰ De esta forma, desde la novela burguesa, desde sus límites, aparecería una nueva estética que expresaría el advenimiento de una nueva cultura.

¿Cómo es que la novela expresaba los intereses de la burguesía, estéticamente? ¿Es sólo a nivel semántico donde se encontraba esta correspondencia? La respuesta de Sarlo era básicamente, para esta segunda pregunta, un no rotundo. Si hubiera sido así, el método goldmanneano usado por ella en un primer momento de su incursión en *Los Libros* hubiera incurrido en un error cuando demostraba que la escritura de Ernesto Sabato y David Viñas compartían una misma *estructura significativa*.¹⁹¹ La respuesta no se encontraba a nivel semántico, porque, como afirma Vincent Descombes, si para el más ordinario de los marxismos la novela reproducía la ideología de la clase dominante o de la

¹⁹⁰ “Ser como pez en el agua”, “fundirse con el pueblo”, entre otras frases del líder chino, expresaban esta forma de concebir la lucha ideológica. En *Conversaciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura* [1942], se podía encontrar esta incitación a la práctica política junto a las masas.

¹⁹¹ La novela expresaba, para Lucien Goldmann y el Lukács juvenil, la dimensión social de la obra literaria, en tanto que su *forma* constituía el *a priori* de toda concepción artística. La novela sería la forma por excelencia de la modernidad, y por lo tanto, el lugar de privilegio para captar la estructura, la visión del mundo, de determinada clase social. La estructura, o forma en Lukács, tenía la función no de reflejar, sino de configurar, ordenar, una determinada manera de ver el mundo. Por esta razón, Goldmann no pensaba en la teoría del “reflejo”, sino en homología: la obra no reproduce una experiencia dada, sino una configuración de la realidad que, para ser homólogas, necesitan necesariamente de un “antepasado” común (Goldmann, 18: 1971).

dominada, “[...] semejante afirmación es cuando menos prematura, pues el origen de la novela está antes en el código del discurso novelesco, y no en la conciencia social del novelista” (167–168: 1988). Y agrega:

solo en un segundo momento, gracias a un progreso del análisis, acaso se pueda establecer una correspondencia estructural entre el código novelesco en su conjunto (y no tal o cual novela) y la relación de subordinación que, entre todas las relaciones posibles de poder de un grupo sobre otro define el reinado de la burguesía (168).

Por lo cual, la novela era concebida como expresión de la burguesía en el código novelesco, no en su contenido.¹⁹² O sea, algunas propuestas del estructuralismo aparecían en Sarlo porque pertenecían a su horizonte teórico, donde el estructuralismo era, como vimos en el capítulo 1, el hecho ineludible del campo humanístico y social del período en cuestión.

En las páginas que siguen a continuación, nos proponemos analizar algunas intervenciones críticas de Beatriz Sarlo en *Los Libros*,¹⁹³ tomando en cuenta la centralidad que la novela cobraba como objeto de análisis estético y político, y este horizonte teórico que fue la condición de posibilidad de su producción crítica durante el período. Al mismo tiempo, se puede observar de qué manera Sarlo entendía una mentada renovación del género y su relación con los condicionamientos producidos por los medios de comunicación y, por consiguiente, el mercado editorial.

¹⁹² Recordemos que, según Descombes, para el estructuralismo el código era previo al mensaje; por lo tanto, el código era previo al contenido. Esto quería decir que el código precedía al mensaje: “El mensaje no es la expresión de una experiencia, sino que más bien expresa las posibilidades y los límites del código utilizado respecto a la experiencia” (129: 1988). Si no fuera así, la comunicación no podría producirse, ya que “el código nunca puede estar producido por sus usuarios durante el proceso mismo de la comunicación” (126)

¹⁹³ Nos centramos en los textos de Sarlo sobre la novelística contemporánea; dejamos de lado aquellos textos que analizan cuestiones como el debate político en la televisión, el cine, la enseñanza universitaria de la literatura, etc.

4.1 La novela sin contexto social: Mallea y Guido

Lo que identificaba discursivamente a la burguesía y a la pequeña burguesía, según Barthes (1999 [1970]),¹⁹⁴ era la mitificación del signo que esas clases sociales promovían: cualquier producción discursiva perdía su relación con el contexto social de producción. La burguesía, desde el reinado del realismo en adelante, creó un mecanismo, un subterfugio, por el cual el signo, la palabra, perdía su relación con el mundo, con la praxis vital. De esta forma, para esta clase social, la literatura no era otra cosa más que *verdad del espíritu*. El gran mito burgués era la palabra sin Historia, palabra que solo podía adquirir dimensiones espirituales para un pensamiento como el burgués que estaba imposibilitado para dar cuenta de sus propias condiciones de producción.¹⁹⁵

Sarlo, fiel al manifiesto que desde el primer número había propuesto Héctor Schmucler, pensaba que la misión del crítico era la de desmitificar la literatura, sacarla de ese lugar de sacralidad,¹⁹⁶ que la colocaba por fuera de la lucha de clases – y que, por lo tanto, delegaba la producción literaria a las clases sociales que tenían la propiedad de los medios de producción–. Esa era la razón por la cual sus dos primeras intervenciones como crítica literaria se centraban en dos nombres de la literatura burguesa que expresaban esos valores de sacralidad: Eduardo Mallea y Beatriz Guido.¹⁹⁷ Esta operación crítica de Sarlo con respecto al lugar “sagrado”, “espiritual”, que para las clases dominantes en Argentina tenía la literatura era deudora de la influencia que había ejercido,

¹⁹⁴ En el prólogo a la edición de 1970 de *Mitologías*, Barthes daba cuenta del objetivo central de su proyecto: “Acababa de leer a Saussure y, a partir de él, tuve la convicción de que si se consideraban las ‘representaciones colectivas’ como sistemas de signos, podríamos alentar la esperanza de salir de la denuncia piadosa y dar cuenta en detalle de la mistificación que transforma la cultura pequeño–burguesa en naturaleza universal” (5: 1999).

¹⁹⁵ Ya vimos en el capítulo 1 la hipótesis de Barthes con respecto al *efecto de realidad* de la novela moderna. Esta operatoria funcionaba, justamente, para descontextualizar el signo de sus condiciones de producción.

¹⁹⁶ El editorial del Nº 1 afirma: “*Los Libros* no es una revista literaria. Entre otras cosas porque condena la literatura en su papel de ilusionista que tantas veces se le asignara. La revista habla del libro, y la crítica que se propone está destinada a desacralizarlo” (3: 1969).

¹⁹⁷ En el Nº 10 Sarlo publicó su primera participación en *Los Libros* un artículo sobre la revista *Nueva Crítica* y su financiamiento por parte de la CIA, y recién en el número 12 se dedicó a la crítica literaria.

especialmente en estos años, el análisis de David Viñas.¹⁹⁸ Y no era casualidad, además, que en este mismo N° 12 de *Los Libros*, donde aparecía esta primera intervención sobre la producción literaria de un escritor relacionado con *Sur* como Mallea, el propio Viñas publicara un largo ensayo sobre Ernesto Sabato, adelanto de *De Sarmiento a Cortázar*. En este ensayo, Viñas contextualizaba la producción del autor de *El túnel*, y su relación con el grupo *Sur* y con una forma de concepción del escritor –Viñas los llamaba “intelectuales”– cercana a la idea irracionalista de “genio”, del “intelectual ‘profético’” (7: 1970).¹⁹⁹

En este marco, Sarlo optaba por un modelo de análisis que le permitiera develar en la estructura significativa de la obra, la relación de esta con una manera de comprender el mundo.²⁰⁰ Para Sarlo, la novela, desde una perspectiva goldmanniana, debía ser comprendidas en dos aspectos: una estructura interna y una estructura significativa global. En cuanto a la primera, Lucien Goldmann afirmaba:

¹⁹⁸ Ya en el apartado sobre la revista, en capítulo 1, observamos que Peller se preguntaba por la inclusión de Viñas en un contexto de una crítica “científica” y “política” (63: 2012). Con respecto a la conjunción de método pretendidamente científico y la confluencia con el análisis histórico-político, el libro de otro ex-contornista, *Ensayos y estudios de literatura argentina* de Noé Jitrik (1970), proponía el modelo lingüístico para analizar la producción literaria. Para Jitrik, no se debía dejar de lado la “significancia”: “Ahora, en cambio, me descubro más apasionado por la obra como sistema de signos, como organización pero no veo cómo ni por qué podría descartar la para mí muy fecunda idea de ‘significación’, que tiene que ser naturalmente histórica, humana” (8: 1970). La operación de Jitrik era, sin lugar a dudas, deudora de la de Barthes.

¹⁹⁹ Ya Jorge Rivera en el número 1, había criticado el papel de Sabato y del sector intelectual hegemonizado por *Sur*, justamente en un artículo titulado “Sabato. Custodio de las letras”: “Pocos escritores argentinos han profundizado con tanta convicción como Sabato la idea de la literatura como zona sagrada, como recinto problemático pero a la vez como fuente de un saber de salvación que debe ser asumido ritualmente por sus oficiantes” (4: 1969). Marcelo Starcembraum afirma sobre el papel que Rivera le adjudicaba a Sabato que este último “se convertía en el paradigma de una ‘inteligencia mitificadora’, reactiva frente a los procedimientos precisamente desmitificadores de la crítica contemporánea, tales como la ‘desacralización de la ilusión referencial’ y la ‘desfetichización de la concepción analógica del mundo’” (141–142: 2016).

²⁰⁰ Si Sartre había habilitado una lectura de la totalidad, en tanto autor y obra formaban parte de un proyecto ético que se proyectaba en el mundo –y que permitía comprenderlo–, Lucien Goldmann también operaba desde una noción totalizadora. En algunos miembros de *Contorno* se puede ver su influencia. La línea sociológica que desarrollara Adolfo Prieto (2014 [1968]), principalmente, pero que puede ser observada también en David Viñas (1977 [1964]), tuvo la influencia del pensador rumano-francés. El influjo de Goldmann en la crítica de Viñas y de Prieto, para Nicolás Rosa se puede rastrear en la elaboración de una operatoria de “homologías entre estructuras literarias o más específicamente estructuras narrativas” (377: 1982); o sea, relaciones de determinación entre los procesos económicos, sociales y literarios.

Las obras válidas en los dominios que acabamos de enunciar [el de las ciencias humanas] se caracterizan, en efecto, por la existencia de una coherencia interna de un conjunto de relaciones necesarias entre los diferentes elementos que las constituyen y, en las más importantes entre ellas, entre el contenido y la forma (27: 1965).

Además de esta propiedad interna, para Goldmann cada elemento necesariamente se relacionaba con “la estructura significativa global”, lo que “constituye la más seria guía del investigador” (27: 1965).²⁰¹ Por tal motivo, para Sarlo, la relación entre ambas estructuras permitía vislumbrar una estructura de pensamiento burgués en las novelas analizadas.

Las novelas de Mallea y Guido no planteaban otra cosa que el borramiento de la historia, de lo “real”. Según el precepto goldmanneano, cuanto más una obra apuntaba a la totalidad, más significativa y perdurable se volvía. Por el contrario, las novelas de Mallea y Guido no eran significativas, ni perdurables: no llegaban a estructurarse en la totalidad del mundo, o sea, con su realidad histórica.²⁰² Por eso, esos autores expresaban la escritura del terror: terror ante ese torbellino social que Sarlo, militante filoperonista,²⁰³

²⁰¹ Para Goldmann, cada texto, a su vez, debía ser considerado una estructura significativa que se correspondía con otras estructuras más totalizadoras. El proceso de la estructura significativa, como indicaba Goldmann en “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”, proponía, por lo tanto, dos momentos: el primero de comprensión inmanente del texto; el segundo, de explicación, o sea, de inserción de ese texto en una unidad mayor que lo explicaba (20: 1971).

²⁰² “El concepto de *estructura coherente y significativa* tiene [...] una función a la vez teórica y normativa en la medida en que es, por una parte, el principal instrumento de comprensión de la naturaleza y de la significación de la obra, y por otro parte, el criterio mismo que nos permite juzgar su valor [...]. En efecto, en la medida en que expresa una visión coherente del mundo en el plano del concepto, de la imagen verbal o sensible, es cuando la obra es filosófica, literaria o estéticamente válida” (28: 1965).

²⁰³ En la biografía política que se desprende de las conversaciones con Javier Trímboli (1998), Sarlo afirmaba: “Mi inscripción al peronismo está marcada tanto por la preparación del concilio ecuménico como por las encíclicas papales *Mater et magistra* y *Pacem terris*. A partir de esa configuración ideológica, comienzo una travesía en el peronismo [...]” (221). En esta misma entrevista daba cuenta de que su entrada en el PCR se había producido a fines de 1971 (226).

identificaba con las expresiones y explosiones de masas de fines de los sesenta y principios de los setenta.

Esas manifestaciones de una estructura intrínseca a los textos era lo que le permitía a Sarlo llegar a determinadas conclusiones sobre la escritura de Mallea y Guido – el análisis sobre el primero lo realiza en “La retórica de Eduardo Mallea” en el Nº 12; la crítica a la novelista aparece en el Nº 14 con el título “Beatriz Guido: el simulacro de lo peligroso”–. En las producciones críticas sobre estos dos escritores se hacía visible un principio constructivo: la desaparición de la historia o la aparición de esta como mero decorado. Esta configuración estructural interna le permitía a Sarlo arribar a una conclusión: ambas escrituras expresaban la ideología de una clase social marginada cada vez más del poder y temerosa ante los acontecimientos históricos. Pero es necesario aclarar que el método inaugurado por Goldmann no se proponía el análisis semántico de la obra literaria, sino ver en ella una determinada configuración de ideas a partir de un análisis inmanente de la obra, sin perder de vista que esta expresaba intereses más generales. La ideología no aparecía en el nivel semántico, sino en la relación entre estructuras. Esta manera de entender la relación entre las partes de una obra –relación analizable a partir de una operación de lectura inmanente–, y la obra con una unidad mayor que la contiene, surgía de una convicción dirigida hacia una finalidad, que se encontraría en los seres humanos, ya que todas las conductas humanas tenderían hacia la búsqueda de una respuesta significativa, que nace de una situación particular: “[La estructura significativa] representa a la vez una realidad y una norma precisamente porque define a la vez el motor real y el fin hacia el cual tiende esa totalidad que es la sociedad humana” (29: 1965).

En la novelística de Guido, las menciones a personajes políticos e históricos se entremezclaban en una composición heteróclita, en un gesto absurdo que se fundaba en una relación muy particular entre el lenguaje y la realidad; en donde esta última desaparecía, ya que a lo único que un escritor de esta clase social podía referirse era al lenguaje descontextualizado de lo real:

Lo que sí varía, en *Escándalos*, es la intención de verosimilitud del discurso. Beatriz Guido parece haber registrado que lo verosímil de un texto se define no en su relación con lo real sino en su relación con el lenguaje. Pretende subrayar la verosimilitud con la inserción de pequeños detalles, con nombres, con presencias (Palacios, Ismael Viñas, Perón, Guevara); a partir de allí se decide a largarse en una carrera hacia el absurdo (7: 1970b).

Ese lenguaje funcionaba como refugio, única certeza; como si el lenguaje de esta novelística perteneciente a la élite intelectual fuera incorruptible. En esta concepción sobre la literatura también se escondía una concepción sobre el lenguaje.

Para Sarlo, en Mallea, al igual que en Guido, la palabra era encubridora, no portadora de verdad; expresaba la falsedad de clase: la palabra como un “mito, una explicación general, un modelo de lo que es la Argentina y el ‘argentino’” (12: 1970a).²⁰⁴ Por lo tanto, desde el punto de vista de Sarlo el análisis de estas escrituras tenía un potencial desmitificador. Así, el discurso crítico se presentaba como aquel que debía colocar a la literatura en su justo espacio de producción social de sentido, determinada por las relaciones sociales de producción para “desenmascarar los mecanismos de la ideología”. De esta manera, el análisis crítico debía “armar, entre la literatura y la realidad, la cadena oculta”. En la crítica a la literatura de Mallea, esto significaba desenmascarar el “registro de la cultura y la moral de la clase dominante” (12: 1970a).

De esta manera, en esta *escritura del terror* aparecían los peores síntomas de una literatura en descomposición:²⁰⁵ por un lado, esa realidad que se escabullía, que aparecía

²⁰⁴ En este sentido, la escritura de Mallea adscribía a la noción de mito, una construcción naturalizada por el orden burgués que producía aquello mismo que Barthes criticaba de las operaciones del realismo en “El efecto de realidad”. Aquí, el mito era una construcción: el signo lingüístico en un primer nivel, se transformaba en un significante para el segundo nivel, o sea, el nivel “mítico” (Barthes, 111: 1980).

²⁰⁵ “La historia y la sociedad no existen sino como decorados posibles de un individualismo sin contingencias. Si uno de los elementos que interesa de cualquier texto es su vinculación con la totalidad real —a partir de las trasposiciones de la escritura—, *La penúltima puerta* sólo importa como mostración retórica de un personaje. Nuevamente Mallea ha invertido las relaciones entre realidad y literatura: crea a partir de un código literario poco interesante una novela que sólo

en ciertos nombres, como en el caso de Guido; por el otro, la cultura como un campo de la purificación ante la corrupción de la realidad. La construcción de Mallea era la continuadora del viejo conflicto entre civilización y barbarie. La civilización, la literatura, era “purificadora”,²⁰⁶ al tiempo que para Guido era “producción sin conflicto” (6: 1970b).

Pero más allá de esta construcción en donde la realidad histórica desaparecía, es importante señalar que para Sarlo ese escamoteo se dirimía en la prevalencia de la palabra, al igual que en Guido, como vimos:

Pese a la duda Mallea no se resuelve a asumir la dialéctica de palabra y realidad y decide siempre por la palabra: *La penúltima puerta* pudo llegar a existir exclusivamente porque Mallea cree con optimismo en la palabra, oponiéndola a la realidad, a las determinaciones que son abolidas mediante el pase mágico del subjetivismo (10: 1970a).

Esa pérdida del referente en pos de la superioridad de la palabra producía como consecuencia en la novela “la pérdida de su historicidad” (6: 1970b). En la misma dirección, los personajes de la novela de Guido expresaban la misma concepción sobre la relación literatura–realidad: “Sólo se salva el que mira, y salvar la mirada equivale a afirmar la escritura sobre el acto, coherencia aceptable en un universo burgués que no ofrece salida posible” (7: 1970b). Esta concepción de la palabra guardaba estrecha

puede señalare a sí misma, como sistema de imposible trasposición y por lo tanto ininteligible: una obra cerrada” (10: 1970a).

²⁰⁶ Starcembbaum, con respecto a la producción crítica de Sarlo, afirma que la lectura que hizo de Mallea se sostenía sobre dos núcleos problemáticos, uno de los cuales era la “la delimitación ideológica de la práctica literaria examinada. El establecimiento de esta matriz analítica le permitía a Sarlo identificar los elementos ideológicos característicos de la narrativa de Mallea – *individualismo e idealismo*–”; el segundo núcleo aparecía a partir de “determinar de este modo la filiación ideológica de dicha práctica literaria –*ideología burguesa*–. Una primera aproximación habilitaba, por tanto, la inscripción de la obra de Mallea en ‘*la tradición escamoteadora de cierto pensamiento argentino*’; es decir, un modo de intervención que no elaboraba sus planteos a partir de las contradicciones concretas de la realidad argentina –‘*dependiente*’ enfatizaba Sarlo– sino que acudía a las falsas opciones deudoras del mito civilización o barbarie, como la de *pureza/corrupción* o la de *cultura/sentido material de la vida*” (147: 2016).

relación con lo visto en capítulo 1 con respecto a Barthes y su noción del verosímil: la burguesía expulsa al significado del signo, y con esto a la Historia.

Sarlo continuaba los postulados metodológicos de Goldmann, quien afirmaba que no debían encontrarse en las manifestaciones de superficie, de contenido, las huellas de una determinada manera de mirar el mundo (Goldmann, 25: 1971). Por esta razón, a nivel de superficie podían aparecer los nombres de líderes revolucionarios, pero a nivel estructural la literatura de Guido seguía formando parte del universo ideológico de la burguesía, quien perseguía una noción de la literatura ligada a las modas pergeñadas desde el mercado. Más allá de los nombres de Gramsci, Trostky, Guevara, o del uso del collage, Guido no expresaba novedad,

la ha producido según algunos protocolos textuales ausentes de su literatura anterior, obedeciendo a un imaginario proyecto de vanguardia o a un prejuicio culturalista. Pero los cambios en la escritura que no se correspondan homológamente a cambios en las elecciones generales del relato, padecen de impostación, de falsedad, en el mejor de los casos inconscientemente (7: 1970b).

Es interesante encontrar aquí, como después veremos, esta lectura sobre las pretensiones vanguardistas de Guido, pretensiones ligadas a lo que el mercado esperaba de la literatura –nada diferente a lo que se esperaba de Roa Bastos, Cortázar y Sabato, como veremos en el apartado siguiente–. Además, lo que analizaba, y descubría Sarlo era una constante entre esta novela y las anteriores, no en el contenido semántico, sino en sus procedimientos: “Ese texto [se refiere Sarlo a las tres novelas de Guido: *Fin de fiesta*, *El incendio y las vísperas* y *Escándalos y soledades*] está regido por idéntica tipología, similar estructura de relato y, por sobre todas las diferencias, la misma ideología: el antiperonismo liberal y burgués” (7). De esta manera, las manifestaciones pretendidamente novedosas a nivel superficial chocaban con una constante estructural de Guido, quien persistía en una ideología de tintes liberales.

El método de Goldmann aseguraba que estos primeros textos de Sarlo se detuvieran en uno de los lugares comunes de la literatura sesentista y setentista, para criticarlo: el de la experimentación literaria. Sarlo observaba un giro hacia la experimentación, propio de las condiciones de producción literaria de la década del sesenta y del realismo “crítico”, pero que en Guido no era más que una marca de alguien que veía lo que el mercado del boom le exigía.

Más allá de esa operación por parte de Guido, Sarlo comprendía que lo mejor de su escritura era su oficio: “Ciertamente la novela se lee rápido y bien. Beatriz Guido sabe escribir lo que está permitido; tiene lo que tradicionalmente puede llamarse ‘oficio’, la antítesis de lo subversivo” (7). De esta forma, Sarlo señalaba que el aspecto posiblemente subversivo del procedimiento del collage no era más que una concesión al mercado editorial que exigía novedad: “En *Escándalos* está ausente el peligro y, pese a los collages, la novela entretiene” (7). La metodología de Goldmann, aunque no explicitada, le permitía a Sarlo relacionar el producto textual de sector social dominante que expresaban Guido y Mallea, con los anhelos de “algunos sectores de la burguesía, ya marginados del poder político” (10: 1970a). La “aristocracia” de Mallea, así como los postulados burgueses de Guido, negaban los procesos históricos, representaban la “indeterminación respecto de lo concreto” (10: 1970a).

Esta pura “palabra” que en Mallea era “purificación”, en Guido era escamoteo o la creación de un “mito” personal, donde la historia había sido “arrancada de toda intencionalidad social” (10: 1970b). En ese movimiento “creativo”, Guido “detiene la historia y la transforma en algo totalmente inverosímil” (10). Lo contrario era lo que definía a la escritura de Augusto Céspedes, a quien entrevista Sarlo para el número 19. No era que la palabra no fuera el material que funcionara en la literatura como materia prima de su sistema productivo, sino que la palabra se asumía, en el escritor boliviano, en “una elección de la historia como significado de la literatura”, por la que

Céspedes explora así la posibilidad testimonial de un sistema, el de la palabra, su elección como elemento de una mostración desmitificadora. Allí reside su

propuesta: abandonar la palabra ficción por la palabra–indicadora, superando oposiciones precarias como las de literatura y realidad. La militancia política de Céspedes es una de las formas precisas de su compromiso con la historia; la literatura es parte de su militancia (25: 1971).²⁰⁷

Es decir, la escritura de Céspedes se proponía como una moral de las formas: su elección por la historia se relacionaba con su elección de una forma, la “palabra–indicadora”.²⁰⁸

Había otros escritores que, por el contrario, resolvían la cuestión a partir de la relación con los acontecimientos políticos. Dos de ellos aparecían juntos en el artículo de Sarlo “Novela argentina: códigos de lo verosímil”, en el Nº 25, y de manera paradójica: Viñas y Sabato. El hecho paradójico consistía que, desde el punto de vista de la estructura significativa, ambas escrituras aparecían para Sarlo relacionadas por la utilización de la historia como hecho totalizante, en ambos escritores:

Sobre héroes y tumbas y *Hombres de a caballo* ejemplifican dos formalizaciones textuales de un pensamiento totalizante: el texto quiere dar cuenta de la totalidad, en el sentido que Lukács otorgaba al término, es decir inscribirse en una tradición que, de alguna manera, acepta la jerarquía de los hechos importantes (18: 1972a).

²⁰⁷ Es interesante observar la insistencia en la especificidad de la actividad artística y crítica: si bien Sarlo aún actuaba bajo la influencia de la teoría del compromiso sartreana –con una clara influencia del Barthes de *El grado cero de la escritura*–, no dejaba de soslayar que la palabra “indicadora” era un lugar de militancia, tanto como el que ocupaba cualquier otra forma de esa actividad.

²⁰⁸ El investigador brasileño Jorge Wolff afirma: “Sarlo reaparece en la revista con una reseña sobre una narrativa de Eduardo Mallea, un escritor que –al contrario de Céspedes– era el modelo a ser evitado por burgués, individualista e idealista” (98: 2009). Lamentablemente, el libro de Wolff se presenta como una lectura puramente expositiva sobre la crítica de Sarlo; es más, peca de una construcción lo bastante profunda para ser considerada una mediocre monografía para la carrera de grado: no hay corpus definido, se pasea por los artículos escritos por Sarlo desde una operación cronológica, no existe un recorte del objeto, etc. Lo mismo puede decirse de su intervención sobre Ricardo Piglia en el mismo libro.

El otro nombre que se mencionaba con una operatoria opuesta al borramiento de la historia era Héctor Tizón, en un artículo más tardío: “Saer–Tizón–Conti”, del N° 44 de 1976. Si bien Sarlo criticaba en este artículo cierta zona de la escritura del jujeño – derivada de la influencia mítico–folclórica que según ella continuaba la senda de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez–, por otro lado, planteaba que el aspecto positivo de Tizón consistía en haber insertado su novela en los acontecimientos de principios de las guerras de independencia en Argentina, específicamente, el momento del éxodo jujeño. De esta manera Tizón lograba poner de relieve “algunas de las notas importantes del proceso histórico político que tematiza; y consigue articular en torno de ese núcleo como manifestaciones de peso narrativo pero a la vez secundarias respecto del todo novelístico, la trama algo barroca y repetida por momentos de las relaciones entre personajes” (5: 1976). Esta afirmación colocaba a Sarlo nuevamente en esa crítica de corte luckasiana–goldmanneana: los acontecimientos políticos debían ordenar, centralizar, la trama de la novela. Y en el caso del escritor jujeño, “el éxodo como acontecimiento eje será el que ordene los hilos fundamentales de la narración” (6: 1976).

La falta de contexto social e histórico en la novelística burguesa expresaba el fracaso del género: la producción textual de Mallea y Guido evidenciaba los límites de una escritura que negaba la historia. Mallea expresaba un momento en el que la vieja aristocracia, u oligarquía, se enfrentaba con un mundo que le era hostil; y por esa razón, la novela no dejaba de existir, sino que se descomponía: era un cuerpo en putrefacción. Mallea, por sus límites ideológicos, no podía encontrar, por lo tanto, en ese mundo y en los materiales muertos del género los nuevos elementos que le hubieran permitido entrar en otra escritura. Guido era, por el contrario, la respuesta modélica del mercado del boom, “un prejuicio culturalista” (7: 1970b),²⁰⁹ la renovación que dejaba intacto el género:

²⁰⁹ Es interesante observar lo que escribió Piglia –quien mantenía una relación de amistad desde principios de los sesenta con Beatriz Guido y su marido, Leopoldo Torre Nilson– sobre, seguramente, la novela que criticaba Sarlo, *Escándalos y soledades*: “Ayer por la tarde en casa de Beatriz Guido, que ‘sufre’ por su última novela, donde, como otros narradores de su generación, ha descubierto –después del éxito de Rayuela– la literatura experimental. Como en el caso de David Viñas, ella sigue atada a un tipo de imaginación (periodística) que no coincide con sus intenciones formales” (2016: 182). En esta pequeña observación de Piglia se puede notar la

una impostación producto de los mismos límites de la escritura del terror que expresaba junto a Mallea. Para Sarlo, la novela sin contexto que ellos producían era la novela sin futuro, o lo que era lo mismo, la novela del pasado.

4.2 “Hay algo que se viene gastando en la novela burguesa”: Vanguardia y modernización

Admitamos que la tarea histórica del intelectual (o del escritor), sea hoy la de mantener y acentuar la *descomposición* de la conciencia burguesa. Entonces, hay que conservar a la imagen toda su precisión; esto quiere decir que fingimos voluntariamente quedarnos dentro de esta conciencia y que la vamos a deteriorar, desplomar, desmoronar, desde dentro, como se haría con un terrón de azúcar que se sumerge en el agua. La *descomposición* se opone pues aquí a la *destrucción*: para *destruir* la conciencia burguesa hay que ausentarse de ella, y esta exterioridad sólo es posible en una situación revolucionaria: en China, hoy, la conciencia de clase está en vías de destrucción, no de descomposición; pero en otras partes (aquí y ahora), *destruir*, en resumidas cuentas, no sería más que reconstituir un sitio para la palabra cuyo Único carácter fuese la exterioridad: exterior e inmóvil: tal es el lenguaje dogmático. En suma, para destruir, hay que poder *saltar*. (Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*)

La crítica de Sarlo se desplazó del análisis de la obra, que permitía observar de qué manera el autor acreditaba cierta vinculación con las ideas de su tiempo –no en clave de reflejo mecánico, sino entendiendo a la operación literaria como una estructuración compleja de las ideas que circulaban en un determinado momento: la obra y el autor como expresiones de una determinada manera de sistematizar sus ideas–, al texto como producción social en el interior del sistema literario, y no como mero comunicador de ideas en un plano exclusivamente semántico. Este pasaje se produjo por varios motivos.

obsesión de los escritores del período por la influencia de Cortázar. Por otro lado, la segunda cuestión que se desprende de este fragmento es la que estaba ligada a la influencia del periodismo, que también fue abordada por Sarlo.

Uno de ellos era el motivo político por el cual Sarlo se desplazaba del peronismo a la izquierda revolucionaria. Es posible que el modelo de análisis crítico que proponía la izquierda intelectual en *Los Libros* fuera mucho más sofisticado que el que proponía el modelo populista, y que este modelo no diera cuenta, en su simpleza en cuanto a su concepción idealizante de la cultura popular, de la complejidad que entrañaba la cuestión de la cultura de masas.²¹⁰ Por otro lado, la revista mostraba una serie de colaboradores prestigiosos en el ámbito de la izquierda intelectual –sin olvidar al propio director salido de la experiencia de *Pasado y Presente*, Héctor Schmucler–, que proponían un análisis de las condiciones de producción signica: Eliseo Verón, introductor del estructuralismo; José Aricó y Oscar del Barco, fundadores de *Pasado y Presente*; la plana mayor de la crítica joven formada en la Universidad Nacional del Litoral por un contornista como Adolfo Prieto –Nicolás Rosa, María Teresa Gramuglio y Josefina Ludmer–; el premiado Ricardo Piglia; entre otros. Si pensamos en las revistas literarias de la época, *Los Libros* era la que mejor expresaba ese sabor a modernización y radicalización política.

Uno de los debates que planteaba la crítica de Sarlo era el de la relación entre proyectos modernizadores, vanguardia y boom. En ese cruce, Sarlo se proponía poner en

²¹⁰ En el capítulo 1 ya dimos cuenta de este debate en el interior de *Los Libros* y nos referimos, de manera general, a las consideraciones de varios de los críticos enrolados en la publicación y de su línea editorial con respecto al fenómeno de la cultura de masas y la mirada del populismo encarnado, especialmente, en los intelectuales vinculados con el peronismo. En el N° 33 de enero–febrero de 1974, el artículo “Acerca de política y cultura en Argentina” de Sarlo y Altamirano analizaba el fenómeno de la cultura y su relación con la oligarquía liberal del siglo XIX y el peronismo. Sobre la cuestión cultural en el período del primer y segundo gobierno peronista y sobre los análisis que realizaron los críticos populistas [especialmente, los de Eduardo Romano, antiguo colaborador de *Los Libros*], Sarlo y Altamirano afirmaban: “El carácter popular infundido en los mensajes que circularon por los medios de comunicación masivos no alcanza sin embargo a ocultar la ideología de clase de la que eran portadores los productos de un proceso cultural heterogéneo y complejo. Precisamente la categoría de la lucha de clases –omitida en los análisis populistas– permite dar cuenta de los rasgos mencionados. Es necesario considerar, en primer término, el contenido de clase del Estado que funciona como administrador en algunos casos, como control y supervisión en otros, y como rector siempre de una cierta política para la cultura; son sus propuestas y su ideología las que se traducen en la elaboración de los mensajes culturales. En segundo lugar, se hace imprescindible señalar un equívoco que atraviesa la afirmación del carácter popular de esos productos en los análisis que estamos considerando; tal equívoco se genera por la atribución a los productos de la industria cultural de los contenidos de clase de sus consumidores” (22: 1974, N° 33).

duda la cuestión sobre cierta vanguardia o cierto uso de alguno de sus procedimientos. Por esa razón, en el artículo “Cortázar, Sabato, Puig: ¿parodia o reportaje?”, que se publicó en el número 36, discutía el problema del verosímil y de qué manera las intervenciones de ciertas escrituras y el uso de ciertos procedimientos más que apuntar a la renovación no hacían otra cosa que demostrar que la novela burguesa se venía “gastando”. Parecería ser que el uso que hacían Guido, Cortázar –posterior a *Rayuela*– y Sabato de esos procedimientos pretendidamente modernizadores se debía más a una impostura obligada por el mercado editorial, que a una producción que realmente tuviera la intención de terminar con el dominio del género novela tal como era entendida por el modo de producción burgués:

Los intentos de destruir el género o de confirmarlo no hacen sino poner de manifiesto el desgaste, ya que sólo los recalcitrantes –léase Mujica Láinez, Marta Lynch, Silvina Bullrich...– siguen produciendo una ficción inalterable. Los otros, al poner (al experimentar) el género en cuestión, sin alcanzar a producir otras opciones fuera del espacio mismo del género señalan su desarticulación, como un golpe de estado puede señalar, en una crisis de la democracia burguesa, no la destrucción de todas sus instituciones, sino más bien la anulación de algunas para que otras, las esenciales, puedan seguir subsistiendo (33: 1974a).

Esto significaba que tanto los viejos modos recalcitrantes de la novela burguesa,²¹¹ como los nuevos intentos, no lograban vencer los límites del género y, por lo tanto, promover un nuevo producto literario.

Aquí aparecía el primer desplazamiento en la concepción literaria de Sarlo: la literatura no sería una forma de representación de la realidad, cuyo principal género sería la novela, sino un espacio en el que se reconocía su sistema productivo. En este sentido, el desplazamiento ubicaba al texto como lugar de análisis privilegiado de las tensiones

²¹¹ Ya señalamos en el apartado anterior esta búsqueda de lo experimental en Beatriz Guido como un valor cultural demandado por parte del mercado.

sociales en el interior del sistema literario, o sea, en el orden de la especificidad literaria. Aquí, con respecto a lo analizado en el apartado anterior, vemos que lo que interesaba no era ya qué conocimiento podía brindar el producto literario en su estructura significativa, sino en el orden de la producción; lo que implicaría pensar que lo que importaba no era ya determinada articulación que pudiera mostrar el texto entre la ideología del autor, la época y el grupo social de pertenencia, sino que el texto fuera disruptivo.²¹² De aquí que se pusiera mayor atención al fenómeno literario desde la producción, o sea, desde el sistema productivo que lo ponía en funcionamiento:²¹³ los medios de comunicación y el mercado editorial.²¹⁴

Veamos, entonces, las particularidades de esa literatura “experimental” que promovían los “reformistas”. Una de las novelas que criticaba Sarlo en “Cortázar, Sabato, Puig, ¿parodia o reportaje?” era *Abaddón el exterminador*, de Ernesto Sabato. Dentro de las particularidades de esta novela, a diferencia de lo que había expresado Sarlo sobre el autor de *Sobre héroes y tumbas* en el número 25, el escritor producía “un relato en el cual la ficción tiende a alcanzar un grado mínimo y que propone, en cambio, el reportaje, las

²¹² Anna Popovitch sobre el artículo de Sarlo “Novela argentina actual: códigos de lo verosímil” afirma: “The critic compares different types of fictional discourse and analyzes the extent of the texts recourse to or rupture with the ‘verisimilitude code’. For Sarlo, whereas Sabato’s *Sobre héroes y tumbas* —a novel that uses conventional narrative techniques— produces an illusion of transparency that tricks the reader into believing that what she or he witnesses in the novel is the ‘real thing’, Cortázar’s *Rayuela* avoids this trap by drawing the reader’s attention to the complexity of its literary form. Thanks to this ‘defamiliarization’ technique, the novel shakes the reader out of her complacency and prevents the ‘alienation effect’ produced by more ‘complacent’ texts” (150: 2009).

²¹³ Es posible que este cambio de perspectiva con respecto a la concepción sobre la literatura se debiera al debate cada vez más abierto y confrontativo con el “populismo literario”, expresado en parte de la izquierda, tanto como en los intelectuales peronistas. (Dalmaroni, 17–18: 2004)

²¹⁴ José Luis De Diego en “La edición de literatura en la Argentina de fines de los sesenta” elabora un cuadro de situación en el que, según este investigador, la clase media, y especialmente la juventud, “se creyó protagonista de la inminencia de cambios sociales significativos y, acaso sin proponérselo, se transformó en un mercado apetecible para las empresas editoriales” (3: 2016). Ese estado de politización fue captado por un influjo modernizador “que proponían los semanarios de moda, como *Primera Plana*, *Panorama* y *Confirmado*” (3). De esta manera, esta relación entre expectativas políticas e impulso modernizador por parte de los medios fue causa de “algunos efectos que marcaron el campo editorial de entonces” (3), como observaba Sarlo en sus análisis sobre los cambios en cierta novelística del período.

cartas, la reconstrucción de diálogos *sucedidos* como materia” (32: 1974a). Lo que operaba en la decisión de Sabato era la construcción de una serie de operaciones que arrancaban del lugar de privilegio a la construcción anecdótica, base de todo relato. El resto anecdótico perdido abría paso a una construcción en la que el procedimiento de producción textual quedaba a la vista. Ahora bien, para Sarlo, las opciones que intentaban poner fin a la construcción novelística basada en la anécdota eran las que permitían ver el agotamiento, no ya solamente del género, sino de una forma de construir la “renovación” pretendida por varios escritores enrolados en esta búsqueda por parte del mercado editorial: “Todo ello conduciría a repensar lo que dio en llamarse ‘muerte del género’, es decir, la liquidación de un conjunto de procedimientos que caracterizaron a la literatura de ficción también en sus especímenes del siglo XX” (32). Como dijimos, esta forma de operar sobre la producción literaria no hacía más que remarcar que dichas operaciones no eran más que fuegos fatuos de quienes estaban más preocupados por darles al mercado la novedad de lo nuevo, que por subvertir los procedimientos y materiales de la novela burguesa –veremos más adelante los escritores que Sarlo proponía como no renovadores, sino “subversivos” de la literatura–. Pero, por otro lado, la afirmación de Sarlo permite no perder de vista su concepción sobre el género: Sarlo no creía en la “muerte de género”, cuestión que analizaría con más atención en el último número de la publicación, sino, en todo caso, en una renovación no impostada, una subversión del código sustentada en las condiciones sociales de producción de la Argentina del setenta: un cambio –tal es para ella el modelo de Walsh en *Operación Masacre*–, producido por la implosión del género burgués por excelencia.

En este sentido, quienes como Sabato se proponían entrar en el mundo de la renovación que el mercado exigía,²¹⁵ perdían valor; o lo que es lo mismo, el valor en tanto su producción anterior, el valor con respecto a aquello que sabían hacer bien, narrar desde dentro mismo del género:

²¹⁵ Para Peter Bürger (2009), la categoría en la que se reconociera la vanguardia no podía ser la de *novedad*, ya que toda renovación en el sistema literario se presentaba como novedosa. La vanguardia no se reconocía en esta operación sino en la ruptura con el sistema, en su descomposición, en todo caso.

Abaddón fue escrita para afirmar esa posibilidad (en rigor: que Sabato podía escribir una *nueva* novela después de *Sobre héroes y tumbas*). Esta última era, por otra parte, una pésima novela, pero era una novela: más bien llenaba todas las variables del género, de manera heterogénea, exagerada, hipertrofiada, con sobrantes y retazos, pero se constituía como ficción (32).

O sea, al pretender ser novedoso perdía de vista aquello que era su oficio.²¹⁶ ¿Qué concepción de la literatura animaría el proyecto de Sabato, el proyecto de una novela que coqueteara con algunos aspectos de la renovación que el sistema literario venía desarrollando? Sin lugar a dudas, una determinada concepción política que se regía por una especie de populismo demagógico que, en el fondo, como todo estatuto demagógico, cambiaba algo para que nada cambiara. De esta forma es que había que entender esa afirmación de Sarlo en donde homologaba ciertos cambios en el estatuto del género –que no llegaban a ser disruptivos– con un golpe militar.²¹⁷

En esa relación entre género, renovación y cambio se encontraban los últimos textos de Cortázar. Al igual que lo que sucedía con Sabato, Sarlo hallaba una constante del período y de estos escritores que actuaban, tal como lo definía la nueva izquierda en la que estaba enrolada, como una avanzada literaria del reformismo.²¹⁸ Nuevamente, la idea

²¹⁶ Ya vimos en el apartado anterior que Sarlo postulaba la misma crítica a la novela de Beatriz Guido (7: 1970).

²¹⁷ De aquí que habría que pensar nuevamente el citado artículo de Viñas del número 12 –y su sistema de homologación entre conceptos de la política y manifestaciones literarias–, en el que definía a Sabato como “integracionista populista” (6: 1970). Además, proponía que tras la muerte de Marechal, el lugar del escritor peronista había quedado vacante; pero a Sabato, por el peso de su pasado, no le quedaba más alternativa que ser parte del peronismo burocrático, “cuya neutralidad y destreza para la negociación ha llegado a sus límites”. Sabato era la expresión literaria del sindicalismo burocrático.

²¹⁸ Reformismo algo contradictorio en Cortázar, quien seguía apostando a la retórica izquierdista en sus intervenciones públicas, pero que, como afirmaba Josefina Delgado en el N° 37, ante ciertas críticas seguía defendiendo la práctica literaria como su espacio de intervención. Esta contradicción entre “balazos con el imperialismo” y la acción específicamente literaria, era el centro de la crítica de Delgado, para quien el autor de *Octaedro* no hacía sino “acumular retórica, ser [cómplice] de un consumo que ha legitimado lo fantástico, construir un texto cuya

de que algo cambiara para que todo siguiera igual. Más allá de esto, estas producciones, al igual que la de Cortázar, mostraban un estado límite de la concepción renovadora a la que aspiraban estos textos:²¹⁹ “dan cuenta de la imposibilidad –superado un cierto estadio de la novela burguesa– de relatar. Pretenden cambiar de conversación: una cosa puede pasar por otra, la actividad de narrar –parece afirmarse– es reemplazada por la producción de una significación no encuadrable genéricamente” (32). Lo que no lograban resolver ni Sabato ni Cortázar eran los límites de su propia concepción literaria, cuestión que se ponía de manifiesto al encarar los límites del género: la heterogeneidad de materiales que usaban, fruto de la “moda experimental” o “vanguardista”, no resolvía el “vacío” que se producía en el texto, a causa de una mirada que no formaba parte de la práctica política, pero tampoco de una práctica literaria sin imposturas: “con una mirada que contempla desde afuera, Cortázar y Sabato, desde un progresismo declarado o desde la derecha, no logran resolver los problemas de una narración, operan con modelos que, sin ser forzados, acusan sus similitudes. *Hay algo que se viene gastando en la novela burguesa*” (Las cursivas son nuestras. 33).²²⁰

verosimilitud sea su legibilidad” (26: 1974). Es interesante el cambio de perspectiva con respecto a Cortázar, del número 2 hasta aquí. Quizá habría que analizar el cambio de perspectiva por parte del autor de *Rayuela* en cuanto a la escritura; o el cambio de perspectiva crítica con relación a la importancia de la escritura como práctica específica dentro de la perspectiva revolucionaria a la que adhirieron gran parte de los participantes de *Los Libros*.

²¹⁹ Cortázar, al igual que Beatriz Guido, construyó su literatura con los protocolos esperados por un público lector ávido de anécdota política –en el nivel semántico– y la novedad que la literatura hispanoamericana de esos años había producido a nivel procedimental: Cortázar, por lo tanto, edificó su literatura, especialmente *Último round* “donde se practica una escritura collage”, “para nosotros” (Sarlo, 19: 1972a), un “nosotros” que debe ser entendido como el público de izquierdas anhelante de una literatura más exigente y renovadora, pero con una temática acorde con el lugar común del militante o “compañero de ruta” de las organizaciones revolucionarias.

²²⁰ Un año antes, en el número 30, Jorge Rivera escribía una reseña sobre *El libro de Manuel*. Si bien en muchos puntos no coincidía con Sarlo –por ejemplo, cuando afirmaba que, con respecto a la reflexión “sobre los mecanismos y la organización del texto”, en esta novela Cortázar continuaba con la “desfetichización de la producción intelectual” (34: 1973)–, sí coincidía en la reflexión sobre los límites del escritor al incorporar material periodístico: “Es evidente que Cortázar descubre una nueva e importante flexión *narrativa* al incorporar a su libro el *corpus* testimonial de los *recortes* periodísticos, pero allí se detiene. Donde otros descubren medios para estructurar un discurso alejado de las convenciones ‘genéricas’ y de los fetiches literarios congelados, una herramienta para construir formas de efectiva e inédita militancia revolucionaria

La novela producida bajos los efectos del boom había impuesto una determinada forma de uso del género. Esta misma impronta Sarlo la encontraba en la novela *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, pero complementada con los conocimientos de este con respecto a la “novedad” francesa de fines de los sesenta y principios de los setenta. Parecería ser que, en el caso del escritor paraguayo, la exigencia del mercado se ubicaba en la intersección de cierta zona de la novelística del boom –como la impronta del realismo mágico–, con las teorías francesas sobre la escritura:

Creo que la última novela de Roa Bastos, *Yo el Supremo*, puede ser mejor pensada si se la ubica en el interior de un espacio literario y crítico determinado por la confluencia de dos clases de textos. Me refiero, por un lado, a la novela latinoamericana de inspiración histórico-mítica, especialmente en sus expresiones posteriores a la década del 50, y por el otro a los ecos –no siempre absolutamente consecuentes con las fuentes originales– de las teorías sobre la escritura, en especial las francesas (24: 1974b).

En este sentido, esta producción, al igual que otras que parecían estar en el horizonte crítico de Sarlo, estaba influida por la demanda de los medios de comunicación. Esta demanda no solo hacía suyos los aspectos literarios del realismo mágico, rótulo que identificaba a las novelas que apelaban a “exotismos”, “pintorequismo de entusiasta resonancia europea” (24), sino también cierta “moda crítica” que llegaba a muchas de las novelas del boom cuando alcanzaban su “momento de saturación” (25).²²¹

a través de la literatura y en la literatura, él sólo parece percibir un aliado en su ya anacrónica batalla contra cierta concepción de la narrativa burguesa” (35).

²²¹ Es necesario aclarar la relación entre el llamado boom y los medios de comunicación, y su renovación en los años sesenta. Para Ángel Rama, el término tenía menos relación con la onomatopeya de origen militar que con “la terminología del ‘marketing’ moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo” (165: 2005). Por otro lado, agregaba que el boom del mercado de libros fue antecedido por “los ‘magazines’ de actualidades (semanarios, quincenarios o mensuarios) que desde el comienzo de los sesenta trasladaron a América Latina los modelos europeos y norteamericanos (*L’Express*, *Time*, *Newsweek*) adecuándolos a las demandas nuevas de los públicos nacionales”

En lo que respecta a los efectos del boom literario y de su libro más representativo, *Cien años de soledad*, Sarlo enfatizaba, justamente, lo que habían perdido de vista libros como *Abbadón* y *El libro de Manuel*:

Parece innegable que en la concepción de la literatura de García Márquez el elemento narrativo por excelencia, la complejidad de la trama, la multiplicidad y variedad de las peripecias y situaciones adquieren una importancia decisiva que no sólo define la fisonomía (y en parte la extensión del relato) sino que apunta explícitamente a rescatar al entretenimiento como rasgo fundamental y no siempre reivindicado de la narrativa (3: 1976).

Y agregaba una clave de las causas de esta búsqueda del “entretenimiento”: el ser productos pensados para un público lector alejado de las producciones cultas (3).²²²

El punto de anclaje de la crítica de Sarlo alrededor de las novelas de Sabato y Cortázar se hallaba no solo en las elecciones procedimentales de los escritores señalados, sino además, en el rol importante que habían cobrado los medios de comunicación –como *Primera Plana*– para la circulación de esta moda literaria;²²³ moda que ponía en estado de espera, por la necesidad de continuar buscando textos novedosos para el mercado europeo, a productos literarios con más de 40 años de publicación. En este sentido, su crítica no era muy diferente a la que realizaría a principios de los ochenta Ángel Rama en

(165). Hay algo de ese análisis de Rama que se encontraba en la mirada perspicaz de Sarlo, cuando aún el boom no había llegado a su fin –recordemos que el texto del crítico uruguayo es, originalmente, de 1981–.

²²² Aquí podemos ver los ecos del debate de Piglia con respecto a la dialéctica popularización–elevación, tal como aparecía enfatizada en su texto sobre Mao (1972a).

²²³ En este sentido, hay que tener en cuenta las afirmaciones de Rama con respecto al rol de importancia que tuvieron los nuevos productos periodísticos en la propagandización de los escritores entre un público masivo, alejado del modo de circulación de las revistas literarias especializadas, de poca visibilidad masiva: “Las revistas fueron instrumento capital de la modernización y de la jerarquización de la actividad literaria: sustituyendo las publicaciones especializadas destinadas sólo al restringido público culto, fundamentalmente formado por los mismos escritores, establecieron una comunicación con un público mayor” (165: 2005).

“El boom en perspectiva” (191, 192: [1981] 2005).²²⁴ Sarlo señalaba: “A todas luces los textos deben esperar su turno en el mercado: manipulación de la demanda respecto de la oferta parece ser una de las leyes que lo rigen” (25: 1974b).

La labor de los medios de comunicación que, por otra parte cabe señalar, vivieron en Argentina una franca modernización, estaba inserta en una cierta zona productiva del lugar común, del cliché.²²⁵ Con respecto a esa misma crítica a la doxa y naturalización que producían los medios y su influencia en el mercado editorial, Sarlo afirmaba:

El escritor pequeño burgués no encuentra en los modelos tradicionales propuestos una legitimidad que asegure, por otra parte, la más fluida circulación en un mercado que se caracteriza por la tendencia a la ampliación del público y la necesidad de la novedad como incentivo de la demanda. Ese mismo mercado opera también en el desgaste de los procedimientos, en su envejecimiento acelerado a través de la incidencia de fenómenos concurrentes (montaje televisivo, técnicas publicitarias, cine, etc.). Reclama una *novedad Legible* (33: 1974a).

Sarlo se centraba en la necesidad de estudiar de qué manera los medios de comunicación influían en el mercado editorial y este, a su vez, en ese estado de la literatura: el mercado necesitaba ampliarse, y por lo tanto buscar formas nuevas, pero por otro lado necesitaba de un lector afianzado en cierto verosímil. Podríamos decir que la

²²⁴ “El lector común poco avezado en referencias bibliográficas ni ducho en ordenamientos generacionales, se vio en la presencia de una prodigiosa y repentina floración de creadores, la cual parecía tan nutrida como inextinguible. De hecho, no estaba presenciando una producción exclusivamente nueva sino la acumulación en sólo un decenio, de la producción de casi cuarenta años que hasta la fecha solo era conocida por la *elite* culta” (Rama, 192: 2005).

²²⁵ Sobre la relación entre Primera Plana, nuevo público y modernización del periodismo, ver el artículo de Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi, “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del ‘60” (1984) y los comentarios de Oscar Terán en el capítulo 4 de *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956–1966* (1991).

literatura que buscó la experimentación *per se* cayó en su propia parodia; hizo uso de un recurso para el que no estaba preparada –política y estéticamente–.²²⁶

Este lugar preponderante de los medios también suponía la discusión con el rol de las vanguardias. Para Edoardo Sanguineti, teórico italiano editado por la editorial que, *ad hoc*, dirigía Piglia, y citado por Sarlo en este artículo, las vanguardias configuraban un doble movimiento, una “tensión erótica”, que las colocaba en una posición paradójica, o, más aún, avaladoras de la novedad mercantil. Si el primer movimiento implicaba una jugada para desmarcarse de las apetencias del mercado editorial, el segundo se desenvolvía en el “virtuosismo cínico” del productor literario, ya que esa mercancía “inmaculada” se lanzaba al mercado con la impronta de la pura novedad: una pura primicia enmarcada en la demanda comercial en un espacio donde la moda ejercía el estatuto de la novedad (19: 1972a). Y aquí Sarlo manifestaba el rol preponderante de los medios de comunicación en la creación de las modas literarias, la novedad de lo que el propio mercado demandaba: una suerte de funcionamiento circular del producto literario que no podía alejarse del mundo mercantilizado, mediado por los medios de comunicación.

A su vez, al citar a Sanguineti, Sarlo proponía una concepción sobre el hecho literario y, especialmente, sobre la tensión descrita, cercana a los postulados que Piglia desarrollaba en ese mismo número de la revista en el artículo sobre Mao Tse Tung (1972a). Aquí, Sarlo desplazaba el eje de la discusión con respecto al rol del escritor: de sus intervenciones públicas, subjetivas, “comprometidas”, al rol del sistema productivo sobre la elección de sus materiales:

No se trata, por supuesto, de reducir el problema a un juicio de intenciones, radicándolo en la más pura subjetividad, sino más bien vincularlo con el ámbito mediador entre los dos momentos de la vanguardia, ‘la tensión heroica’, y ‘el

²²⁶ Por otro lado, los medios masivos creaban sus propias formas que luego invadían las producciones literarias: “el consumo impone ciertos modos de lectura que evolucionan con el cambio de las escrituras periodísticas: si *Gente* ha organizado un lenguaje, es lícito hacer literatura como *Gente* hace periodismo” (19: 1972a).

virtuosismo cínico'. Ese ámbito mediador son los medios de comunicación masiva" (19).

Este ámbito mediador era el que Piglia denominaba, siguiendo a Brecht, aparatos de cultura. Para Sarlo, como también para Piglia, la discusión vanguardia/experimentación – conformismo/conservadurismo era tan estéril como la búsqueda del santo grial literario. Y la clave para entender esto estaba en Barthes y en la lectura política que de éste hizo un sector de *Los Libros*: "la vanguardia en el fondo solo es un fenómeno catártico más, una especie de vacuna destinada a inocular un poco de subjetividad, un poco de libertad, bajo la corteza de los valores burgueses: uno se siente mejor luego de haber concedido una parte declarada, pero limitada, a la enfermedad" (Barthes, 106: 1967e).²²⁷ Esta afirmación del crítico francés permite pensar la mirada desalentadora con la que Sarlo pensó la incidencia de la vanguardia –de su "espíritu"– en la literatura; mirada que se traducía en una pregunta que, más que retórica, terminaba siendo sarcástica: "¿existe una vanguardia en la Argentina?" (19: 1972a). Es que si partimos de la mirada desesperanzadora de Sanguinetti, recuperada por Sarlo; si entendemos así también la afirmación del propio Barthes; si, por último, comprendemos que un proyecto novedoso, revolucionario en el campo específico de la literatura, solo podía ser producido en tanto y en cuanto su producción, circulación y consumo estuviera en consonancia con un proyecto político liberador, no había forma de aceptar la nomenclatura "vanguardia" en el interior de un

²²⁷ En el libro que reunió los ensayos escritos por Barthes entre los años 1953 y 1963, *Ensayos críticos*, y que tuvo su primera traducción en 1967 por una editorial como Seix Barral, de amplia difusión en Argentina, se recopiló uno de los ensayos sobre el teatro de Brecht en el que se observa este esfuerzo por parte del crítico francés en relacionar experimentación con "compromiso" político, o más bien, "compromiso en las formas" o en la escritura. En el ensayo "En la vanguardia ¿De qué teatro?", Barthes debatía fuertemente con la corriente vanguardista. En principio, presentaba una serie de movimientos en lo que respecta a la relación vanguardia–burguesía: primero, colocaba a la vanguardia como una violencia hacia la burguesía y su mercantilismo (lo que de ninguna manera la diferenciaba de otras corrientes de *l'art pour l'art*); luego, una violencia ética contra las formas de vida de la burguesía; pero finalmente, "violencia política, nunca" (105: 1967e). Las vanguardias, en definitiva, eran reintegradas en el redil de la vida burguesa, porque "una experiencia creadora solo puede ser radical si ataca la estructura real, es decir, política, de la sociedad" (106). Además, esta relación entre lo nuevo y lo novedoso puede constatararse en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978 [1975]).

proyecto crítico de la materialidad textual, como el que proponían Piglia y la propia Sarlo, entre otros.²²⁸

El reconocimiento del lugar de los medios era el mismo que había habilitado la concepción de estos por parte de uno de los Barthes aceptados por la nueva crítica de *Los Libros*.²²⁹ Este Barthes que retomó Sarlo a lo largo de toda su producción crítica en *Los Libros* era el de las *Mitologías*.²³⁰ Barthes afirmaba con respecto a las causas que habían dado origen a los artículos de ese libro que “El punto de partida de esa reflexión era, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante lo ‘natural’ con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica” (6: 1980 [1957]). Si la crítica de Barthes a la pequeñoburguesía se debía a que esta conformaba un sistema basado en la repetición y el “disfraz ideológico” (Calvet, 136: 1992), Sarlo pensaba de la misma manera la naturalización –repetición– que proponían los medios con respecto a los fenómenos de la literatura del mercado: “En este sentido el discurso de los medios tiende a una práctica eminentemente mítica” (Sarlo, 19: 1972a). Aunque, para Sarlo, si bien no contribuyeron “a reforzar pautas tradicionales de consumo”, sí crearon otras formas vinculadas a la cultura burguesa (19).²³¹ A su vez, el papel de los medios permitía la naturalización de los códigos,

²²⁸ Como ya afirmáramos más arriba, ese mismo número de la publicación era el que ponía en circulación el texto de Piglia sobre las conversaciones en Yenán sobre arte y literatura, de Mao. Este análisis teórico de Piglia, como se pudo observar en el capítulo anterior, permitía analizar la literatura desde esta perspectiva señalada, en la cual cualquier nomenclador literario era totalmente absurdo, si no se analizaba en el marco de la producción social general, es decir, de la lucha de clases en el contexto histórico y social.

²²⁹ Había otros Barthes: el de los códigos en su efervescencia postestructuralista, el de la crítica al verosímil realista, el de la moral de las formas, como señalamos en el capítulo 1.

²³⁰ Señalamiento compartido también en el mencionado texto de Wolff (101: 2009). Además, La crítica española Ester Pino Estivill (2015), quien estudió la recepción de Barthes en España y Argentina, afirmaba que Sarlo retomaba, a fines de los setenta, el Barthes de *Mitologías*. Por otro lado, como ya vimos en el capítulo 1, Croce (2014) también reconocía esta influencia en la producción de Sarlo en *Los Libros*.

²³¹ Esas formas, obviamente, estuvieron vinculadas a la emergencia de una era de masificación que se había extendido por EEUU y Europa posteriormente a la Segunda Guerra Mundial. Esa etapa fue eminentemente burguesa, pero con algunos rasgos que la distinguieron de etapas anteriores. De esta manera, también Argentina sucumbió a ella: “Durante toda la época fue adquiriendo forma una cultura masificada y comercializada en la que los medios de comunicación como el cine, la

porque estos legislaban sobre los gustos: “El consumo de literatura y la literatura de consumo no conforman sólo un juego de palabras, sino una actitud”. Por lo visto, Sarlo parecía estar muy consciente del papel que jugaban los medios en la modelización ideológica, específicamente en el campo literario.²³² Los medios, entonces, absorbían y regeneraban las producciones literarias emergentes, transformándolas en modas, institucionalizando aquellos procedimientos que salían a la luz con la proclamada intención de renovar el campo literario. Esta era, sin lugar a dudas, la paradoja de las vanguardias: la secularización del mundo moderno había dado origen a la especificidad del campo literario, pero lo sometió a las leyes propias del mercado.

Ahora bien, ¿qué se podía leer en ese cruce entre renovación, boom y mercado? Para Sarlo la respuesta tenía que ver con aquello que la novela burguesa venía demostrando desde hacía tiempo con la inclusión de esas zonas de renovación que ya se habían automatizado:

En el cruce determinado por este compromiso, novedad y legibilidad, la ficción tal como fue tradicionalmente manipulada cumple ciertas operaciones de puesta al día:

televisión, la prensa, las revistas de moda y de opinión, así como las compañías discográficas internacionales que se desarrollaron y consolidaron por estos años, desempeñaron un papel importante en las transformaciones de las normas y los estilos de vida” (James, 14: 2003b). Lucas Rubínich también señala este aspecto de la Argentina de los años sesenta, especialmente en irrupción en los grandes centros urbanos, de los rasgos masificadores de la cultura: “Las grandes ciudades albergaban una clase media extendida y en muchos casos recién llegada que comenzaba a acomodarse en ese lugar en un momento histórico privilegiado: el de la realización periférica de la sociedad de consumo” (248: 2003).

²³² Como espacio de configuración ideológica, o sea, de proceso de creación y puesta en circulación del género —el verosímil—, los medios de comunicación encontraban la manera de recrear productos lejanos en el tiempo en función de las necesidades de poner en circulación esos productos que, aunque no podían funcionar en los límites del formato “realismo mágico”, sí podían ser plausibles de otra invención, el “barroco nacional”: “Los medios estiman saludable una especie de versión patriótica de la ‘nueva literatura’, versión en la cual la primera novela de Marechal nada gana, sino que más bien sirve para redondear una zona que quedaba en blanco. Esta respuesta de los medios que se convierte en un fenómeno editorial de proporciones inusuales, sale al paso a una constatación evidente: en el Río de la Plata no hay Vargas Llosa ni Cabrera Infante, proposición negativa que, por otra parte, contribuye a caracterizar el notorio exitismo y oportunismo de los medios. Estos tendieron a convertir esa proposición en su opuesto, reflotando o inventando el “barroco” nacional” (Sarlo, 19: 1972a).

una de ellas declarar abiertamente que puede permitirse no ser del todo ficción, poner de manifiesto una imposibilidad, la de narrar, para lo cual subraya al mismo tiempo un recurso que, en otros momentos sirvió incluso a la consolidación del género: mostrar su procedimiento, parodiarlo; afirmar también que no hay relato en el relato, por una parte; por la otra, contaminarse con otros textos –el discurso del periodismo– que garantizarían una presencia de lo que desea ser narrado (la política por ejemplo) y no alcanza a serlo finalmente (33: 1974a).

En definitiva, estas ficciones querían intervenir en la política sin ser políticas, sin estar inmersas en la práctica política, tal como sí lo estaba la literatura de Rodolfo Walsh – cuestión que veremos en el siguiente apartado –, quien no se desentendía de la tarea de narrar. Para Sarlo, la modernización, o más bien, la subversión del sistema literario, no implicaba el uso de técnicas experimentales *per se*. Como afirmaba, este uso por parte de los escritores señalados más arriba no hacía más que confirmar el género, el verosímil, en tanto que la escritura de Walsh lo negaba, era lo inverosímil. Si en Cortázar el uso del periódico hacía su aparición para hablar de la política –lo posible para el compromiso pequeñoburgués–, o mejor dicho, para que la política hablara, en Walsh hablaba lo real histórico, para que luego, como revés de la trama con respecto a Cortázar, el periódico tuviera que hacerse cargo de esa enunciación que hacía propio los recursos de lo literario, pero no para “experimentar”, sino para llevarlos a los límites genéricos, dando cuenta de lo arbitrario del código –y lo productivo en términos ideológicos– tanto en uno como otro ámbito discursivo; en definitiva, llevar esos recursos al límite era adentrarse en el fin de la ficción novelesca. La novedad que reclamaba el mercado, aceptada por aquellos escritores, era la novedad que sometía la política a aquello que a los propios medios de comunicación les interesaba: ser partícipes de esa renovación solo dentro mismo del sistema literario; y que lo que la literatura expresara no fuera otra cosa que los deseos y aspiraciones de los medios de comunicación, en los que la política formara parte de un entramado discursivo que pudiera absorber los discursos más subversivos. Solo la literatura se proponía como ese campo donde lo político conservaba su especificidad a

causa de los propios anhelos políticos de la literatura: la especificidad de esta para apropiarse de lo real en el espacio de su propia política. O sea, la literatura era política no por su relación con el referente político externo, sino por las decisiones que tomaba en el interior de su propia práctica. Si se sometía a las leyes de necesidad del mercado, la literatura se transformaba en un espacio de reproducción del cliché, o como afirmaba Barthes, comparando la literatura con Orfeo, “tan pronto como se vuelve hacia lo que ama [su referente real], entre sus manos no queda más que un sentido nombrado, es decir, un sentido muerto” (262: 1967c).

4.3. Lo que se gasta, se disuelve: Novela y sistema literario

4.3.1 El fin del género o el imperio se desmorona: la cuestión sobre el verosímil

“Novela argentina actual: códigos de lo verosímil” (1972a) planteaba desde el título la centralidad que ocupaba el género para Sarlo. Por otro lado, y esto se ve en otras intervenciones como en la de Piglia sobre Mao del mismo número, el punto de anclaje teórico del discurso crítico se colocaba en la categoría *verosímil*.

En lo que respecta a la novela, ya analizamos la crítica de Sarlo a las producciones que se sometían a las reglas del género, tanto para conservarlas, como para lograr un efecto de experimentación que, como vimos, no hacía otra cosa que cumplir con los planteos y necesidades del mercado. Por otro lado, en el primer apartado, vimos la existencia de productos literarios que, o se desligaban del contexto social e histórico del momento, o lo utilizaban como mero recubrimiento semántico. Ahora, analizaremos de qué manera Sarlo interpretaba otras producciones literarias que se presentaban como salida al modelo genérico, o más bien, como interpelación a este. Desde esta perspectiva, estas obras actuaban como campo de fuerza que evidenciaban los límites del género como construcción social e histórica determinadas.

En el modelo de Sarlo, en su cambio de concepción con respecto a la literatura – desplazamiento que ya vimos en el apartado anterior –, se podían confirmar una serie de cuestiones alrededor de la práctica literaria: la literatura era un espacio específico de

producción social; los cambios en la especificidad literaria, desde una óptica revolucionaria, debían tener en cuenta determinados procesos –la producción, la circulación y el consumo, de la producción literaria–; una literatura revolucionaria no podía –no debía– pensarse desde el contenido semántico, ni tampoco desde el uso de ciertos procedimientos aceptados por los medios de comunicación, por más “experimentales” y “novedosos” que parecieran, ya que estos, por más experimentales que hubieran sido en su origen, no abandonaban la zona de influencia de la burguesía, o por lo menos, eran cooptados por ella, más allá de su primera intención. La literatura, espacio de producción social específica, producía sus propios cambios atendiendo a la correlación entre escritor –lugar de producción social–, ideología –en tanto práctica material–, práctica literaria –lugar donde las ideologías luchaban por el sentido y el uso de procedimientos–, circulación de la producción estética –alejada de las necesidades del mercado, creadas por el uso que de ella hacían los medios burgueses–²³³ y consumo por parte del público lector –más bien, por una “clase” o por lo que los maoístas denominaban “pueblo” –.²³⁴

²³³ La salida que proponía Piglia, vía su lectura de Mao en el mismo número 25, podría verse como una aspiración común por parte de la crítica maoísta de la publicación: “el ‘lenguaje común’ es el escenario de este vaivén, [proceso dialéctico que produce el cambio de lector a escritor] ejercicio de discusión persuasiva que tiene en la escritura/lectura/escritura desencadenada por los datzibao su momento concreto en el que todo el pueblo es a la vez lector/escritor del gran texto común, espejo verbal donde se exhibe la revolución cultural proletaria como una actividad significativa” (24: 1972a). En lo que pensaba Piglia, y probablemente Sarlo, era en la destrucción del complejo entramado mercantil a la que había sido sometida la literatura desde el comienzo de su proceso de secularización, por el cual se habían definido los lugares del escritor y del lector. Esa salida se relacionaba centralmente con la construcción de un proceso revolucionario. Más allá de las críticas a las que las vanguardias eran sometidas por estos dos críticos, siguiendo como vimos a Barthes, era posible encontrar ese primer movimiento de desinstitucionalización que aquellas habían promovido. La diferencia en estas consideraciones era que para Sarlo y Piglia ese movimiento estaba ligado a la experiencia política, momento borrado en las vanguardias históricas tras el comienzo de la experiencia fascista y estalinista (Bürger: 2009). Esa forma de concebir la relación reversible entre escritor y lector era la misma que Piglia leía en la producción literaria de Jorge Luis Borges, quien hacía de la producción lectora las fuentes de su escritura.

²³⁴ En este mismo número, José Nabosz –¿Sazbón? ¿Por qué la conversión de su apellido?– analizaba las intervenciones que habían realizado Armand Mattelart, Patricio Biedma y Santiago Funes en *Comunicación masiva y revolución socialista*. En esta reseña, el filósofo argentino revisaba algunos ejes de estas tres intervenciones. Una de ellas, la de Mattelart, permitiría

La idea de desmoronamiento –como ya vimos, deudora de Barthes– no coincidía con la de destrucción. En esta, se operaba desde afuera, con la ingenua esperanza de que fueran los escritores quienes realizaban su actividad a mazazo limpio desde el exterior del edificio. Por el contrario, la forma más productiva, en el sentido de terminar con el edificio que se quería derrumbar, era la de la implosión. Eran los efectos producidos por la automatización de los procedimientos y su encontronazo con una realidad y una serie de expectativas que se contraponían con lo que ellos significaban hasta el momento, los que producirían una nueva forma literaria. Los edificios se derrumbaban de forma implosiva, no dándole golpes desde el exterior. Los golpes desde afuera resonaban en un recinto vacío.

El desmoronamiento del imperio realista se producía justamente al poner en cuestionamiento el pilar de su producción: el verosímil. La discusión con respecto a este llevaba varios años en la crítica literaria argentina –a la que nos referimos en el primer capítulo de esta tesis–. Lo central, ahora, es detenernos en la concepción que adoptó Sarlo con respecto al verosímil. Por un lado, ya vimos la relación cercana que existía con la concepción de Barthes. De esa concepción partía el análisis de Sarlo en el artículo señalado al inicio del apartado.

El verosímil, para Sarlo, era una “legislación” tan estricta como la de la “retórica” (Sarlo, 18: 1972a):

lo verosímil burgués es la legalidad del texto, su pase libre, un reaseguro de comunicación en el proceso de consumo social de lo producido. El texto 'sirve' porque es verosímil; es decir, todo texto verosímil tiene un *fin*, ser leído sin violar su

observar la importancia que tenía el análisis de los medios y su injerencia como soporte de la práctica ideológica y, por otro lado, su interrelación con los análisis de Sarlo con respecto a la relación literaria y producción. Mattelart analizaba las formas de intervención ideológica del imperialismo y la burguesía desde los medios de comunicación. Su propuesta se podría resumir, como afirma el reseñador, en “devolver el habla al pueblo”, título de la reseña. Esta devolución se basaba en una forma de actuar de los medios burgueses: el medio de comunicación tenía “una función esencialmente desorganizadora y desmovilizadora de las clases dominadas” (21: 1972). Devolver el habla al pueblo implicaba una práctica escrituraria sostenida en la experiencia de este: que el pueblo hablara por sí mismo, como lo hacía en China con los datzibao.

código, en la aceptación de que ése es el *código natural*, que por lo tanto no hay otra naturalidad sino la del texto (18).

Esa condición de reaseguro para la circulación y consumo de los textos era lo que Sarlo consideraba, y que analizamos, como la función que cumplían los medios de comunicación. Esta confirmación era justamente lo que colocaba a Sarlo por fuera del estructuralismo más estricto, ya que para ella eran los medios de comunicación y su horizonte de expectativas quienes influían en la producción de ciertos textos literarios – justamente esos medios constituían la oposición de la retórica materialista de críticos como Sarlo y Piglia–.²³⁵

La exigencia al verosímil estaba inserta en una de las tipologías que el estudio del estructuralismo más había desarrollado: la narrativa. Desde este punto de vista, habría que observar que los textos de Barthes y Todorov –entre otros críticos que se encargaron del análisis estructural del relato– tuvieron amplia circulación en esta formación discursiva que estudiamos, y de alguna manera formaron parte del horizonte teórico de esta crítica – aunque tanto Piglia como Sarlo hubieran mantenido con aquellos, especialmente con sus aspectos más “duros”, cierta distancia–. En Sarlo, el texto, como totalidad, se constituía como narración en el momento específico que aceptaba la legislación del verosímil. Toda la discusión de Sarlo planteaba esa problemática esencial. Las necesidades del mercado legislaban sobre la constitución genérica; en esta, la narración ocupaba un lugar central en el verosímil realista. No había manera de terminar con el edificio del realismo si no se derrumbaba la columna vertebral de este: la narración. ¿De qué tipo de narración hablaba

²³⁵ En todo caso, no era el estructuralismo quien ejercía influencia sobre Sarlo, sino Jury Tinianov, leído desde los postulados estructuralistas. En 1971, CEAL editó *Antología del formalismo ruso*, una compilación de algunos de los ensayos que bajo el título *Teoría de la literatura del formalismo ruso* había editado Siglo XXI en castellano en 1970 [la primera edición en francés fue de 1965]. Sarlo se encargaba de la selección y de un estudio preliminar. Recordemos que para Tinianov, la literatura era una serie que se conectaba con otras series sociales. El vaso comunicante era el lenguaje, materia prima de todas las series discursivas (2003). En la edición de CEAL se editó el texto de Tinianov “Sobre la evolución literaria”. Por otro lado, si bien es cierto que el escritor está previamente sujetado por el código –sin importar donde este sea producido y puesto en circulación–, también es cierto que el estructuralismo más “duro” –Algirdas Greimas; Roman Jakobson– no se detuvo en el análisis de esta relación.

Sarlo?: “El texto verosímil es el que ostenta un orden infranqueable y por esa misma razón transparente: orden que no se muestra sino que se ‘siente’, se reconoce como lo usual, lo que no desquicia” (18). Sarlo trataba de demostrar que “El orden de lo verosímil burgués se opone no sólo al desorden sino a cualquier otro orden posible: lo verosímil ignora o pretende ignorar que existen ‘verosímiles’, como otras lógicas de posibles narrativos” (18). Como ya veníamos señalando, el papel de Barthes era importantísimo ya que permitía pensar en la desnaturalización del signo.

La legislación del verosímil, como toda ley, se presentaba como “lo que se parece a lo real” (18), y se constituía como una ética –una moral, en términos barthesianos–: “lo verosímil narrativo se constituye así en un condicionamiento de la producción, en una ‘virtud’ y por lo tanto en el origen de una ética de la literatura” (18). Este proyecto de la materialidad textual debía discutir esa naturalización de la ley:

la pregunta que se inscriba dentro de la discusión de lo verosímil tenderá entonces a disolver la relación establecida entre un verosímil y lo real, demostrando a la vez que esa relación es, en el mejor de los casos, engañosa, que lo verosímil es, por el momento, una cualidad interna del discurso (18).

De esta misma manera, definía el verosímil Julia Kristeva en “La productividad llamada texto” (1970), ensayo que circulaba ampliamente en los círculos con los que Sarlo se relacionaba.²³⁶

²³⁶ El artículo fue incluido en su libro *Semiótica*, pero había aparecido originalmente en el número 11 de 1968 en la revista *Communications* –Sarlo en una entrevista que le hiciera la revista *Causas y Azares* comentaba que era asidua lectora de la revista francesa a mediados de los sesenta (1997)–. Como ya vimos en el capítulo 1, la editorial Tiempo Contemporáneo tradujo varios de los números de la revista. En el mencionado número, se incluía el artículo de Barthes ya citado, “El efecto de realidad”. Dicha traducción de la publicación francesa se editó en Tiempo Contemporáneo con el nombre de *Lo verosímil* (1970). Para los comentarios sobre el texto de Kristeva tomamos la edición de Tiempo Contemporáneo. Por otra parte, Sarlo citaba en el artículo “Diez días de televisión”, del número 27 (1972b) de la revista, el libro de Kristeva con su título en francés, *Recherches pour une sémanalyse*. El libro había sido editado en 1969 en Francia.

Kristeva, en principio, delimitaba los alcances de lo verosímil: “El sentido de lo verosímil no tiene objeto fuera del discurso, la conexión objeto–lenguaje no le concierne, la problemática de lo verdadero y de lo falso no le atañe” (65: 1970). Esta consideración era retomada por Sarlo cuando aseveraba que lo verosímil era una cualidad interna al discurso. Por otro lado, la crítica rumana afirmaba que el verosímil era lo que se presentaba como espejo de lo natural: este principio de “lo natural” era lo aceptado, la ley, la norma, lo que definía “la historicidad de lo verosímil” (65). Desde este sentido de *verosímil* Sarlo, como ya vimos, construía su crítica a las producciones de dos autores, en principio, muy diferentes entre sí –más si tomamos en cuenta la distancia política que los separaba–. Ya vimos de qué manera Sarlo analizaba la novela “experimental”, *Abbadon, el exterminador* de Sabato. Por otro lado, Viñas era un furibundo crítico de las posturas políticas de Sabato, y desde ahí, de su literatura. Lo que es significativo en Sarlo, lo que inquieta, era esta serie donde el padre crítico, el gran faro del compromiso, el intelectual al que, como ya vimos, estaban ligados de alguna manera los críticos de la materialidad textual, formaba parte del mismo espacio literario que el demagógico Sabato: “La pregunta es si conforman estructuras significativas por lo menos homologables, es decir si frente a sus escrituras se puede hablar de un realismo –no de una buena o mala literatura, diferente por sus intenciones, por su ideología y su práctica, como en el caso Sabato y Viñas–” (Sarlo, 18: 1972a). Que las escrituras fueran diferentes, que su ideología, en tanto autores fuera distinta, no implicaba que no pertenecieran a la misma estructura significativa; o lo que es lo mismo, a la misma ideología textual; o, en otras palabras, al mismo verosímil.²³⁷

²³⁷ No hay que olvidar que Sarlo, como parte del Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres, afirmaba, sobre un análisis estructural de *Adán Buenosayres*, que el texto de Marechal, aparentemente abierto, de múltiples sentidos, “experimental”, no hacía más que elaborar una “cosmovisión autoritaria e individualista” (138: 1972). Esto le permitía señalar a todo el Grupo que había un no resuelto conflicto entre “ideología de la obra e ideología del autor” (139). Más allá de que Sarlo se hubiera alejado en sus intervenciones en *Los Libros* de la metodología rígida del estructuralismo greimasiano, y del Barthes de “Análisis estructural del relato”, Goldmman y Kristeva –con sus, obviamente, claras diferencias de perspectivas– le permitían desentrañar los problemas de la diferenciación entre ideología del texto e ideología del autor.

Pero no era para nada extraña esta serie si se pensaba en uno de los postulados metodológicos de la retórica de la materialidad textual: lo que diferenciaba a una literatura no revolucionaria de una propuesta revolucionaria, no era el contenido semántico de los textos; ni, menos aún, las intervenciones públicas de los escritores: por el contrario, primaba la relación que estos mantenían con los materiales literarios; de qué manera estaban insertos en la elección de estos materiales los problemas de una política literaria, y no de la política en la literatura –una literatura revolucionaria no podía contentarse con el uso de códigos establecidos de antemano por la *doxa* literaria: debía buscar otros materiales por fuera del circuito canonizado–; de qué manera, en definitiva, una literatura revolucionaria debía construirse en consonancia con una estrategia general revolucionaria, en la que la especificidad artística era un engranaje más de una línea política revolucionaria. Por eso, desde el punto de vista del concepto de verosímil, este podía funcionar junto con el concepto de estructura significativa de Goldmann: “En la base de tales textos [se refiere a las citadas novelas de Viñas y Sabato] reside la intuición de que lo real puede ser tema de lo literario sin otro mediador que un discurso que, circularmente, se siente apto como mediador” (18).²³⁸ Las escrituras de Viñas y Sabato, que diferían en su formalización textual, podían formar parte de una misma estructura significativa, aunque los hechos políticos localizables en la historia permitían estructurar escrituras formalmente divergentes.²³⁹

Como vimos, la discusión con respecto al verosímil era de suma importancia para una retórica de la materialidad textual, ya que esta ponía en el centro la fachada “legal” y transhistórica que estaba detrás de la concepción burguesa del verosímil; este formaba parte, y era, una construcción histórica, cuyas reglas estaban normadas por el mercado que, desde las operaciones que se producían en los medios de comunicación postulaba un verosímil posible como ley fundante del género:

²³⁸ La mediación a la que hacía referencia Sarlo era la “totalidad” en sentido lukácsiano (18: 1972a).

²³⁹ En este sentido, era importante la lectura que realizaba Goldmann de dos escrituras tan disímiles, en apariencia, como las de Racine y Pascal. Solo el procedimiento de búsqueda de una estructura significativa podía analizar los aspectos que emparentaban escrituras a simple vista diferentes.

Cabe preguntarse qué sucede, en el área demarcada por algunas novelas argentinas de la década del 70, con este verosímil de la ficción. En general este verosímil se construía, respecto de lo narrado, como un nivel transparente, 'sin peso'; lo narrado aparecía como 'más importante' que el procedimiento textual (incluso en *Rayuela*, incluso en *Boquitas [pintadas]*). Esta hegemonía de lo narrado sobre el procedimiento contribuyó, en parte, a hacer posible una lectura ingenua de la obra y también dio cuenta, aunque sólo sea parcialmente, de los fulminantes éxitos de mercado de la década del 60 (éxitos que hoy recoge una ficción que mantiene su hegemonía sobre el procedimiento, como en el caso de las novelas publicadas y traducidas por Emecé)" (33: 1974a).

Este era un primer momento del verosímil de las novelas del setenta; luego, es necesario pasar a otro momento, otro verosímil: "¿Qué se produce luego? Una inversión de las relaciones textuales descriptas: lo narrado se convierte en instancia segunda respecto del procedimiento que se dimensiona en dos niveles: el del procedimiento propiamente dicho y el de la puesta en primer plano de un código genérico específico" (33). Sin lugar a dudas, estos dos verosímiles participaban, aunque de forma diferente, de la cancelación del género, de la llegada a ciertos límites de la construcción codificada de la novela realista. Ya sea el verosímil que aceptaba la narración por sobre el procedimiento y la posibilidad de totalización a través de la hegemonía de los hechos históricos más importantes; ya sea el verosímil que ponía en el centro el procedimiento, aunque "no abjura del realismo" ya que "su vinculación con lo tradicional está en una búsqueda de 'coherencia', de desenlace" (18: 1972a), y cuya expresión más importante era *Rayuela*, novela en la que "la textualidad sufre un proceso de exhibicionismo progresivo y saludable: es decir, se descubre que una de las características fundamentales de la literatura es la palabra" (19). Además *Rayuela* partía "de una convicción: la palabra no es transparente y la forma no es una variante de la ingenuidad sino de la ideología" (19). Todas estas "formas" no hacían sino demostrar el estancamiento, el desmoronamiento de

las formas genéricas de la novela burguesa, los límites del verosímil: el crujió de las grietas del edificio genérico.

Pocos escritores formaban parte de las consideraciones positivas de Sarlo y del resto de los críticos de *Los Libros*.²⁴⁰ Podemos mencionar el caso de Saer, Puig –aunque sin acuerdo general–. Pero era Rodolfo Walsh quien lograba la atención de Sarlo por ser justamente el escritor que se disponía no a reconstruir los cimientos de la novela burguesa –ni de emparchar como un sabio albañil dirigido por los ingenieros de los medios masivos algunos huecos y grietas abiertas en las paredes y columnas edilicias–, sino a construir un objeto nuevo, levantado sobre las ruinas –y con esas ruinas– de la novela realista burguesa. Si para Kristeva “lo verosímil es un *efecto*, un resultado, un producto que olvida el artificio de la producción” (66: 1970) y que para esto sucediera debía recurrir a la separación discursiva –la ciencia, la historia, por un lado; y la literatura, por el otro–, ese efecto se transformaba en *universalización*. El verosímil no era más que pura retórica para la crítica rumana.²⁴¹

Así, además de los textos ocupados en continuar con la reproducción del verosímil, de un efecto de universalidad, había otros que estaban siempre al límite, “es decir, un discurso que comienza por no aceptar las leyes de una retórica que significa, como bien se sabe, propiedad sobre el lenguaje, posibilidad de establecer dónde está lo lícito –lo literario, lo legible– y dónde lo ilícito –lo que no es literatura, lo ilegible–” (Sarlo, 18: 1972a). La literatura era el terreno cercado por la ley; por lo tanto, desde la óptica de Sarlo debía disolverse a la literatura. Sarlo estaba pensando desde el mismo lugar que Piglia en ese mismo número: la literatura era una función determinada por las necesidades determinadas por una sociedad dividida en clases; y era, por lo tanto, el cambio que se producía en estas sociedades el que desplazaba el valor de lo literario. De

²⁴⁰ A veces, como en el caso del Cortázar de Schmucler y el de Delgado y Rivera, un mismo escritor podía ser reverenciado o criticado.

²⁴¹ “Si ‘verosímil’ quiere decir ‘sentido’ en tanto resultado, el ‘sentido’ es un ‘verosímil’ por la mecánica de su formación. Lo verosímil es el sentido de un discurso retórico; el sentido es la verosimilitud de todo discurso. Hablaremos de ‘verosímil’ ante un texto organizado como retórico, reservando el término ‘sentido’ para la palabra como también para la productividad del texto que, al escribirse como un proceso de escritura, no se cuida de la retórica” (Kristeva, 68: 1970).

esta forma, la literatura de Walsh era aceptada centralmente en este planteo porque se construía desde el límite del verosímil: “Walsh subvierte esas relaciones de propiedad respecto del lenguaje: Una crónica puede ser un relato, ‘verdad’ y narración no se excluyen. Así las convenciones de un género, no son sus límites, como sucede hasta la tradición del realismo incluida, sino simplemente ciertos criterios de estructura” (18). El escritor de *Operación masacre* operaba produciendo un texto con las convenciones del género, ya que “no existe oposición entre narración e historia; la narración es una de las formas posibles del discurso acerca de la realidad” (18).²⁴² Al transponer los límites de la producción cronística, de la circulación de un hecho histórico, al “juntar” este con las reglas del verosímil realista, Walsh ponía en el centro, mejor que cualquier otro escritor “experimental”, la naturalización del código literario. Walsh operaba de tal manera que lo que menos importaba eran los acontecimientos políticos trazados en su relato: lo importante, lo que colocaba a Walsh por encima de cualquier otro escritor era que “lo narrativo no es más una categoría excluyente sino una propuesta de relato que no es ficción pero que utiliza, sin autocensurarse algunos de sus procedimientos” (18); lo que traía como consecuencia la desaparición de la preocupación por lo verosímil, “puesto que

²⁴² Kristeva afirmaba: “En cambio, en la productividad textual de Lautréamont, la desmitificación del aparato lingüístico no es (ya no es) un problema: y por ello lo verosímil (el relato, la estructura, la retórica) ya no es tampoco un problema de la escritura de textos; si aparece obligatoriamente en el consumo del texto (para el público que lee una «obra», un efecto), es en tanto *sentido* inherente a la palabra, es en tanto *querer-decir-del-lenguaje*” (69: 1970); o sea, en tanto necesidad comunicativa, los textos debían crear ese efecto verosímil, “que sólo vale para el circuito de información y de consumo en el que la producción de escritura tiene lugar bajo el nombre de *texto*” (69). Recordemos que, más adelante, para Kristeva en “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético” (1981) había tres instancias con relación al lenguaje y al desarrollo humano: la primera era la etapa pulsional; la segunda, la etapa simbólica; y la tercera, la etapa del discurso poético. Este discurso se configuraba como una vuelta a la primera etapa pulsional, pre lenguaje, antes de la ley, del nombre del padre. De esta forma, el verosímil formaba parte de lo simbólico; por el contrario, el lenguaje poético debía subvertir lo simbólico –condición de posibilidad de la subversión– para volver a ese estado pulsional. No era posible la existencia de una producción poética por fuera de este estado previo de lo simbólico. Para Kristeva, era necesario que existiera comunicación, ya que sin ella no había posibilidad de subversión. Barthes pensaba de manera similar cuando afirmaba que la tarea de la literatura era subvertir el código ya dado (45: 2005). Tanto para una como para otro, el valor de la comunicación humana era crucial, porque lo poético, la escritura o lo literario se fundaba en una funcionalidad disruptiva. Posiblemente, esta noción de función ligada al sistema que aparecía en Kristeva se relacionaba con su lectura de Tinianov.

la materia que se maneja es lo más cercano a lo real que permiten las leyes del lenguaje” (18). Esta forma de operar con los límites, tanto de lo real, como de las convenciones, permitía afirmar a Sarlo que

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 (18).²⁴³

La escritura de Walsh, por lo tanto, destruía la noción del verosímil literario burgués al derrumbar los límites entre historia y ficción.²⁴⁴ Y esto era importante en el contexto de la edificación de una “poética” que como la de Piglia en el mismo número quería superar los límites de los géneros, y por lo tanto del uso literario: si lo literario era una función social, definido en el marco de una serie de relaciones sociales diferenciales, la noción de literatura también lo era; por lo cual se podría pensar que esta nueva estructura significativa no era solo una nueva forma de relacionarse con el mundo, sino también una propuesta para terminar con la noción de literatura. Por eso Sarlo podía afirmar: “*Operación masacre* es lo inverosímil, lo improbable, lo *real*, no lo natural literario sino lo social histórico” (18).

²⁴³ Se puede leer una ostensible afinidad entre estas conjeturas y las de Piglia, dos años antes. En una de las entradas de sus diarios, correspondiente al año 1970, Piglia aludía a la técnica de la grabación como un aporte a un nuevo procedimiento literario. Este aporte guardaba relación con el uso que Walsh hacía de este medio para grabar pequeñas intervenciones de los obreros, que después se publicaban en el periódico de la CGT: “Escribo cincuenta páginas de un relato al que llamo *Banda sonora*, que es un relato oral que atribuyo a una grabación. Efecto de verdad del procedimiento, más que del contenido o el referente. Es real dado que –digo que– lo he grabado y lo transcribo, con ese marco puedo contar lo que sea y siempre será leído como verdadero. Llamo a esto ‘*realismo textual*’” (2016: 214) (las cursivas son nuestras).

²⁴⁴ Podríamos pensar en la operación que realizara el maestro literario de Walsh, Borges, al construir una operación similar en “Tema del traidor y del héroe”. Sobre la relación discipular de estos dos escritores, ver el texto de Ángel Rama “Rodolfo Walsh. La narrativa en el conflicto de las culturas” ([1976] 2004) .

Si Walsh ponía en cuestión el verosímil literario era porque “el fundamento de esta nueva propuesta reside en la práctica: cuando la palabra se propone como práctica política, como denuncia de ‘un proceso que no ha sido clausurado’, la propiedad sobre la palabra, la retórica como medio de producción de un relato, comienza a ser desplazada en el proceso de establecimiento de nuevas relaciones textuales” (18).

O sea, la política como fundamento de una moral de la escritura, creadora de nuevas formas genéricas, fundadas en la “historia”, y no por fuera de ella. Cualquier proceso de superación del verosímil burgués debía estar anclado en una relación productiva con la historia, lo que permitiría la emergencia de nuevas formas genéricas. En esa operación debía buscarse una literatura disruptiva, de izquierda, revolucionaria, y no en su contenido semántico, por sí mismo.

4.3.2 Los de “adentro” y los de “afuera” del circuito literario

Por el contrario, la actitud de Sarlo en el último número de la publicación hace ostensible el carácter puramente literario –reconocimiento de instituciones y circuitos específicos de producción, circulación y consumo– en el que se sustentaba su nueva propuesta. Esta particularidad le permitió centralizar su análisis en aquellos productos literarios que no se producían por fuera de su propio circuito: escrituras que no declamaban su lugar por “afuera” de ese reconocimiento. Por eso, Sarlo dejaba de lado el espectro de una serie de productos que “reniegan (cada una a su modo y más en apariencia que realmente) de la tradición de la literatura ‘culta’ y exhiben su marginalismo [...] Lo de ‘en apariencia’ se relaciona con lo mencionado anteriormente sobre el carácter profundamente modélico (en el sentido de no poner en discusión el verosímil) de esta supuesta literatura marginal” (3: 1976).

Sarlo encaró la crítica a estas producciones –“el relato policial duro, de la serie negra, y el ‘neonaturalismo’”– desde la cuestión del verosímil y su forma de circulación, por las que eran “promocionadas desde la prensa y el aparato de editoriales” (3: 1976). Si

el modelo que ponía en duda el verosímil era la escritura de Walsh –una producción que se había construido desde los límites del verosímil de la novela burguesa–, el policial negro y neonaturalismo –dos productos promocionados por el mercado editorial y la prensa– no hacían sino repetir cierta “escritura primitiva que reiteraba, con monotonía, un esquema de situación” (3). Al contrario del *inverosímil* de la literatura de Walsh, estas escrituras se presentaban como antisistema desde “el carácter ‘escandaloso’ de ciertos tramos del texto y con una inclinación por la escatología” (3), y no desde una intención por la “descomposición”, como señalaba Barthes, que ponían en cuestión el verosímil. El seguimiento a las convenciones procedimentales del género novela, los personajes, las situaciones, en definitiva, el verosímil, afianzaban el lugar de la novela en la sociedad, más que trabajar por su implosión: negar la novela “bien hablada” de la burguesía, oponiendo estos productos estentóreos y complacientes, no hacía más que convalidar el lugar del verosímil burgués.

La literatura del “afuera”, o pretendidamente exterior al campo literario, no era sino cercada por los modelos ya establecidos: el policial, pretendidamente antiliterario, al proponer “la liquidación de una retórica que establece jerarquías y diferencias entre literatura ‘seria’ y literatura de evasión, literatura pasatiempo” (3), estaba inmerso en la paradoja de ser un producto de “las colecciones ‘cultas’ de las editoriales ‘cultas’” (3), un producto hecho por el mercado literario para disfrute de un público –no de un “lector”– que no reconocía en la literatura más que aquellos rasgos que los medios masivos distribuían socialmente como códigos de lo posible literario. Una de las batallas de Sarlo era contra la literatura del boom; pero en este caso, volvía su mirada sobre uno de los productos que, por fuera de la “experimentación” típica de las zonas más importantes de la literatura del boom, trabajaba con una producción de sentido marcada por el contexto político de mediados de década:

la novela policial argentina quiere ser expresión (y también síntoma) de una sociedad violenta, represiva; esta nueva serie negra es pensada y escrita según una

conciencia de su situación en el campo de la literatura que no tuvieron sus maestros norteamericanos ni franceses, si no con la perspectiva de sus críticos (3).

Tiro por elevación a las elecciones estéticas de su antiguo compañero de publicación, Ricardo Piglia –quien se sentía a gusto en la novela negra–, esta literatura trabajaba desde la producción de sentido generada por la crítica, y bajo las necesidades de un público que buscaba formar parte del contexto señalado –aunque más no sea, desde cierta simpatía “cultural”–. Esta literatura pretendidamente antisistema operaba con una conciencia absoluta de su relación con las necesidades del mercado literario.²⁴⁵

Por otro lado, el neonaturalismo buscaba su “afuera” del espacio literario desde una manera particular: “En el caso del ‘neonaturalismo’ la reflexión sobre el instrumento literario, sobre el género y la ilegitimidad de los límites impuestos por las convenciones

²⁴⁵ En ese mismo número, y bajo las siglas C.S., apareció en la sección “Informaciones” una nota denominada “Los concursos y la serie negra”. En ella se daba cuenta del Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales, cuyo jurado estuvo integrado por Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos. Dicho concurso había sido financiado por la revista *Siete Días* y los cuentos ganadores formaron parte de una compilación editada por la editorial dueña de la revista: Abril. En ese concurso resultó ganador, entre otros escritores, Ricardo Piglia. Lo interesante de la nota es que ponía al desnudo dos características del circuito literario. Por un lado, un proceso de consagración y “legitimidad cultural” de una literatura “de amplio consumo popular”: “En la determinación de ese fenómeno han desempeñado un papel decisivo algunos medios periodísticos particularmente influyentes en el condicionamiento de los gustos culturales de dichos sectores y el certamen organizado por *Siete Días* se inscribe en esta empresa de consagración” (21: 1976). En este sentido, es clara la operación que también realizaba Sarlo en el artículo del mismo número, por la cual la literatura debía analizarse en su relación con lo que Piglia denominaba en su texto sobre la poética maoísta, “aparatos de producción”. Pero en esta sección, esta crítica era suficientemente explicativa de la distancia política y poética que separaba a los miembros de *Los Libros* de su antiguo compañero de ruta. *Los Libros* parecería advertirle a Piglia algo que este podría haber olvidado: que los aparatos de producción “regulan la demanda y el consumo, el verosímil que en cada época organiza el uso social de los textos” (Piglia, 22: 1972a). Por otra parte, la segunda característica se relacionaba “con los nuevos circuitos de difusión del género policial” (21: 1976), del que la colección dirigida por Piglia “Serie negra” de la editorial Tiempo Contemporáneo era un ejemplo. Esta colección habría aportado “lectores de nuevo tipo al género” (21). Leído de esta manera, podemos apreciar una voluntad profundamente crítica por parte de *Los Libros* a quien, desde su producción ficcional y su labor como director de colección, estaba afianzando un verosímil de la literatura burguesa. Se desprende, por lo tanto –y si volviéramos a leer el texto de Mariátegui sobre el populismo literario (1971), citado en el capítulo 1–, una especie de acusación de populista a la literatura de Piglia.

del gusto (temas que están presentes alrededor de la nueva serie negra), no parece ser un elemento decisivo” (3). Como ya venía proponiendo Sarlo, esta literatura “marginal” paradójicamente estaba en el interior de los límites del sistema literario, sin problematizar o poner en duda tales límites, límites regidos por el verosímil: “pensamos que el criterio opuesto (el de una proclamada marginalidad respecto del sistema literario) no puede legítimamente aspirar a constituir un nuevo sistema (o antisistema) de lo literario” (3). Es más, no podían constituirse como antisistema por el carácter “a veces francamente reaccionarios” (3) de su producción.

Los rasgos de estas literaturas, y especialmente, de esta última perspectiva, ponía en un punto crítico a las lecturas antisistema producidas desde la izquierda: “La perspectiva neonaturalista prosperó en los últimos dos años, e incluso cierta crítica de ‘izquierda’ la dejó pasar como literatura de ‘denuncia’. Lo que en realidad se denunciaba era el carácter marginal, lumpen, delictivo o prostibulario de sus personajes, encerrados en los límites de una ideología marginalista” (3). Esta lectura de Sarlo cuestionaba las posturas antiintelectualistas generadas desde fines de los sesenta en algunos de los sectores de la izquierda intelectual; y es Sarlo una de las que más se opuso taxativamente a la cuestión del populismo en el sector intelectual de la izquierda argentina.²⁴⁶

Por el otro lado, los de “adentro” no pertenecían necesariamente al mismo modelo entre sí. Es más, ya vimos que dos de las tres novelas que dieron origen al comentario crítico de Sarlo, en “Saer–Tizón–Conti. 3 novelas argentina”, habían tenido su origen en el modelo latinoamericanista de García Márquez: “Los casos de Conti y Tizón [...] tienen claramente que relacionarse con la vasta ola generada por *los Cien años de soledad* de García Márquez” (3). Por el contrario, *El limonero real* se ubicaba “dentro de una zona de influencias donde predomina el objetivismo francés” (3). Lo que sí relacionaba a estas tres perspectivas era que

²⁴⁶ “[...] ‘populismo’ es para *Los Libros* una de las desviaciones que deben evitarse si se pretende dilucidar ‘qué significa la lucha de clases en este particular sistema que llamamos literatura’: ‘simplismo populista’, empirismo populista’, populismo estigmatizado como ‘moda entre los intelectuales’, etc.” (Dalmaroni, 32: 2004).

se originan en proyectos que tienen que ver con una concepción profesional más clásica del escritor y con la inclusión voluntaria y consciente de ese escritor como practicante de la literatura. Las tres novelas, por lo demás, se vinculan con otras novelas anteriores, con las tendencias por ellas generadas, esto es: se relacionan declaradamente con el sistema de la literatura, reconocen y acusan influencias, se inscriben dentro de un género (3).

Lo que reunía a estas tres novelas era la exigencia de “un lugar en el interior de la literatura y, reclamándolo, ponen al mismo tiempo de manifiesto, muy claramente, sus antecedentes e influencias” (3).

“Adentro” y “afuera” formaban parte de un proyecto donde la inclusión en el campo literario era indispensable. Lo interesante de la perspectiva de Sarlo era que el “afuera” no se traducía en una literatura revolucionaria: participaba del modelo propuesto por los medios y las editoriales, desde un “éxito [que] tenía que ver con el carácter ‘escandaloso’ de ciertos tramos del texto y con una inclinación por la escatología común con Asís” (3). Por eso, desde esta perspectiva, nuevamente nos encontramos con la concepción central de Sarlo, desde el número 25 en adelante: solo una literatura que se construyera desde los límites del verosímil burgués podía ser revolucionaria; el resto era conservadurismo y, en el peor de los casos, expresiones verdaderamente reaccionarias.

4. Conclusión parcial

La crítica de Sarlo persiguió un objeto específico, la novela, a la que le imprimió una determinada lectura, con sus desplazamientos. En principio, la novela como vehículo de una concreta estructura significativa que reproducía la ideología de la burguesía argentina. Estas escrituras, diferentes, pero con rasgos similares en su estructura de significación, proponían centralmente una lectura que expulsaba a la historia. La labor crítica consistía, entonces, en poner de manifiesto estos rasgos ideológicos. Por más que la escritura de Guido quisiera emparentarse con ciertas zonas de la experimentación

ligada a las necesidades del mercado periodístico y editorial, no dejaba de ser un producto complaciente con estas demandas, justamente por perseguir tales necesidades; en su estructura significativa, por el contrario, la literatura de Guido era francamente conservadora.

El segundo desplazamiento de la actividad crítica de Sarlo se produjo con su intento de analizar de qué manera cierta literatura venía a desmoronar el verosímil realista. Para esto, su lectura de *Operación masacre* de Walsh dejaba entrever una operación de implosión de las normas del verosímil realista.

Por último, la crítica de Sarlo se desplazó, en consonancia con el rumbo de la revista en su etapa de crítica política de la cultura, a una lectura en donde la producción textual estaba relacionada con los diversos aparatos de producción culturales. Pero era en esas producciones que no renegaban de su pertenencia donde se encontrarían las novelas más interesantes: aquellas que desde dentro del sistema demolerían la concepción de novela burguesa. Este último desplazamiento no se contraponía a los anteriores, sino que la crítica de Sarlo lograba asimilarlos en esta crítica política de la cultura.

En líneas generales, la crítica de Sarlo se mantuvo firme en un propósito: develar el carácter arbitrario, histórico y de clase del verosímil; y por otro lado, proponer que una literatura inserta en un proyecto revolucionario no podía hacer uso de los materiales aceptados por la *doxa* literaria. En definitiva, para Sarlo no bastaba con una literatura que se autoproclamara antisistema: como en el caso de Saer, podía exigir un lugar en ese sistema, pero atendiendo a la subversión de los códigos novelescos. Más adelante, en su participación en *Punto de Vista*, también mantendría este mismo horizonte, aunque con interlocutores teóricos –y políticos– diferentes.

Conclusiones

La crítica producida por Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo fue un emergente del período analizado, y como tal estuvo condicionada por los acontecimientos y la lectura que de éstos hizo el sector de la izquierda que emergió hacia mediados de la década del cincuenta. Este condicionamiento no estuvo dado por la mera aparición de una tendencia a la modernización de las ciencias humanas y sociales durante el período, sino, como pudimos corroborar, por la política como práctica dadora de sentido en este sector particular de la izquierda. Así, la política estuvo inserta en las vicisitudes de la recepción del nuevo instrumental metodológico y crítico durante el período en cuestión.

Este período estuvo delimitado por el golpe que derrocó a Juan Domingo Perón en 1955 y otro golpe de Estado que culminó con la experiencia del tercer período peronista en el gobierno en 1976. En esta etapa que cubrió más de veinte años en la agitada vida política argentina, surgió una izquierda que tuvo dos ejes: una nueva mirada con respecto al peronismo y un paulatino descreimiento con respecto a construir opciones políticas dentro de los márgenes del sistema.

Este progresivo descreimiento en los canales democráticos, se debió a varios factores. Uno de ellos, la “Traición Frondizi”. Algunos de los intelectuales que participaron de la experiencia de la revista *Contorno* adhirieron a la esperanza construida por Arturo Frondizi, quien fuera elegido presidente en 1958, y que sería derrocado a principios de 1962. Pero antes de su derrocamiento, y al poco tiempo del comienzo de su mandato, los intelectuales contornistas –señalados por varios investigadores como los iniciadores de la nueva izquierda (Terán: 1991; Sigal: 1991; De Diego: 2010; Cernadas: 2006)– sintieron que las esperanzas construidas a partir de una serie de promesas y de ciertas medidas que al principio parecieron ir en un camino de construcción de ciertos consensos para la etapa postperonista –y en la que el rol de los intelectuales críticos sería preponderante– se habían desvanecido.

Por otro lado, los sucesivos golpes de estado asumieron un rol cada vez más autoritario. De hecho, el golpe de estado de Onganía en 1966, con sus soluciones ligadas a

una propuesta nacionalista de tintes católicos ultramontanos, implicó el fin de ciertas libertades individuales, lo que provocó que gran parte de las capas medias, especialmente los estudiantes universitarios y sectores intelectuales, sintieran cierta simpatía por los métodos revolucionarios que empezaron a surgir tanto en el mundo universitario como en las fábricas, y que llegó hasta la simpatía con los grupos armados que se fueron constituyendo a las sombras del calor autoritario de la Revolución Argentina (Ponza: 2010b; Tortti: 2007). A la proscripción del peronismo –reconocido ya hacia la década del sesenta como un movimiento de liberación– se le sumaban una serie de medidas que restringían la producción intelectual, como fue el caso del despido de gran parte de la plana docente de la Universidad de Buenos Aires, que se realizó a través de métodos coercitivos –nos referimos a la Noche de los Bastones Largos–.

Por si esto fuera poco, la calidad de vida de los sectores asalariados sufrió los avatares de medidas económicas que condujeron a una caída en sus condiciones materiales de vida. Al descontento en el movimiento obrero por la proscripción del peronismo, pero principalmente por la pérdida de derechos laborales conquistados durante los dos primeros gobiernos de Perón, se le agregó la emergencia en el interior del país, principalmente en Córdoba, del clasismo fabril (Ponza: 2010b; Brenan: 1996). Para esta vertiente del movimiento obrero, no bastaba con conquistar ciertos derechos laborales, sino de terminar con el *statu quo* imperante. Esto dio origen a una creciente radicalización de algunos sectores obreros (James: 2003b; Gordillo: 2003).

A esta radicalización, y fruto de los mencionados factores, no le fueron indiferentes las capas medias, y específicamente los sectores intelectuales, quienes, como afirma Lucas Rubinich, fueron los actores privilegiados de la radicalización política (248: 2003). La experiencia de la Revolución Cubana [1959] y la de los procesos de liberación nacional de las excolonias en el Tercer mundo fueron mojones que demostraban que un proceso similar podía llevarse a cabo en Argentina. Al calor de estos acontecimientos, las capas medias de los grandes centros urbanos comenzaron a participar de la adquisición de ciertos bienes de consumo e hicieron su entrada en la moderna sociedad de consumo. Al mismo tiempo, este sector valorizaba positivamente la educación, lo que produjo un

inusitado crecimiento de la industria cultural, que traería aparejada la modernización de las instituciones educativas. Así, las ciencias sociales y humanísticas se incorporaron a un lugar de preponderancia en los gustos y necesidades de vastos sectores de las capas medias, además de atravesar durante el período una serie de transformaciones que darían lugar a un proceso de modernización de estas disciplinas (Rubinich, 248: 2003).

Las transformaciones en las ciencias sociales y humanísticas fueron leídas y asimiladas, irremediamente, en este contexto de profundo cambio social y radicalización. En este sentido, el estructuralismo operó a favor de una nueva manera de entender la crítica literaria. Si el estructuralismo brindaba las herramientas para una lectura que develaba las condiciones de producción de los productos culturales, la crítica literaria se apropió de este instrumental para construir una lectura antiburguesa, desacralizadora de la producción cultural y literaria –y por lo tanto, una lectura antiidealista–, que permitiera dar cuenta de la ideología burguesa detrás del producto literario, una producción ya no considerada como un aporte fundamental al “espíritu” de una comunidad, sino como generadora de sentido común.

De esta manera, la crítica elaborada desde la revista *Los Libros* (1969–1976) fue vista como uno de los momentos en que mejor se aunaron los anhelos modernizadores y de cambio revolucionario (Panesi: 2003). Por tal razón en el capítulo 1 nos detuvimos en el análisis de los aportes de varios estudios, para la comprensión de este fenómeno tanto en la mencionada publicación, como en la producción crítica de Piglia y Sarlo.

Una de las constantes de la zona de renovación de la crítica literaria del período y de *Los Libros* en particular fue la discusión con respecto al realismo. Si el realismo estético era considerado un vehículo, quizá el mejor para dar cuenta de la realidad, una zona de la crítica literaria relacionada con el instrumental estructuralista, psicoanalítico, althusseriano, semiótico y productivista puso en crisis tal afirmación. En este sentido, para De Diego, *Los Libros* puso el acento en la confrontación con el realismo: “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” (69–70: 2003).

Todo este entramado de hechos, lecturas y discursos, producidos en los años que van desde 1955 a 1976, nos permitieron dar cuenta de las condiciones de posibilidad del discurso crítico que denominamos *retórica de la materialidad textual*. Esta formación discursiva representada por Piglia y Sarlo configuró un objeto –los textos literarios, tanto teóricos, críticos y ficcionales–, utilizó un mismo estilo o modalidad de enunciación –la lectura de determinadas escrituras, en función de analizar los materiales literarios, y no su contenido manifiesto en el nivel semántico–, puso en funcionamiento una determinada serie de conceptos –*verosímil, código de verosimilitud, producción*, entre otros– y delimitó ciertas elecciones temáticas o teóricas –los aportes de la semiótica de raíz estructuralista, la crítica de Barthes al verosímil burgués, entre otros aportes–. Por otra parte, la *retórica de la materialidad textual* tuvo en cuenta que para una crítica materialista del hecho literario se necesitaba una intervención desde la especificidad del objeto. Por tal motivo, no se ocupó de realizar una crítica al texto en su nivel semántico, sino que se propuso operar desde la especificidad de los materiales literarios –géneros, código de verosimilitud, etc.–, su circulación y consumo.

La *retórica de la materialidad textual* tuvo dos ejes de intervención. Por un lado, a partir del instrumental antes señalado y de una profunda convicción política revolucionaria, se propuso desmontar el producto literario para dar cuenta de la ideología que lo sustentaba. Dicha ideología se correspondía con una manera de entender la literatura como una forma cultural por fuera de las condiciones de producción material y de la lucha de clases; por tal motivo, desmontar los mecanismos de construcción del verosímil textual era la manera en que debía operar una crítica política de la cultura para demostrar que la literatura era un producto histórico, social y cultural determinado. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, esta formación discursiva se propuso pensar de qué forma se podría construir otra literatura, y lo hizo a partir de una postura que proponía que, a partir de los géneros ya existentes, y de una profunda subversión de estos, se podía construir una nueva literatura de alcances revolucionarios. Y

particularmente, pensó que una literatura revolucionaria no se conseguía a partir de la postulación de temas o posturas ideológicas explícitamente contestarías a nivel semántico, sino que se construía en los textos que ponían en crisis la representación realista imperante y, con ella, de sus modos de circulación y consumo.

La crítica de Piglia durante su incursión en *Los Libros* se propuso explícitamente dos objetivos. Por un lado, pensó la operación crítica y la literatura en general desde la especificidad de la labor intelectual. Por otro, puso en crisis los tres grandes núcleos desde los que operaba la literatura idealista: autor, circulación y consumo.

Con respecto al primer objetivo, Piglia, como una parte de los intelectuales reunidos en la publicación, pensó en la necesidad de que la labor crítica y teórica debía realizarse desde la especificidad de sus métodos, cualitativamente distintos a los de la política. En este sentido, los postulados de Mao que Piglia retomó en su artículo “Mao Tse–Tung: práctica estética y lucha de clases” (1972a) le permitieron sostener tal especificidad. Al mismo tiempo, la experiencia de los Panteras Negras en los EEUU también resolvía la relación entre intelectual y política de idéntica manera. En este sentido, el editorial del N° 11, dedicado a la literatura norteamericana, afirma sobre los escritores antisistema que su cuestionamiento “Lo hacen escribiendo, mientras las acciones políticas concretas los encuentran al lado de los militantes políticos, uno más en el grupo” (3: 1970). La labor revolucionaria del escritor estaba no tanto en el nivel semántico de su propuesta, sino más bien en cuestionar el lugar del escritor y en ubicarlo en el contexto de la lucha de clases.

El segundo objetivo de Piglia, y correlativo al anterior, fue poner en cuestionamiento las variables de la estética idealista. En este sentido, el idealismo estético sostenía que el texto literario era obra de un genio creador: el autor. Una retórica materialista debía poner en crisis esta noción y ponderar los productos que pusieran en tela de juicio la noción de creatividad. En consecuencia, también se debía poner en cuestión la forma de circulación de una literatura revolucionaria y su consumo. Por tal motivo, Piglia encontró en aquellos productos que trabajaron críticamente con la noción de creatividad y originalidad, como *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, cierta zona de la

literatura norteamericana –William Burroughs, Eldridge Cleaver, entre otros– o *Ajuste de cuentas* de Andrés Rivera, la posibilidad de postular una nueva literatura ligada a los intereses populares en el contexto de la lucha de clases.

De esta manera, Piglia pensó la cuestión de la circulación y el consumo desde la presencia de la demanda social. Dicha demanda estaba sostenida en una relación entre popularización y elevación: partir de las posibilidades del público lector masivo –popular u obrero– para desde ahí elevar la producción literaria. En este sentido, Piglia tampoco desconoció la importancia de los aparatos culturales que moldeaban el verosímil que era aceptado y consumido, de forma que no atentaran contra el código establecido.

Hay otro punto que pudimos establecer a partir del análisis de la crítica de Piglia: la cuestión del consumo o el lugar del lector. Para Piglia, el lugar de autor y lector debía ser puesto en crisis; y tal cuestionamiento solo lo podía hacer una obra revolucionaria que pusiera de manifiesto las lecturas que dieron forma a tales pautas. Así, las nociones de autor y lector podían ser intercambiables; y al hacerlo, ponían en cuestión el estatuto de la producción literaria. De esta manera, Piglia rompía con las nociones idealistas de la estética oficial, siguiendo los lineamientos de Walter Benjamin (1970 [1934]).

Con respecto a la crítica de Sarlo, analizamos los artículos centrados en el análisis de la novela contemporánea. Sarlo encontró dos tipos de construcción de la producción novelística, que puso en discusión: por un lado, la novela de los escritores burgueses e idealistas –cuando no, reaccionarios–; por otro, la literatura que desde temas y posturas ideológicas progresistas pretendía construir un objeto literario revolucionario o colaborar en el camino hacia un desenlace de este tipo.

La literatura de Eduardo Mallea y Beatriz Guido respondió a una estructura novelística relacionada con los intereses de clases de estos escritores. Pero Sarlo analizó que dichos intereses no debían ser vistos en el plano semántico de la escritura. Guido, por ejemplo, escamoteó y ocultó en su literatura la historia política argentina, por más que reconstruyera un relato en donde los nombres más importantes de la política nacional e internacional hacían su aparición. Para Sarlo, estos textos trabajaron con anulación de la historicidad generando una novelística conservadora. En otras palabras, la novelística de

Eduardo Mallea y Beatriz Guido expresaba límites de clase, en el nivel de la especificidad literaria: su escritura servía como cobertura al miedo, no sólo ante los hechos políticos de esos años, sino también a la culminación del género. Por tal motivo, Sarlo señaló que la escritura novelística de ambos era la expresión del terror que le infundían los cambios políticos y, por ende, el terror ante el necesario final de una escritura que expresaba posturas en franco retroceso durante los convulsionados y rebeldes años sesenta y setenta. Si los hechos políticos existían en la novelística de Guido, eran puro decorado que no problematizaba –desde el punto de vista de los materiales y procedimientos– la situación histórica argentina.

El segundo tipo de construcción novelística que analizó Sarlo, y que le permitió discutir con las nociones de vanguardia y modernización del género, estaba ligado a escritores que, desde una perspectiva de izquierda por la elección de sus temas, sus posicionamientos políticos o por una mentada renovación, eran incorporados como una nueva literatura. En este sentido, Sarlo reveló en esos productos más la exigencia del mercado y de los medios de comunicación, como *Primera Plana*, que una literatura supuestamente subversiva. En los intentos de Guido, Julio Cortázar y Ernesto Sabato, Sarlo advirtió que lo que aparecía era una impostura obligada por el mercado editorial, y no una producción que realmente tuviera la intención de terminar con el dominio del género novela tal como era entendida por el modo de producción burgués. Los productos de estos escritores formaban parte de un estatuto demagógico. Así, usaban los materiales de una pretendida “moda experimental” sin resolver verdaderamente la relación entre género y ruptura.

Del otro lado de esta impostación, Sarlo colocaba la escritura de Rodolfo Walsh. Para Sarlo, lo significativo y subversivo de su literatura estribaba en que el autor de *Operación masacre* trabajaba lo “real concreto”, pero haciendo estallar el verosímil. Al trabajar un acontecimiento político dramático como el de los fusilamientos de José León Suárez desde las convenciones de la novela folletinesca, el ensayo y el policial, Walsh no deshistorizaba el acontecimiento, sino que inverosimilizaba la escritura. Al hacerlo, llevaba la escritura hacia los límites genéricos. En definitiva, cuando Walsh narraba los hechos a

partir de los mecanismos literarios, rompía el verosímil burgués, para el cual la política se escribía desde un estatuto diferenciado a la ficción. Por el contrario, cuando Cortázar en *El libro de Manuel* usaba los recortes de diario para hablar sobre la realidad argentina, no estaba más que recorriendo el camino marcado por la literatura precedente, camino que exigía la puesta en primer plano del procedimiento de producción textual, pero sin problematizar los límites entre ficción y política.

En nuestra investigación recorrimos centralmente la producción de Piglia y Sarlo e intentamos dar cuenta de qué manera se construyó esta *retórica de la materialidad textual* a partir de variados afluentes. Creemos que con este trabajo posibilitamos el conocimiento sistemático de la producción de dos críticos que fueron fundamentales para entender el desarrollo de las posturas literarias de *Los Libros*, sus operaciones críticas y la relación que establecieron con la política revolucionaria. Nuestros aportes pretenden ser fuente de futuras investigaciones. En el futuro, se podrían desarrollar indagaciones que profundizaran la relación entre la producción de Piglia y Sarlo y el discurso de Vanguardia Comunista y del Partido Comunista Revolucionario, al que adherían, respectivamente. Posiblemente, a partir de un estudio que se focalizara en esta relación se podrían encontrar otras lecturas, abrir nuevos interrogantes y ofrecer una visión más amplia de las condiciones de producción de ambos. Al mismo tiempo, se posibilitaría comprender de qué manera los acontecimientos políticos e históricos acaecidos en Argentina y en gran parte del mundo fueron la condición de posibilidad de una renovación en el campo de la crítica literaria, que aún se prolonga en el mundo de la crítica y la enseñanza literaria.

Por otro lado, se haría necesaria una indagación más profunda sobre los 44 números de *Los Libros*, que permitiría estudiar las relaciones específicas que se establecieron entre la política y el campo intelectual: una relación que marcó de manera indeleble las intervenciones durante el período, no solo en esta publicación.

Bibliografía

Fuentes

- AAVV. (1974). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Altamirano, C. (1974). "El último Althusser". *Los Libros*, N° 36.
- Altamirano, C. y Sarlo, B (1974). "Acerca de política y cultura en Argentina". *Los Libros*, N° 33.
- ALTHUSSER, L. (1967). "El conocimiento del arte y la ideología". *Pensamiento Crítico*, N°10.
- Cuello, H. y Mateo, F. (1973). "Crisis ideológica y sindicalización: el magisterio del Gran Buenos Aires". *Los Libros*, N° 32.
- Del Barco, O. (1969). "El enigma Sade". *Los Libros*, N°1.
- Delgado, J., (1974). "Octaedro: el oficio de sorprender". *Los Libros*, N° 37.
- Delgado, J; Martínez, C. D.; y Schwartzman, J. (1974). "La enseñanza de la literatura en los textos de la escuela secundaria". *Los Libros*, N° 38.
- Glucksmann, C. (1973). "Gramsci y la cuestión escolar". *Los Libros*, N° 32.
- Goldmann, L. (1965). "La estructura significativa". *Literatura y Sociedad*, N°1.
- (1971). "La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método". En AAVV. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Los Libros (1969). "La creación de un espacio". *Los Libros*, N° 1.
- (1970). "Etapa". *Los Libros*, N° 8.
- (1971). "Editorial". *Los Libros*, N° 11.
- (1971). "En este número". *Los Libros*, N° 21.
- (1972). "Preguntas sobre la crítica". *Los Libros*, N° 28.
- (1974). "Libros distribuidos en Buenos Aires". *Los Libros*, N° 37
- Mao Tse-tung (1972). Intervención en el foro de Yenán sobre arte y literatura. En <https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/YFLA42s.html#s1>
- Mariátegui, J.C. (1971). "Populismo literario y estabilización capitalista". *Los Libros*, N° 22.
- Nabosz, J. (1972). "Devolver el habla al pueblo". *Los Libros*, N° 25.
- Piglia, R. (1963). "13 preguntas a Juan Carlos Portantiero". *Revista de la Liberación*, N° 2.

- (1965). “Literatura y sociedad”. *Literatura y Sociedad*, año 1, Nº 1.
- (1969) “Una lectura de *Cosas concretas*”. *Los Libros*,
- (1970). “Nueva narrativa norteamericana”. *Los Libros* , Nº 11
- (1972a). “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases”. *Los Libros*, Nº 25
- (1972b). “De la traición a la literatura”. *Los Libros* , Nº 27
- (1972c). “Hacia la crítica”. *Los Libros*, Nº 28
- (1973). “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”. *Los Libros*, Nº 29
- (1974). “La lucha ideológica en la construcción socialista”. *Los Libros*, Nº 35
- (1975a). “Notas sobre Brecht”. *Los Libros*, Nº 40
- (1975b). “A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano”. *Los Libros*, Nº 40
- (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2016a). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama
- (2016b). *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Portantiero, J.C. (1957). “La joven generación literaria”. *Cuadernos de Cultura*, Nº 29.
- (2011[1961]). *Realismo y realidad en la literatura argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rivera, J. (1969). “Sábato. Custodio de las letras”. *Los Libros*, Nº 1.
- (1973). “Cortázar, entre la elipsis y el círculo”. *Los Libros*, Nº 30.
- Rosa, N (1970). *Crítica y significación*. Buenos Aires: Galerna.
- (1971). “Viñas: la evolución de una crítica”. *Los Libros* , Nº 18.
- (1972). “Borges y la crítica”. *Los Libros*, Nº 26.
- Sarlo, B. (1970a). “La retórica de Eduardo Mallea”. *Los Libros*, Nº 12.
- (1970b). “Beatriz Guido: el simulacro de lo peligroso”. *Los Libros*, Nº 14.
- (1971). “Reportaje a Augusto Céspedes”. *Los Libros*, Nº 19.
- (1972). “La enseñanza de la literatura. Historia de una castración”. *Los Libros*, Nº 28.
- (1972a). “Novela argentina: códigos de lo verosímil”. *Los Libros*, Nº 25.
- (1972b). “Diez días de televisión”. *Los Libros*, Nº 27.
- (1974a). “Cortázar, Sábato, Puig: ¿parodia o reportaje?”. *Los Libros*, Nº 36.
- (1974b). “Yo el supremo: el discurso del poder”. *Los Libros*, Nº 37.
- (1976). “Saer, Tizón, Conti. Tres novelas argentinas”. *Los Libros*, Nº 44.

- (1976). “Saer–Tizón–Conti”. *Los Libros*, N° 44.
- Schmucler, H. (1969). “Notas para una lectura de Cortázar”. *Los Libros*, N° 2.
- Viñas, D. (1970). “Sábado y el bonapartismo”. *Los Libros*, N° 12.

Bibliografía crítica y teórica

- Agosti, H.P. (1969). *Para una política de la cultura*. Buenos Aires: Estudio.
- Altamirano, C. (2001). “Peronismo y cultura de izquierda en la Argentina (1955-1965)”. En *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- (2006). *Intelectuales. Notas de investigación*. Bogotá: Norma.
- (2005). “Intelectuales y pueblo”. En *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Althusser, L. (1967). *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI.
- Alvarado, M. y Rocco-Cuzzi, R. (1984). “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del ‘60”. *Punto de Vista*, N° 22.
- Álvarez, E. (2012-2013). “Tiempo contemporáneo. Una editorial de la Nueva Izquierda”. *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación e información del CeDInCI*, N° 13.
- (2016). “La revista *Literatura y Sociedad*: Entre la guerrilla, el marxismo y la crítica literaria ¿Un caso único y ejemplar?”. Américalee. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX. Disponible en: americalee.cedinci.org
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Aricó, J. (2005). *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1982). “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barreras, L. (2015). “Estructuralismo en la Argentina: filosofía, ciencia (social) y política”. *Avatares Filosóficos. Revista del Departamento de Filosofía (UBA)*. N° 2.

Barthes, R. (1967a). "La actividad estructuralista". En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

— (1967b). "Prefacio". En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

— (1967c). "La estructura del 'suceso'". En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

— (1967d). "¿Qué es la crítica?". En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

— (1967e). "En la vanguardia ¿De qué teatro?". En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

— (1972). "El efecto de realidad". En AAVV. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

— (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.

— (1993a). "La retórica antigua". En *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

— (1993b). "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe". En *La Aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós.

— (1980 [1970]). *Mitologías*. México: Siglo XXI.

— (1994a). "El efecto de realidad". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

— (1994b). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

— (1994c). "Escribir la lectura". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

— (2003). "El grado cero de la escritura". En *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

— (2005). "sobre *El sistema de la moda* y el análisis estructural del relato". En *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Basualdo, G. (2011). "Nuevo canon en la literatura argentina: *Los Libros*, entre Bioy Casares y Saer". X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). La Plata. Editor: M. A. Montezanti. ISBN 978-950-34-0837-7.

- (2015) “Piglia, entre Mao y Althusser”. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Buenos Aires. (Acta)
- (2016). “Psicoanálisis y literatura en *Los libros*: Lacan y el marco regulatorio de la incertidumbre textual”. *Revista de Literaturas Modernas. Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. Universidad Nacional de Cuyo*. Vol. 46. N° 2.
- Benjamin, W. (1970 [1934]). “El autor como productor”. En *Sobre Brecht: ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se disuelve en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bosteels, B. (2001). “El plagio según Piglia: literatura, economía, política”. (Mimeo) (Aparecido posteriormente en *Marx y Freud en América Latina: Política, psicoanálisis y religión en tiempos de terror*. Madrid: Akal).
- Bosteels, W. (1996) “*Los Libros*: desacralización o resacralización”. *América: Cahiers du CRICCAL*, n°15-16.
- Brennan, J. (1996). *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba, 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Broyelle, C. (1975). *La mitad del cielo. El movimiento de liberación de las mujeres en China*. México: Siglo XXI.
- Bulacio, J. (2006). “Intelectuales, prácticas culturales e intervención política: la experiencia gramsciana en el Partido Comunista argentino”. En Biagini, H y Roig, A. (Dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-60)*. Buenos Aires: Biblos.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Burgos, R. (2004). *Los gramscianos argentinos: cultura y política en la experiencia de Pasado y Presente*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Calabrese, E. (2006). “Insectos letrados: *El grillo de Papel* y *El Escarabajo de Oro*, o literatura y compromiso”. En Biagini, H y Roig, A. (Dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-60)*. Buenos Aires: Biblos.
- Calvet, L.J. (2001). *Roland Barthes. Una biografía*. Barcelona: Gedisa.

Celentano, Adrián (2012). “La formación de Vanguardia Comunista, de la crisis del socialismo a la adopción del maoísmo y el problema de la construcción del partido revolucionario entre 1965 y 1969”. VII Jornadas de Historia Política. Tandil, 6 y 7 de setiembre. (Acta)

— (2013-2014). “El maoísmo argentino entre 1963 y 1976. Libros, revistas y periódicos para una práctica política”. *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación e información del CeDInCI*, Nº 14.

— (2014a). “Insurrección obrera y compromiso intelectual. *Los Libros y Cristianismo y Revolución* frente al Cordobazo y el Viborazo”. *Archivos de Historia del Movimiento Obrero y la Izquierda*, Año II, Nº 4.

— (2014b). “*Los Libros y Cristianismo y Revolución* frente al Cordobazo”. *Archivos de Historia del Movimiento Obrero y de la Izquierda*, año II, Nº 4.

Cella, S. (1999a). “La irrupción de la crítica”. En Cella, S (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.

— (1999b). “Panorama de la crítica”. En Cella, S (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.

Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres (1972). “Pruebas y hazañas de Adán Buenosayres”. En Lafforgue, J. (Comp.). *Nueva novela latinoamericana II*. Buenos Aires: Paidós.

Cernadas, J. (2006). “La revista *Contorno* en su contorno (1953-1959)”. En Biagini, H y Roig, A. (Dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-60)*. Buenos Aires: Biblos.

Cousido, D. (2008). “Actualización teórica, lucha ideológica, en el caso de *Los Libros*” (mimeo). (Aparecido en *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura*, Nº 4).

Crespo, H. (1999). “Poética, política y ruptura”. En Cella, S (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.

Crivelli, M. (1996). “Intelectuales y política en la Argentina de los años 70 : el caso de la revista *Los Libros* (1969-1976)”. *América: Cahiers du CRICCAL*, nº15-16.

Croce, M. (1996). *Contorno: izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue.

- (2006). “Contorno y alrededores: sucesiones, herencia y desvíos en 50 años de crítica Argentina”. *La Biblioteca*, N° 4-5.
- (2014). “Los Libros: del estructuralismo al isabelismo con una escala latinoamericana”. En Delgado, V.; Mailhe, A.; y Rogers, G. (Coord.). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata, Buenos Aires: Melusina.
- De Diego, J.L. (2003). *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)*. La Plata, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- (2010). “Los intelectuales y la izquierda en Argentina (1955-1975). En Altamirano, C. (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina: II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores.
- (2016). “La edición de literatura en la Argentina de fines de los sesenta”. *Cuadernos LIRICO*, N° 5.
- Descombes, V. (1988). *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid: Cátedra.
- Drucaroff, E. (2000). “La narración gana la partida”. En Drucaroff, E. (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.
- Espósito, F. (2014). “Las relaciones entre discurso crítico y política en la revista *Los Libros*”. En Delgado, V.; Mailhe, A.; y Rogers, G. (Coord.). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- (2015). “La crítica moderna en Argentina: la revista *Los Libros* (1969-1976)”. *Orbis Tertius: revista de crítica y teoría literaria*, vol. XX, N°21.
- Filippa, A. (1997). “La sociología como profesión y la política en la constitución de la disciplina”. En Oteiza, E. (coord.). *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Eudeba.
- Foucault, M. (2002[1969]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- (1996 [1970]). *El orden del discurso*. Madrid: Las ediciones de la piqueta.
- García García, L. I. (2014). “Compromiso y vanguardia: estética y política en los setentas”. En *La recepción de la escuela de Frankfurt en Argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Gilman, C. (1997). “La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización”, en Oteiza, E. (Coord.), *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Eudeba
- (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gómez, S. (2016). “El derrotero de *Los Libros* (1969–1976) y su crítica pedagógica. La interpretación educativa de Antonio Gramsci a través de Christine Buci-Glucksmann”. *Izquierdas*, N° 28.
- Gordillo, M. (2003). “Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973”. En James, D. (Dir. De Tomo 9). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gramuglio, M. T. (2011) “Prólogo”. En Portantiero, J. C. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2012). “Política y debates literarios en el umbral de los años sesenta (A propósito de la reedición de *Realismo y realidad en la narrativa argentina* de Juan Carlos Portantiero)”. En *CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, N° 23.
- Grupo de Investigación “Revistas Argentinas del siglo XX” (2005). “*Los Libros*: la construcción de un texto posible, entre el Cordobazo y el golpe”. *El Matadero, Revista Crítica de Literatura Argentina*. Segunda época, N° 4.
- Hidalgo Nácher, M. (2015). “Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953–1978)”. *452ºF.*, N° 12.
- James, D. (2003a). “Sindicatos, burócratas y movilización”. En James, D. (Dir. De Tomo 9). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2003b). “Introducción”. En James, D. (Dir. De Tomo 9). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jitrik, N. (1970). *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna.

- (1999). “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico”. En Cella, S (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.
- Kristeva, J. (1970). “La productividad llamada texto”. En AAVV. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- (1981). “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”. En AAVV. *La identidad*. Barcelona: Petrel.
- Kohan, N. (1998). “*La Rosa Blindada, una pasión de los '60*”. En Kohan, N. (comp.). *La Rosa Blindada, una pasión de los '60*. Buenos Aires: S/D.
- Lifschitz, L. (2007). “Realismo y crítica: la función del arte en la propuesta de Héctor P. Agosti”. En Korn, G. (comp.). *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso.
- Longoni, A. (1997). “Tucumán arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política”. En Oteiza, E. (coord.). *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2014a). “Vanguardia y revolución como ideas-fuerza”. En *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta –setenta*, Buenos Aires: Paidós.
- (2014b). “Los límites del realismo (socialista)”. En *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta –setenta*, Buenos Aires: Paidós.
- (2014c). “El pueblo como sujeto creador”. En *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta –setenta*, Buenos Aires: Paidós.
- Louis, A. (1999). “La tarea literaria: entre libertad y sujeción”. En (Comp.) *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984–1988*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Mangone, C. (1997). “Revolucion Cubana y compromiso político en las revistas culturales”. En Oteiza, E. (coord.). *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Eudeba.
- Marx, K. (2003) *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Massholder, A. (2014). *El Partido Comunista y sus intelectuales. Pensamiento y acción de Héctor P. Agosti*. Buenos Aires: Luxemburgo.
- Panesi, J. (2004a [1985]). “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”. En *Críticas*. Buenos Aires: Norma.

— (2004b). “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*”. En *Críticas*. Buenos Aires: Norma.

Peller, D. (2012). “Modernización de la crítica y relectura de Viñas en *Los Libros*” y “Modernización teórica y radicalización política en los años 60 y 70. El periplo emblemático de *Los Libros*”. En *Pasiones teóricas de la crítica literaria argentina de los años setenta*. (Tesis Doctoral, mimeo).

Petra, A. (2013). *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963) [en línea]*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf> (Última visualización: 25/02/2020).

— (2014). “Provincianos”. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, año 18, N° 18.

Pino Estivill, E.. (2015). «La recepción crítica de Roland Barthes en España y en Argentina», in Claude Coste & Mathieu Messenger (dir.), *Revue Roland Barthes*, nº 2 (« Barthes à l'étranger », [en línea]. URL: https://www.roland-barthes.org/article_pino_estivill.html) (Última visualización: 25/02/2020).

Poggiese, D. (2009). “Discusiones en Torno al realismo en las generaciones jóvenes del primer postperonismo”. Terceras Jornadas HUM.H.A. Departamento de Humanidades. Área Historia del Arte. Universidad Nacional del Sur. 2 al 5 de septiembre de 2009. <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3609/1/Poggiese.%20Discusiones%20en%20torno%20al%20realismo%20en%20las%20...pdf> (última visualización: 25/02/2020)).

Ponza, P. (2007). “Los sesenta-setenta: intelectuales, revolución, libros e ideas”. *Revista Escuela de Historia*, vol. 1, núm. 6.

— (2010a). *Intelectuales y violencia política 1955-1973*. Córdoba: Babel.

— (2010b). “Cordobazo: estudiantes universitarios y obreros unidos contra la dictadura. 1966-1969”. *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* [en línea], N° 4. (Disponible en <http://revistas.um.es/navegamerica>). (última visualización: 25/02/2020).

- Popovitch, A. (2009). *In the Shadow of Althusser: Culture and Politics in Late Twentieth-Century Argentina*. New York: Columbia University.
- (2014). “Althusserianism and the Argentine new left”. *Latin American Research Review*, Vol. 49, N° 1.
- Prieto A. (1989). “Estructuralismo y después”. *Punto de Vista*, N° 34.
- (2014 [1968]). *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pulleiro, A. y Fontvilla, E. (2004-2005). “Los Libros. De la modernización a la partidización”. *Zigurat*, N°5.
- Rama, Á. (2004 [1976]). “Rodolfo Walsh. La narrativa en el conflicto de las culturas”. En Grupo de Investigación en Literatura Argentina de la UBA (comp.), *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- (2005[1984]). “El boom en perspectiva”. *Signos Literarios*, N° 1.
- Rodríguez Carranza, L. y Bosteels, W. (1997). “El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel*, *Revista de Libros* (1989-1991) a *Los Libros* (1969-1971). *Descartes. El análisis de la cultura*, N° 15-16.
- Rosa, N. (1982). “La crítica contemporánea”. En Zanetti, S. (Dir.). *Historia de la literatura argentina. Tomo 5. Los contemporáneos*. Buenos Aires: CEAL.
- Rubinich, L. (2003). “La modernización cultural y la irrupción de la sociología”. En James, D. (Dir. De Tomo 9). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sanmartín Ortí, P. (2008). *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Sarlo, B. (1981). “Los dos ojos de Contorno”. *Punto de Vista*, N° 13.
- (1982). “La moral de la crítica”. *Punto de Vista*, N°15.
- (1997). “Entrevista: Entre la crítica política de la cultura y las políticas de la crítica”. *Causas y Azares*, N° 6.
- (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.

- Sartre, J.P. (1967). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Scheider, A. (2013). "Una lectura sobre las organizaciones de base del movimiento obrero argentino (1955–1973)". *Archivos de Historia del Movimiento Obrero y la Izquierda*, N°3.
- Shklovski, V. (2012). *La tercera fábrica. Érase una vez*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Somoza, P. y Vinelli, E. (2011). "Para una historia de *Los Libros*". En *Los Libros: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Starcebaum, M. (2016). *Itinerarios de Althusser en Argentina: marxismo, comunismo, psicoanálisis (1965-1976)*. La Plata, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Secretaría de Posgrado.
- Tarcus, H. (1999). "El corpus marxista". En Cella, S (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.
- Tchach, C. (2003). "Golpes, proscripciones y partidos políticos". En James, D. (Dir. De Tomo 9). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- (2008). *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tinianov, J. (2003). "Sobre la evolución literaria". En Todorov, T. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Todorov, T. (2005). "El lenguaje poético (el formalismo ruso)". En *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Tortti, M. C. (1999). "Izquierda y 'nueva izquierda' en la Argentina. El caso del Partido Comunista". *Sociohistórica*, N° 6.
- (2007). *El viejo partido socialista y los orígenes de la nueva izquierda [En línea]*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la

Educación. Disponible en:

<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.259/te.259.pdf>

Tuset Mayoral, V. (2010). "La primera recepción del estructuralismo literario: España, Argentina, México: apuntes para una investigación". [En línea]. IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. El hispanismo ante el bicentenario.

Disponible en Memoria Académica:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1181/ev.1181.pdf

— (2012) . "La crítica literaria frente al estructuralismo: ecos locales de un debate internacional". VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata "Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales". La Plata, 5 al 7 de diciembre (Acta).

Verón, E. (1974). "Acerca de la producción social del conocimiento: el estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile". *Lenguajes*, Nº1.

Viñas, D. (1977 [1964]). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: CEAL.

Warley, J. y Mangone, C. (1982). "La modernización de la crítica. La revista *Contorno*". En Zanetti, S. (Dir.). *Historia de la literatura argentina. Tomo 5. Los contemporáneos*. Buenos Aires: CEAL.

Williams, R. (1981). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Wolff, J. (2009). *Telquelismos latinoamericanos*. Buenos Aires: Grumo.

Zarowsky, M. (2016). "De *Los Libros* a *Comunicación y cultura*. Praxis editorialista y proyecto intelectual en el itinerario de Héctor Schmucler". *La Trama de la Comunicación*, Vol. 20, Nº 1.